

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

Международна
славистична конференция

ИНТЕРКУЛТУРНИЯТ ДИАЛОГ –
ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ

Литературознание

Пловдив
27–28 ноември 2008 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 46, кн. 1, сб. Б, 2008

Филология

**PLOVDIV UNIVERSITY „PAISSII HILENDARSKI“ – BULGARIA
SCIENTIFIC WORKS – PHILOLOGY
VOL. 46, BOOK 1, PART B 2008**

Редакционна колегия:

доц. д-р Жоржета Чолакова – отговорен редактор
проф. дфн Диана Иванова
доц. д-р Любка Липчева
доц. д-р Красимира Чакърва
доц. д-р Елена Гетова
гл. ас. д-р Юлиана Чакърва
д-р Борян Янев
д-р Борислав Борисов

ISSN 0861–0029

СЪДЪРЖАНИЕ

СЮМПОСИОНЪТ В СТАРОГРЪЦКАТА ЛИРИКА 9 <i>Дияна Николова</i>	9
ХРАНАТА И ТРАПЕЗАТА В ОМИРОВАТА <i>ОДИСЕЯ</i> КАТО ВИД МЕЖДУКУЛТУРЕН ДИАЛОГ 33 <i>Гергана Петкова</i>	33
БИБЛЕЙСКИЯТ ЦАР ДАВИД И ЗАПАДНОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ 44 <i>Милена Кирова</i>	44
БИБЛЕЙСКОТО ЕЗЕРО 54 <i>Жоржета Чолакова</i>	54
DUALITA STARÉHO A NOVÉHO RUSKA V POCHVALNÝCH SLOVECH FEOFANA PROKOPOVIČE 65 <i>Marek Příhoda</i>	65
PAJSIJE JANJEVAC NA STRAŽY SERBSKIEJ TRADYCIJ ŚWIĘTOŚCI 73 <i>Izabela Lis-Wielgosz</i>	73
КНЯЗ БОРИС-МИХАИЛ – „РИМСКАТА“ ВРЪЗКА 84 <i>Димо Чешмеджиев</i>	84
ФРАШКИТЕ – ТВОРЧЕСКИ И ГРЕХОВЕН ИМПУЛС ПРИ ВАЦЛАВ ПОТОЦКИ 93 <i>Камен Рикев</i>	93
K ŽÁNROVÝM SOUVISLOSTEM BALADY V LITERATUŘE (BALADA JAKO DIALOG DRUHŮ A ŽÁNŘŮ) 100 <i>Libor Pavera</i>	100
РЕЦЕПЦИЯ НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА В СЛОВАКИЯ В ПЕРИОДА НА НАЦИОНАЛНОТО ВЪЗРАЖДАНЕ 112 <i>Милослав Войтех</i>	112
МЕЖДУКУЛТУРНИЯТ ДИАЛОГ И ПРОБЛЕМАТИЧНАТА ИДЕНТИЧНОСТ (КОРЕСПОНДЕНЦИИ ОТ ОРИЕНТА В КРАЯ НА XIX ВЕК) 132 <i>Елена Гетова</i>	132

ТОДОР ПЕЕВ – ДИАЛОЗИ С ДРУГОСТТА	139
<i>Николеца Пътова</i>	
ОБРАЗЪТ НА ДЖАМИЯТА „СЕЛИМИЕ“ В ЕДИРНЕ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА	146
<i>Хюсеин Мевсим</i>	
ИВО АНДРИЧ, ИВАН ВАЗОВ И ХРИСТО БОТЕВ КАТО АВТОРИ НА МЕЖДУКУЛТУРЕН ДИАЛОГ: ТРАДИЦИЯ, КАНОН, ИДЕИ	158
<i>Богуслав Желински</i>	
РОД, НАРОД, РОДИНА: МЕЖДУТЕКСТОВИ СПЛИТОВЕ МЕЖДУ „ПОД ИГОТО“ ОТ ИВАН ВАЗОВ И „ЖЪТВА“ ОТ КОНСТАНТИН ПЕТКАНОВ	170
<i>Никола Бенин</i>	
ПОРТРЕТЪТ И ХУДОЖНИКЪТ	183
<i>Таня Маджарова</i>	
ЕДИН СКАНДАЛЕН МОДЕРЕН МАНИФЕСТ (ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ ЗА ЙОВАН ЙОВАНОВИЧ-ЗМАЙ)	193
<i>Светлозар Игов</i>	
У. Б. ЙЕЙТС И П. К. ЯВОРОВ: КОНЦЕПТЪТ ЗА ИРЛАНДСКИЯ И БЪЛГАРСКИЯ „НАЦИОНАЛНИ МИТОПОЕТИЗМИ“	202
<i>Ярмила Даскалова</i>	
ЗАВРЪЩАНЕ И СМЪРТ (ДОМЪТ КАТО МЯСТО ЗА СМЪРТ В СТИХОВЕТЕ НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ)	219
<i>Живко Иванов</i>	
ОБРАЗЪТ НА РУСИЯ В БЪЛГАРСКИЯ ПЕРИОДИЧЕН ПЕЧАТ – СПИСАНИЕ „ЗЛАТОРОГ“	235
<i>Надежда Цочева</i>	
ТРЕТАТА РЕДАКЦИЯ. ЙОВКОВАТА ПОВЕСТ <i>ЖЕТВАРЯТ</i> И НЕЙНИЯТ СЛОВАШКИ ПРЕВОД	251
<i>Татяна Ичевска</i>	

РОМАНЪТ „ШВЕЙК“ НА Я. ХАШЕК – ЕДНА СТРАШНА КНИГА	265
<i>Богдан Дичев</i>	
ИНТЕРКУЛТУРНИ КОНТЕКСТИ НА СИМВОЛА В ПОЕЗИЯТА НА СЛОВАШКАТА КАТОЛИЧЕСКА МОДЕРНА ЛИТЕРАТУРА	275
<i>Валерия Тодорова</i>	
О ЛИТЕРАТУРНО- СКАЗОЧНЫХ ПОДТЕКСТАХ РАССКАЗА ИДА И. А. БУНИНА	282
<i>Марина Л. Рогацкина</i>	
ШЕСТВИЕ И. БРОДСКОГО И ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КОММУНИКАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ	295
<i>Ирина В. Романова</i>	
LES POINTS DE VUE DANS <i>DESERT</i> DE J.M.G. LE CLEZIO. ESSAI DE TYPOLOGIE	311
<i>Zlatorossa Nedeltcheva – Bellafante</i>	
ИНТЕРКУЛТУРНИ АСПЕКТИ СРПСКОГ ДАДАИЗМА	324
<i>Владимир Перић</i>	
СВЯТОЙ ФРАНЦИСК И АСПИД БЕЗДН В ЛИРИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА	336
<i>Лариса В. Павлова</i>	
ЈЕДАН ИМАГОЛОШКИ ПОГЛЕД НА ПУТОПИСНУ ПРОЗУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	345
<i>Мирјана Секулић</i>	
ТЕКСТОВЕТЕ МАТРЬОШКИ НА ВЛАДИМИР НАБОКОВ	353
<i>Магдалена Костова-Панайотова</i>	
POLACY W XIX-WIECZNEJ TURCJI – SWOI I OBCY. TRAGIZM EMIGRANTA NA PODSTAWIE PROZY STEFANA DICZEWA	361
<i>Wojciech Józwiak</i>	

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ В РАЗКАЗА НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ <i>ЛАЗАР И ИСУС</i> И РОМАНА НА БОРИСЛАВ ПЕКИЧ <i>ВРЕМЕ ЧУДА</i>.....	369
<i>Евелина Джевецка</i>	
МОСТЪТ КАТО КРЪСТОВИЩЕ НА ИСТОРИЯТА – ИВО АНДРИЧ И ГЕНЧО СТОЕВ	383
<i>Сава Василев</i>	
НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ДВА СЛАВЯНСКИ ПРЕВОДА НА РОМАНА „КАПИТАН МИХАЛИС“ НА НИКОС КАЗАНДЗАКИС	390
<i>Илияна Генов-Пухалева</i>	
МОДЕЛНИТЕ ПРОСТРАНСТВА ИЗТОК–ЗАПАД В НАЙ-НОВАТА ПОЛСКА ПРОЗА.....	401
<i>Галя Симеонова-Конах</i>	
МУЛТИЕЗИКОВОСТТА И МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТТА В НОВАТА ЧЕШКА ПРОЗА – МЕЖДУ НЕОБХОДИМОСТТА, ЕКСТРАВАГАНТНОСТТА И ЕКСПЕРИМЕНТА	417
<i>Анжелина Пенчева</i>	
ЛИТЕРАТУРНИ ТЪРСЕНИЯ В РУМЪНСКАТА И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ 80-ГОДИНИ НА ХХ ВЕК	426
<i>Каталина Пую</i>	
НОВОТО ПОКОЛЕНИЕ НА ПРОЗАИЦИТЕ В БЪЛГАРСКАТА И СРЪБСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ 90-ТЕ ГОДИНИ НА 20-ТИ ВЕК.....	433
<i>Моника Фаркаш Барати</i>	
ЖАРГОН НА РАЗЛИЧИЕТО. БИЛИНГВИЗМЪТ КАТО ОПЕРАТОР НА ЧЕТЕНЕТО ПРИ Д. ДИНЕВ.....	440
<i>Любка Липчева-Пранджева</i>	
СВЕТЛИНАТА НА АБАНОСА. АФРИКАНСКАТА ПРИКАЗКА НА ЖУРНАЛИСТА РИШАРД КАПУШЧИНСКИ.....	456
<i>Маргрета Григорова</i>	

**MNIEJSZOŚĆ KATOLICKA W PŁOWDIWIE JAKO ELEMENT
WIELOKULTUROWEJ SPOŁECZNOŚCI MIASTA
(W ŚWIETLE MATERIAŁÓW ZAWARTYCH W
„KALENDARZACH ŚW. ŚW. CYRYLA I METODEGO”)..... 466**
Lilianna Jaworska

**ПРОФЕСИОНАЛИЗМЪТ НА ЧЕШКАТА КОЛОНИЯ
В РУСЕ 475**
Диана Маринова

ЛИРСКА МЕЛАНХОЛИЈА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА..... 492
Ранко Поповић

СЮМПОСИОНЪТ В СТАРОГРЪЦКАТА ЛИРИКА

Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Архаиката е първата голяма културно-историческа епоха на отваряне на затворения и малък свят на древните елини, време на промяна и динамика. В тези протеични времена се раждат нови въпроси, свързани с идеята за човека в света, за ролята на индивида в полиса, както и с идеята за благо¹.

Архаичната лирика бележи радикален културен обрат в изкуството на древна Елада. За разлика от епоса, тя е човешко говорене от позицията на обособяващия се вече полисен индивид, на човешката фигура в общото и сложно пространство на митически възприемания дотогава универсум, в който човекът е бил просто частица от общото. Епосът споделя колективен опит и пее за богове и богоравни герои, видени в модуса на героиката и воинския агон, в светлината на подвига и славната гибел². Внимателното вглеждане в достигналите до нас лирически фрагменти от VII–V в. пр. Хр. показва, че лириката още през архаиката постепенно измества акцентите: погледът на човека се обръща към *отсамното*, към *живота*, към *младостта и радостта от живеенето*, към *мирното битие* и, в крайна сметка, към *човека в*

¹ *Идеята за благо* в традиционните общества се свързва с представата за неизменност на установения божествен ред, с непромяна. Израз е и на желанието нещо, което е гарантирано добро, да се запази от промяната. Същото „мисли“ и лириката, когато оповестява и преповтаря векове наред, че е прекрасно да си млад, красив и силен, влюбен и обичан; да е висок и непроменлив социалният ти статус; да си жив, уважаван и благоденстващ. Налице е стремежът на човека да овладее отлитащото време, социалните реформи, политическата динамика в полиса.

² Фокусът на епическото говорене е в *активното героическо поведение* и *славната съдба*, която трябва да се реализира, за да не се осуети смисълът на това „да си жив“. В епоса героят е „прицелен“ в точката на *героическата гибел*; мисълта за *смъртта* конструира оптимистичната, ведра и героична представата за живота като слава (прославеност в подвига, надмогващ смъртта и забравата), т. е. и като върховно *благо* (героическият смисъл на живеенето и обвързаността му с ранната и героична гибел).

полиса. Този процес на преместване на доминантите бележи началото на мощен и плавен преход към друг тип светоглед, към друга ценностна система, построена върху нови представи за човешкото. Проявите на този преход логично могат да бъдат търсени не само в лирическото говорене, но и в цялото изкуство от епохата на архаиката и класиката – архитектура, живопис, вазопис, скулптура, музика; също и в градоустройството, в новото политическо устройство (идеологията на архаичния и класическия полис, новите фигури и роли в него).

ГЕРОИЧЕСКИ ИДЕАЛ И „ХАРИС“ НА ЧОВЕКА

Естетиката на героичното и мъжественото е свързана както с морални и социални представи, битувачи още от микенско време и възпети в епоса, така и с изработването на античния канон за красота и възвишеност, богоподобност. Затова изкуството в архаиката се ориентира предимно към изобразяване на висок персонаж: бог, герой, родоначалник, воин, атлет. Сюжетът също е „висок“, героичен – подчертава идеалното, изключителното в човека; отблясъка на божественост в отсамното, в човешкото. Това предполага на свой ред прекомерност, изключителност – „махия“, красива гибел. *Културност* и *героичност* стават синоними на много ранен етап от формирането на елинските представи, защото „културата е плод на някакъв героически гняв“. (Янакиев 1988: 27) Тези представи са изведени и в идеала за човек (категорията „харис“³).

Лирическата поезия още от VII в. пр. Хр. артикулира общозначими проблеми – обществени, социални, свързани с полиса и общото благо. Тя също пее за героическата махия. Калин ще възпява военните подвизи, доблестния мъж – защитник на родината и семейството си. Героят на Тиртей ще е отново силният и мъжествен воин – дете на „Спарта мъжеизобилна“, „стъпил здраво върху земята, стиснал устни, скрил рамена, гърди и бедра зад щита широк“. Но редом с това ще зазвучат нови гласове и настроения. И не само в лириката. Към средата на VI в. пр. Хр. в живописа се открива *червенофигурното изобразяване*, заменящо постепенно *чернофигурното*⁴. Така се създава

³ χάρις – красота, прелест; удоволствие, радост; любов, уважение, почит; влиятелност.

⁴ Новата техника дава на художника много богат арсенал от изразни възможности: поживо изобразяване на анатомията на човешкото тяло, подчертаване на движението. Фигурите стават по-обемни и пластични; подробностите са изведени чрез детайли (дрехите, движението на телата, мускулатурата). Двете изобразителни техники означават/представят света и човека в него по различен начин. Чернофигурната техника показва фигурата като силует, посочва най-общото и важното, но е скована от общата композиция.

възможност за индивидуализиращо изображение, за разчупване на строгия схематизъм в композицията и рисунъка. Новата живописна техника не се ражда случайно. Тя навлиза във времето, когато и лириката вече е „открила човека“ и богатите изразни възможности да пее за него и за живота. През втората половина на VI и началото на V в. пр. Хр. вазописта запечатва на повърхността на предмета *битови сцени, развлечения и пирове*. И лириката от това време въвежда същия тематичен репертоар. Все по-често се появяват изображения на млади атлети, упражняващи се на палестрата, пируващи, танцьорки и флейтистки, любовни сцени, обикновени разговори.

Промените в живописното изобразяване на човека са съзвучни с новите представи за човешкото, оформящи се в архаичния период, с говоренето за човека и „движението“ на чувствата и мислите в лириката. В нея освен гласа на поета, на индивида в полиса, се е появило и *ново пространство*, в което е вписан човекът. То сякаш се разширява, защото вече бива описвано подробно от лириците. Важният за предходната епоха (VIII–VII в. пр. Хр.) декоративен ефект през късния VI в. пр. Хр. вече е разчупен. Елините се опитват да постигнат ново съдържание на посланието, фигурите напускат статичния, универсален свят, в който им е отредена предимно декоративната функция на съвършен детайл. Напускат го, за да пристъпят в отсамното, в кипежа на живота, в махията със света и другите хора и да предадат този нов свят по нов начин⁵.

В изкуството започва да се преосмисля и да се изпълва с нови значения и традиционният топос **пир**. На един семеен саркофаг от втората половина на VI в. пр. Хр. са изобразени съпрузи, полегнали в поза на пируващи. Сюжетът е много популярен в цяла Елада (във вазописта, пластиката, лириката). Той е традиционен за представянето на *задгробните* сцени в традиционните култури. Елисейските полета, както и царството на Хадес, са утопиен, блажен отвъден топос в представите на древните елини, където „праведните“ души пируват и се наслаждават на вечна пролет и безгрижен щастлив живот, подобно на живота в Хиперборея, в страната на феаките и др. По-късно, през VI в. пр. Хр. в старогръцката лирика мотивът с пируващите ще се пренесе и в *отсамното*, в реалния живот на човека, за да се възпее прелестта на младостта, на красотата и радостта да си жив. Много поети

⁵ По същия начин постъпва и скулптурата от това време – с „пристъпването“ в земното, с „първата крачка“, нарушила многовековния канон, който ранните изваяния на курси до началото на VII в. пр. Хр. ни представят.

и писатели от архаиката чак до късната античност актуализират и разработват древния мит за Аполон и хиперборейците – богоизбрания народ, прекарващ времето си далече от бедни, нещастия и болести; в пирове и беседи, с музика, химнически песни и веселие. Налице е един активен и несекващ процес на изграждане на **културен идеал за човешки земен път**, чието обяснение и потвърждение се търси в мита. Затова **пиршествената тема** ще върви редом с идеала за **щастлив „дял“ и „добра участ“** в соловата лирика от Алкей и Анакреонт до поетическите фрагменти на Платон. А когато се мисли за „щастлив край“ встрани от героиката и воинската махия, то той е видян и мислен пак по хиперборейски – самоубийство чрез хвърляне в морето.

Сюмпосионът се превръща и в специфично поле на агонална изява на човека. Още във времената на архаиката настъпва тази важна трансформация на героическия идеал за човека и става възможна една нова форма на агоналното начало, чрез което се мисли и реализира индивидът – *в пространството на пира*. Да си воин и поет едновременно е утвърден поетически и социален идеал, възпят още у Архилох. Двете роли – воинската и поетическата – ще се отделят напълно едва през елинизма.

Пиршествената тема (и устойчивите образи и сюжети, тръгнали с нея) още в соловата лирика на архаиката създава нови възможности да се говори за индивида, за социалните му роли. Тя е начин да се конструират и закрепват определени културни стереотипи и норми, определени етически и естетически представи.

ТРАНСФОРМАЦИИТЕ НА ГЕРОИЧЕСКИЯ ИДЕАЛ В ЛИРИКАТА. СЮМПОСИОНЪТ.

Всички жанрове на античната мелика извеждат два типа героическо и човешко поведение, които са много близки до епическата героика и митическия идеал за херос. Единият тип лирически идеал е *воинът*, загинал в първите редици и придобил безсмъртна слава; другият е *поетът* – философ и изящен събеседник от пирове и празници, прекарващ времето си далече от nevoли и светска суета, превърнал житейските наслади в изкуство да се живее. Към първия тип в максимална степен се отнасят жанровете на хоровата лирика, в която работят Калин, Тиртей, Теогнид, Симонид Кеоски, както и общата социална насоченост на стиховете на Архилох, Алкей, Ибик, Стезихор, Солон, Хипонакт. Човешкото битие в хоровата лирика е дълбоко агонално по своята природа, осмислено като състезание за „добра съдба“, добър „земен дял“, „щастлива участ“. Също толкова агонален е човекът и в

соловата лирика. Въпреки привидно различните ценностни ориентации на Сафо, Алкей, Анакреонт, Мимнерм, Бакхилид, както и на покъсните поети от V–IV в. пр. Хр. (Хойрил, Евен Пароски, Ион Хиоски, Кратет Тивански, Ерина, та до Платон Комикът и самовлюбените епиграми на художника Паразий), всички те възпяват радостта от живота, усещането за една крехка, но прекрасна витална стихия, която се ражда с любовта, младостта и виното, но която е и мимолетна, преходна. Затова животът отново трябва да се отвоюва, да се улови мигът, преди да си е отишъл. *Любовта* и *младостта* на свой ред стават обект на спор, на „махия“ – с живота, с природата, с боговете и с човешките предразсъдъци. Още у Архилох се създава формулният мотив за щастие и благоденствие във веселата забрава на пира и виното, в съзнателното безгрижие – далече от мисълта за черните Кери и Хадес. Ще продължат по пиршествената тема още много поети:

*Не бива да оставяме сърцето си
на грижите: ний нищо не печелим,
когато се отдаваме на скърби,
о, Бакхусе... И все пак най-
доброто
лекарство си остава виното.
Налей да се напием...*

(Алкей, прев. от старогр. Б.
Георгиев)

*Аз мразя като скитите да се на-
пивам
със шум и крясъци –
о, нека мелодични песни
да придружават нашето пиянс-
тво.*

(Анакреонт, прев. от старогр.
Б. Георгиев)

Същото ще заяви и Бакхилид:

... само имаме пълни сърца,

Муза с песни чаровни

и сладко вино в беотийските чаши. (прев. от старогр. Б. Георгиев)

Теогнид ще наставлява:

С умни речи около масата стойте

и избягвайте обиди и спорове ...

Нека трапезни речи звучат и песни.

Такива са приятните за всички пирове. (по прев. на Вересаев)

И още :

В младостта може цяла нощ да прекараш с връстница мила,

сладкия любовен труд носейки в пълна мяра,

или на пирове да пееш под съпровод на флейта –

Няма нищо по-хубаво от тези занимания на земята

*за всички смъртни. Защо ми са почит и богатство,
ако по-ценно е от всичко – в радости весело да живееш.
... Най-доброто е – с весела и доволна душа
да си встрани от грижи, в радост живота да прекараш,
мисъл по-далеч отхвърлил, че нещастната старост
страшните Кери и Смърт всички причакват накрая.* (по прев.
на С. Апт)

Ион Хиоски през V в. пр. Хр. отново ще повтори формулната представа за земно благо в един запазен мелически фрагмент:

*Юноша, скромно пирувай и шумната влага на Бакх,
с трезва струя вода, с мъдра беседа смесвай.* (по прев. на А. С.
Пушкин)

Пиршествената тема не е случайна или нова в архаичната лирика, нито е просто антитеза на воинското битие на човека, възпявано в епоса⁶. Тя не е и профанизация на изкуството, обръщане към ежедневието на елина и загърбване на сакралната му връзка с космоса. Изявата на агоничния елемент тъкмо по време на пир също е обредно необходима, за да бъде преодоляна враждата, за да се премине от „война“ към „мир“, което е и същностно предназначение на угощението.

ПИРЪТ И МИТО-РИТУАЛНИТЕ ПРАКТИКИ

Богатата и сложна обредна система, свързана с виното и пиенето му, показва сакралността на този акт и на напитката, възпявани толкова често и сравнително еднотипно у соловите лирици. В земния пир се отразява символично една божествена практика – всекидневието на

⁶ В изследване на Гринбаум се правят обобщения за присъствието на битовата и пиршествената тема и степента на проникване на реалността, на ежедневието на древния грък в архаичната лирика. Заключениеята накратко са следните: *ранната елинска лирика съществено обогатява Омировата битова лексика*. Особено осезателно това става в подгрупите „храна и дрехи“ (57 нови думи от 95). Значителни нововъведения има и в подгрупата „предмети от бита“ (56 от 125). Най-висока е употребата на думи като маса (τράπεζα) и вино (οἶνος) – 49 пъти. Особено внимателно е отношението на лириците към битовите предмети, към частната сфера на човека (125 думи) и към храната и напитките (95). Дрехите не се радват на голям интерес в описанията – обикновено се говори за хитон, плащ, по-рядко – за обувки. Новите думи в битовата сфера са в посока на аксесоари от тоалета на човека, както и към домашни съдове. Много са нововъведенията, свързани с названията на храни. Авторът обобщава, че обогатяването на лириката с битова лексика е и един от важните ѝ приноси за изграждането на старогръцкия литературен език. (Гринбаум 2006: 43-58)

Олимп. Там боговете пируват, наслаждават се на музиката, на песните и танците на Хори и Музи, а виночерпец е младият и обожествен заради красотата си троянец Ганимед.

Пирът означава и преподрежда социалния космос, той е и един специфичен вид политическа практика. Symposium-ът за елините е знак за принадлежност към културното, затова е подчинен на строги правила: свързан винаги с определено място, време, повод, със строго регламентиран начин на употреба на напитката и богат инвентар от високо специализирани като форма и функция съдове⁷. Изборът на сътрапезници в архаичното общество също не е случаен – на пир са канени само равни в социалния си статус хора, само мъже.⁸

Виното на свой ред е знак за културното начало. Митовете за Дионис, разказващи за безумието (mania), постигано чрез въздействието на виното, следва да се осмислят отвъд буквалния прочит на сюжетите⁹. Манията, пращана от Дионис, не е следствие от прекомерната употреба

⁷ Съдовете за вино са много; наименованията на някои от тях се появяват именно през архаичната епоха и са засвидетелствани в лириката. Нови са обозначенията на различни видове трапезни съдове: ἀρυστήρ – малък черпак (Семонид), κελέβη – чаша (Анакреонт), κύλιξ – чаша (Сафо), κυλίχνη – малка чаша (Алкей), κώθον – стомна, манерка; също и пир, гуляй (Архилох). Кратерът (κρατήρ) е съд за вино, в който то се смесва с вода в определена пропорция (най-често 2:1). Ойхоноята е съд за поднасяне на вино, а киликсът (κύλιξ) – плоска чаша с две дръжки, от която се пие. Ритуалните чаши за възлияния са други – ритони, фиали (φιάλη). Черпакът за вино наричали киаτος (κύαθος). Той бил и своеобразна мярка за течност, равна на 0.045 л. В митовете за Херакъл се разказва за виночерпеца на цар Ойней – Киаг, когото Херакъл убил в раздражението си, защото юношата не му поднесъл подобавашо виното (на името му нарекли и чашата, служеща като черпак за вино – киаτος). По античните кратери, хидрии и ойхонои били рисувани пиршествени сюжети от митологията (Дионис; силени и сатири, приготвящи вино под звуците на двоен авлос; Аполон, свирещ на лира и др.). Високите митически сюжети присъствали на ритоните. Чашите за пиене на вино често били изписани с весели, шеговити и приканящи надписи като: „Радвай се и пий“, „Колкото повече е страданието – повече ще пиеш, колкото повече е радостта – повече ще пиеш“.

⁸ В Атина и Спарта представата за „свой“, „гражданин“ се определя чрез категориите равенство и идентичност, които имат специфични съдържателни равнища. Спартанецът е „равен“, „подобен“ (ὄμοιος), а атинската представа се гради върху принципа на *изономията* – равенство на всички свободни граждани пред законите (атиняните се мисли като ἰσόνομος). Това равенство не касае жените, метеките и робите. На пир са допускани жени само като хетери, танцьорки и флейтистки. Особеното противопоставяне по пол е осезателно най-вече в атинския полис от класическия период. (Вж. още Видал-Наке 2001: 248).

⁹ При Платон mania (μανία – лудост, безумие; вдъхновение) и mantis (μάντις – ясновидец, гадател, пророк) са свързани, подобно на *гадаенето* – οἰωνιστική (οἰώνισμα – птицагадание) и *мисленето* (οἷσις – мнение, вярване).

на вино – виното е само посредник във вакхическия екстаз. То е само един от многото атрибути на Дионис, свързвано най-често с усещането за свобода, изобилие, щастие и равенство, както и с чувството за почти наркотично опиянение, вариращо от лека и приятна омая до екстаза и безумието (Михайлин 2005).

Винарството също е човешка, културна дейност.¹⁰ В изследването си *Поток от образи. Естетика на старогръцкия пир* Франсоа Лисараг, коментирайки земеделския празничен календар на елините, отбелязва: „през януари и февруари най-важните церемонии се разгъщат около новото, младото вино и отварянето на делвите (питосите). Става дума за строго културни празненства, свързани с обработването на природния материал, минал през процеса на приготвяне и включен по този начин в системата от социални връзки, от социални функции, които приготвената напитка трябва да изпълнява“ (Lissarrague 1987: 9).

Кулинарната страна на ситуацията на пира в старогръцката литература присъства по-рядко, предимно у автори, работещи в „ниските“ жанрове – при ямбографи, комедиографи, както и в игривия, шеговит фрагмент на Анакреонт:

*Закусих скромно с малко баница
и половинка вино.*

*Сега, полегнал върху леглото си,
със милата си лира свиря,
възпявам своята любима –*

едно момиче свежо и чаровно. (прев. от старогръцки Б. Георгиев)

Литературният пир говори предимно за виното и сътрапезниците (и за темите, които те дискутират) и загърбва храната. Платоновият Сократ дори пристига закъснял за вечеря, сякаш демонстрирайки пренебрежение към тази страна на пира и предпочитание към същинския сямпозион с философското пиршество от слова (*Пирът*, 175)¹¹. Трапезното общуване още преди класическия период, родил литературния жанр пир, има своя висока цел. Затова Дионис не е „почитан“ в пълния смисъл на думата от философите. Те не се държат „обикно-

¹⁰ Земеделието, лозарството, винарството, както и ловът, са свързани с овладяването на дивата природа.

¹¹ Такива философски беседи води Сократ със своите събеседници и в *Пир* на Ксенофонт – за красотата, справедливостта, поезията, за Ерот и предимствата на духовната любов, за богатството и бедността.

вено“ в условията на сямпосиона не защото пият малко, а защото освобождаващите сили на бога се проявяват не чрез напитката, а в словото, в събеседването.

Дионис е божество на празничното пространство, строго обособено от профанното, от делничното. Именно в това празнично пространство зрелият мъж може да се държи като юноша, да сменя социалните си роли, да „преразпределя щастието“. Това е пространство на мъжките сдружения. В тях ролите са отредени на зрелите мъже (както в постановката на Еврипид *Вакханки*, в която на сцената играят мъже, облечени в женски дрехи). Дионис е бог на брадатите мъже, които играят ролята на младежи в общото и игриво пиршествено поле и за малко забравят строгите си социални и възрастово определени роли¹².

Важна характеристика на празничното пространство, покровителствано от Дионис, е изначалната му амбивалентност. То е противоположно на битовото, макар да се разполага в „сърцето“ на частния дом, и има свои времеви ориентири. Това пространство е свързано с ритуална реграментация на поведението. Поведенческите модуси са предпоставени от празничната ситуация и са знаци за прекрачването на определени граници и включването в празника. Наборът от кодови маркери почти се припокрива с атрибутивните признаци на Дионис. В ранната атинска вазопис богът е изобразяван (единствен сред останалите олимпийци) в анфас – с очи, които сякаш следят, наблюдават зрителя. Тези очи с поглед, взрян в пируващия, често се рисуват на чашите за вино, превръщайки ги в особен „жив“ обект. По подобен начин са рисувани единствено горгоните. Ранните изображения на Дионис го представят като *зрял мъж с брада*, а не като красив млад мъж/юноша, както ще стане в класиката и в по-късната изобразителна традиция.

Дитирамбите и танците в чест на Дионис били придружавани с викове, докато пеаните в чест на Аполон („песни на сладкогласните Музи“) били устроени съгласно мярата и хармонията. Такъв е и изобразителният код в живописата – Аполон е представян винаги в облика на *съвършено красив млад мъж*, докато Дионис е изобразяван винаги

¹² „Принципът на старейшинството“ е характерен за целия гръцки свят. Спартанската върховна власт е γερουσία – съвет на старейшините; за да си булеут в Атина, трябва да си навършил 30 години. Юношата ефеб в Атина се нарича и περίπολος – „обикалящ наоколо“. Между детството и зрялата възраст се простира период на изпитания, на инициация. И в Платоновите *Законо* детството и младостта са мислени като дивата част от живота, чиято неопитомена сила обществото трябва да подчини.

като *разнолик* бог¹³. Аполон е свързан с *номоса*, с мярата и класическата хармония, докато Дионис – с екстатичните състояния, с *аномалиите* на душата, със страстите и необуздаността, вакхическото безумие. Двата типа емоции, изразявани от двете божества, представляват и два полюса на елинската душа: ред, мяра, равновесие и покой / подвижност, променчивост, екстатичност, аномалия. И в пространствено-времевия код на обозначаване двата бога носят тези две противоположни идеи – *вечната младост и харис* противостоят на *вечната смяна на възникването и гибелта*, на метаморфозите (вечното движение от младост към старост и смърт и към ново обновление). На слънчевото рационално начало в плана на ритуала и празничното общуване противостои екстатичната нощ, озарена от факли.

За тези два модуса в човешката природа и в света говори и музиката, съпътстваща ритуалите – *струнна* или *духова*¹⁴. Схващането за противоположната природа на инструментите е свързано с различни-

¹³ Във вазописта от архаиката Дионис се свързва предимно с аспектите на виното и пиенето – за разлика от скулптурата, от лириката и останалите изкуства. Затова на античните съдове Дионис е изобразяван винаги редом с лоза, грозде, вино, чаша, сатири и силени. Такъв е богът на вакхическия ентузиазъм по много чернофигурни изображения. На една атическа чернофигурна амфора (530 г. пр. Хр.) той е редом със силени, приготвящи вино под звуците на двоен авлос. На друга червенофигурна чаша (510 г. пр. Хр.) силенът е в поза на пируващ – той нарушава човешките социални норми, които сямпозионът предполага, и пие сам (не в компания), без чаша, направо от амфората (неразредено вино).

¹⁴ В античността дионисовите инструменти се осъзнават като различни от аполоническите. През VIII в. пр. Хр. настъпва цяла революция в музикалната култура на Елада: редом с изконните струнни инструменти, свързани с култа към Аполон, се утвърждават и духовите (сиринкс, авлос, флейта), дошли от Мала Азия и донесли със себе си нови изразни възможности. Азиатската флейта предполага широта в изразяването на чувства и емоции, на ирационални страсти. Затова дълго в античната култура елините ще усещат лирата като „своє“, а флейтата като „чуждо“. При гръцките писатели авлосът представлява инструмент на страстите, на инстинктите. Най-често изображения на двоен авлос има по сцени с пирове – на тях свирят сатири, силени, Дионис и хора, опитали от „влагата на Вакх“. Флейтовите инструменти заради тяхната „ирационалност“ се противопоставяни на „аполоновата“ лира и китара. В *Държавата* Платон говори за музикалните ладове и влиянието им върху човека, а инструментите, свързани със съответните ладове нарича „аполоновски“ и „марсиевски“. Тези идеи за различието между духови и струнни инструменти и идеалната природа на музиката са закрепени в епохата на Ренесанса и се отразяват във всички изкуства: напр. в картината на Джорджоне „Селски концерт“ или пък състезанието между типовете инструменти у Рубенс „Ангели, свирещи на музикални инструменти“ (1628), където струнните инструменти се съревновават с духовите.

те лица на душата (центростремителните и центробежните сили, конструиращи или разбиващи съзнанието и цялостта на човека)¹⁵.

Изображенията по атински чаши, достигнали до нас, представят много и разнообразни сюжети: любовни сцени, момче с петел, пир, беседи и тостове, но и героически сцени (т.е. пирът е повод да се поговори, да се възпее и деяние от миналото, да се коментират примери на героическо поведение).

Еротичната тематика е много популярна за сямпосиона и богатата на варианти: от натуралистични сцени до изискани намеци (сюжети с еротичен подтекст, взети от митологията). Тя е озвучена и от лириците:

*Момче, със нежен поглед аз те диря,
но ти, не ме ли чуваш ти?
Не знаеш ли, че ти държиш
юздите на сърцето ми?*

(Анакреонт, прев. Б. Георгиев)

*Аз ида при тебе пиян
със танц и със песен
– недей ме отблъсква,
заклевам те, моля те страстно.*

(Алкей, прев. Б. Георгиев)

Неразривната връзка на **поезия и музика** присъства неизменно в ситуацията на пира. Това е отразено и от античната вазопис (в сцени на танци и песни, изображения на музиканти и музикални инструменти), огласено е и от поетите.

*С разпалено сърце от виното
мога да започна
прекрасен дитирамб*

за бог Дионис. (Анакреонт, прев. Б. Георгиев)

Социалното пространство на пира съвместява сякаш несъвместими неща – то е сплав от високия мъжки статус и по-фриволната свобода и красота на юношите. Голямо внимание в него се отделя на социално-възрастовия статус на участниците. *Юношите*, така често възпявани в лириката (и обозначени във вазописиста с кодови маркери като петел, куче, заек) са игрови образи. *Зрелите мъже* също са представяни в игриви ситуации (пир, танц, празничен комос) или в митологично-героичен контекст. Маркирането на играта, на другото, е важен елемент от ситуацията на пира.

¹⁵ За ужасното и опасно въздействие на оргиастичната музика и танц може да се съди и по фрагмента от незапазената трагедия на Есхил „Едони“. В нея се говори за ужасната варварска флейта и музиката, водеща до безумие, редом с вакхическите възгласи и ритъм на тимпаните. (Иванов 1917: 307–350).

*О, виното отхвърля надалече
човешките ни грижи...*

...

*Тъй, като пием,
сърцето преувеличава всичко.*

(Бакхилид, прев. от старогр. Б. Георгиев)

Старостта е изобразявана като противопоставеност на младите, силни и красиви тела на юношите. Традиционната и за архаичната лирика опозиция старост/младост и шеговито-ироничният начин да се говори за нея присъстват в изобразителния код и напомнят лириката на Анакреонт (аз съм стар и немощен, но на пир като че ли съм отново млад). *Жената* в пространството на пира е хетера, танцьорка, флейтистка и/или е в ролята на вдъхновяващото „чуждо“ – подобно на менада, амазонка.

Пиенето на вино е важна част от сьмпосиона, особено в архаичния му вариант. То е отделено от храненето, по особен начин противопоставено на него (в общото дихотомично, амбивалентно пространство на пира и на неговите изходни смисли). И лозата е изобразявана в два културни варианта, отдалечени от самото Дионисово растение: или като вино, или като трудова дейност, предшестваща приготвянето на виното – гроздобер, мачкане на гроздето. Другият често срещан атрибутивен знак на Дионис е вечно зеленият бръшлян, носен от бога през зимните месеци, както разяснява по-късно Плутарх. В пиршествената тематика архаичната лирика запазва този така устойчив темпорален код, опозициите: есен, зима/пролет, лято; смърт/възраждане; старост/младост.

Чух

как приближава пролетта

цъфтяща – о, налейте бързо, бързо

в голямата си чаша вино сладко

като меда. (Алкей, прев. от старогр. Б. Георгиев)

Пиршественото пространство не остава неизменно в различните етапи от културата на Елада. До тук очертахме главно архаическия период и съществените, важните елементи, които ритуалните практики, архаичната лирика и вазописта носят като изходна система от значения. Атинският полис, както и статусът на гражданина в този полис, съществено се променят в периода VI–V в. пр. Хр. Епохата на Пизистратите е преломен момент не само в политическо отношение. Това е времето,

когато Атина става важен и мощен културен център със силен градски елит, с нов градски начин на живот. Това е и времето на установяване на Големите Дионисии, не случайно наричани Градски; времето на издигане на първите каменни храмове и началото на процеси, превърнали Атина в културна и политическа столица на елинския свят. Чернофигурните изображения на пиршествени теми от този период са напълно в духа на архаичната мисловност и система от означения.

Класическият период налага и в пиршествената тема свой ярък и специфичен отпечатък – с новото усещане за празничност и аристократична игровост, с култа към младост и красота и новите начини да се изобрази прекрасното.

Младостта престава да е строго времева категория и се превръща в социален знак. За поколението на Алкивиад игровост, младост и красота стават норма за живот. Дионис в изображенията от V–IV в. пр. Хр. се превръща в млад и красив юноша с андрогинна хубост. Той вече не е бог, указващ граници и преходи в социалното поведение, а е естетизирана алегория на празничния светоусет, на щастието и веселието, на красотата. Жената също става участник в пира, макар и не напълно равноправен. Рязко нараства авторитетът на божествата Афродита, Ерот. Те са изобразявани редом с колесницата, в която са впрегнати Потос (любовен копнеж), Химерос (любовно желание) и Сладки речи. Тази нова тенденция е видима още у поетите от късната архаика – при Анакреонт и съвременника му Ибик.

*Възпявам Ерос, нежния,
окичен със корона от цветя.
Той властва дори над боговете
и укротява хората... (Анакреонт, прев. от старогр. Б. Георгиев)*

*Ерос ме гледа под клепките пак
с тъмносиния поглед.
Той ме захвърли с безбройните си чарове
в мрежите на Афродита –
аз треперя, когато приближава
като кон, който някога
е бил победител, а сега, остарял
против своята воля, трябва пак в състезания
да се мери с колесниците бързи.*

(Ибик, прев. от старогр. Б. Георгиев)

Брадите също изчезват от изображенията на пируващите през класическия период. Участниците в пира видимо се подмладяват, както става и с изображенията на боговете – Дионис, детето Ерос¹⁶. Изключение правят само „бащите“, патриаршеските фигури на Зевс и Посейдон. Пиршественияте сюжети стават по-игриви, по-светски. *Красотата и младостта*, както и игривото начало, което се свързва с тях, стават основни обекти на опоектизиране, превръщат се в естетически категории. Виното и опиянението вече не са опасни, двусмислени състояния, а все по-често са елитарна игра, носители на наслада и изискани радости – интелектуални и еротични. Тази тенденция се очертава още в интерпретирането на любовната тема у Анакреонт („С червена топчица отново ме тупна Ерос, златокосия“). Вазописта също отразява настъпилите промени: художниците рисуват Дионис без брада, на трон в центъра на пир, а изображението на Горгона е само декоративен елемент към общата композиция. Екстазното, оргиастичното, опасното начало (омофагията) се трансформира в разкази за „дивата Аркадия“ и за екзотичните ѝ, необикновено гъсти и силни вина, а също и за „варварските“ практики да се пие вино (неразредено с вода). Същото се случва и с интерпретациите на любовната тема в лириката.

*И хвърлил се пак
от високия бряг
във морето разпенено,
аз плувам омаян
от любовта.* (Анакреонт, прев. от старогр. Б. Георгиев)

Анакреонт ще пее за виното-Ерос, за безнадеждния опит на човек да се пребори с любовната стихия, с потопеността си в страстта, във вълните на любовта¹⁷. Любопитно е да отбележим, че традиционен героически епитет за морето у Омир е οἶνου, „виноцветен“

¹⁶ Ерот преставя да бъде бедствие, стихия, гибел, връхлитаща човека отвън, и се превръща в *палаво играещо си дете* – първообраз на *детето Ерос* в елинизма и римската литература. Ерос и Афродита вече ще са свързани предимно с *играта, с любовното състезание, с еротиката, с фриволното начало, кокетството и измамата*.

¹⁷ ἄρθεις δῆϊτ' ἀπὸ Λευκάδος
πέτρης ἐς πολὺν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι. /Anacreon fr. 31 (376), D. Page, *PMG*, Oxford, 1962/

Метафората у Анакреонт препраща слушателя към идеята за пиянството от любов, към гибелната омая и забвението, което се предава чрез *скока от скалата Левкада*.

(οἶνωπός – с цвят на вино, виненочервен, тъмночервен, тъмен). Лириците от архаиката говорят по аналогичен начин за виното и потопеността в едно особено състояние на любовна нега, омая от Дионисовата напитка и от буйните талази на любовта.

ПИРЪТ В ИЗКУСТВОТО

Пирът присъства устойчиво както в литературата още от най-ранните паметници на епоса, така и в живописата и скулптурата. Той е основен модус на човешкото, една основна форма на съществуване на героите: редом с воинската махия винаги е и пирът (в *Илиада* и *Одисея*¹⁸; в германо-скандинавската митология – пирове на героите във Валхала), а сред атрибутите на героя са *меч, копие и чаша*.

*С моето копие хлябът ми ръжен замесен е,
с моето копие мачкат
истмийското вино за мене.*

Пия – облегнат на моето копие.

(Архилох, прев. от старогр. Б. Георгиев)

Поетите от архаиката и ранната класика познават и възпяват едновременно воинската махия и музическото изкуство, *меча и лирата*. Още у Алкман зазвучава констатацията, че „железният меч не е по-нужен на човека от песента на тихата арфа“ (ῥέπει γὰρ ἄντα τῷ σιδάρῳ τὸ καλῶς κιθαρίσδην.)

Ще минат два века, докато поетът престане да е първо и преди всичко воин и се превърне в професионалист, въоръжен с майсторството на изкуството си, във виртуоз поет и музикант. Това ще е, разбира се, друго време и негови герои вече няма да са творци като Алкман, Архилох или Алкей, а музиканти като Тимотей от Милет и Филоксен от Китера (новатори в жанровете ном и дитирамб).

За древните поети виното е свързано предимно с представата за *благо, дар* от боговете. Алкей ще заяви:

*Да ти ем в здрача... И защо
да чакаме да запалят лампите?
Остана много малко от деня.*

¹⁸ Омировата дума за пир „δαίς“ (дял, порция; храна; гощавка, пир – от „δαίνυμι“ – делея, давам угощение, пирувам) отразява тези културни реалии, както и съсловния етос на аристокрацията (царският пир). Тя се среща и в по-късни текстове, главно за угощение след жертвоприношение. (Герджикова 2003: 17–54).

*Големите и многоцветни чаши донеси,
любима... Дионис,
синът на Зевс и на Семела,
е дал на хората вино,
за да забравят. (прев. от старогр. Б. Георгиев)*

Този божествен дар¹⁹ е равен по значение с даровете на Деметра. Цитираният фрагмент от Архилох демонстрира тази представа – редом с хляба (дар от Деметра) стои *виното*. В друг фрагмент на Архилох копието и чашата с вино отново са обвързани:

*Взимай широката чаша,
тръгни по палубата
на бързия кораб.
Ти отвори този съд
и налей от червеното вино.
Трезвен да бъдеш на стража,
приятелю,
е невъзможно. (прев. от старогр. Б. Георгиев)*

Виното е мислено предимно в ритуална перспектива – като важно положително начало. Много по-периферно е значението му като средство за лекуване на любовното страдание и на мъката от бедите и нещастията, присъщи на човешкото съществуване. Тази представа също се ражда и огласява през архаиката; ще я открием оповестена у Алкей:

*Не бива да оставяме сърцето си
на грижите*: ний нищо не печелим,
когато се отдаваме на скърби,
о, Бакхусе... И все пак най-доброто
лекарство си остава виното.
Налей да се напием... (прев. от старогр. Б. Георгиев)*

(*Едно от многото прозвища на бога е Дионис Лией – „освобождаващия от грижи“)

¹⁹ Както маслиновото дърво, и лозата има божествен произход, за което свидетелстват редица митове. Тя е дар от Дионис, а виното е един от проводниците на силата на бога. Виното също е и знак за кръвта на бога, за кръвната жертва. Съгласно една легенда произходът на думата „вино“ (οἶνος) е свързан с цар Ойнос – син на Орфей. Пастир изнамерил случайно лозата и като не знаел какво представлява, събрал гроздето и го отнесъл на цар Ойнос. След време от сока се получила напитка, която нарекли вино.

Способността на виното да променя поведението на човека прави тази напитка знак за промяна на статуса на човека, елемент от инициацията, затова в ритуалите на прехода винаги участва и виното. В мистериите посвещаваният получава тайно знание и от „сляп“ се превръща в „прогледнал“, „зрящ“. В тях неизменно присъства и сакралната напитка. В изобразителния разказ, свързан с тези ритуали, най-често посветителят е полегнал, край него е неофитът с ритон в ръка, а всички останали пият от киликси и фиали. Често в такива изображения присъства и Ерот, наливащ вино и/или танцуващ под звуците на авлос/флейта, на които свири Силен. (Маразов 2000.)

В елинската обредна система мъжете присъстват на сямпосион само след като станат пълноправни членове на общността. Юношите са изобразявани голи – знак за това, че са лишени все още от статуса на мъже и герои воители, затова са само безсловесни виночерпци. Но присъствието им на пира (освен в аспекта на „хариса“ – красотата и младостта) ги прави и участници в един важен процес – на възпитание и обучение.

Виното е свързано с важни *поведенческите модели* на човека в пространството на сямпосиона. Както отбелязахме, пият равни по статус хора (които са равни и пред Дионис в ситуацията на *кóмоса*), пият по правила, по строго установен ритуален ред. Пирът предполага смяна на роли, маркирани и чрез преобличания, чрез възрастови „промения“ и игри. Франсоа Лисараг, коментирайки серия подобни елински изобразителни сюжети, счита това за символ на изконната идея на сямпосиона за *кръговото движение* – като организиращ принцип, проявяващ се в пиенето и танците²⁰, и в правилата на *скóлия*, и в песните, музиката и речите (Лисараг 1987: Fig. 23). Елинското *μουσική τέχνη* (изкуство на Музите) включва музика, пеене, танц и поезия. Идеята, съдържаща се в триединството *слово – ритъм – хармония* представлява парадигмата на *текст – танц – мелодия* и най-точно се носи от названието „*енкюклиос пайдейа*“ (*ἐγκύκλιος παιδεία*). Това е конкретната, сетивно възприемана проекция на скритата същност на *μουσική*. Дитирамбът се изпълнявал с танцуване в кръг, откъдето бил и наречен „*кюкλος*“ (*κύκλος*); а хоровият поет бил и композитор, и учител по танци.

²⁰ На червенофигурен кратер от ок. 520 г. пр. Хр. има кръгово изображение, разделено на две пиршествени пространства: светът на Дионис със свитата му от сатири и менади и светът на хората, танцуващи и свирещи на музикални инструменти.

Сюмпосионът е много устойчив мотив за античната лирика от архаиката насетне. В нея пирът и виното присъстват в особени смислови режими. Те са отправна точка за огласяването на редица антични представи, съгласно които *употребата на вино е особено изпитание*, позитивен опит, необходим за социализацията на човека²¹. Може да се обособят няколко равнища на това изпитание. Първо – виното е посредник в общуването, средство да се открие истината/лъжата. Лирическите поети, възпяващи виното, не случайно го свързват най-често с истината: Алкей – „защото виното е огледало на човека...“; „...вино, мое мило момче, и истина...“ (οἶνος, ᾧ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεα). Теогнид ще каже в напътствията си към младия аристократ Кирн, че златото и среброто се проверяват чрез огъня, а душата – чрез виното. Жанрове като скόлий се раждат, участват в тази празнична ситуация, съчиняват се и се изпълняват в съпровод на музика именно на пирове. Сюмпосионът е място за изпитание на човека, а виното – средството²². Затова сямпосиархът ръководи този процес така, както стратегът – военните операции на полуса²³.

Кратерът е един от смисловите центрове на сямпосиона. Той маркира не само водеща тема, но и правилния ред на протичащото. Той съдържа в себе си идеята за пропорциите при смесването на виното с вода. *Мярата* е важен елемент от този пиршествен комплекс, който огласява и лириката. Да се познава средата, умереност във всичко (основна елинска добродетел, огласена преди това и от „седемте мъдреци“) се осъществява и в процеса на пира – при пиенето на вино. Затова мярата, асоциирана със „средата“, присъства и в предписанията на поетите как да се пие: да се смесва виното с вода, да се спазват пропорциите. Определят се и количеството кратери, които следва да се изпият, и пропорциите на смесването, вариращи от 3 час-

²¹ Тази идея разгръща френският антрополог и изкуствовед Фр. Лисараг. Пример за подобна инициация на младите сили (юношите) е и празникът Ойнистерия, на който бъдещите ефеби принасят в дар на Херакъл мяра вино преди жертвоприношението – отрязването на кичур коса. (Видал-Наке 2001: 157).

²² И при Платон изпитанието чрез вино има педагогически цели – да се познае индивидуалността, характера на човека, с цел да се подобри природата му.

²³ Важно е да се отбележи и друг един особен дуализъм, една на пръв поглед странна игра на значенията при понятия, свързани с *войната* (двубоя) и с *ритуалния танц - игра* (военната пантомима): χεῖρονομία (ритмично движение на ръцете, жестикуляция) и χεῖροβομῆ (надвивам, побеждавам, убивам, покорявам). Напр. фригийските военни танци соγυβαντῦμ; дорийският ритуален боен танц ρυγθῆς, изпълняван под звуците на двоен авлос.

ти вода и 1 част вино до 5 към 3 (или 3:2, 2:1). Тези пропорции се мислят като изтънчена, почти *музикална хармония*. При Плутарх намираме следния любопитен пример: след установяване на необходимите пропорции, описани с музикални термини, пируващите на шега предлагат да вземат чашите с вино като че са лири и да смесват течностите така, както изкусният музикант настройва лирата си. Този идеал за *мъдра уравновесеност* огласяват нееднократно в стиховете си поетите Алкей, Теогнид, Анакреонт²⁴.

Другият режим на изпитанието по време на пир е *изпитанието на другия, на сътрапезника, приятеля*. Още у Омир е огласена представата, че омайното вино увлича дори най-мъдрия да пее, да се смее, да танцува и да изрича думи, които е по-добре да не бъдат изричани. Една от сентенциите, приписвана на мъдреца Анахарсис, гласи, че лозата дава последователно три плода: удовлетворение, опиянение и разкаяние. Той казвал също: „Първата чаша принадлежи на жаждата, втората – на веселието, третата на насладата, четвъртата на безумието“. Виното, казва Платон, дава чувство на радост, сила и свобода. Напитката, дарена от Дионис на смъртните, освобождава човека от норми и забрани, изпробва границите на човешкото благоразумие и културност. Това е излаз на човека отвъд границите на собствената му личност (на социалния му аз).

²⁴ *Мярата* ще бъде важна категория и в първите теории върху изкуството на музиканта. Повечето трактати от класическата епоха носят етически характер или са строго теоретични (дидактически или научно-теоретични) – те говорят за музиката като наука, за възпитателната роля на музиката и въздействието ѝ върху индивида и полиса. Игра или сериозност следва да откриваме в музиката, наслада или полза трябва да носи тя – това са част от изходните въпроси, с които се занимават античната музикална теория и философията. Като миметическо изкуство музиката предизвиква етически чувства с позитивен или негативен характер. Те са свързани според елините и с употребата на определени ладове. Така до Клавдий Птолемей и Августин за музиката ще се мисли като за наука за доброто, правилно модулиране (*modulatio* – оразмеряване, от лат. *modulus*, *modus* – мяра). От музиката ще се очаква да бъде възвишена, благородна и възпитателна. През I в. пр. Хр. представите за музика – поезия и връзките между тях са се променили напълно. Настъпва скепсис по отношение на вярата във възпитателния характер на музиката (връзката етика–музика–идеал) и в същото време започва да се идеализира далечното минало. Пример за това е трактатът „За музиката“, приписван на Плутарх. Съчинението е диалог, чийто патос е свързан с примери от далечното минало. Тема е музиката като особена област на знанието. В трактата се дават полулегендарни сведения за старогръцките музикално-поетически жанрове, за ладовете, за хармонията, за възгледите на Платон и Аристотел, Аристоксен и Питагор. В заключение идва и изводът, че музиката дава на всичко *мяра*.

Вазописта също играе важна роля в разказа за тези посвещения–изпитания. Чашата за вино не е прост битов предмет, а ритуален знак и носител на изображения с висок смисъл. Тя разгръща редом с архаичната лирика свой богат контекст от значения на пира, пиенето на вино, пиршественията тематика. За изпитанията на персонажите се разказва чрез знаците за диво/културно, свое/чуждо, елини/скити, мъже/преоблечени като жени мъже (често с пишци, екзотични източни дрехи и шапки). Възможността *да бъдеш друг* се реализира именно в контролираните условия на кóмоса, на пира. (На една гръцка чаша са изобразени шест полулегнали младежи, които беседват с чаши в ръка. Единият свири на авлос и е облечен като скит – той е обозначен като *различен*.) Пиршественията тематика върви редом с образите на Дионис и свитата му от сатири, силени и менади, с образа на Пан – все същества, принадлежащи на преходната зона между природа/култура, диво/културно. На достигнал до нас атически кратер от края на VI век пр. Хр. има многофигурно кръгово изображение, разделено на две части: едната е групата на Дионис със свита от сатири и менади; другата представя хора, които танцуват, пеят и свирят на музикални инструменти. Между тези две „полухория“ има място, зрително и композиционно обособено поле. Така виното и практиките, свързани с него, се разгръщат на две нива – в *света на хората* / в *света на Дионис и сатирите* (вторият план често отразява и/или преобръща първия). В „Пирът на седемте мъдреци“²⁵ Талес казва, че разумният човек отива на пир не за да напълни до краен предел себе си – като празна чаша, а за да събеседва, да се шегува и да бъде сериозен, да говори и да слуша другите. Участниците в сямпосиона не са чаши, както и чашите не са просто предмети от домакинството. Смесването на вино с вода е като смесването на различни удоволствия (и изкуства), приятни за слуха и зрението. Самото наименование *συμπόσιον* е значещо. Пирът се противопоставя на културата на ежедневието, на профанното битие на отделния човек. Пирът е особен

²⁵ В „Пирът на седемте мъдреци“ още в рамката са включени основните белези на пира – среща, покана, умиване, възлияние, разговор на философски теми. По подобен начин протича и пирът у Ксенофонт Атински (*Пир*). Това са и значещите единици, бележите на жанра. На въпроса за обособяването на жанра пир (литературният пир - *symposion*) и връзката му с частния живот на индивида в класическия период е посветено изследването на А. Димитрова (Интернет 1). В *Игрови форми на философията* Хьойзинха интерпретира като игра и методите на софистите, и самата структура от въпроси и отговори, която стои в основата на сократическия диалог. Към игровите форми спада и агоналният характер на старогръцката култура на всички нива. Агонът присъства и в новия жанр, роден през късната класика – сямпосион. (Хьойзинха 2001).

празник в ежедневието и като такъв предполага ритуалното начало в него да е силно подчертано (правят се възлияния, пеят се пеани, определя се ред, различен от ежедневието, ред в извън-редното, но всичко това се полага в *дома*, а не на площада или храма). „В пира (и като културен феномен, и като литературна форма) е заложен още един принцип, имащ отношение към празника, но и към по-широката сфера на културата – принципът на *играта*. „Струва ни се, че е достойно да помним благородните мъже не само с техните сериозни дела, ала и със забавленията им“ (Ксенофонт, *Symp. I. 1*, вж.: Интернет 1).

Античният сямпосион е особен агон, особена игра – на сила, на воля да запазиш мярата, на ловкост²⁶ и умение на запазиш равновесието и паметта си на края на пира, както и на словесна игра (поетическа, философска). „Сямпосионът може да се нарече място за реализация на метафори и илюзии, както поетически, така и визуални.“ (Лисараг 1987)

Лириката още от архаиката говори за етически и философски понятия, обличайки ги във веселите и непринудени дрехи на пируването, виното, забравата и опиянението (омая от виното и от любовта). Но в същото време тя напрегнато разсъждава за смисъла на живота, за достойно човешко поведение, за мярата и щастието, за социалните и индивидуалните характеристики на човешкото, както и за свободата и нормите. Репликирайки традицията, наследена от предходните векове, тя на свой ред създава и закрепва устойчива ценностна система през познатата за елините топка на пира.

През VI в. пр. Хр. лирически шаблони ще станат призивите в соловата лирика: да прием и да се веселим, преди да ни застигне смъртта; „недей посажда нищо друго, преди лоза да посадиш“ (Алкей), „И все пак най-доброто лекарство си остава виното. Налей да се напием...“, „Ти чашите ни напълни догоре, смеси виното с вода и нека чаша чашата да следва“ (Алкей). Виното, пиянството от любов и мимолетността на всичко красиво първоначално са разбирали в строго

²⁶ Пример за такъв тип игровост (редом със сколия, словесните шеги и различните танци) е и изпитанието в ловкост при играта *котабос*, много популярната по време на пир до IV в. пр. Хр. Виното престава да бъде само напитка, а съдовете за вино – просто предмети. Те се превръщат в „играчки“. Някои аспекти от играта *котабос* я приближават и до гадаенето: удачното хвърляне и попадението в целта са знак за успешен отговор на запитването. *Kotabos* се наричали и камерните танци, изпълнявани от професионалисти по време на пир. Сред ритуалните танци, свързани с Дионис, са и *Epilenios*, *Anteisterios* и *Bahilicos*. С непристойните телодвижения и танците (наподобяващи пияните сатири) е свързан танцът *Cordax*, изпълняван под звуците на ударни инструменти, цимбали, двоен авлос, кастанети, пастирски рог.

телесен, физически план, скрил/овеществил в себе си висок миторуитуален смисъл, преди да се превърнат в условен начин изкуството да говори за психологическите и философски въпроси, свързани с човешкото. С традицията на ритуалния пир (цветя, вино, песни, музика и танци) и формулата у Алкей „... вино, мое мило момче, и истина ...“ се свързва и другата устойчива топка на архаичната лирика – в жанровете сколий, елегия и епиграма. Първоначално изпълнявани за прослава на божество и достойнствата на героя, тези песни се десакрализират, а метафориката им дълго остава устойчива, въпреки все поличния характер на посланието и остро политическата тематика (напр. в политическите сколии на Алкей). Водещата тема в тях все пак не е политическата, а любовта, радостта от младостта и красотата на живота. Аудиторията на поета е ясно фиксирана – той е поет на тесния литературен кръг от аристократи и единомишленици. Субективното начало и в неговите стихове става осезателно: както аудиторията му, така и темите са конкретни, политическите му съперници са назовани, позицията му – също. Пиршественията тема често използва инвективата, ритуалната хула прелива в открита лична политическа позиция.

В живописата – по-свободна и динамична в сравнение със скулптурата, още през V в. пр. Хр. бързо навлизат нови настроения, образи, сюжети, стилови решения, огласени преди това в лириката. Вазописта става близка до живота на човека, появяват се изображения на пиршествия, рисуват се празнични сцени, които не могат да се появят в монументалната скулптура. Пример за това са Бриг и Дурис, които рисуват Дионисиеви тържества и пирове. На едно такова изображение Бриг представя сцена след пир: юноша в празнични дрехи, видимо препил, е подкрепян от девойка, държаща главата му. Изобразеното е съзвучно с пиршественията теми у Алкей и Анакреонт. В скулптурата през IV в. пр. Хр. богове и герои също се превръщат в красиви човешки същества, при това пресъздадени с изящна артистичност и изтънченост (напр. *Аполон Белведерски* на Леохар). *Аполон Сауроктонос* на Праксител вече е само *красив юноша*, готвещ се да стреля по гущер; Артемида се превръща в прекрасна *девойка*, която оправя диплите на хитона си, а Хермес – почиващ си *млад мъж* (*Хермес с детето Дионис*). Образът и в пластическото изкуство, както и в лириката, постепенно се е отделил от митическия първообраз, от митическото съдържание. През IV в. пр. Хр. сред предпочитаните сюжети отново ще е

пирът, а в персонажната система се откроява засиленото присъствие на образа на сатира, на дивото, хтонично създание²⁷.

Изследването на тематичните регистри на старогръцката култура във времевия диапазон VII–IV в. пр. Хр. очертава промениците се идеи за човека и обогатяващия се регистър от представи, свързани с антропологичната проблематика. Идеята за благо през класическия период рефлектира върху такива фундаментални категории като любов и младост. Героическият идеал, конструиращ изначално представата за „хариса“ на човека, постепенно се трансформира и обогатява. *Сюмпосионът* става ново специфично поле на агонална изява на полисният човек. Пиршественията тема създава богати възможности да се говори за индивида, за социалните му роли. Тя е и начин да се конструират и закрепват определени културни стереотипи и норми, етически и естетически представи. Този важен за елините топос отразява и настъпилите промени в идеята за младостта и красотата, както и проявата на игровото начало, свързано с тях (подчертаването на несериозно, младежкото, фриволното). Пиршественияте сюжети през V–IV в. пр. Хр. и в лириката, и във вазописта преосмислят строго религиозния аспект на идеята за младостта и от религиозно-митологичен знак я превръщат в социален знак. В зората на елинизма тя престава да е само времева категория и се превръща в естетическа. Когато в елинската култура разказът за *човека и времето* се превръща в говорене за *човека във времето*, безпокойството на индивида от отлитащото време ражда един нов по смисъл и съдържание култ към младостта и свързаните с нея игровост, фриволност, отказ от ангажирани и сериозни социални роли. С потапянето на човешкото битие в една нова темпоралност, непозната за мита и за Омировия човек, се ражда новото човешко преживяване на света и на собственото битие–в–света. Едната възможна рефлексия на този проблем (представата за щастие в мига, превърнат в изкуство) е възпята като житейска философия още у Анакреонт в двустишието: „За мен е важно днешното – че утрето не знае никой“. Безпокойство от отлитащото време (загубата на хубост, любов, живот, блага), както и култът към младостта и красотата, европейската култура ще преживява с особена драматичност и до/в модерните времена, през XX–XXI в. А топосът *пир* ще остава отворен за нови послания и смислови конкретизации.

²⁷ *Сатир, наливащ вино, Почиващ сатир* на Праксител; дитирамбът *Циклопът* на Филоксен от Китера.

ЛИТЕРАТУРА:

- Видал-Наке 2001:** Видал-Наке, П. *Черният ловец. Форми на мислене и форми на общество в гръцкия свят*. София, 2001.
- Гринбаум 2006:** Гринбаум, Н. С. Бытовая лексика древнегреческой ранней лирики. // *Индоевропейское языкознание и классическая филология, X. Материалы чтений, посвященных памяти профессора И. М. Тронского*. СПб., 2006, с. 43–58.
(<http://www.philology.ru/linguistics3/grinbaum-06a.htm>)
- Герджикова 2003:** Герджикова, В. Епическо и гастрономическо. Аспекти на изобразяването на храна и пируване у Омир. // *Власт и социум. In honorem M. Taseva. Известия по история 1*, Благоевград 2003, с. 17–54.
- Иванов 1917:** Иванов, В. Эллинская религия страдающего бога. Фрагменты верстки книги 1917. // *Эсхил. Трагедии*. Москва, 1989, с. 307–350.
- Лисараг 1987:** Lissarrague, F. *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. Paris, 1987.
- Маразов 2000:** Маразов, И. Сакралната напитка на древните траки. // <http://www.todoroff-wines.com/marazov.htm> ; И. Маразов. *Траките и виното*. Русе, 2000.
- Михайлин 2005:** Михайлин, В. Дионисова борода: Природа и эволюция древнегреческого пиршественного пространства. // *Неприкосновенный запас*, 2005, № 5.
- Хьойзинха 2001:** Хьойзинха, Й. *Ното Ludens*. София, 2001.
- Янакиев 1988:** Янакиев, К. *Древногръцката култура – проблеми на философията и митологията*. София, 1988.
- Интернет 1:** Димитрова, А. Обстоятелственият контекст на жанра диалог и отношението му към литературния пир. // *Литература плюс култура*.
<http://grosnipelikani.net/modules.php?name=News&file=article&sid=15>, 23.10. 2008.

ХРАНАТА И ТРАПЕЗАТА В ОМИРОВАТА *ОДИСЕЯ* КАТО ВИД МЕЖДУКУЛТУРЕН ДИАЛОГ

Гергана Петкова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Подреждането на трапезата и храненето са били изключително важна част от живота на древните гърци. Те не възприемат тези моменти просто като време, в което да се засити гладът и да се утоли жаждата, а като удоволствие от съпровождащото го духовно общуване със сътрапезниците. За да се изпита истинска наслада от сервираните ястия и благоуханното вино, е било необходимо те да бъдат „подправени“ с приятен разговор, разказване на различни случки или звучащо музикално изпълнение на аед. Сядайки на една маса¹, елините са общували помежду си, без да се е налагало да се съобразяват със съществуващата в ежедневието йерархия, т.е. сътрапезниците са се изравнявали по статус (Богданов 1989: 154–155). Сцените на ядене и пируване, а също така и естеството на консумираната храна съдържат множество скрити символи, които, разбира се, не трябва да се разбират буквално, а да се тълкуват от друга гледна точка – като проява или липса на определен вид култура.

Този факт прави изключително интересна функцията на такива сцени в литературните текстове. Особено любопитна е споменатата вече връзка „храна-култура“ в Омировата *Одисея*, където странностите в гастрономическите предпочитания на голяма част от персонажите със сигурност притежават важна символика.

КУЛТУРА НА ХРАНЕНОТО И ВИДОВЕ ХРАНЕНЕ В *ОДИСЕЯ*

За да бъде част от една определена култура, била тя и на яденето, човек трябва да бъде с други хора, а не отделно от тях. Затова, ако героят е сам, и поемането на храна не е важно само по себе си. То до-

¹ Това се е случвало по време на празник, когато хората не са се съобразявали с нормите и ограниченията на ежедневието.

ри е признак на нечовешко поведение². Обикновено се маркира като вероятно бъдещо действие (най-често приготвянето на провизии за предстоящо пътуване) и включва скромното ежедневно меню за всеки елин – хляб, сирене, вино и вода³.

В *Одисея* никъде не е поместено описание на типичната делнична трапеза, нито пък са споменати обичайните за един средиземноморски народ хранителни продукти (Богданов 1989: 199) като зеленчуци, плодове (по-специално грозде), мед, подправки и риба⁴. Използвали са ги пестеливо и не са ги разхищавали (Герджикова 2003: 38). Месото е било скъпо и консумацията му се е свързвала с празничните жертвоприношения и съпровождащите ги пиршества, когато са се преминавали колкото се може повече граници и единствено тогава са се допускали „ексцесии-те на яденето“ (Богданов 1989: 199).

Омир фокусира вниманието точно върху гощавката, очертава границите на нормалното ѝ протичане и подчертава валидните за пира закономерности. Те не са „прилежно“ подредени в рамките на едно описание, а отделните елементи са разпръснати из целия текст. След събирането на отделните части и схематизирането им може да се направи примерен план на един нормално протичащ пир.

СХЕМА НА ТИПИЧНИЯ ПИР

– домакинът кани гостите в своя дом и към всеки желан посетител той проявява любезност и гостоприемство, канейки го да седне на почетно място (обикновено трон, който е пишно украсен), настанява го комфортно, като самият домакин сяда в близост до него, заобиколен от най-близките му хора. Разбира се, пирът е свързан винаги с пренасяне жертва на боговете, а самото жертвоприношение се извършва преди засядането на трапезата (или се дава обещание за извършването му на следващия ден). Често, докато ястията бъдат приготвени, господарят на дома и неговите гости се освежават, вземат дълга баня, намазвани са с благовония. След това се отправят към трапезата. Самото ядене на масата задължително започва с измиването на ръцете със студена вода.

² Храненето отделно от другите се възприема като излизане от нормите на правилното ядене. Сам яде циклопът Полифем, царят на лестригоните и т.н.

³ Водата и виното задължително присъстват на всички описани трапези. Те са символ на равновесието в земеделското производство на човека (Купър 1993: 175).

⁴ В песен XII, когато Одисей и другарите му са на остров Тринакия, се споменава, че ловят и ядат риба заради изпитвания глад.

– след измиването им се пристъпя към нареждането на трапезата. Винаги се поставя първо хлябът, след което се носят различните ястия (всичко това се поднася в златни и сребърни съдове). Междувременно виното се размесва с вода⁵ в специален за целта съд, кратер, и след това се разлива в чаши;

– задължителна част от пира е възливането (което се прави както по време на угощението, така и още по време на жертвоприношението, когато се приготвя за ядене месото на жертвеното животно);

– насладата от сервираните ястия и от виното е придружавана от душевната наслада на разказването или музикалното изпълнение на певец (изпълнението на аеда се съпровожда от мелодия на лира или на китара);

– ако гостът е непознат на домакина, го разпитват за произхода му и за пътуването му, но задължително след като е приключил с храненето;

– завързва се разговор между домакина и госта;

– гостът задължително трябва да бъде дарен от домакина и от най-знатните представители на общността. Даровете включват и хранителни продукти, за да може гостът спокойно да продължи пътуването си⁶. Той трябва да приеме подаръците, защото в противен случай поведението му се приема за обидно;

– същевременно гостите също трябва да спазват някакъв етикет: неправилно е да си тръгнеш от място, на което са те посрещнали добре, без да известиш домакина и да приемеш приготвените за теб подаръци; не бива да се отправят обиди към домакина, друг гост или дори към роб, който прислужва; не трябва да се разхищава поднесената храна;

– за естествен край на всеки пир се приема краят на деня. Омир дори рамкира този край със следната фраза, която се среща в целия текст: „Слънцето щом се търкули и мрак над земята припадна...“

Но любопитни са не толкова гореспоменатите случаи, които са добре познати на древните елини (и вероятно затова не са и систематично подредени в рамките на едно угощение), а описаните нетипични и странни пиршества. Техните особености се определят от мястото, на което се правят, хората, които вземат участие в тях, отношенията, които съществуват между отделните членове на общността. По то-

⁵ Гърците винаги са размесвали виното си с вода, като към две или три части вино са прибавяли една част вода (Богданов 1989: 200–201).

⁶ Често, когато гостът се изпровожда, за да продължи своя път към дома си, се устройва прощална гощавка в негова чест.

зи начин Омир представя един т. нар. идеален пир (Герджикова 2003: 38) в утопичната страна на феаките (на който присъства Одисей) и друг пир, породен от хаоса, който женехите организират в дома на отсъстващия господар Одисей. Както безпорядъкът и съвършенството се отличават от обичайния порядък на нещата, така и идеалният и преобърнатият пир на женехите (Герджикова 2003: 42) се отличават от нормалната подредба на пространството.

ИДЕАЛНИЯТ ПИР В ИДЕАЛНАТА ДЪРЖАВА

Одисей попада в държавата на цар Алкиной. Порядъкът там буди възхищение – жителите са безсмъртни, дърветата раждат плод и след това цъфтят отново, ежедневието е преобразено в един безкраен всенароден празник (Герджикова 2003: 39). Самият пир, на който героят е гост, впечатлява с огромните си мащаби и с необичайната си продължителност от едно денонощие. Описанието му обхваща цели пет песни. Гостуването на Одисей условно би могло да се раздели на две части (Герджикова 2003: 38) – случващо се преди и след провеждането на спортното състезание⁷, в което героят взема участие и се отличава с уменията си. В този така кратък период се извършва пълната градация на героя и той е приет от обществото на феаките като равен на тях⁸.

Но истинското признание за Одисей се състои в това, че той консумира една и съща храна с богоподобните поданици на цар Алкиной. И на други места в текста героят споделя трапезата на божества. Когато е в плен на Калипсо, те ядат на една маса, но богинята приема амброзия и нектар, а за героя се сервират ястия, предназначени за простосмъртен (Герджикова 2003: 42). Чрез техните гозби обаче той става част от свръхкултурата и свръхцивилизоваността им. Насладата

⁷ Виолета Герджикова (Герджикова 2003: 39) противопоставя тези две части, определяйки ги като несъвършен и съвършен пир, т.е. може да се приеме, че състезанието, в което Одисей се отличава, е необходимият катализатор, за да се постигне и идеалният пир.

⁸ Игрите вероятно не са случайно организирани, както може би не е случаен и резултатът от тях. Те служат по принцип, за да се избере герой, т.е. групата хора, наблюдаващи състезанието, издигат определен човек в степен. Ето защо Одисей започва да се възприема като равен на безсмъртните феаки, които непосредствено след състезанието го отрупват с дарове, както се случва с всеки победител. В текста допълнително се подчертава този нов статус на героя и чрез консумираната храна. При подредбата на трапезата е „пропуснато“ да се сервира хляб, а по принцип Одисей консумира само него, свинско месо и вино.

от вкусеното и преживяното слива духа му с хармоничността, която цари в цялата държава.⁹

Храната в *Одисея* има важно символно значение. Чрез нея се прави характеристика не само на консумирация, но и на цялото общество, от което той е част. Отклоненията от нормата за ядене водят до обозрими отлики от нормалното в поведението, във външния вид и т. н. Тези моменти изобилстват в поемата и са показател за нивото на цивилизованост.

ОТКЛОНЕНИЕ ОТ ОБЩОПРИЕТАТА НОРМА ЗА ЯДЕНЕ В ОМИРОВАТА *ОДИСЕЯ*

Вече бе многократно споменавано, че както за древните елини, така и за съвременните хора съществуват общовалидни правила и табута, свързани с храненето, които трябва да се спазват. Колкото по-развита в културно отношение е една група хора, толкова повече забрани се издигат. Нарушението на някои от тях се възприема като нецивилизованост. Но има и такива, при които с прекрачването на границата се преминава в пространството на нечовешкото.

Най-първично и жестоко е поведението на циклопа Полифем. Той живее абсолютно сам, няма никакви социални контакти, ежедневието му е еднотипно и монотонно, преминава в грижи за стадата му. Домът му е пещера. Там живее заедно с животните, които отглежда. Външният му вид е страховит – едноок, притежаващ исполинска сила и животинска кръвожадност. Един от признаците за неговата културна принизеност е, че той не използва огъня за приготвяне на храната си, а консумира всички продукти в сурово състояние. Но най-шокиращо остава проявеното от него людоедство. След като погубва другарите на Одисей, той ляга сред овцете и заспива. И не само хранителните му навици предизвикват отвращение, но и прекалената консумация на вино, което допълнително го оварварява. Според разбиранията на древните гърци виното се приема винаги разрежено с вода. Културният човек пие бавно и не се напива. В противен случай се определя като нецивилизован и се принизява до така незавидното ниво на варварин или роб (Богданов 1989:

⁹ В идеалната държава на феаките Одисей сякаш за първи път изпитва истинско удоволствие от пируването, след като цар Алкиной му обещава да му помогне да се прибере в родната Итака.

200–201). Счита се, че в цялата *Одисея* циклопът Полифем е единственият, който се напива с вино.¹⁰

След циклопа Полифем героите се натъкват на друг човекоядец – царя на лестригоните Антифат. Той, както и поданиците му, се отличават с огромния си ръст и приликата си с великани.¹¹ Но плашещи са не само сцените, в които се консумира човешко месо. Не по-малко опасно за Одисей и неговите другари е приемането на различни растителни видове, оказващи почти магическо влияние върху пътешествениците (Герджикова 2003: 41). Попадайки сред лотофагите и вкусвайки от лотосовите листа¹², героите забравят всичко. Те са единствено мъже, които са изцяло отдадени да берат това растение. Подобна странност може да се обясни с факта, че лотосът е символ на всепоглъщащото женско начало (Купър 1993: 118). А неестественото поведение в резултат от приемането му се състои във видимата проява на прекалено спокойствие¹³, стигащо до пълна апатия и загуба на реална представа за заобикалящия ги свят. Билка с подобен ефект сипва Елена във виното на Одисей, за да пропъди тъгата и черните мисли от героя. Чудодейното растение пък тя получила от египтянката Полидамна, съпругата на Тон.

Богинята Кирка също си служи с магическите сили на билките. От съвсем безобидните продукти – сирене, ечемично брашно, мед и вино, тя забърква ястието, с което нагостява другарите на Одисей. Но междувременно добавя някаква билка. След като вкусват от него, гостите ѝ се превръщат в прасета. В помощ на Одисей, който тръгва да ги спасява, се явява Хермес, който му дава тайнственото растение с името „моли“¹⁴, познато само на боговете.

¹⁰ В песен X, когато Одисей и другарите му се готвят да се отправят на път към Страната на сенките, се споменава, че единствен с тях не заминава Елпенор, който се погубва, защото е „натежал от вино“ (Омир 1981: 204, стих 554). След това в следващата песен XI, когато срещат сянката му и го питат какво се е случило с него, той отговаря: „аз съм погубен от демон противен и вино без мяра“ (Омир 1981: 210, стих 61).

¹¹ В „Одисея“ людоедството се подсказва от исполинския външен вид на човекоядците.

¹² Мястото, където срещат лотофагите, е киренското крайбрежие на Африка, което се намира близо до Египет. За египтяните лотосът има силно лечебно действие. Екстрактът от растението се приема за прочистване на организма и за удължаване на земните дни, защото за тях цветето е символ на вечността и безсмъртието (Купър 1993: 117).

¹³ Вярвало се е, че лотосът лежи върху водите на покоя (Купър 1993: 118).

¹⁴ В някои страни названието „моли“ носи растението жасмин. То има бели цветове. Расте по пясъчливи почви и обикновено в планински райони. Чайт от жасмин е важна добавка към различни програми за диетично хранене, защото предразполага към по-лесно усвояване на храната и подобрява обмяната на веществата. Също така има и успокояващ ефект.

Във всички споменати случаи жертва на опасностите, възникнали вследствие на консумиране на някаква нетипична храна или възшебна билка, са другарите на Одисей, но не и самият той. Това го издига в ранг и спомага за възприемането му като по-културен от спътниците му (Герджикова 2003: 41). По-цивилизованото поведение на героя се подчертава ясно на две места в поемата. При влизането в пещерата на циклопа Полифем другарите му настояват да заграбят храна (от откритите запаси, състоящи се от сирене, мляко и т.н.), но Одисей настоява да изчакат домакина и евентуално да се нахранят, когато той им предложи гощавка, проявявайки задължителното гостоприемство. Но контрастът между тях е най-силен в епизода, в който спътниците му открадват и заколват свещените крави на Хелиос въпреки положената клетва пред предупредилия ги водач и нееднократно изказваните обещания. Те със сигурност са обречени, защото нарушават прекалено много табута – престъпват дадената дума, открадват храната си, проявяват неуважение към боговете, като не извършват правилно жертвоприношението¹⁵. Но най-пагубното за тях е проявата на лакомия¹⁶ за пореден път¹⁷. Посочените дотук аномалии в хранителните навици поражда хаос или са породени от него. Най-осезаемо нововъзникналият безпорядък се улавя в преобръщането на пира. Трябва да се подчертае, че идеалният пир може да се осъществи само в идеална държава, каквато е тази на феаките. Опитът да се превърне ежедневието в безкраен пир, да се преобрази делникът във вечна хубост, извън ареала, в който цари абсолютна хармония, е обречено на пълен неуспех. Винаги се достига до някакво неестествено явление или поредица от ненормални събития. Например пирът у Еол е безкраен и трапезите непрестанно биват отрупвани с вкусни ястия, но няма хармония в семейството му и любовните отношения между потомците на царя – той омъжва шестте си дъщери за шестимата си сина. Наслаждава се на угощението единствено в компанията на съпругата и децата си. Далеч по-отчайващо обаче е положението, в което ни се

¹⁵ Принасят в жертва животни, които не са отгледани в личното стопанство (Герджикова 2003: 41). Не използват задължителното ечемично зърно за поръсване, нито вино за възливане, защото не разполагат с тях. Вместо с ечемик ръсят с дъбови листа, а вместо с вино възливат с вода.

¹⁶ Те изколват всички свещени крави, въпреки че е невъзможно да изконсумират толкова много месо.

¹⁷ Другарите на Одисей проявяват лакомия и алчност многократно. Например те смятат, че в дадената от Еол торба, в която са завързани ветровете, е скрито богатство, предназначено само за Одисей. Развързват торбата и заради това тяхно глупаво и необмислено действие ги връхлитат множество беди.

представя положението в собствения дом на Одисей. Не е случайно, че поемата започва точно с описание на пируващите женихи. То трябва да ни покаже царящия безпорядък поради отсъствието на истинския стопанин, което безредие трае до завръщането на героя и постигане на личното възмездие.

ПИРЪТ НА ХАОСА

Тук всеки смисловозначим елемент е преобърнат. Домакинът на дома отсъства, а гостите са се самопоканили¹⁸ и са си организирали сами едно безкрайно угощение. В мига, в който масите се разтребват от останките, трапезата се подрежда отново с множество вкусни ястия. Понеже Одисей го няма, а никой не възприема наследника му, Телемах, като господар на палата и цялото имуществено на бащата, един от женихите на име Евримех се издига в ролята на лидер на останалите. Дръзко се опитва да завземе всички функции на Одисей – от тези на домакин до тези на съпруг.

Натрапниците сядат винаги един до друг, в дълги редици, отдавайки се на гуляй. Единствено сервираната храна им носи удоволствие. Те не общуват помежду си, дори рядко говорят – само в случаите, когато кроят гибелта на Телемах или евентуално на Одисей, ако той се завърне след двадесетгодишно отсъствие. Аедът също е принуден насила да свири и пее на този осквернителен пир. Подтиквани от своя огромен апетит, те изколват голяма част от добитъка, но нито веднъж не принасят жертва на боговете. Не възливат вино. За първи път се споменава за възливане, когато Одисей става гост в собствения си дом. Лакомията и алчността на женихите към чуждото проличава нееднократно – когато присягат към подготвените за Телемах и преобразената като младеж Атина ястия; когато приемат да пируват с козаря Мелантий, раздават охолно храна на просяка Ирос, но отказват да отделят от чуждия хляб за преобразования Одисей.¹⁹ Те дават за него

¹⁸ В *Одисея* е направена много добра илюстрация за това, как се посреща всеки гост и как се говори с неприязън и отвращение към човек, който е нахълтал в дома и нарушава всички правила на етиката. В песен I Телемах посреща радушно предрешената като младеж Атина, но в същото време отправя хулни думи към женихите. По принцип за древните елини посрещането на гости се възприема като среща на чуждото със своето, при която е задължително общуването, съпроводено с разказ на госта за произхода и пътуването му.

¹⁹ Когато застава пред цар Алкиной, Одисей също е преобразен в просяк. Съзнавайки своя социален статус, синът на Лаерт сядат в пепелта до огнището. Но цар Алкиной, след като е порицан, че не проявява нужното гостоприемство, го вдига от прахта и го поставя да седне на прекрасен трон и да сподели гозбите с тях. Алкиной сядат в близост до Одисей и до най-близките си хора, както е по обичай.

определения, които са напълно валидни за самите тях – „лентяй“, „блюдолизец на чужда трапеза“ (Омир 1981: 328, стих 220), „гладник“ (Омир 1981: 328, стих 219) и т.н. Подкрепяни са и от преминалия на тяхна страна козар Мелантий. Същевременно самите женихи са се отдали на едно безкрайно консумиране – едва станали от трапезата, те броят часовете²⁰ до следващото сядане на масата. Разхищението, което проявяват спрямо чуждото имущество, личи, когато слугите почистват масите.

*Почнаха те да раздигат обилни останки, трапези,
Многото чаши, с които са пили мъжете надменни.*

(Омир 1981: 362, стих 61–62).

Женихите не постигат насладата, заради която главно се организира всяко едно угощение. При тях възникват скандали, побоища и те самите казват, че злото взема надмощие²¹. Те са разрушителната сила,

Въпросът за гостоприемството съпътства всяка сцена, свързана с пируване. Когато в песен IV Телемах попада в двореца на Менелай по време на пир и Етеон запитва Менелай дали да покани пристигналите странници на гощавката, царят сериозно го укорява:

*Двама мъже, Менелая божествен, пристигнаха тука –
Някакви странници, сякаш потомци на Зевса велики.
Що повеляваш? Дали да разпрегнем конете им бързи,
Или при друг да ги пратим сърдечен прием да намерят?
С гняв златовласият цар Менелай на това отговори:
„Етеоне, Боетов потомко, не беше ти глупав
По-рано, а наговаряш днес глупости като децата.
Малко ли ядохме двама, преди у дома да се върнем,
Гозби на чужди трапези? (Дано занаят ни избави
Зевс от подобна беда!) Разпрегни незабавно конете
На чужденците, а тях доведи да участвуват в пира!*

(Омир 1981: 74, стих 26–31)

²⁰ На този преобърнат пир също присъства някаква форма на организирани спортни занимания. Женихите мятат копия и дискове, но извършват това с голяма ленност и бързо го прекратяват, когато разбират, че вечерята е готова. Тук няма отличил се мъж сред тях. Не се осъществява така важното издигане в степен. Това се случва и на трапезата. Дори когато по нареждане на Телемах сервират на Одисей равен дял от месото, той не вкусва от приготвеното за женихите ядене.

²¹ При даването на знак в текста, че гибелта на женихите е близо, за пореден път се използва важното символно значение на консумираната от тях храна:

*Рече така Телемах. У момците Палада Атина
Смях незатихващ възбуди и техните мисли побърка.
Всички ахейци от кикот лицата си чак разкривиха.
Ръфаха още сурови меса, а очите им бяха
Пълни със сълзи. Дъхът им предсецаше стонове горки.*

(Омир 1981: 392, стих 345–349)

която унищожава строго определения и задължителен ред. Върхната точка в създадената дисхармония се достига, когато Одисей пролива кръв по време на този преобърнат пир и опръсква с нея сервираните ястия – „хляб и месо се оваляха в кръв“ (Омир 1981: 413, стих 21). След това животът в дома на Одисей приема нормалния си облик.

Символиката на яденето в *Одисея* задължително трябва да бъде разгледана като многопластова (Герджикова 2003: 44). Важни са всички особености, които могат да се свържат с нея. Разбира се, от първостепенно значение е самото естество на консумираните продукти. Вече бе многократно отбелязвано, че никъде не се срещат типичните за един средиземноморски народ плодове, зеленчуци и т.н. За сметка на това се приемат огромни количества месо, което самите герои в „Одисея“ обрисуват като наслада за душата. С яденето на неестествена или табуирана храна се прекрачва границата на цивилизоваността, като се достига до нечовешката жестокост на людоедството. Не е маловажно с кого се яде на една трапеза и дали се вкусва от едни и същи гозби, както и дали се спазват всички правила на етиката по време на пируване.

Гладът като първопричина за приемането на някаква храна е логично също да бъде упоменат. Преди всеки по-важен момент героите в „Одисея“ защитават глада си и утоляват жаждата си и чак тогава се чувстват готови да преминат към разрешаване на възникналия проблем.

*Щом се наситиха всички на пира, услаждащ сърцата,
Тъй се обърна към тях Одисей, богоравния страдник:
„Някой да иде да види дали враговете са близо!“*

(Омир 1981: 460, стих 489–491).

Самият Одисей казва, че колкото и силна тъга да изпитва човек, стомахът и тялото си искат своето и той е длъжен да се съобрази с това. Когато обаче се премине към непрестанен апетит, граничещ с чиста лакомия, следва неизбежна гибел за този, който им се поддаде. Важна функция на храната в Омировата *Одисея* и в литературата въобще винаги е заемала ключово място за разбирането на целия текст. Дългите описания, представящи ни приказните картини на пищни пирове или жестоки сцени, в които самите герои стават жертва на гощавката, не са просто пример за майсторството на поета в разказването, а скрити кодове, чието разгадаване придава нов привкус на цялата творба.

ЛИТЕРАТУРА:

Богданов 1989: Богданов, Б. *История на старогръцката култура*.
София, „Наука и изкуство“, 1989.

Герджикова 2003: Герджикова, В. Епическото и гастрономическото.
Аспекти на изобразяването на храна и пируване у Омир. // *Известия на Катедра Българска история и археология и Катедра Обща история*. ЮЗУ „Неофит Рилски“. Благоевград, 1/2003: 37–52.

Купър 1993: Купър, Дж. К. *Илюстрирана енциклопедия на традиционните символи*. София, „Петър Берон“, 1993.

Омир 1981: Омир. *Одисея*. София, „Народна култура“, 1981.

БИБЛЕЙСКИЯТ ЦАР ДАВИД И ЗАПАДНОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ

Милена Кирова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Най-малко 3000 герои мъже се появяват в книгите на Еврейската Библия.¹ И докато някои между тях са представени само чрез притежанието на име, около други се разгръщат истории с множество перипетии, нелишени от проблясъци на психологически драматизъм. Такива са например патриарсите, Мойсей, Йешуа бен Нин (Исус Навин), съдиите Йефтай, Гидеон и Самсон... И все пак има един, с когото никой не може да се сравнява: Давид. Името му е споменато над 1000 пъти в цялата Библия, историята му се простира в три от най-важните исторически книги; фигурата му се превръща в емблема на юдейския месианизъм; присъствието му свързва двата Завета. Но не в това е причината за огромното влияние, което героят Давид е оказал върху развитието на западната култура. По-важен се е оказал начинът, по който е разказана неговата история, уникалната сложност на посланието, което се внушава чрез нея. „Виждаме го в най-разнообразни роли – като убиец на великан, овчар, музикант, манипулатор на хора, човек извън закона, престорено луд, лоялен приятел и поданик, любовник, войн, танцьор, който развлича тълпата, баща, брат, син, господар, слуга, религиозен фанатик и цар. Виждаме го преследван и преследващ, въздигнат и отхвърлен от Бога, обичан и мразен от хората, триумфиращ и смазан. Как да се справим с целия този огромен портрет? Откъде да започнем?“ (Грос Луис 1974: 205)

Може би трябва да започнем оттам, че подобна противоречивост и сложност са неизменна черта на едно явление, по-древно от самата способност да се мисли и пише сложно: човешкото битие. „Давид, с други думи, е човешко същество: изцяло, четириизмерно, неповторимо човешко... Той е първият човек в световната литерату-

¹ Броят на жените обикновено се сочи около 200, макар че според феминистката библистика стига до 10–12% от целия персонаж.

ра...Той е първата истинска личност“ (Халпърн 2001: 6). „Историята на Давид представлява навярно най-голямото, събрано в един разказ, древно изображение на един човешки живот, развиващ се бавно в етапи през времето, оформян и коригиран от промените в политическия живот, в публичните институции, в семейството, от импулсите на тялото и духа, от приближаващия се тъжен разпад на плътта. [...] Можем да обобщим, като кажем, че за западната литература това е първият портрет в цял ръст на един владетел от макиавелиански тип. *Книга на Самуел* е между тези редки шедьоври, които – подобно на *Пармският манастир* от Стендал, внушават непоколебимо и неоспоримо поучително знание за човека като политическо животно в цялата му противоречивост и злост, с неговата податливост към жестокост и със страстта да се упражнява властта“ (Олтър 1999: IX, XVIII). Можем да обобщим, че „цар Давид е човешко същество, което има същите подтици и амбиции, каквито са присъщи на всеки могъщ човек“ (Маккензи 2003: 46).

Позволих си да натрупам поредица от цитати, тъй като заключенията, постигнати в тях, принадлежат на няколко между най-авторитетните изследователи, занимавали се с историята на цар Давид през последните трийсетина години. Веднага след тях обаче ще предложа и първото свое наблюдение. От всичко, което разбрахме дотук, може да се изведе заключението, че библейският Давид не е фигура с митологичен характер, неговата история не принадлежи към митичния тип наратив, подобен на древногръцката митология, която трябва да се оформила приблизително по времето на неговото царуване според библейския текст. Автентичният митичен герой по принцип е отчужден от идеята за психологически реализъм, нравствената оркестрация на душевния опит се разминава напълно със символичните функции, специфични за него. Няма човек, който би могъл да оприличи себе си на Прометей, Херкулес, Язон или Едип например, във всеки случай не и по пътя на непосредствената идентификация с тяхното поведение в митичния текст. „Човешкото“ там се проявява в модели-матрици, които използват силно обобщени, а поради това и хиперболизирани, категории на психичния опит. Усвояването на тези герои от въображението в покъсни епохи задължително става през фокуса на някаква интерпретация, чрез усилията на една или друга теория, идеология, частна митология, адекватна на разума във всяка епоха.

Библейският цар Давид със сигурност не е разказан по този начин. Ако трябва да бъде мислен в категории на някакъв колективен тип способност за разказ, той е по-близо до модела на приказния фол-

клорен герой. Безспорно присъстват и легендарни мотиви, вплетени в целостта на историята, в никакъв случай не трябва да се забравя историографската цел на древния текст. И все пак крайният резултат не е нито мит, нито легенда, нито приказка, нито исторически репортаж. Можем просто да се задоволим с отказа от амбицията да го дефинираме в някой конкретен термин. Можем, подобно на Дейвид Гън в края на 70-те години, да използваме предпазливото назоваване „произведение на изкуството“ (a work of art). Тук обаче ще продължим да разсъждаваме по въпроса какъв е този дискурс, който побира в себе си информативността на историческото писание, развлекателната поучителност на фолклорната приказка и смразяващата символика на мита едновременно.

Нека тръгнем още веднъж от нравствената противоречивост в изображението на Давид, от онзи енигматичен реализъм на човешкото, който винаги е съблазнявал вниманието на западния читател. Един упорит и авторитетен археолог на историческата истина, скрита зад образа на древния цар – Барух Халпърн, издаде в самото начало на нашия век книга с показателното заглавие *Тайните демони на Давид. Месия, убиец, предател, цар*. Разплитайки скрупулъзно скритите значения в еврейския текст, авторът реставрира удивителната фигура на човек, който се е стремял към властта с радикалната безкомпромисност на политик от голям мащаб – хитър, умен, жесток и безскрупулен. Ясно е, че нито един мит и нито една приказка не изграждат подобни образи. Тях можем да срещнем само по страниците на някоя литературна творба. И Халпърн го потвърждава: „Ако всичко това е измислица, имаме автор, който е събрал Хамлет и Ричард III в един образ, древен предходник на Томас Харис, само че за разлика от него стремящ се да скрие съществуването на Ханибал Лектор“ (Халпърн 2001: 76).

Авторите от най-радикалната школа в модерната библеистика са убедени, че Давид (поне в приблизителните контури на библейския образ) никога не е съществувал, че неговото присъствие в текста има напълно легендарен характер, а историкът-второзаконник е аранжирал древни предания в писмена цялост с добре осъзната религиозна и националномитологична цел. Изследователи като Филип Дейвис и Дейвид Клайнс често сравняват историята на Давид с цикъла от разкази за крал Артур и неговите рицари на Кръглата маса. На тези възражения останалите съвременни библеисти възразяват с една доста здрава логика: никоя легендарна сага, още по-малко сага за герой-основател на племе или държава, не изгражда образ с нравствено противоречиви черти. Легендарното мислене по принцип отбягва психо-

логическата амбивалентност; легендаризиращите механизми на разказа по правило изглаждат неравномерностите, идеализират характеристиките, обобщават противоречията до монолитни и по възможност монументални фигури. Легендата, с други думи, преувеличава дребното, възвисява обикновеното и това е валидно с особена сила, когато става въпрос за важен герой от националната митология, от древното минало на някой народ. Най-лесният пример за сравнение ще бъде балканският епос, създаден около чутовната фигура на Крали Марко чрез неудържима хиперболизация на историческата истина за един дребен османски васал.

И за да се върнем обратно към образа на Давид, ще цитирам отново Халпърн, който обобщава своите наблюдения: „Когато минималистите сравняват образа на Давид с този на крал Артур, разликите изпъкват мигновено: легендите за Артур не го осъждат като убиец и не запълват повечето си време с извинения заради факта, че враговете му непрекъснато умират по един или друг насилствен начин“ (Халпърн 2001: 76). Робърт Олтър също тръгва от потребността да отхвърли идеята за легендарен характер на текста: „Мрачният исторически реализъм на тази история [...] със сигурност противоречи на представата за нейния легендарен характер. Ако Давид беше изобретение на много по-късна национална традиция, той щеше да се окаже най-странният цар-основател, познат досега: човек, който, преди да стане цар, е показан като колаборатор с архивраговете на Израел, филистимците; който допълва прелюбодееянето с убийство; който нееднократно се подлага доброволно на унижение, често е показван в своята слабост и се люшка между благородството на някои свои дела и грубата отмъстителност, включително на самото си смъртно ложе“ (Олтър 1999: XVII).

Вече можем да разберем, че противоречията в изображението на библейския цар точно защото са „човешки“ налични и достъпни за коментар, пораждат един парадоксален ефект в съзнанието на модерния читател/изследовател. Щом като няма легендарен характер, не е приказка или мит, Давид **трябва да е съществувал**, при това историческата истина за неговите дела и неговия характер е запазена в размери, адекватни на древната близкоизточна представа за историческа истина. „Мрачният реализъм“, за който пише Олтър, се е превърнал в доказателство за съществуването на един наистина изключителен, сякаш излязъл от драма на Шекспир, древен владетел.

Но не само толкова. Изумителните подробности от личния, дори интимния, живот на Давид, заедно с очевидния опит да бъдат обясне-

ни и мотивирани неморалните епизоди в него, да бъдат оборени някакви (за нас напълно изгубени) упреци и подозрения, отправени от съвременниците, според библейските историци доказват, че текстът е бил създаден (и съответно е имал политически смисъл) само в епоха, не твърде отдалечена от времето, когато е царувал самият Давид. Всъщност според най-убедителната до този момент хипотеза подобна история би могла да се появи в този вид и да има смисъл единствено през X в. пр. н. е. (например в двора на цар Соломон) или най-късно през IX в. пр. н. е.

Образът на Давид като цар и човек най-вероятно е бил изграден върху вече съществуващата основа на блискоизточната историографска традиция и като цяло се е побирал в концептуалните рамки на представите за древен владетел. Въпреки зашеметяващите подробности, които смайват съвременния читател, библейската фигура е здраво положена върху два актуални за своето време модела: древноизраелската идеология на героичното поведение и писмените източници, съдържащи биографии на царе. Самият текст нерядко се позовава на някакви (най-вероятни придворни) архиви, но за нас те са напълно изгубени. Това в общи линии е писмената традиция, върху която почива образът на Давид. Освен нея съвсем очевидно има и друга, устна традиция: фолклорни приказки и предания, чиято намеса непогрешимо личи в епизоди като битката със страшния великан Голиат. Това съчетание (доста стандартно по принцип) на устен приказан наратив с дворцова историографска традиция (необходимо е да припомним, че преди 3000 години дворците са били единственото място за развитие на писмената култура в Близкия Изток) предопределя донякъде спецификата на текста. Но само донякъде. После идва това, което го прави изключителен и ненадминат за своето време: литературното майсторство, с което е създаден разказът.² За да проникнем в него поне донякъде, трябва най-напред да преодолеем няколко традиционни препятствия.

На първо място ще се разграничим от историческия позитивизъм в библеистичното разсъждение, достигнал до нас като наследство от усилията на 19 век. Според разпространеното (и революционно в сравнение с теологическата позиция) мнение на историческо-критическата школа историята на Давид, както и огромната част от

² Тук би трябвало да добавя, че никой превод не е в състояние да предаде адекватно богатата система от асоциации, фонетични игри, алюзии, метафорични внушения, с която един доста беден откъм лексикални запаси древен език успява да кодира виртуозно по своята сложност послание.

Еврейската Библия, представлява мозайка от текстове или „документи“, писани по различно време, от различни автори и с различна цел, но събрани на едно място от т. н. „редактори“. В продължение на век и половина всички автори, които следват тази тенденция, се занимават със скрупулозна филологическа дисекция на еврейския текст (най-често във варианта на масоретите, понякога с корекции от други версии като Септуагинта или таргумите, или свитъците от Мъртво море). Големият наратив за Давид, който се простира в първите три книги *Царе*, се разчленява на отделни парчета и всяко от тях се изследва в периметъра на конкретен тип авторство и свързаната с него идеология. Не можем да отречем, че подобен подход може да намери своите убедителни основания в текста. Например повторенията, модерното западно съзнание трудно може да си представи, че един добър редактор ще допусне няколко (при това нерядко противоречиви) версии на едно и също събитие или различни имена за една и съща местност, за един и същи човек. Саул например само в границите на Първа книга е помазан три пъти за цар, всеки път при различни обстоятелства. Давид, от своя страна, два пъти се появява „за пръв път“, като непознат човек, пред Саул. Неслучайно ранните преводи на еврейския текст поправят тези „недомислици“ със собствени средства. Добронамерени историци като Йосиф Флавий си позволяват да направят подбор между различните варианти или да вметнат свой коментар върху нарушената (според тях) повествователна логика. Освен това трябва да се признае, че към оригиналния текст (както и когато някога се е появил) са направени добавки от по-късно време и различни по стил. Типичен случай е кодата, вметнена точно преди смъртта на Давид (2 Цар: 21–24), която по всеобщо признание побира материал от четири различни източника, без никой от тях да принадлежи по стил и възгледи към времето, когато е създадена основната част на разказа. Всичко това е стимулирало огромна историческа и филологическа работа – най-много върху Петокнижието и смятаните за исторически книги, сред които са книгите, разказващи за Давид.

Именно в контекста на сизифовските усилия по филологическо дешифриране на всяко парченце библейски текст в края на 70-те години на XX век се появява един алтернативен подход. Той идва встрани от линията на библейската екзегетика, поради което и внася свежи перспективи в интерпретацията на вече застояли проблеми. Идва литературознанието, което за пръв път поглежда историята на Давид като цялостен разказ с противоречиво и сложно послание, осъществено чрез комбинирана система от реторични и символични

похвати³. От този момент нататък множество особености на текста, дотогава смятани за нарушения в логиката или за резултат от различни типове авторство, започват да изпъкват в нова светлина: най-общо казано, като специфични особености на типа литературно писане, характерен за древния Близък Изток.

В неочакван ракурс се оказва видян „най-тежкия“ проблем на библейското авторство – сглобеността на текста от парчета, писани по различно време и/или по различен начин. Поглед встрани към традициите на други древни култури от същия регион ще ни подсказва, че колажът всъщност е представлявал стандартна процедура на литературното писане. Разностилието на сглобените части ни най-малко не е влизало в противоречие с идеята за авторство на подобен мозаечен текст. По-скоро обратното, то е било силен аргумент в полза на представите за автентичност и убедителност. Точно в тази посока на обяснение Робърт Олтър, един от пионерите на литературното направление, коментира драстичния случай на вече споменатата кода в разказа за Давид: „Би било неразумно да мислим, че разминаващите се пасажки представляват натрапени допълнения към основния текст, защото целенасоченото изработване на колаж от различни източници представлява многократно демонстрирана стандартна литературна процедура на древния Израел“ (Олтър 1999: X).

Употребата на различни версии за едно и също събитие, от друга страна, внася идеята за сложност на живота, за наличието на противоречиви сили и тенденции в човешкото битие, за едновременното действие на множество механизми, които произвеждат индивидуална и социална реалност. Нека да вземем за пример двойното въвеждане на неизвестния момък Давид в двора на цар Саул.

1 Царства 16 разказва тъжната история на един владетел, обзет от зъл дух, чиито слуги се стараят да изнамерят лек и му препоръчват музикант, който ще гони бесовете, като свири на лира. Така в двора се появява Давид, „човек храбър и войнствен, който умно говори и е хубавец“ (*1 Царств. 16:18*). Той се харесва много на цар Саул, който освен придворен музикант го прави и свой личен оръженосец. Веднага в следващата, седемнайсета глава е разказана битката между Давид и Голиат. В самия край на главата щастливият Саул разпитва своя вое-

³ Сред най-важните трудове, които поставят началото на тази интерпретативна посока, са: Gunn, David. *The Story of King David*. Sheffield: JSOT Press, 1978; Clines, D.J.A. *Story and Poem: The Old Testament as Literature and Scripture*. – Int. 34 (1980); Fokkelman, J.P. *Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. I. King David*. Assen: Van Gorcum, 1981; Alter, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. Basic Books, Inc., Publishers. New York, 1981.

началник: „чий син е тоя момък? (1 Царств. 17:55), а веднага след това задава същия въпрос и на самия Давид: „чий син си, момко? „(1 Царств. 17:58). Формулата „чий син е...“ в Еврейската Библия неизменно означава „кой е този човек?“. Очевидното удвояване на една ситуация, при това лишено от видима причина и логика, винаги е смущавало библейските коментатори⁴. Но нека да го погледнем сега като литератори, които се занимават с един установен и цялостен, съзнателно конструиран по този начин текст.

В мисленето на автора-съставител двата епизода, както изглежда, са изразявали две различни страни от присъствието на Давид и от историята на неговите отношения със Саул. В първия случай акцентът попада върху духовните качества на младия момък и върху неговите умения да лекува човешките души чрез особените си връзки с Бога, чрез способността да възвръща божествения дар на хармонията в измъчената душа на един отхвърлен от висшия повелител цар⁵. Във втория случай Давид прави своята първа крачка към мястото на военачалник-владетел чрез демонстрация на бойни умения, хитра военна тактика и бързи, решителни действия. Трябва да насложим единия към другия епизод, единия към другия образ на бъдещия владетел, за да прозрем, че библейският автор се опитва да внуши „духовното“ и „военното“, изкуството и войната като две страни, еднакво силни в присъствието и в характера на Давид. Не на последно място и двата епизода завършват по еднакъв начин: те разкриват невежеството на Саул, неговата потребност да търси знание с помощта на другите хора. Два пъти имплицитно е противопоставена умствената безпомощност на стария цар на комплексните дарби, вложени в младия момък. Подготвя се и онази последна стъпка, с която отчаяният, екзистенциално неспособен на знание, изтощен от борба с бесовете в себе си цар прибягва към помощта на магьосница-некромант в навечерието на своята гибел. Така вече започваме да разбираме способността на колажа да внушава символични послания по ненатрапчив, но скрито убедителен начин, още повече когато става въпрос за цивилизация, вострастена в желанието за перманентна интерпретация.

⁴ Изказвани са дори гротескно неподходящи за библейското мислене хипотези: например че амнезията е била част от болестта на Саул, или че неговият военачалник Авенир се опитва да го заблуди съзнателно. Все пак преобладава мнението, че двата случая идват от различни традиции. Това обаче не обяснява защо „редакторът“ ги е оставил в толкова непосредствена близост без коментар на логическото противоречие.

⁵ По-подробно вж.: Олтър 1999: 110–111.

Изплитането на сложни асоциации и пораждането на взаимни влияния между различните части на един цялостен текст, както и между самостоятелни текстове още преди те да бъдат свързани в някаква цялост, е точно това, което постструктуралистичното литературознание би означило с термина *интертекстуалност*. Авторът⁶ на историята, която свързва пророк Самуел, Саул и Давид в разказ за появата на монархия, наречена Израел, безспорно е притежавал изключителна дарба на писател. Върху основата на документален исторически материал, чрез обработката на устно разпространени предания и легенди, но преди всичко с умението на голям разказвач той успява да изгради увлекателен и многопластов наратив с психологическа дълбочина и богати символични внушения. И ако днес ни изглежда, че много от неговите похвати са не-литературни, т.е. по-подходящи за писането на религиозен трактат или на исторически репортаж, то това до голяма степен се дължи на факта, че самите представи за литературно писане, за литературност и не-литературност имат относителен, исторически променлив характер. Неопровержимото присъствие на идеологически послания в текста, в същото време, по никакъв начин не подрива представата за неговата литературност. От една страна, става въпрос за древен и синкретичен тип културно мислене. От друга страна, достатъчно е да погледнем западната традиция от последните векове, за да се убедим, че добрата литература може да бъде упрекната в зависимост от идеологията само тогава, когато прави непочтени усилия да скрие тази зависимост.

Накрая трябва да кажа нещо и за формалната организация на текста, съдържащ историята на Самуел, Саул и Давид. В източноправославната религиозна традиция целият разказ е разположен в първите три от общо четирите книги *Царства*. Според еврейския канон (последван от католическата и протестантската църква) съществуват две книги на Самуел⁷ и две книги *Царе*. Нашият текст обхваща *Първа книга Самуел*, *Втора книга Самуел* и завършва във втора глава на *Първа книга Царе*. Но и това не ни дава достатъчно ясна представа за някогашната цялост на разказа. Появата на две отделни книги *Самуел* не е иманентна на еврейския текст и се е появила едва при първия

⁶ Отново бих искала да припомня, че определенията *автор*, *съставител* и *редактор* не могат да бъдат ясно разделени, когато говорим за Еврейската Библия.

⁷ Тук и навсякъде в книгата съм се постарала да върна на имената с наставка *-ил* в нашия Синодален превод оригиналното произнасяне с наставка *-ел*, тъй като то много ясно отвежда към разпространената в езиците на древния Ханаан дума *ел* или *бог*, често вплитана в състава на мъжките имена.

превод на гръцки език през III в. пр. н. е. Причината е имала изцяло технически характер и е произтичала от особеностите на древното „книгоиздаване“ в свитъци. Тъй като дължината на свитъка е била стандартна величина, а историята не се е побирала в един-единствен свитък, наложило се е нейното разделяне, за да попадне в Александрийската библиотека. Според някои изследователи на книгите възможно е края на историята, сега заемащ първите две глави на следващата книга (*Трета книга Царства* в нашия превод), да е бил допълнително отделен от целостта на големия текст и да е бил поставен на новото място от някой късен редактор като въведение в историята на цар Соломон (вж. Олтър 1999: X).

Така или иначе, за нас историята, която разказва появата на първата еврейска държава, наречена Израел, е по-важна със своята изключителна способност да изгради портрет на един конкретен човек, по-вероятно действително съществувал, като се започне с неговата младост и се завърши с последните дни на дълбока старост. Страница след страница литературният образ на цар Давид се разгръща като послание на един древен свят, разкриващо неговите възгледи за природата на човека, за силата на властта и за механизмите на историческото развитие. Послание, което и днес не е загубило нито своята актуалност, нито своята притегателна сила и продължава да вълнува западното въображение.

ЛИТЕРАТУРА:

- Грос Луис 1974:** Gros Louis, R. *King David of Israel*. // Gros Louis, R., R. Kenneth (eds.). *Literary Interpretations of Biblical Narratives*. Nashville: Abingdon, 1974.
- Халпърн 2001:** Halpern, B. *David's Secret Demons. Messiah, Murderer, Traitor, King*. Eerdmans Publishing Co. Cambridge, 2001.
- Олтър 1999:** Alter, Robert. *The David Story. A Translation and Commentary of 1 and 2 Samuel*. W.W.Norton, New York & London, 1999, p. IX, p. XVIII.
- Маккензи 2003:** McKenzie, Steven. *King David. A Biography*. Oxford University Press, Oxford, 2003.

БИБЛЕЙСКОТО ЕЗЕРО

Жоржета Чолакова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

В съществуващата нагласа на изследователската мисъл се забелязва видима склонност към извеждане в херменевтична позиция преди всичко на мегасимволиката на водата – достатъчно е да споменем изключително стойностните и вдъхновяващи разсъждения на Башлар и Юнг. Във *Вода и сънища (L'Eau et les rêves, 1942)* Башлар с поетико-философски усет осмисля различните образни състояния на водата, превъплътени в художествената визия на редица поети, за да открие в тях семиозиса на същностни естетически и екзистенциални проблеми. От своя страна Юнг вижда във водата архетипа на женското начало, което именно защото е архетип се проектира във всички водни хипостази. Подобна концептуална стратегия би могла за определени изследователски задачи да бъде не само базисна, но и достатъчна. Ние обаче поставяме въпрос, на който тя не е готова да отговори: как да обясним доминацията на едни водни образи за сметка на други в контекста на естетически променливата история на идеите и ако е все едно какъв точно е образният вариант на водата, защо се забелязва конкуренция между тях, която е съпътствана не само от предпочитания на определени ритмоформи, но и на цялостни поетологични системи? Иначе казано, от кой момент и как става автономизирането на езерния образ, за да се превърне през XIX век в код на философската идея за универсума и човека? И защо едва от Гьоте и неговото стихотворение *Auf dem See (1775)* езерото ще изплува от всеобщото водно пространство и през целия XIX век ще се окаже не само в самостоятелна, но и в ключова семиотична позиция? Разбира се, изследователската прецизност и отговорност, които би трябвало да съпътстват всяко подобно начинание, не биха били удовлетворени, ако дори само за миг допуснем самонадеяното предположение за изчерпване на тези въпроси тук и сега. А и тези въпроси не са единствените, които стоят пред нас. И тъй като генеалогията на всяко едно явление в

европейската култура неминуемо отвежда към предфикционалните полета на мисълта, ще се опитаме да открием проекциите на езерото в библейския текст, като за целта ще се позовем на латинския и на други канонични преводи. За да не утежняваме текста, ще се въздържим от цитиране на гръцки, тъй като предварителните наблюдения, които направихме, показват идентичност на семантичната употреба. Двете основни номинативни форми за езеро в латинския текст – *lacus* и *stagnum*, съответстват на гръцките *λάκκος* и *λίμνη* както в лексикално-семантичен, така и в текстуален план. Навярно нова светлина към този проблем ще внесе съпоставката с еврейския оригинал на Стария завет, но засега основно ще се позовем на Nova Vulgata¹, още повече че именно латинският език и преведената чрез него Свещена книга има много по-определящо и по-мощно значение за европейското литературно съзнание, отколкото еврейският или гръцкият език. За да потърсим отговор на въпроса, каква е функцията на езерния образ – примордиална или факултативна, и каква е неговата семиотична парадигматика, ще проследим най-често срещаните му номинации. В референтния корпус откриваме няколко типа означаване, някои от които се оказват дори парадоксални, но в същото време съответстващи на многозначните параметри на *lacus* и *stagnum*.

Естествено е да очакваме основните образни функции на езерото да имат топоцентричен характер. И действително една от проявите на присъщата му топоцентрична семантика е употребата му **като географска реалия**: *lacus Asphar* / *езеро Асфор* (Първа книга Макавейска 9:33), *stagnum Genesareth* / *Генисаретското*² *езеро* (Лука 5:1). Възможно ли е обвързването на една от ключовите новозаветни сцени с езерния топос – а именно с Генисаретското езеро, да послужи за важно херменевтично основание в открояването на някаква специфична негова роля в семиозиса на Божественото предопределение? Ако е така, то навярно ще се окаже, че още в библейския текст е започнал процесът на еманципиране на езерния образ от другите водни хипостази и от сферата на географските понятия (които в Библията видимо изобилстват) и че то още в този момент би било вече в състояние да се транспонира в сферата на сакралната символика. Ако се окаже, че езерото е топосът на първата реална среща на Божия син с обикновените и изтерзани от мизерията хора, които ще го последват и

¹ Цитатите на латински са по електронното издание на Nova Vulgata –

<http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html>

² В Синодалната Библия езерото се изписва като Генисаретско, а не Генесаретско, както би трябвало, ако се придържаме към латинския вариант.

ще станат негови ученици, то би трябвало да очакваме, че то ще поеме изключително важна символна роля като Началото на Пътя. Повеќе от очевидно е, че такава отговорна екзегетична стойност езерото няма. Но защо? Отговор ни дава самото Евангелие. Първата среща на Исус с неговите ученици се случва на Генисаретското езеро единствено според Лука (5:1), докато според Матей и Марко – на Галилейското море (Матей 4:18, Марко 1:16):

Factum est autem, cum turba urgeret illum et audiret verbum Dei, et ipse stabat secus stagnum Genesareth (Evangelium Secundum Lucam 5:1)

Ambulans autem iuxta mare Galilaeae, vidit duos fratres, Simonem, qui vocatur Petrus, et Andream fratrem eius, mittentes rete in mare; erant enim piscatores. (Evangelium Secundum Matthaeum 4:18)

Et praeteriens secus mare Galilaeae vidit Simonem et Andream (Evangelium Secundum Marcum 1:16)

Твърде любопитен е казусът, който предлагат два английски превода на Библията – King James Version³ и New American Standard Bible⁴. Ако в цитирания по-горе пасаж те се придържат стриктно към евангелските текстове по отношение на названията на Генисаретското езеро (lake of Gennesaret) и Галилейското море (sea of Galilee), то в Евангелието на Йоан сме свидетели на парадоксална контаминация – появява се вариантът Галилейско езеро:

Post haec abiit Iesus trans mare Galilaeae, quod est Tiberiadis. (Evangelium Secundum Ioannem 6:1)

After these things Jesus went over the sea of Galilee, which is the sea of Tiberias. (King James Version)

After this Jesus went away across the Lake of Galilee (that is, the Lake of Tiberias) (New American Standard Bible)

Същата номинативна „аномалия“, но вече не като проблем на превода, а като разлика между евангелските разкази, се наблюдава и при изобразяване на сцената с бурята, по време на която Исус заспива: според Лука тя се разиграва в езерото, а според Матей – в морето:

³ <<http://www.magister.msk.ru/library/bible/english/kjv.htm>>

⁴ <<http://biblebrowser.com/john/6-1.htm>>

Factum est autem in una dierum, et ipse ascendit in navem et discipuli eius, et ait ad illos: „ Transfretemus trans stagnum “. Et ascenderunt. (Evangelium Secundum Lucam 8:22)

Et ecce motus magnus factus est in mari, ita ut navicula operiretur fluctibus; ipse vero dormiebat. (Evangelium Secundum Matthaeum 8:24)

Подобно на приведенния пример, от който ясно личи маловажността на образната конкретика на **езерото като природен воден топос** и безопасната му замяна с море, има и друга сцена, доказваща тази субститутивна опция. Става въпрос за едно от чудесата на Исус, когато прогонва дяволите от един човек, а те влезли в свинете, които пасяли наблизко, и цялото стадо се хвърлило във водата и потънало (Лука 8:33; Матей 8:32). Отново при Лука това водно пространство, в което потъват демонизираните свине, е езеро, докато при Матей е море. Срвн.:

Exierunt ergo daemones ab homine et intraverunt in porcos, et impetu abiit grex per praeceps in stagnum et suffocatus est. (Evangelium Secundum Lucam 8:33)

Et ait illis: „Ite“. Et illi exeuntes abierunt in porcos; et ecce impetu abiit totus grex per praeceps in mare, et mortui sunt in aquis. (Evangelium Secundum Matthaeum 8:32)

Очевидно налице е маргинализация на езерото като природен топос, което често е причина за замяната му с друг воден образ – предимно с море. Интересно е, че субституцията се оказва възможна дори в случаите, когато то означава географска реалия. Следователно езерото като знак на земната природа има несамостоятелно значение и неговата функция в библейския текст е най-често метонимична (поточно има функция на синекдоха). Аналогична е неговата функция и в старозаветните текстове, където обаче не се забелязва субституцията с друго водно пространство, но въпреки това е очевидна неговата условна употреба като животворна вода, чрез която Бог проявява своето всемогъщие:

Posuit desertum in stagna aquarum et terram sine aqua in exitus aquarum (Psalmus 107: 35)

Той превръща пустиня в езеро, и сухоземица – във водни извори (Псалм 106: 35)⁵

⁵ Текстът на Синодалната библия е цитиран по електронната версия <<http://www.magister.msk.ru/library/bible/blgarska/bolgar.htm>>

*

A facie Domini contremisce, terra, a facie Dei Iacob, qui convertit petram in stagna aquarum et silicem in fontes aquarum.

(Psalmus 114: 7–8)

Трепери, земьо, пред лицето на Господа, пред лицето на Бога Иаковок,

Който превръща скалата във водно езеро⁶ и камъка – във воден извор

(Псалм 113: 7–8)

Не бива обаче да оставаме с погрешното впечатление, че Божията сила, изразена чрез акта на трансформацията, е винаги милостива – тя може да бъде израз и на Божия гняв и наказание, който превръща езерата в пустиня:

Desertos faciam montes et colles et omne gramen eorum exsiccabo; et ponam flumina in insulas et stagna arefaciam. (Liber Isaiae 42: 15)

ще опустоша планини и хълмове, и всичката тяхна трева ще изсуша; и реките ще направя острови, и езерата ще изсуша (Книга на Пророк Исаия 42:15)

Ще си позволим една еретична волност – струва ни се, че нищо от основния смисъл не би се променило, ако беше казано, че Бог превръща пустинята в море или морето в пустиня. Всички подобни прояви – реализирани и латентни – бихме могли да определим съответно като реализирана или латентна изоморфна субституция.

В някои случаи тази субституция се улеснява от синтагматиката на библейския изказ. Със статус на условен знак без самостоятелна семантична функция езерото като природен воден топос се появява в редица пасажи, които са организирани на принципа на юкстапозицията и поставят на една линейна ос различни природни знаци с цел единствено да внушат всемогъщието на Божията сила:

Dixit quoque Dominus ad Moysen: „Dic ad Aaron: Tolle virgam tuam et extende manum tuam super aquas Aegypti, super fluvios eorum et

⁶ За факултативния характер на езерото свидетелства разликата в преводите. Срвн. напр. с българския превод от 1940 г.: *Трепери, земьо, от присъствието Господно, От присъствието на Якововия Бог Който превърна канарата във воден поток, Кременливия камък във воден извор.* – вж.

<<http://www.biblegateway.com/passage/?version=BG1940&search=ps+111-118>>

rivos ac paludes et omnes lacus aquarum, ut vertantur in sanguinem [...]
(Liber Exodus 7:19)

И рече Господ на Моисея: кажи на (брата си) Аарона: вземи тоягата си (в ръка) и прости ръката си върху водите на египтяни: върху реките им, върху потоците им, върху езерата им и върху всяко тяхно водовместилище, и ще се превърнат в кръв [...](Изход 7:19)

Именно синтагматиката на образните връзки до голяма степен обуславя факултативното присъствие на езерото и замяната му в някои канонични преводи от други хипостази на водата. Ето пример с цитирания по-горе пасаж от *Изход*, в който езерото е заменено от други образни подобия с воден генотип:

Hospodin dále Mojžíšovi řekl: „Řekni Áronovi, ať vezme svou hůl a napřáhne ji k egyptským vodám - k jejich průplavům, říčním pramenům i mokřinám, ke všem jejich vodním nádržím – ať se promění v krev! (Nová Bible Kralická)

And the LORD spake unto Moses, Say unto Aaron, Take thy rod, and stretch out thine hand upon the waters of Egypt, upon their streams, upon their rivers, and upon their ponds, and upon all their pools of water, that they may become blood [...] (King James Version)

Then the LORD said to Moses, „Say to Aaron, 'Take your staff and stretch out your hand over the waters of Egypt, over their rivers, over their streams, and over their pools, and over all their reservoirs of water, that they may become blood; [...]'“ (New American Standard Bible⁷)

Причина за отпадането на езерото от цитираната фраза, разбира се, е не само юкстапозиционният характер на синтагматичните връзки, в които то участва. От особено значение в случая е липсата на самостоятелна семантична функция и участието му като лесно заменяем сегмент от една параболична конфигурация. Ето защо латинската дума *palus* със значение на ‘блато’ е преведна както като *pond*, така и като *mokřina* или *езеро*, а всъщност латинската дума за езеро – *lacus*, е предадена като *pool of water*, *vodní nádrž*, *водовместилище*. Това е един ключов за нашите разсъждения момент, който изисква да уточним полисемантичния диапазон на латинската дума *lacus*.

⁷ <<http://biblebrowser.com/john/6-1.htm>>

Най-многобройни текстуални свидетелства за употребата на *lacus* предлага Старият завет. Отново като водно пространство, но изкуствено затворено в смисъл на водохранилище, се среща в Юдит (8: 31):

Et nunc ora pro nobis, et forte exaudiet te Deus noster, quoniam tu mulier sancta es, et dimittet Dominus pluviam in repletionem lacuum nostrorum, et non deficiemus iam. (Judith 8:31)

Помоли се прочее за нас, защото ти си жена благочестива, и Господ ще прати дъжд, за да се изпълнят нашите водохранилища, и ние вече не ще се измъчваме от жажда (Иудит 8:31)

Но ако в този случай все още се запазва генотипната му връзка с водата, то много повече са примерите, в които *lacus* означава безводно дълбоко място:

Tu quoque: in sanguine testamenti tui extraho vincos tuos de lacu, in quo non est aqua (Prophetia Zachariae 9:11).

А колкото за тебе, Израилю, заради кръвта на завета ти аз ще освободя твоите затворници от рова, в който няма вода. (Книга на Пророк Захария 9:11)

В смисъл на затвор, място за провинените пред царския закон, същата дума е употребена и в *Книга на пророк Даниил* (6:16). По заповед на цар Дарий пророк Даниил е хвърлен в лъвовата яма: *in lacum leonum*. Приведените примери от Книгите на пророците Захарий и Даниил недвусмислено показват, че *lacus* в смисъл на ров, дълбока яма, затвор се конотира с представата за страданието като свидетелство за вяност пред Бога. Същевременно вертикалната дълбочина в образната представа за *lacus* поражда и визията за гроба, в който обаче, както свидетелстват *Псалмите*, биват изпратени наказаните от Бога. Следователно от една страна се очертава представата за **езерото като затвор** и място на физическо страдание, но – което е по-важно – и на божествено единение, а от друга – **езерото като гроб** и място на отхвърления от Бога грешник. Този втори смисъл на *lacus* е заложен най-вече в *Псалмите*, които огласяват молитвения стон на каещия се човек и именно поради това представата за безводното гробно езеро дава непосредствен израз на страха от смъртта като Божие наказание. Горещата молитва, изразена в първолична форма, е отправена към Бога и е мотивирана от ужаса пред „слизането в гроба“

Ad te, Domine, clamabo; Deus meus, ne sileas a me. Ne quando taceas a me, et assimilabor descendentibus in lacum. (Psalmus 28:1)

Към Тебе, Господи, викам: твърдиня моя, не бъди безмълвен към мене, та да не би при Твоето безмълвие да се уподобя на слизащ в гроб. (Псалм 27:1)

*

Posuisti me in lacu inferiori, in tenebrosis et in umbra mortis. (Psalmus 88:7)

Ти ме тури в подземен ров, в мрак, в бездна (Псалм 87:7)

За разлика от катабазиса на античния герой (напр. Еней, Орфей), тук слизането в отвъдното е нежелано, дори нещо повече – то се свързва с представата за абсолютна невъзвращаемост и вечни мъки. Проблемът за катабазиса в античната и библейска есхатология изисква самостоятелен и задълбочен изследователски подход, от който тук ще се въздържим. Ще се задоволим с извеждане на една важна за нас посока, очертаваща неподозираните измерения на библейската семантика на езерото: оказва се, че благодарение на своята лексикална полисемантичност думата, с която се означава езерото като природен воден топос, служи и за означаване на инфернално пространство чрез нея се локализира представата за тоталната изолация на низвергнатия от Бога самотен страдалец.

Именно тази есхатологична представа за езерото се затвърждава и от една специфична употреба този път на *stagnum*, която при това се оказва в абсолютно устойчива семантична позиция. Многократната поява на „огненото езеро“ в апокалиптичното видение на Йоан категорично го освобождава от принадлежността му към реалния свят – това, което нито едно друго негово значение не постига, защото дори и гробната яма е реална, – за да го превърне в инфернален топос на вечни мъки, на които са подложени грешниците:

Timidis autem et incredulis et exsecratis et homicidis et fornicatoribus et veneficis et idololatrīs et omnibus mendacibus, pars illorum erit in stagno ardenti igne et sulphure, quod est mors secunda (Apocalypsis Ioannis 21:8)

А на страхливи и неверни, на мръсници и убийци, на блудници и магьосници, на идолослужители и на всички лъжци делът им е в езерото, що гори с огън и жупел; то е втора смърт. (Откровение на Свети Йоана Богослова 21: 8)

Есхатологичната транспозиция на езерото обаче не само игнорира неговата връзка с живата природа, но заедно с това прекъсва архетипните му конотации на водата. Стига се до тоталното му отлъчване от водния генотип и до означаването му като огнена геена – място за грешниците, наказани от Бога, които страдат страшно и безнадеждно.

Думата, която е използвана в латинската Библия, е *stagnum*, и ако припомним приведените по-горе цитати, ще видим, че тя е употребена и в смисъл на водно пространство – напр. при назоваване на Генисаретското езеро, при сцената с обсебените от бесовете свине, при образното изразяване на Божията сила, която ще превърне пустинята в езеро, или на Божия гняв, който ще пресуши реките и езерата. В Откровението на Йоан същата тази дума вече има друг смисъл, който се основава на второто ѝ лексикално значение – ‘олово’. Производните от *stagnum* съдържат дори метафоричен потенциал: напр. *stagninus* (приличащ на спяща вода), *stagnans* (прилаг., означаващо нещо, което се простира като застояла спяща вода), *stagnosus* (покрит, потопен от вода), *stagno* (стоя неподвижно; заливам с олово; втвърдявам). Следователно в семантичното поле на думата, означаващо и водно, и огнено езеро, се съдържа и миметична, и трансфигурална референтност, а това прави възможно преплитането на твърде много и при това понякога разнопосочни образни асоциации: мъртвост и сън, страдание и неподвижност, вертикал, маркиран от тежестта, и хоризонтала на „спящата“ повърхност. Очевидно „библейското“ езеро изненадва със своя полисемантичен потенциал: той е топос, означен от всемогъщието на Бога (*Генисаретското езеро*), от неговата щедрост и благодат („ой превръща пустиня в езеро“, но и от неговата жестока присъда над човека, като хвърля грешника в „езерото, което гори с огън и жупел“. В същото време на фона на неговата релативност и периферност като знак на природата, се откроява устойчивата му и непроменена в нито един каноничен превод огнена инфернална семантика⁸. Сакралното значение на водата очевидно се подчинява на поляризацията на християнската трансцендентна идея: рай *versus* ад, небесна градина *versus* геена, река, която напоява тази градина и от която се разклоняват четири главни реки (Битие 2:10), *versus* огненото

⁸ Срв.: *in stagno ardenti igne et sulphure* (Nova Vulgata)

ἐν τῇ λίμνῃ τῇ καιομένῃ πυρὶ“ (Καὶνὴ Διαθήκη)

in the lake which burneth with fire and brimstone (King James Version)

dans l'étang ardent de feu et de soufre (Louis Segond)

в озере, горящем огнем и серою (Библия. Синодальный перевод)

v jezeře, kteréž hoří ohněm a sirou (Bible Kralická)

езеро. Имагинативната представа за рая и ада следователно аксиологически противопоставя течащата вода на реката и неподвижната вода на езерото: първата като символ на вечния живот и Божията благодат, втората като символ на смъртта и Божието наказание.

Литературните свидетелства за инспираторната роля на Библията върху художественото съзнание категорично утвърждават именно визията за огненото езеро, която дълги векове – от Ренесанса чак до романтизма – ще доминира над другите негови проекции, присъстващи в библейския текст. Есхатологичната му артикулация откриваме и в Дантевия *Ад* (показателно е например, че езерото не се среща в другите части на *Божествена комедия*): в XIV песен това е огнената вода, която обгражда горещата пясъчна пустиня, а в XXII песен е названо като врящо езеро („*bogliente stagno*“). Италианската дума *stagno* е еквивалент на латинската *stagnum* и именно тя е употребена и при превода на Откровението на Йоан („*stagno che arde con fuoco e zolfo*“). В Дантевия текст обаче се среща като синоним *lago*, при това в смисъл на инфернално водно пространство, в което е локализиран пътят на протагониста:

*E io: „Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in questa broda
prima che noi uscissimo del lago.“ (8: 52)*

От изключителна важност е да открием и онези автори иновативни моменти, които, без да се отклоняват от библейския апокалиптичен мистицизъм, внасят нова представа за езерото като инфернално пространство. При изображението на деветия кръг езерото отново е идентифицирано като място на пъкдени мъки, но причинени този път не от огън, а от мраз, при това и Данте настойчиво го отграничава от представата за вода:

*e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembiante (32: 22)*

Неподвижността на ледената повърхност приближава изображението на езерото към етимологията на *stagno*, макар в текста да е употребен синонимът *lago*, който според приведените по-горе примери от Библията се свързва най-често с представата за дълбоко място, ров, гроб. Твърде вероятно е той да е предпочетен и заради еуфоничния ефект (*lago – gelo*), но по-важно е, че интертекстуалните връзки с библейския текст разширяват семантичния диапазон и обединяват

статичния хоризонтал на неподвижната и поради това мъртва вода (stagnum) и есхатологичния вертикал (lacus), отвеждащ към глъбините на небитието.

Библейската визия за огненото езеро се появява и в *Изгубеният рай* (1667) на Милтън, макар сюжетната линия да отвежда към прогонването на Адам и Ева от Едем: „*Chain'd on the burning Lake*“, „*the Lake with liquid fire*“, „*Lake of Fire*“ и под. Пренасянето на този образ от един новозаветен текст – *Откровението на Йоан*, към старозаветен сюжет, сигнализира за динамизирането на интертекстуалните отношения, но все още в рамките на библейския мегатекст. Както при Данте, така и при Милтън отклоненията от библейския прототип са сигнал за раждането на една творческа интерпретативна мисъл, която ще поеме риска на сюжетното – но не и аксиологическо – дистанциране от каноничния текст. Ето защо става възможно реминисценциите с огненото езеро да се появяват впоследствие дори в текстове, които нямат пряка наративна връзка с библейския протомодел⁹, за да се стигне дотам, че то да се освободи дори от своята огнена визия, но да запази иманентната си метафизична семантика. Още при Данте се появява изумителната метафора „*lago del cor*“, която за първи път осъществява образна асоциация на езерото със сърцето, тоест на един природен образ с човешката душа. Използваната тук дума за езеро (lago) същевременно съдържа посочените по-горе библейски конотации за езерото като бездна и място на страдалческа обреченост. Затова и този образ може да се преведе не само буквално като „езерото на сърцето“, но и като „бездната на сърцето“, още повече че той се появява, за да изрази смразяващия страх, обзел героя, попаднал в дебрите на екзистенциалната гора. Тревожните глъбини на езерото и душата вече стават съизмерими. И макар поетическата мисъл след Данте да не развива тази „езерна“ поетика на интересубективността, в един момент – макар и няколко века по-късно – тя ще се окаже изключително адекватна за изразяване на едно ново, модерно светоусещане, което ще има потребността от медитативно вглеждане в невидимите и тайнствени глъбини, за да открие непреходните духовни измерения, незаsegnати от превратностите на вълните. Там, в глъбините, където библейското съзнание проектира визията за Страшния съд, поезията ще открие човешката душа страдаща, но просветлена.

⁹ Напр. в *Бесният Орландо* (1516) на Ариосто титулният герой убива врага с такъв удар, че го хвърля във врящите езера („*bollenti stagni*“ 13: 43).

DUALITA STARÉHO A NOVÉHO RUSKA V POCHVALNÝCH SLOVECH FEOFANA PROKOPOVIČE

Marek Příhoda

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

„S námi je Bůh, pochopte to pohané a podrobte se, protože s námi je Bůh. Jestliže znovu zesílíte, znovu budete poraženi, protože s námi je Bůh.“
(Прокопович 1961: 59)

(Feofan Prokopovič – *Pochvalné slovo o poltavské bitvě*)

Feofan Prokopovič (1677 nebo 1681–1736) patří k nejvýraznějším autorům raně novověkého Ruska, jehož dílo mělo značný vliv na pozdější ruské politické myšlení a historiografii. Významnou část jeho žánrově různorodých spisů reprezentují pochvalná slova, která většinou adresoval členům panovnické rodiny. Jednu z dominantních tematických linií, spojující obsahově pestré panegyrické texty, tvoří konfrontace starého (dřívějšího) a nového (nynějšího) Ruska. Pokud bychom se měli zamyslet, jakou představu o nich tento autor vytváří, musíme konstatovat, že obraz staré Rusi se do značné míry odvíjí od jeho vztahu k současnosti. Minulost Ruska nahlíží prizmatem a ve srovnání se situací doby vlády Petra I. Alexejeviče (1682–1725) a popetrovské epochy.

Prokopovič vnímá období staré Rusi rozporuplně. Na jednu miskou vah klade projevy zaostalosti – pověry a nevzdělanost lidu jako symboly negativního dědictví, jež po sobě předpetrovská Rus zanechala. Stav Ruska, které pominulo, odráželo mínění cizích národů o něm. Podle jeho slov byli Rusové pro politické národy barbaři, pro pyšné a majestátní národy předmět pohrdání, pro moudré hlupáci, pro dravé národy vítaná kořist, „*pro všechny lhostejní, od všech urážení*“ (Прокопович 1961: 46). Na druhé straně pozitivně hodnotí proces sjednocení ruského státu a vítězství nad Tatary, v nichž vidí projev síly Ruska („*nikoli slabostí se toto pravoslavné carství rozšířilo natolik, že všechny západní státy jsou proti jeho velikosti jako řeky proti nekonečnému oceánu*“) (Прокопович 1961: 24). Mimořádný význam má skutečnost, že stará Rus dokázala uchovat panovnickou autoritu. Cizí

autoři kdysi za mnohé kritizovali Rusy, avšak za věrnost panovníkovi je oslavovali a dávali jiným za vzor (Прокопович 1961: 92).

Dřívější Rus pohledem Feofana Prokopoviče představuje zemi nerozvinutých schopností, podobnou „bezbrannému a spícímu“ člověku (Прокопович 1961: 117) („*opravdu jsme neexistovali a byli jsme mrtví, pokud pohlédneme na předchozí dobu a srovnáme nás s ostatními národy*“) (Прокопович 1961: 119). Při charakteristice míry přerodu Ruska neváhá sáhnout k termínům odkazujícím k náboženské tradici: Petr I. vzkřísil tuto zemi z mrtvých, pozvedl ji k síle a slávě (Прокопович 1961: 126); „*pravice Nejvyššího nám vdechla život*“ (Прокопович 1961: 119).

Výjimečnost historické situace Ruska spočívá v tom, že současně prodělávalo vojenské i občanské reformy: „*Ve stejné době se Rusko ozbrojovalo i zkrášlovalo!*“ (Прокопович 1961: 119) Země se nacházela v „*hrozné válce*“ a zároveň řešila mírové záležitosti (Прокопович 1961: 119). Díky reformám a následným vítězstvím na válečném poli se zásadně mění postavení a vnímání Ruska ve světě: „*Ti, kteří námi opovrhovali jako ubohými, usilovně hledají naše přátelství; ti, kteří hanobili, oslavují; ti, kteří hrozili, bojí se a chvějí strachem; ti, kteří pohrdali, se neostýchají nám sloužit [...]*“ „*Rusko zvedlo hlavu, světlé, krásné, silné, milované přáteli, hrozné pro nepřátele.*“ (Прокопович 1961: 46) (*Pochvalné slovo o narozeninách nejurozenějšího panovníka careviče a velkoknížete Petra Petroviče*).

Rusko Petra I. představují světlé paláce místo ubohých chatrčí, nádherné sady místo nuzného křoví, pevnosti, nové instituce a zákonodárství, rozkvět svobodných umění, nové hlavní město („*převeliké nové carské město*“) (Прокопович 1961: 44, 119). Mezi projevy nové doby Prokopovič zdaleka největší pozornost věnuje loďstvu, které je zcela výsledkem panovnické činnosti Petra I. (pouze loďstvo by stačilo k jeho „*nesmrtelné slávě*“) (Прокопович 1961: 45). Výstavbu lodí nechápe výlučně jako možnost zajistit lepší obranu před vnějšími nepřáteli či utilitárně jako prostředek rozvoje obchodu. Vlastní námořní flotila symbolizuje vstup Ruska do společenství ostatních národů. Odmítat loďstvo znamená nemilovat své dobro a neřídít se Boží Prozřetelností, neboť „*moře a nekonečný oceán*“ vytvořil Bůh „*ke vzájemnému styku všech států*“ (Прокопович 1961: 107).

Feofan Prokopovič ve svých textech personifikuje historický proces zrození nového Ruska do osoby Petra I. Alexejeviče. Car-reformátor v něm našel nejen svého oslavovatele, ale i tvůrce mýtu vládce, jehož osobní rozhodnutí a vůle dokázaly pohnout celou zemí a překonat její zaostalost. Panování Petra I. hodnotí jako naprosto výjimečný historický fenomén. Zatímco jiní vládci v dějinách mohli navázat na předchozí dědictví (různé

vědy a řemesla, dobrou armádu, zkušené velitele a starosty), ruský imperátor musel toto všechno nově zavádět (Прокопович 1961: 142). Petr I. přetvořil celou zemi („*podivuhodně jsi veškerý ruský rod ve všem mimořádně obnovil*“) (Прокопович 1961: 37). Podle obrazného vyjádření „*zdědil Rusko dřevěné a vytvořil zlaté*“ (Прокопович 1961: 45), zastal v Rusku „*slabou sílu a udělal z ní podle svého jména kamennou, diamantovou*“ (Прокопович 1961: 126–127). Carovou zásluhou ruská síla a sláva dosáhly „*zralého věku*“ (*совершенный возраст*) (např. Прокопович 1961: 52), byla vrácena kdysi zcizená území a připojeny nově dobyté země (např. Прокопович 1961: 134). V pochvalných slovech Petr I. ztělesňuje ideál panovníka, který naplňuje vladařské poslání ve všech sférách – vojenské i občanské (Прокопович 1961: 134); vedle světských záležitostí se věnuje církvi (zpočátku „*veliký bohatýr*“, potom „*moudrý vládce*“ a nakonec „*apoštol*“): „*Zavedl nám a upevnil všechna bohatství, která jsou prospěšná a nutná k vezdejšímu i věčnému životu [...]*“ (Прокопович 1961: 140) Ruský imperátor rovněž pečuje o pokračování svého díla (Прокопович 1961: 140).

Centrální událost petrovské epochy Prokopovič vidí ve válce se Švédskem (tzv. Severní válka v letech 1700–1721), která byla z jeho pohledu vyvolána závistí a řevnivostí ostatních národů (Прокопович 1961: 50). Konflikt se severním sousedem dostává v pochvalných slovech rozměr osudového soudu dějin, v němž se rozhoduje nejen o vítězství nad jedním ze soupeřů či o mocenském zesílení země, ale především o samotném přežití („*A celý svět jasně viděl, jak ruský národ, když tu mnozí předpovídali úplný zánik, rostl vysoko a jakoby se pozvedal – od opovržení ke chvále, od pohrdání ke strachu, od slabosti k síle.*“) (Прокопович 1961: 118). Ve vítězstvích nad Švédy se zřetelně projevují síla a potenciál nového Ruska. V panegyricích věnovaných konkrétnímu tématu bitvy u Poltavy 27. června (8. července) 1709 (*Pochvalné slovo o přeslavném vítězství nad švédskými vojsky, Pochvalné slovo o poltavské bitvě*), která přinesla obrat ve válce, Prokopovič vyzdvihuje zásadní význam této události pro Rusko. Vítězství z roku 1709 „*obrodilo, upevnilo a přivedlo k dospělosti šťastné Rusko*“ (Прокопович 1961: 59) a představuje základ budoucích úspěchů („*poltavské vítězství je matkou mnoha dalších vítězství.*“) (Прокопович 1961: 58).

Velikost ruského triumfu zvyšuje vědomí, že Rusko drtivě zvítězilo nad mocným nepřítelem. Porazilo švédský národ „*mezi jinými národy německými*“ nejsilnější a do té doby pro všechny hrozný (Прокопович 1961: 24). Petr I. u Poltavy vítězí „*se svou statečnou armádou*“ bez jakékoli cizí pomoci; vítězí nad nepřáteli (Švédy) i nad vnitřní zradou

(vzpoura kozáckého hetmana Ivana Mazepy) (Прокопович 1961: 36). Země nebyla ve skutečnosti nucena měřit síly jen s jedním soupeřem. Prokopovič nazývá konflikt se Švédskem „*mnohonárodní*“ válkou, neboť „*mnozí Švédům pomáhali tu železem, tu stříbrem, tu skutkem, tu slovem a radou proti ruskému státu*“ (Прокопович 1961: 50). Rusko porazilo Švédské království navzdory tomu, že bylo do konfliktu s ním vtaženo nepřipravené (na začátku války bylo „*nahé a bezbranné*“) (Прокопович 1961: 115). Prokopovič připouští, že Rusko vítězilo i dříve, ale jen nad mnohem slabším protivníkem (Tatary). Švédský národ předběhl Rusy ve vědách i vojenském umění a mnohem dříve získal vše potřebné k vedení války (Прокопович 1961: 115). Ve stejné době, kdy se severní soused připravoval na konflikt, se Moskva angažovala ve válce s Tureckem („*ruská zbraň byla namířena proti hlavnímu pronásledovateli křesťanů, proti ničiteli východní církve*“) (Прокопович 1961: 117). Válka v Prokopovičově pojetí neznamená pouze obranu před nepřáteli nebo prostředek k rozšíření území. V průběhu konfliktu se Švédskem a díky němu Rusko zesílilo („*začalo růst ke štěstí a slávě*“) (Прокопович 1961: 118) a vstoupilo do kontaktu se světem. Tento rozměr války ospravedlňuje dlouhotrvající boje a dává jim vyšší smysl.

V kontextu Prokopovičových úvah o starém a novém Rusku tvoří jedno z ústředních témat otázka panovnické moci. Podle něj historická zkušenost nabízí důkaz o převaze samoděržavné panovnické moci – autokracie (*единовластное правление*), jež nejvíce prospívá lidské pospolitosti (Прокопович 1961: 40). Odvolává se na konkrétní historický příklad Polského království, které bylo silné v době monarchické moci, zatímco jeho úpadek je spojen s volností (Прокопович 1961: 40). Autor o jiné formě státu než o monarchii pro Rusko vůbec neuvažuje. Původ světské vlády odvozuje bezprostředně od Boha a konstatuje, že není mocí, která by od Boha nepocházela (Прокопович 1961: 84). Z toho plyne závěr, že odporovat vládci znamená protivit se Božímu příkazu. Car nepodléhá jiné moci, nemusí se zodpovídat ze svých skutků žádnému pozemskému soudu a je nedotknutelný (Прокопович 1761: 179). Písmo svaté podle Prokopoviče přikazuje poslouchat nejen dobré, ale i zvrhlé a bezbožné vlády (Прокопович 1961: 86): „*křesťané musejí poslouchat vládců špatné a bezbožné*“, natož pak pravověrné a spravedlivé panovníky (Прокопович 1961: 87). K povinnostem cara náleží starost o dobro všech jeho poddaných, stejně jako Bůh pečuje o dobro všech tvorů. Státní moc má důležité poslání, neboť představuje potřebného „*strážce, ochránce a silného obránce zákona*“ (Прокопович 1961: 82). Naznačený koncept panovnické moci vede Prokopoviče k požadavku podřízení církve státu.

Striktně odmítá názor, který nazývá „*papežským duchem*“, že příslušníci církve (kněží a mniši) nejsou vázáni poslušností k vládci (Прокопович 1961: 88). Teokratické pojetí monarchické moci nacházíme již ve staroruském písemnictví. Na rozdíl od církevních autorů moskevské Rusi se Prokopovič neomezuje jen na obecné formulace poslání carské moci, ale pozemské úkoly této moci konkretizuje.

Prokopovičova reflexe historických událostí na jedné straně odkazuje k předchozí literární tradici, na straně druhé přináší pro ruský myšlenkový vývoj některé nové impulzy. Souvislost s historickým vědomím předpetrovské Rusi můžeme spatřovat v Prokopovičově providencialismu, pohledu na konkrétní historická fakta jako na projev Boží vůle. Na historické události nicméně nenahlíží prizmatem neodvratného konce světa a dějiny vyvazuje z eschatologického rámce. Jeho vnímání historického procesu nese některé rysy, které naznačují sekularizaci historie spojenou s nastupující epochou ruského osvícenství, kdy transcendentní směřování k Bohu nahrazuje prospěch státu a blaho jeho obyvatel. Prokopovič na piedestal historie místo Boží slávy staví slávu Ruska a jeho vládce. Při výkladu příčin událostí opouští koncept Božího trestu za lidské hříchy. Příznačná je v této souvislosti zmínka o pádu „*Řecko-římské říše*“. Zatímco ve staroruských textech nacházíme zdůvodnění pádu Konstantinopole do rukou nevěřících v obecné podobě odplaty za hříchy (*Vyprávění o Cařihradu*) či v konkretizované podobě trestu za zradu pravé víry – uzavření církevní unie s katolíky ve Florencii v roce 1439 (*idea Moskva – Třetí Řím*), myslitel petrovského Ruska v něm vidí „*trpký a pro všechny hrozivý plod*“ zanedbávání armády (Прокопович 1961: 124). Prokopovičova interpretace události z roku 1453 se blíží názoru Ivana Peresvětova (první polovina 16. století), který za úspěchem tureckých dobyvatelů hledá neochotu velmožů posledního byzantského císaře Konstantina XI. Paleologa bojovat.

Pro autorovu reflexi dějin je příznačný historický optimismus – apokalyptické vize, kterým se má podřizovat lidské konání, nahrazuje nadějný pohled do budoucnosti. Úspěchy novodobého Ruska Prokopovič chápe jako projev mimořádné Boží přízně a věří v trvalost dědictví Petra I. Pokračovatele a garanty jeho díla zcela v souladu se svým pojetím carské moci vidí v členech panovnickovy rodiny (Petrově ženě Kateřině I. Alexejevně či jeho synovi Petrovi II. Petroviči). Přesvědčen je o velkých možnostech Ruska. Země může velice rychle překonat odstup od evropských národů a získat všechny vymoženosti („*V krátké době se natolik dobře uspořádalo celé carství, kolik bychom za mnohá staletí neočekávali.*“) (Прокопович 1760: 7–8). V základu tohoto očekávání spočívá předpoklad,

že evropskou civilizaci lze přenést i do Ruska, které však musí přijímat jen to, co je pro něj vhodné (například v oblasti zákonodárství „*nejuspořádanějších států v Evropě*“) (Прокопович 1961: 137).

Navzdory rozporu mezi starou Rusí a petrovským Ruskem Prokopovič ve svých textech zakotvuje lineární pohled na ruské dějiny. Autorovo historické vědomí zahrnuje epochu kyjevské i moskevské Rusi jako nedílnou součást historické tradice. V *Pozdravném slovu k příjezdu jeho nejjasnějšího carského veličenstva do Kyjeva* vítá ruského cara jako nástupce kyjevských vládců a zmiňuje, že v Kyjevě, této dávné knížecí rezidenci, jsou pohřbeni jeho praotci (Прокопович 1760: 3). Petr I. ve své panovnické činnosti navazuje na kyjevské vládcce, například ve svém válečném i duchovním díle (boj proti osmanskému jhu i proti herezi) na Vladimíra I. Svjatoslaviče (980–1015), který „*mnohé národy podrobil mečem a Rusko osvítil evangeliem*“ (Прокопович 1760: 5). V souvislosti s úvahami o příčinách války se Švédskem (*Pochvalné slovo o poltavské bitvě*) Prokopovič dokonce naznačuje kontinuitu moci s Byzancí. Závist sousedů byla podle něj vyvolána tím, „*když svět carskou slávu a insignie, které pohasly na samovládcích konstantinopolských, uviděl zářit na našich*“ (Прокопович 1961: 51).

Prokopovičova konceptualizace duality starého a nového Ruska předjímá některá myšlenková schémata, která se budou pravidelně objevovat v historickém vědomí novověkých ruských autorů. Feofan Prokopovič mocenský vzestup Ruska a veškerý jeho civilizační pokrok úzce spojuje s imperiální expanzí a válčením. Vítězství na bitevním poli u Poltavy v roce 1709 ukazuje Rusko „*obrozené, posílené a zcela vyspělé*“ (Прокопович 1961: 50); díky válce země vstupuje mezi evropské národy. Ruský stát se musel rozšířit za pozemské hranice a „*na široká moře rozprostřít svou vládu*“, přičemž autor kladně hodnotí fakt, že toho bylo dosaženo právě bojem: „*Koupil nám to náš samovládce nikoli za kupecké stříbro, ale za martovské železo.*“ (Прокопович 1961: 44). Vojsko nahánějící strach chápe nejen jako projev nové ruské síly, ale zároveň jako nezbytnou podmínku příštího života státu. Rusko se bude muset i v mírovém stavu intenzivně věnovat „*vojenskému umění*“, bez něhož může přijít „*nejen o slávu, ale i o svobodu a víru*“ (Прокопович 1961: 124). Výmluvné varování představují historické příklady států, které byly zničeny právě proto, že zanedbávaly armádu. Prokopovič soudí, že válečnictví znamená příčinu „*mnohého užitku a slávy*“; Boží dar, který je třeba uchovat (Прокопович 1961: 124). Rusko čelí nepřátelství evropských národů, které se obávaly, že někdy bude mít „*pravidelnou armádu, hrůzu nahánějící dělostřelectvo, námořní flotilu*“ (Прокопович 1961: 124). V případě, že by

se vrátilo k dřívější ubohosti a nevzdělanosti, „jistě by nám nejen nedovolily se zlepšit, ale nenechaly by nás svobodně žít“, tvrdí autor (Прокопович 1961: 124). Pokud by nedošlo k válce se Švédskem, „Rusko by ještě neumělo jednat a bojovat s evropskými národy, nerozumělo by jejich úmyslům, požadavkům a úskokům“ (Прокопович 1961: 122).

Prokopovič nachází iniciátora a rozhodujícího hybatele přeměny Ruska v osobě Petra I. a konstruuje tak mýtus reforem shora jako cesty k řešení domácích problémů. Velký přerod země je z jeho pohledu dílem panovnické autority, která představuje rovněž záruku trvání petrovského odkazu – dějiny Ruska tvoří carské samoděržaví. Feofan Prokopovič není zdaleka první autor staré Rusi, který spojuje naděje na zavedení pozemské spravedlnosti s kreativním potenciálem monarchické moci. Už někteří jeho předchůdci se obraceli s návrhy reforem státu ke konkrétnímu vládci. Ivan Peresvětov předal soubor svých děl mladému carovi Ivanovi IV. Vasiljeviči (1533–1584) a své rady mu bezprostředně adresoval. Učený katolický kněz Juraj Križanić (1617 nebo 1618–1683) očekával, že moskevský car Alexej I. Michajlovič (1645–1676) pomocí své neomezené moci reformuje stát a učiní z něj oporu pro ostatní slovanské národy. Prokopovičova výjimečnost s ohledem na předchozí tradici písemnictví moskevského období spočívá v míře personifikace. Konkrétní panovník (Petr I.) přímo ztělesňuje všestranný přerod své země a její vstup do zcela nové historické etapy. Prokopovič reflektuje petrovskou vládu, během níž se nadějná očekávání stávají skutečností, jako zásadní mezník ruských dějin. Výrazný prvek, který se objevuje v jeho úvahách o dějinném osudu Ruska a který bude nadále formovat ruskou filozofii dějin i ruskou historiografii, představuje potenciální možnost „urychlení“ historie, přinášející intenzivní a všestrannou modernizaci (rychlé vstřebání vymožeností, které jiné národy vytvářely po staletí), přičemž přednost Ruska v tomto procesu spočívá v silné panovnické moci.

Prokopovič zřetelně navazuje na staroruské písemnictví v momentě, kdy mluví o vztahu světské a církevní moci. S vladařem spojuje zodpovědnost za církev i za zbožnost poddaných státu. Panovník má být hlavním správcem církve, jejím nejvyšším administrátorem. Petra I. chválí za jeho zápas se „zlem pověry“ a farizejstvím, za boj proti rozkolu a církevní unii, přičemž jeho role ochránce pravé víry přesahuje geopolitický prostor Ruského carství. Prokopovič se snaží dát vzestupu impéria a politice jeho cara univerzální rozměr. Z jeho pohledu pokrok země slouží vyšším cílům. Petr I. – světský vládce a zároveň hlava církve – hraje roli obránce pravého křesťanství. Rusko za jeho panování bojuje proti Turkům v zájmu celého křesťanstva (Прокопович 1961: 132). Díky vojenským

úspěchům proti Švédsku se „svatá pravoslavně-katolická víra“, kterou „d'áblovi sluhové“ chtěli vyhnat z Ukrajiny (*Malého Ruska*), může rozšířit i do dalších zemí (Прокопович 1961: 37).

ЛИТЕРАТУРА:

Гудзи 1989: Гудзий, Н. К. *Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII–XVIII веков*. Киев, Наукова думка, 1989.

Ключевски 1989: Ключевский, В. О. *Сочинения в девяти томах. Том IV. Курс русской истории. Часть IV*. Москва, Мысль, 1989.

Ничик 1977: Ничик, В. М. *Феофан Прокопович*. Москва, Мысль, 1977.

Плеханов 1918: Плеханов, Г. В. *История русской общественной мысли. Том II*. Москва, Литературно-Издательский Отдел Народного Комиссариата по Просвещению, 1918.

Прокопович 1760: Прокопович, Ф. *Слова и речи поучительныя, похвальныя и поздравительныя. Часть I*. Санкт-Петербург, Сухопутный Шляхетный Кадетский Корпус, 1760.

Прокопович 1761: Прокопович, Ф. *Слова и речи поучительныя, похвальныя и поздравительныя. Часть II*. Санкт-Петербург, Сухопутный Шляхетный Кадетский Корпус, 1761.

Прокопович 1961: Прокопович, Ф. *Сочинения*. Москва – Ленинград, Издательство Академии наук СССР, 1961.

Чистович 1868: Чистович, И. А. *Феофан Прокопович и его время*. Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии Наук, 1868.

Шкуринов 1992: Шкуринов, П. С. *Философия России XVIII века*. Москва, Высшая школа, 1992.

PAJSIJE JANJEVAC NA STRAŻY SERBSKIEJ TRADYCJI ŚWIĘTOŚCI

Izabela Lis-Wielgosz
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

Patriarcha Pajsije należy do najwybitniejszych hierarchów tzw. czasu odnowy serbskiego patriarchatu i najbardziej wyraźnych indywidualności XVII w. Pomimo iż niewiele zachowało się informacji biograficznych o nim samym, to jednak pewne informacje o jego intensywnej działalności ujawniają dokumenty piśmiennicze np. *zapisy* z jego nieustannych wizytacji i podróży w granicach patriarchatu i poza nim. I choć tego typu nierzadko dość szczegółowych świadectw zachowało się najwięcej, to szeroko pojęty trud – *podvig* serbskiego hierarchy daleko wychodzi poza ich ramy znaczeniowe; Đ. Slijerčević podkreśla, że „његов рад, његово животно дело, било је шире, замашније и плодније, него што га записи приказују. Тај је рад био, углавном тројак: национално-политички, црквено-просветни и књижевни” (Slijerčević 1933: 18). Stąd też Pajsije nie tylko jawi się jako wybitny patriarcha i działacz polityczny, ale i jeden z ostatnich znaczących staroserbskich hagiografów (Ibid.: 51). W opinii wielu badaczy należy on do kręgu twórców przejściowych – zamykających okres staroserbskiej literatury i lokujących się pomiędzy starą – średniowieczną a nową – barokową tradycją piśmienniczą (Naumow 1980: 31; Deretić 1977: 734). Jako autor wielu *zapisów*, a przede wszystkim tekstów hagiograficznych i hymnograficznych poświęconych Simonowi (Stefanowi Pierwoukoronowanemu) i Urošowi, pielęgnując i wpisując się w tradycję literatury staroserbskiej pod względem gatunkowym i ideologicznym, wnosi doń nową jakość – wartości hiperideologicznie konstruujące świadomość historyczną.¹ Jego działalność literacka jest silnie podbudowana motywacją integracji wspólnoty serbskiej wokół utrwalonego *ładu aksjonormatywnego* (zob. Znanički 1971: 511) oraz jego ocalenia w czasach cywilizacyjno-kulturowego zagrożenia, jak podkreśla D. Bogdanović Pajsije bowiem

¹ O wprowadzeniu przez Pajsija nowych jakości przy jednoczesnym zachowaniu starej tradycji piśmienniczej zob. Bogdanović 1991: 223.

przejawiał głębokie przekonanie, że w tradycji piśmienniczej (rękopiśmiennej) zachowana jest nie tylko „поуздана богословска мисао него и податак о историјском постојању народа, доказ идентитета и народних права у актуелној борби за духовни, културни и политички опстанак” (Bogdanović 1991: 10). Dlatego też w dużej mierze literatura serbska funkcjonując jako podstawowe instrumentarium podtrzymywania tradycji – nazywanym przez D. Bogdanovicia wprost „одржавањем” i „репродукцијом средњовековног наслеђа” (Ibid.: 214), z jednej strony jawi się jako wyraźnie autozorientowana w stanie zastygłości formalno-treściowej, z drugiej zaś jako strażnik i reproduktor nowych jakości. Efektem tego wyraźnego ożywienia literatury staroserbskiej była przede wszystkim coraz silniejsza świadomość historyczno-narodowa, której fundamentem stała się pamięć o początkach realizująca się w podstawowej kategorii każdego systemu religijnie i kulturowo zintegrowanego, tj. w kulcie świętych. Ten zaś w serbskiej przestrzeni duchowej funkcjonował jako doskonale narzędzie wewnętrznie zespalające, wiążące wspólnotę (łac. *religio* – ‘związać’) oraz podtrzymujące ideę wspólnoty, której istnienie zawsze zasada się na kreowaniu – uprawianiu (łac. *cultus, cultura* – ‘uprawa, kształcenie’) określonych wartości. Zatem kult i tradycja świętości to jedne z tych elementów, które nadrzędnie ustanawiają i porządkują serbską duchowość. Zaś Pajsije – ostatni staroserbski hagiograf-ideolog i świadomy inicjator nowych-starych kultów w istotnej mierze przywraca zburzony porządek, zachwianą – Eliadowską – „kolumnę świata” (*axis mundi*)². Nowe teksty hagiograficzne i hymnograficzne wyszły spod pióra patriarchy przede wszystkim jako odpowiedź na zakorzenioną już w mentalności wspólnoty świętość obu władców z rodu Nemanjiciów³, ale powstały one też intencjonalnie – jako uzupełnienie tradycji świętości o nieistniejące dotąd oficjalne kulty Simona i Uroša. Ta zaś podbudowywała świadomość historyczno-narodową Serbów, sprzyjając ich konfesyjnej, kulturowej i politycznej integracji.⁴ Warto podkreślić tu szczególną świadomość odpowiedzialności Pajsija, który zasiadając na stolcu patriarszym w czasach niezwykle okrutnego tłamszenia serbskich buntów przez władze tureckie,

² Zob. Eliade 1996: 16–23; zob. też Olszewska-Dyoniziak 1996: 73–77.

³ Kult Simona był szczególnie silny wokół monasterów – Studenica i Žiča, zaś Uroša w pobliżu Nerodimlja i monasteru Jazak; zob. Pavlović 1965: 55; Vukanović 1938.

⁴ W ten sposób Pajsije wpisał się w silny strumień utrwalania/ ocalania tradycji świętości i przywracania pamięci, która od czasu odnowienia patriarchy w 1557 r. stała się jednym z jego głównych punktów ciężkości. Warto wspomnieć, iż do XVI w. na terenie całego patriarchy wspomniani byli tylko Simeon, Sawa, Arsenije I i Stefan Dečanski, a pozostali serbscy święci byli czczeni lokalnie/ regionalnie. Dopiero od XVII w. kulty prawie wszystkich świętych były obecne na szerokim terenie peckiego patriarchy (Grujić 1989: 93).

miął trudne zadanie nie tylko przywrócenia pamięci historycznej, ale i odbudowania mocno nadwyrężonej postawy identyfikacyjno-tożsamościowej. Stąd też oczywiste jest, że – jak zauważa T. Jovanović – „у извесном броју Пajсијевих радова успоставља се [...] духовна веза са српском прошлoшћу пре доласка Турака” (Jovanović 1993: 18). Poprzez odwołanie do bliższej i dalszej przeszłości, a przede wszystkim do czasu *ab initio*, tj. początku nierozzerwalnie utożsamianego z *diadą* świętości – Simeonem i Sawą oraz *triadą* świętości – Simeonem, Sawą i Stefanem Pierwoukoronowanym, patriarcha ponownie ustanawia serbskie *universum*. To zaś prowadzi do wyprojektowania pewnego stałego punktu – środka, co jest tożsame z aktem orientacji, konstrukcji, a w efekcie rekonstrukcji – w przypadku serbskim – będącej za każdym razem tęsknotą za utraconym złotym wiekiem – synonimem idealnego *diarchicznego* porządku.⁵ Ta niezwykła więź z serbską przeszłością jest swego rodzaju dominantą tekstów Pajsija poświęconych obu świętym Nemanjiciom – pierwszemu królowi i ostatniemu carowi.

W opinii badaczy serbskiej tradycji piśmienniczej i tekstów samego patriarchy pojawia się wątpliwość co do szerokiego sławienia Simona i Uroša jako świętych przed XVII wiekiem. Wprawdzie istnieje szereg pomniejszych świadectw – głównie *napisów*, w których np. pierwszy serbski król nosi tytuł charyzmatyczny – np. napis w cerkwi bojańskiej (zob. Grabar 1978), napis w Gračaniczy (zob. Todić 1988), oraz wzmianki w hagiograficznych spisach Domentijana i Teodosija (zob. Domentijan 1988; Teodosije 1988), to jednak – jak podkreśla T. Jovanović – nie pojawiają się oni w serbskich menologionach przed czasami Pajsija (Jovanović 1993: 19). Stąd też można go traktować jako inicjatora oficjalnych kultów obu władców, którzy po długim czasie doczekali się opisu swego *hagios bios*. Teksty poświęcone tym świętym zachowały się w bardzo złym stanie lub w ogóle ich oryginał się nie zachował – np. *Żywot świętego cara Uroša*⁶, albo też istnieją one w późniejszych odpisach *noworuskosłowiańskich*⁷ – np. *Służba świętemu carowi Urošowi*⁸ oraz teksty poświęcone Simonowi – *żywot skrócony* i

⁵ M. Eliade rozważa tu uniwersalną projekcję tęsknoty na Rajem – zob. Tenże Eliade 1996: 22 oraz Eliade 1993: 368.

⁶ Oryginalny rękopis nie zachował się, a wydany tekst przez Il. Ruvarca w: *Гласник Српског Ученог Друштва*, V, св. XXII, 1867. został oparty na rękopisie z 1642 r. z monasteru Velika Remeta, uzupełnionym z odpisu z 1748 r. z monasteru Jazak. Il. Ruvarac nie opublikował pełnego tekstu, opuszczając tzw. *Pajsijev Rodoslov* – wydany potem w: *Летопис Матуице Српске*, књ. 150, св. 2, 1887.

⁷ T. Jovanović używa tego określenia za P. Đorđiciem (Jovanović 1993: 20).

⁸ Tekst znajduje się w zbiorze *Srbljak* – w jego wydaniach: *Rimničkim* z 1761 r., *Moskiewskim* z 1765 r. oraz *Belgradzkim* z 1861 r.; tekst zasadniczo jednakowy w tych wydaniach, oprócz nieznaczących różnic – zob. o tym np. Slijepčević 1933: 66–67.

*szuŕba*⁹. Opisujac posluŕę obu ŕwiętych władców Pajsije nie tylko uzupełnia o ich kulty tradycję ŕwiętości, intencjonalnie stojac na straŕzy jej nienaruszalności i ideowej aktualności, ale i będac wiernym tradycji piŕmienniczej, nie wychodzac poza jej ramy formalne, staje się ostatnim ideologiem lub ideologicznym synteizatorem simeono-sawskiego programu aksjologicznego. ŕwiadczy o tym zarówno bardziej lub mniej wierne, ale wyraźne i celowe odwoływanie się do staroserbskich dzieł hagiograficznych, historiograficznych, jak i bardziej lub mniej przesadnie skondensowany poziom treści i przywoływanych znaczeń. W duŕzym stopniu teksty te nieustannie korespondują z bogatym korpusem staroserbskich dzieł od ŕw. Sawy, po Teodosija i Danila II, aŕ po dzieła Grzegorza Cambłaka, Konstantyna Filozofa i in. Niezwykle często autor bezpoŕrednio i wprost wskazuje na ŕródła, z których korzystał, mówiac „kao ŕto ce y *Житију његовом приповеда*”¹⁰ lub „kao ŕto пише и у житију”¹¹ sugerujac w ten sposó silną korespondencję z tradycją piŕmienniczą, a przede wszystkim doskonałą jej znajomość. Jednak w opinii badaczy kwestia ŕródłowości tekstów Pajsija jest rozmaicie i nierzadko skrajnie oceniana. Według jednych korpus staroserbskich tekstów jest tu podstawowym budulcem i kontekstem¹², według innych autor albo z niego nie korzystał, bo nie dysponował dostateczną jego znajomością¹³, albo teŕ czynił to pobieżnie i bezkrytycznie (Zob. np. Ruvarac 1988: 22–23). Te wątpliwości są dla jeszcze innych polem potwierdzeń tezy o istotnym wpływie tradycji ludowej. Đ. Slijepčević dobitnie podkreśla, iŕ jeśli teksty Pajsija poddać dogłębnej analizie, to wyłania się tu obok nieŕcisłości historycznych, wyolbrzymionych informacji i szereg właŕnie elementów legendarnych, zgoła przychylajac się do stwierdzenia np. S. Novakovicia, ŕe teksty te – tu szczególnie *ŕywot ŕwiętego cara Uroša* – bardziej stanowią ŕwiadectwo tego „ŕta ce y првој половини XVII века приповедало, него колико се знало о старини српској” (Slijepčević 1933: 61). Obecność w tekstach Pajsija tradycji ludowej i jej faktycznego wpływu jest nadal kwestią sporną, a przede

⁹ Teksty znajdujac się we wszystkich wydaniach zbioru *Srbljak*, róznią się; zob. teŕ o tym Pavlović 1965: 13, 53. Tu teŕ tekst poŕwięcony Stefanowi ŕtiljanoviciowi, którego autorstwo wcześnieŕ przypisywano Pajsijowi, dziś pojawiajac się wątpliwości i nadal toczac dyskusje na ten temat.

¹⁰ *Синаксарско житије светог Симона* – dalej: *СЖСум* (Patriarch Pajsije 1993: 78).

¹¹ *Живот цара Уроша* – dalej: *ЖУУр* (*Stare...* 1936: 135)

¹² Zob. np. Veljković, Savković 1932: 236–237; Radojić 1931: 36.

¹³ Zob. np. ŕafarik 1865: 246. Naleŕy tu podkreŕlić za Đ. Slijepčeviciem, iŕ P. J. ŕafarik wysnuł tę opinię, badajac fragment tzw. *Pajsijevog Rodoslova* – zob. szerzej Slijepčević 1933: 58. Nieznajomość tekstów staroserbskich jest nieco dyskusyjna, biorac pod uwagę patriarszą intensywną działalność renowacyjną, skryptoryjną itd. – zob. szerzej Popović 1936: LX.

wszystkim na etapie dotychczasowych badań nie do końca zmierzalną.¹⁴ Pomimo tych wielu wątpliwości, bezsprzecznie jednak Pajsije należy do ostatnich wybitnych twórców literackiego korpusu serbskosłowiańskiego, i choć jego teksty przedstawiają bardzo różną wartość artystyczną – w utworach poetyckich zbliżył się do najlepszych starsoserbskich realizacji hymnograficznych, zaś żywoty cechuje mniejszy walor literacki (Jovanović 1993: 29), to jego działalność w tym zakresie nadrzędnie jawi się jako wielka ideologiczna rekonstrukcja przeszłości, hiperideologicznie skonstruowany program ocalenia tradycji i wszelkich jej kategorii.

Zarówno żywoty, jak i służby poświęcone Simonowi i Urošowi są tematycznie realizowane według tradycyjnego wzorca formalnego oraz klucza znaczeniowego. Na podstawowym poziomie zostają one osadzone w nurt piśmienniczy silnie determinowany tradycją władczo-mniszą oraz władczo-męczeńską. Zatem w tym zakresie następuje tu wyraźne uaktualnienie i rekonstrukcyjne nałożenie homogenicznego, spójnego modelu silnie zideologizowanej kultury na siedemnastowieczną czasoprzestrzeń. Pajsije czyni to za pomocą fundamentalnych odwołań do całego spektrum znaczeń lokujących się między tzw. mitem początku a mitem (ofiarnego) końca (Zob. Lis 2004: 97–134), wykorzystując tu kategorie elementarne – państwo i Cerkiew. W żywocie krótkim św. Simona genealogiczny porządek przywołuje jako silnie sfunkcjonalizowany *ład diarchiczny*, wskazując nie tylko na charyzmatyczne powołanie serbskiej dynastii, tradycję władczo-mniszą (*СЖСум*: 79, 77), ale i podkreślając prestiż stolca patriarszego, który w XVII w. z konieczności historycznej, ale na poziomie symbolicznym – na wzór dynastii spaja kompetencje państwowe i cerkiewne. Stąd też pojawiający się dwukrotnie w tekście monaster Žiča – fundacja pierwszego króla i symbol idealnej relacji władzy państwowej i cerkiewnej (*СЖСум*: 77, 79), staje się wymownym znakiem ciągłości, świętości czasu przeszłego i jego specyficznego funkcjonowania w czasie teraźniejszym. Z kolei w tekście żywota św. Uroša przesadnie wywodząc serbski rodowód dynastyczny od bizantyńskiego imperatora Konstantyna, doprowadzając go do Dušana i Uroša (*ЖуУр*: 131–132, 135–137), autor ewidentnie celowo przywołuje motyw podwójnego chrztu samego Nemanji. Akt ten ukazany zostaje antytetycznie – najpierw jako „крштење латинске јереси”, potem jako właściwe „свето крштење“ (*ЖуУр*: 133), które niezmiennie jawi się jako symbol serbskiej przynależności i orientacji

¹⁴ T. Jovanović uważa, że wpływ tradycji ludowej jest dużo mniejszy niżby niektórzy badacze chcieli, trudno dokładnie bowiem prześledzić jego rozmiar, nie dysponując wiarygodnymi źródłami ludowymi (Jovanović 1993: 27).

dotatkowo przypieczętowanej świętosawską ideą *ex Oriente lux*. Sam Nemanja zaś jako centralna postać rodowego porządku, jawi się przez to wyolbrzymione i wyidealizowane pokrewieństwo jako spadkobierca cywilizacyjnego wyboru i dzieła wielkiego cesarza, a przede wszystkim wzorzec rodzimego władcy i wielki przodek kolejnych Nemanjiciów. W ten sposób Pajsie – serbski etnarcha sprawujący cerkiewną i polityczną władzę – uzyskuje efekt swego rodzaju legitymizacji i konieczności opisu świętego życia obu bohaterów, a także podkreślenia słuszności swej nieugiętej postawy strażnika *ładu aksjonormatywnego* w wymiarze konfesyjnym, kulturowym, historycznym, politycznym itd. Należy pamiętać, że w XVII w. serbska kultura duchowa jawi się jako „system zagrożony” sytuujący się wyraźnie „pomiędzy” przestrzeniami obcymi – z gruntu odmienną i wrogą teokratyczną władzą muzułmańską i rzymskokatolickim nierzadko prozelicko agresywnym Zachodem. Rekonstrukcja mityczno-ideologicznego pola znaczeniowego w siedemnastowiecznych tekstach o Nemanjiciach przebiega według utrwalonych linii ideowych – pochodzenia, prawowitej władzy i dziedziczenia tronu oraz niezwykle charakterystycznej idei *svete loze*. W tym zakresie Pajsije świadomie wykorzystuje tzw. drzewo genealogiczne Nemanjiciów w wymiarze porządkowania czasoprzestrzeni i jej stałego punktu, aby w ten sposób utrzymać i auaktualnić zdeterminowany świętą tradycją „stan przeszły”, a przez to przekonstrować terażniejszy „system zagrożony” w system defensywny.

W tekstach hagiograficznych podejmując temat pochodzenia, Pajsije wykorzystuje standardową w żywotach – choć nieco wyolbrzymioną – genealogię rodową, natomiast w hymnografii niezwykle sprawnie operuje kluczowymi figurami, epitetami, poziomami znaczeniowymi i retoryką charakterystyczną dla staroserbskich tekstów poetyckich programowo realizujących ideę *svete loze*. Za każdym razem Simeon i Sawa pojawiają się w roli praojców, co przez ciągłe ponawianie obliczone jest na przywrócenie/ odbudowanie pozycji świętej pary założycielskiej w świadomości wspólnoty, a przez to zbudowanie wizerunków Simona i Uroša. Przykładowo w służbie poświęconej ostatniemu Nemanjiciowi określanemu jako „изданак благородни” czy „семена благородног цвет прекрасан”¹⁵, realizacja idei charyzmatycznego rodu w sposób ewidentny koresponduje z tekstami Sawy, Teodosija, Danila II, Grzegorza Cambłaka i in.¹⁶, co stanowi świadectwo ciągłości tradycji piśmienniczej oraz

¹⁵ *Служба светом цару Урошу* – dalej: *СцУ* (Patriarch Pajsije 1993: 67).

¹⁶ Zob. *Србљак. Службе, канони, акатисти*, књ. 1–3, прир. Ђ. Трифуновић, предг. Д. Богдановић, Београд 1970.

żywołności wpisanego w nią programu ideologicznego. Co więcej w tekstach peckiego patriarchy idea *svete loze* okazuje się znacznie pojemniejsza, bo poddana transpozycji podstawowych akcentów umożliwia przeniesienie w tzw. czas terażniejszy (siedemnastowieczny) narracji o charyzmatycznej dynastii, która staje się podbudową dla jedynej wówczas kategorii cywilizacyjnej – Cerkwi. Stąd też osadzając Uroša w strukturze charyzmatycznej, mówiąc o nim – „данас, светило велико јави се српском роду”, Pajsije funkcjonalizuje kult Nemanjicia i wskazuje na jego wartość integrującą i ocalającą, dodając w kolejnym wersie – „црква што потпуно опусте опет се мигом Божијим обнавља” (CuY: 63). Podejmując ten sam temat w *Službie świętemu Simonowi*, mówiąc „приђите, иночки зборови и српски саборе [...] цареви и кнежеви, стеците се другољубиво се клањајући, и да ликује српска велика црква што има у почетку Симеона и Саву утврђење, напоследку Симона монаха објављена”¹⁷. Poprzez dopełnienie idei *lozy* koncepcją *świętej triady* i elementami tradycji fundatorskiej, Pajsie jednoznacznie legitymizuje serbską Cerkiew jako jedyną instytucję i kategorię cywilizacyjną w roli strażnika starego porządku.¹⁸ Serbski patriarcha nieustannie odwołując się do tego utrwalonego rodowego porządku, zyskuje efekt „uporządkowania” pozostającej w stanie zagrożenia (siedemnastowiecznej) czasoprzestrzeni. Idea *serbskiej lozy* jest tu więc realizowana w wielu aspektach – w funkcji strażnika świętości jej „owoców”, podbudowania autorytetu samego patriarchatu, a przede wszystkim szczególnego wertykalnie zorientowanego rdzenia dziejowego i drogi wspólnoty serbskiej, wskazującego na jej uświęcenie i wybraństwo. Ten ostatni wymiar rekonstrukcji przeszłości w tekstach Pajsija pozostaje w silnym związku z tzw. punktem ramowym modelu ideologicznego, tj. motywem ofiarnego końca.

Pajsije podejmując temat zabójstwa ostatniego Nemanjicia, pokazuje ten moment w wymiarze dynastycznego końca – co podkreślał już Starzec Isaija opisując bitwę nad Maricą, kiedy monumentalnie głosił: „siódme pokolenie wymarło”¹⁹ –, dodatkowo nadając mu sens ofiarny, martyrologiczny. Wydarzenie to konstruuje jako zaprzeczenie idei prawowitego następstwa władzy i złamanie rodowej etyki, co szczególnie upodabnia sytuację Uroša V do sytuacji Uroša III Dečanskiego.²⁰, a przez

¹⁷ *Служба светом Симону* – dalej: *СССим* (Patriarch Pajsije 1993: 57).

¹⁸ Podobnie odczytuje ten fragment D. Bogdanović 1991: 224.

¹⁹ Zob. np. *Dar słowa* 1983.

²⁰ Pajsije oczywiście mógł tu korzystać z Cambłakowego tekstu o świętym męczenniku Stefanie Dečanskim, którego darzył szczególnym szacunkiem; o jednej „naprawionej” przez

to przywołuje i dopełnia/ poszerza serbskie *martyrium* rodowe. Co więcej Pajsije wprost przytacza męczeńską ofiarę bliskiego przodka – dziada cara Uroša (*ЖуУр*: 139), aby w ten sposób poprzez wprowadzenie w rodowe *martyrium* nie tyle zastanawiać się nad indywidualnym losem młodego władcy – choć na wzór Cambłakowy w niezwykle emocjonalny sposób to czyni²¹ – co przede wszystkim uwypuklić tragedię serbskiej wspólnoty i przedstawić ją w kategoriach Kary Bożej za złamanie ustanowionego porządku i ingerencję w Boży Plan. Z pewnością będąc świadomym wyraźnie zarysowanej serbskiej tradycji martyrologicznej i znając literacką relację o ofierze Stefana Dečanskiego, Lazara, a może i nawet dużo wcześniejszą o Jovanie Vladimirze²², w sposób analogiczny kreśli wizerunek Uroša jako niewinnej ofiary z wyraźnym wskazaniem na jej rodową fundację przekonfigurowaną w rodową świętość – „ако си завишћу и био убијен од својих блиских, ти се блиско у рају настањујеш са прародитељима својим“ (*СуУ*: 61; por. *ЖуУр*: 138–139). Warto wspomnieć, że na martyrologiczną relację Pajsija mógł mieć wpływ zarówno przekaz historiograficzny²³, jak i ustny – legenda o zabójstwie dokonany przez króla Vukašina²⁴. Ta ostatnia pozostaje nadal przedmiotem sporów i wątpliwości, natomiast obecność źródeł historiograficznych jest akceptowana przez niemalże wszystkich badaczy tego okresu. Zresztą Pajsije uważany jest często nie tylko za ostatniego staroserbskiego hagiografa, ale i historiografa (Bogdanović 1991: 225). Najprawdopodobniej Pajsie dokonał syntezy tych źródeł, aby w ten sposób nie tylko dopełnić tradycję świętości wynosząc na ołtarz nowego męczennika, ale być może włączyć kult Uroša w nurt tragicznej historii – rozumianej m.in. jako Gniew Boży za mord –, a przez to i ulokować go w sferze promieniowania kultu megalomartyra Lazara.²⁵

siebie księdze z monasteru Visoki Dečani patriarcha napisał: „повезах ову божаставну књигу...љубави ради коју имах к светому мученику Стефану Урошу трећему”, cyt. za Popović 1936: LIX.

²¹ *ЖуУр*: 138–139. Por. Григорије Цамблук, *Живот краља Стефана Дечанског*, у: *Stare...* 1936: 29–30.

²² Pajsije tę historię mógł zaczerpnąć np. od Mavro Orbiniego z *Il regno degli Slavi*, istnieją bowiem przypuszczenia, że serbski patriarcha korzystał właśnie z tego dzieła; zob. Radojić 1931: 36.

²³ Tu prawdopodobny wpływ rodosłowów, jak i latopisów; oraz dzieł m.in. Mavro Orbiniego, Jakova Lukarevicia – zob. szerzej J. Peђep, *Убиство владара. Студије и огледи*, Нови сад 1998.

²⁴ Przekaz o zabójstwie Uroša przez Vukašina pochodzi z lokalnej legendy z okolic Nerodimlja i Petriča – niedaleko wsi Šarenik, gdzie odnaleziono relikwie cara.

²⁵ Możliwe, że sąsiedztwo relacji o śmierci Uroša i wzmianki o Lazarze nie jest tu przypadkowe; zob. *ЖуУр*: 142–144, 145–146.

Pisząc teksty ideologicznie spójne z wypracowanym przez staroserbskich autorów programem dynastycznym, dodatkowo będąc wiernym utrwalonej strukturze hagiograficznej i hymnograficznej, Pajsije wiele uwagi poświęca świętości relikwii i związanym z nimi cudom. Czyni to na poziomie standardowego opisu i ideologicznej rekonstrukcji tradycji świętości. Samo „odkrycie” czcigodnego ciała zostaje ustawione w kilku podstawowych kontekstach: Bożego zamysłu – np. o relikwiach Simona autor mówi: „ако и много година у праху земном био јеси напоследку си од Бога окткривен да цео лежиш” (СССум: 44)²⁶; integrującego kolektywnego wydarzenia – np. w zwrocie do świętego Uroša: „данас се радују сви родови отачаства језика српског моштију твојих јављањем“ (СуУ: 62); oraz obowiązku ochrony najwyższych wartości – tu tradycji czczenia świętych władców, co autor ujmuje w żywocie młodego cara wprost: „да се опет благочастива лоза обнови“ (ЖуУр: 148). W tekstach Pajsija prócz uniwersalnego chrześcijańskiego szacunku dla relikwii, ujawnia się szeroka funkcjonalność tego znaku świętości. Tak jak od czasów wczesnochrześcijańskich stanowił on silną podbudowę dla Kościoła świadków i wyznawców, tak w czasach niewoli tureckiej był mocną podstawą dla Kościoła prawowiernych (tu: peckiego patriarchatu). Ponadto stanowił on nie tylko dowód szczególnej Bożej ingerencji i łaski zesłanej na wybitną jednostkę i skupioną wokół niego wspólnotę, ale jawił się jako swoista tarcza obronna i zarazem ostrze zbiorowej manifestacji własnej tradycji – świętości i tożsamości. Jak trudna była to manifestacja i jak groźne dla Turków wydawały się relikwie świętego, patriarcha wskazuje na przykładzie losu czcigodnych szczątków Sawy. Ich spalenie – obliczone na przerwanie procesu integracyjnego i osłabienie umacniającego się poczucia przynależności i tożsamości Serbów – zostaje przedstawione jako „ubecnienie” świętego czasu Męki Pańskiej, a przez to jako zbiorowa inkarnacja *homo religiosus* o potencjale martyrologicznym (chrystologicznym). Patriarcha ubogacając świętość pierwszego arcybiskupa o dar męczeństwa, głosząc triumfalnie – „постаде светитељ и преподобан, и још у животу жељаше да прими мученички живот и не лиши га Господ, и венцем мученичким увеза се“ (ЖуУр: 150), czyni z niej znak męczeństwa całego narodu. To specyficzne „męczeństwo” Sawy – symbolu serbskiej prawowierności, twórcy

²⁶ Warto dodać, że Pajsije dość ‘szczegółowo’ opiewa czcigodnego Simona, zwracając się doń: „власи на часној глави твојој и данас виде се” (tamże) i wskazując na cudowną moc relikwii: „чудо нам показујући и запрепашћење изазивајући” (tamże), co może być też świadectwem pozycji Piervoukoronowanego jako patrona-strażnika Ziemi i wspólnoty.

spójnego programu zwanego *svetosavljem*, staje się rodzajem zbiorowej ofiary, świadectwem tragicznego losu całej wspólnoty.²⁷

Na przykładzie zaledwie fragmentu przywołanego przez Pajsija pola znaczeniowego i kilku jego aspektów nie jest możliwe przedstawienie całego spektrum ideowego i ideologicznego serbskiej tradycji świętości. Patriarcha jako inicjator kultu i autor tekstów poświęconych obu Nemanjiciom, jawi się zarówno w roli ostatniego hagiografa dynastycznego, jak i strażnika kulturowego kodu jakim jest m.in. tradycja świętości. Jej podtrzymywanie, ochrona polega nie tylko na przywołaniu i uzupełnieniu, ale przede wszystkim na jej rekonstrukcji, a przez to aktualizacji przeszłości. Czas przeszły (czas Nemanjiciowski) stanowi tu – w tzw. czasie teraźniejszym (tureckim) – podstawowy kontekst, który poddany odpowiedniej egzegezie wnosi do programu peckiego patriarchatu walor ideologiczny i legitymizacyjny. Stąd też literacka działalność serbskiego patriarchy wydaje się jednym z kluczowych generatorów znaczeń i kreatorów świadomości tzw. „wspólnoty zagrożonej”, z wyraźnym celem: wewnątrz – integrującym i podtrzymującym, na zewnątrz – defensywnym i ocalającym jej wartości.

LITERATURA:

Bogdanović 1991: Богдановић, Д. *Историја српске књижевности*, I: *Стара српска књижевност*, Београд 1991.

Grabar 1978: Грабар, А. *Боянската църква*. София, „Наука и изкуство“, 2 изд., 1978.

Grujić 1989: Грујић, Р. *Православна Српска Црква*, Крагујевац 1989 (Београд 1921).

Dar słowa 1983: *Dar słowa. Ze starej literatury serbskiej*, oprac. А. Naumow, przeł. Т. Wątor-Naumow, А. Naumow, W. Kotwiczowa, Łódź 1983.

Deretić 1977: Деретић, Ј. *Српска књижевност*, II: *Од почетка до Вука Караџића*, Књижевна историја, X, 36, Београд 1977.

Domentijan 1988: Доментијан. *Живот светог Саве и Живот светог Симеона*, прев. Л. Мирковић, припр. Р. Маринковић, Београд 1988.

Eliade 1993: Eliade, М. *Traktat o historii religii*, przeł. i wstępem op. J. Wierusz-Kowalski, posł. op. S. Tokarski, Łódź 1993

²⁷ Potem tego rodzaju rozumienie i egzegeza tragicznych wydarzeń legnie m.in. u podstaw archetypu: „narodu-ofiary, narodu-teofora (Bogonosca)”, czy też stereotypu „Serba cierpiącego”; Gil 1995: 25.

- Eliade 1996:** Eliade, M. *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Gil 1995:** Gil, D. *Serbska hymnografia narodowa*, Kraków 1995.
- Grujić 1989:** Грујић, Р. *Православна Српска Црква*, Крагујевац 1989 (Београд 1921).
- Jovanović 1993:** Јовановић, Т. *Предговор*. // Патријарх Пајсије. *Сабрани списи*, Београд 1993.
- Lis 2004:** Lis, I. *Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu (do XV w.)*, Kraków 2004, 97–134.
- Naumow 1980:** Наумов, А. *О пошљедним временима старе српске књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 8, Београд 1980.
- Olszewska-Dyoniziak 1996:** Olszewska-Dyoniziak, B. *Zarys antropologii kultury*, Kraków 1996.
- Patriarch Pajisije 1993:** Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, Београд 1993.
- Pavlović 1965:** Павловић, Ј. *Култови лица код Срба и Македонаца (Историјско-етнографска расправа)*, Смедерево 1965.
- Popović 1936:** Поповића, П. *Предговор*. // Старе српске биографије XV и XVII века. Цамблак, Константин, Пајсије, прев. Л. Мирковић, предг. П. Поповић, Београд 1936.
- Radojić 1931:** Радојчић, Н. *О Трношком Родослову*, Београд 1931.
- Ruvarac 1888:** Руварац, Ил. *О кнезу Лазару*, Нови Сад 1888.
- Slijerčević 1933:** Слијепчевић, Ђ. *Пајсије. Архиепископ пећки и патријарх српски као јерарх и књижевни радник*, Београд 1933.
- Stare... 1936:** Старе српске биографије XV и XVII века. Цамблак, Константин, Пајсије, прев. Л. Мирковић, предг. П. Поповић, Београд 1936.
- Šafarik 1865:** Šafarik, P. J. *Geschichte der Südslavische Literatur, V: Serbische Literatur*, Prag 1865.
- Teodosije 1988:** Теодосије. *Житија*, прев. Л. Мирковић, Д. Богдановић, припр. Д. Богдановић, Београд 1988.
- Todić 1988:** Тодић, Б. *Грачаница*, Београд 1988.
- Veljković, Savković 1932:** Вељковић, М., М. Савковић, *Југословенска књижевност*, Београд 1932.
- Vukanović 1938:** Вукановић, Т. *Култ цара Уроша*, Скопље 1938
- Znanięcki 1971:** Znanięcki, F. *Nauki o kulturze*, przeł. J. Szacki, Warszawa 1971.

КНЯЗ БОРИС-МИХАИЛ – „РИМСКАТА“ ВРЪЗКА

Димо Чешмеджиев

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Княз Борис I, „наречен в светото кръщение Михаил“, остава в българската история преди всичко с покръстването на българите. По тази причина името му е често срещано в произведения от различен вид и характер през цялото Средновековие (Соколов 1879: 123-157; Dičšev 1968: 215-216; Гюзелев 1969: 102; Гюзелев 1996: 5-26; Чешмеджиев 1996: 52-61; Чешмеджиев 1999: 158-175). Тук няма да се занимавам с въпроса за политическите и духовни връзки на Борис-Михаил с Рим и Римската църква, а ще се спра на един по-частен въпрос – традицията за българския владетел в Римската църква и някои техни отражения в българската традиция (Чешмеджиев 2006а, 7-19).

Този въпрос ще бъде разгледан на базата на един източен и един западен паметник. Веднага трябва да направя уговорката, че няма да бъдат предмет на разглеждане късните образи на Борис-Михаил в бенедиктинската традиция – в църквата Santa Maria in Organo във Верона – 1505-1507 г. (Влаевска-Станчева 2002: 434; Иванов 1927: 5-6), както и този от вътрешния двор на манастира San Giacomo в Понтида, близо до Бергамо – началото на XVI в., – са рожба на късна традиция, която води началото си вероятно от Регинон и Зигеберт (Влаевска-Станчева 2002: 435, 438).

Първият паметник е известният образ на княз Борис-Михаил от Чудов ръкопис № 12, съхраняван в ГИМ, който се датира от втората половина на XII – нач. на XIII в. (Гольщенко 1959: 391; Гольщенко 1963: 64; Вздорнов 1980: 17). Миниатюрата с изображението се намира в пергаментен ръкопис, наречен *Иполитов сборник*, намерен в московския Чудов манастир. В него е бил поместен един известен текст – *Слово на Иполит за Христа и Антихриста*, както и някои други текстове от същия автор – тълкувания за книгата на пророк Даниил (Вздорнов 1980: 17; Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: 22, 24-25, 46). Според изследо-

вателите той представлява руски препис на старобългарски оригинал (Гольшченко 1959: 391–392; Вздорнов 1980: 17).

Този образ е със спорна идентификация (Срезневский 1867: 41-48; Лесючевский 1946: 230; Филимонов 1875: 55; Иванова-Мавродинова 1959: 13-14; Иванова-Мавродинова 1976: 110, 118), главна причина за което е лошата му запазеност (Лесючевский 1946, 230; Гольшченко 1959: 392-394; Вздорнов 1980: 17; Чешмеджиев 1999: 162-164). Напоследък в историографията преобладава мнението, че изобразеният е българският княз Борис-Михаил (Гольшченко 1959: 397-407; Щепкина 1977: 232; Вздорнов 1980: № 2).

Идентификацията на образа на княз Борис-Михаил от *Иполитовия сборник* (Чуд. № 12) намира подкрепа в един друг негов образ. Това е известният образ на владетел, надписан „**Сты Борисъ**“, от миниатюра на ръкопис от Московския исторически музей (ГИМ - Син. 262), пергаментен ръкопис от първата трета на XIII в. (Горский, Невоструев 1859: 402, N 163; Гольшченко 1963: 64; Вздорнов 1980: 16, № 1; Thomson 1986: 41-42.). Ръкописът съдържа препис от Учителното евангелие на Константин Преславски (Гольшченко 1959: 413 и сл.; Иванова-Мавродинова 1968: 108; Вздорнов 1980: 16). В миналото около това изображение също е имало спор (Стасов 1902: 89; Лесючевский, 1946: 241), но днес никой не се съмнява в идентификацията на българския княз-покръстител (Горский, Невоструев 1859: 402; Иречек 1978:178; Гольшченко 1959: 406, 413; Щепкина 1977: 232; Вздорнов 1980: 16).

Фактът, който всъщност ще ни занимава тук, е, че миниатюрата с изображението на Борис-Михаил от Чуд. 12 е поместена в ръкопис с произведения на св. Иполит Римски. В. С. Голишенко е забелязала този факт, като основателно го тълкува в подкрепа на идентификацията на Борис-Михаил, тъй като едно от произведенията на св. Иполит в този сборник – *Слово за антихриста* е много рядко срещано в Русия за периода XI – XII в. Това всъщност е единственият му славянски препис и преводът очевидно е южнославянски (Невоструев 1868: 110; Гольшченко 1959: 409; Польшиванный 2000: 77). Тя обаче не се е досетила или не е знаела, че Борис-Михаил е изобразен заедно със същия светец върху още един паметник – предаден върху скица от знаменития италиански археолог от XVII в. монсеньор Джовани Джустино Чампини (Giovanni Giustino Ciampini), която ни предава фреска от хълма Монте Челио в Рим. Това вече изключва случайно съвпадение.

Образът на Борис-Михаил от хълма Монте Челио в Рим, който се датира от изследователите от IX в. (Dujčev 1965: 153; Ruyschaert

1982: 449-451), макар че тази дата е условна, не е запазен, а е предаден на скица от Дж. Дж. Чампини, който го открил през септември 1689 г. в полуразрушено помещение, в подножието на римския хълм Монте Челио (Monte Celio). За въпросното помещение се смята, че е представлявало останки от някаква капела. Скицата и описанието на образа са запазени в Cod. Vat. lat. 7849.

На запазената скица са изобразени Христос, апостолите Петър и Павел и още двама светци – Лаврентий и Иполит (Dujčev 1965: 157-160; Иванов 1927: 10; Ruyschaert 1982: 442-443.). Самата капела е била построена от папа Формоза и вероятно посветена на св. Лаврентий (Ruyschaert 1982: 450-451). В краката на Христос се вижда част от коленичила фигура, облечена в ризница от кожени или метални четириъгълни плочки и военна хламида, която държи някакъв продълговат предмет, интерпретиран различно. Вдясно от Исус е запазен надпис Formosus (Ruyschaert 1982: 444-445), принадлежащ на друга фигура, която не е била запазена още в 1689 г., когато е открита фреската. Дж. Чампини идентифицира този Formosus като папа Формоза (891-896), а коленичилата фигура като Борис-Михаил заради тесните си връзки с него (Dujčev 1965: 157; Грабар 1922: 232).

Фреската, открита от монс. Чампини, оттогава е изчезнала и неговите наблюдения не могат да бъдат проверени, но възстановката му се приема от всички учени (Dujčev 1965: 159-163; Грабар 1922: 233; Иванов 1927: 10; Ruyschaert 1982: 443-444; Божков 1989: 33-34), особено след като монс. Ж. Рюискар привлича допълнителни паралели – подобна фреска от триклиниума на Латеранския дворец, днес също изчезнала, но позната по рисунка от XVI в. На нея са изобразени коленичили пред Св. Петър, Карл Велики и папа Леон III (Ruyschaert 1922: 444). Фреската предизвиква много въпроси. Във всеки случай регистрирането на тази връзка подкрепя идентификацията на образа от Чуд. 12.

Св. Иполит Римски е един от най-загадъчните ранно-християнски светци. В месецослова на Василий II той е наречен папа и там се твърди, че е пострадал при император Клавдий. В римския мартиролог под дата 22 август има св. Иполит, който е епископ на римската епископия Порто (Porto) при император Александър Север (222-235) и загива удавен във вода. Известният християнски поет Пруденций, около 400 година в 11 химна представя епископ Иполит пред съда в Порто, като принадлежащ към партията на новатизма, но върнал се православието и убит мъченически с коне. В същия римски мартиролог под дата 30 януари има още един Иполит, презвитер в Антиохия, който изпаднал в заблуждение от новатизма, след това се

върнал в православието, а през III в. загинал мъченически. В римския мартиролог има и друг св. Иполит, с дата 13 август, който, бидейки мъченик-воин, бил убит, влачен от коне. В източните менолози той е под дата 10 август. Според Цезар Бароний у Пруденций са били смесени тези трима мъченици с еднакво име.

Според арх. Сергей св. Иполит се е родил през втората половина на II в. Понеже е писал на гръцки език, се смята, че произхожда от Гърция или Мала Азия. Св. Иполит бил ученик на св. Иринея Лионски, както твърди патриарх Фотий. Според Евсевий Кесарийски той отишъл в Рим през 212 г. След като спечелил голям авторитет сред клира на Римската църква, бил ръкоположен за епископ в Порто. Известно време бил под влияние на новатизма, но преди смъртта си се разкажал и умрял мъченически. Бил погребан в гробница на Via Tiburtina. На базата на Liber pontificalis се установява, че в 354 г. неговото име е внесено в официалните римски мартирологии. Мощите му сега се намират в Рим, в църквата на Св. мъченик Лаврентий и папа Дамас.

В източната агиология той се почита обикновено под дата 30 януари, а в западната под 13 август, макар че са известни и други дати за почитание – 9 май, 21 и 22 август, 11 септември и пр. (Арх. Сергей 1901; Скоморохова-Вентурини 1993, 251). През 1551 г. е била открита мраморна статуя на св. Иполит, датираща най-късно от втората половина на III в., на която той е изобразен, седящ на катедра. На двете и страни е гравирани списък на съчиненията му и пасхалния кръг за 12 години. Сега статуята се пази в музея на Ватикана.

Св. Иполит е бил плодовит църковен писател. Слави се с изключителна ерудиция. Наричат го „Ориген на Запада“ (Поснов 1994: 264–265). Сведения за неговото творчество са запазени у Евсевий Кесарийски, Иероним Блажени, Софроний, патриарх Фотий, Георги Синкел, Никифор Калист, както и върху споменатата статуя. До нас са достигнали откъследи от тях, но въпреки това са се запазили негови тълкувания на Стария Завет, между които на Даниил, и на Новия Завет, вкл. на евангелието според Йоан и на Откровение Йоаново (Арх. Сергей 1901: 44–46; Ruyschaert 1982: 443, 450–451; Невоструев 1865: 4–8; Невоструев 1896: I-L; Follieri 1977: 31–43; Follieri 1982: 43–51; Цоневски 1986: 195–196; Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: 46; Славова 1999: 41–42; Милтенова 2006: 851).

Каква връзка може да има между прочутия римски светец Иполит и княз Борис-Михаил? Дали връзката не е по линия на Формоза? Първоначално Формоза, както е известно, е бил епископ на Порто. Именно той, по времето, когато е кардинал, е този, който пренася мо-

щите на Св. Иполит от неговата базилика в Остия, в една църква на острова на Тибър, посветена на Сан Джовани, седалище на папата в диоцеза на Порто. По този начин св. Иполит става един от закрилниците на диоцеза Порто. Именно за това Св. Иполит е присъствал на фреската от хълма Монте Челио. Присъствието на св. Лаврентий също е обяснимо – той е друг прочут светец, свързан с диоцеза на Порто – там има и манастир, посветен на него. Освен това, в някои легендарни паметници той се свързва със св. Иполит (Ruyschaert 1982: 451).

Връзката между Св. Иполит Римски и княз Борис-Михаил може да бъде търсена и на друга база. Както вече е отбелязвано в литературата, св. Иполит Римски е основоположник на един възглед за специалната роля на в световната история на онези народи, които притежават писменост (Николов 2006: 103). А може би отношение към появата на св. Иполит на тази фреска има и фактът, че той е автор на най-древната позната досега в християнската църква покръстителска литургия (Thouzellier 1977: 57–58).

Накрая припомням, че за развит култ на св. Иполит Римски в България има множество свидетелства в български ръкописи, вкл. общи паметни с българския цар-свещец Петър, проблем само по себе си интересен. В т.н. Румянцевски пергаментен пролог от края на XIII – нач. XIV в., за цяла година, без септември (РГБ, ф. 256, N 319) (Востоков 1842: 447–448), има памет с тропар за „св. Петър цар Български“, под дата 30 януари, като първи светец за деня е Св. Иполит: мѣца того. л̄. стрѣтъ стѣго мѣка Иполита папы Римьскаго и дружинь его. и Петра црѣвъ Българскага трѣ гл̄. д. (Павлова 1994: 25).

Същият тропар, под дата 30 юни (Павлова 1994: 25), се среща и в друг, близък до Румянцевския пролог ръкопис – пролог от сбирката Хлудов, N 189 (първата половина на XIV в.) (Николова, Йовчева, Попова, Тасева 1999: 69, N 64). Ако съдим по приписките, произхожда от Западна България (дн. Македония) (Николова, Йовчева, Попова Тасева 1999: 70). Тропарът се среща на още две места – в прочутия Лесновски (Станиславов) пролог, писан от книжовника Станислав в Лесновския манастир през 1330 г. (Ламанский 1864: 120; Стојановић 1901: 40; Павлова, Желязкова 1999: 5, 146; Павлова 1994: 25), както и в друг ръкопис, много близък до Лесновския – N 705 от Народната библиотека на Сърбия в Белград (XIV в.), известен като *Пролог на Ковачевич* (Павлова 1996: 121; Чешмеджиев 2003б, 451–457; Чешмеджиев 2003а, 23–37; Чешмеджиев 2006б, 245–257).

Накрая може да се поставят и няколко въпроса. На първо място: дали тази „римска връзка“ на Борис-Михаил е останала изолирана в римския диоцез на Порто, или е имала някакво развитие? На второ място е питането: дали тя може да има някакво отношение към появата на българския владетел в късната бенедиктинска традиция, за която стана дума по-горе?

ЛИТЕРАТУРА:

- Арх. Сергей 1901:** Арх. Сергей, Полный месяцеслов Востока. // Святой Восток, Т. 2, Владимир, 1901.
- Божков 1989:** Божков, А. *Изображенията на Кирил и Методий през вековете*. София, 1989.
- Вздорнов 1980:** Вздорнов, Г. И., *Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начало XV веков*, Москва, 1980.
- Влаевска-Станчева 2002:** Влаевска-Станчева, А. Мотивът за покръстването на българите в бенедиктинската изобразителна традиция. // *Средновековна християнска Европа: Изток и Запад (ценности, традиции, общуване)*. София, 2002.
- Востоков 1842:** Востоков, А. Х. *Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музея*, 1842. СПб. – Санкт Петербург
- Гольщенко 1959:** Гольщенко, В. С. К вопросу об изображении князя в Чудовской рукописи XI-XIII вв. // *Проблемы источниковедения*, Т. VII, Москва, 1959.
- Гольщенко 1963:** Гольщенко, В.С. К гипотезе о ростовской библиотеке XIII века. // *Исследования по лингвистическому источниковедению*. Москва, 1963.
- Горский, Невоструев 1859:** Горский, А., К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. // *Писания святых отцев*. Отд. II, Ч. II, Москва, 1859.
- Грабар 1922:** Грабар, А. Портрет на българския цар Борис в Рим? // *Известия на Българския археологически институт*, Т. 1, 1921–22, св. 2, София, 1922.
- Гюзелев 1969:** Гюзелев, В. *Княз Борис Първи. България през втората половина на IX в.* София, 1969.
- Гюзелев 1996:** Гюзелев, В. Покръстването на българския народ според някои малко познати извори и исторически съчинения от IX-XV в. // *Родина*, № 2, 1996.

- Дуйчев 1965:** Dujčev, I. Uno studio inedito di mons. G. G. Ciampini sul papa Formoso. // *Medioevo bizantino-slavo*, v. I, Roma, 1965.
- Дуйчев 1968:** Dujčev, I. Slawische Heilige in der byzantinischen Hagiographie. // *Medioevo bizantino-slavo*, v. 2, Roma, 1968.
- Иванов 1927:** Иванов, Й. Ликът на св. княз Борис във Верона. // *Известия на Българския Археологически институт*. Т. 4, 1926–27, София, 1927.
- Иванова-Мавродинова 1959:** Иванова-Мавродинова, В. Ктиторският образ в Иполитовия сборник на Историческия музей в Москва. // *Археология*. № 3–4, 1959.
- Иванова-Мавродинова 1968:** Иванова-Мавродинова, В. За украсата на ръкописите от Преславската книжовна школа. // *Преслав*, Т. 1, София, 1968.
- Иванова-Мавродинова 1976:** Иванова-Мавродинова, В. Културата и изкуството през време на Първата българска държава. // *История на българското изобразително изкуство*, Т. 1, София, 1976.
- Иречек 1978:** Иречек, К. *История на българите*. София, 1978.
- Ламанский 1864:** Ламанский, В. О некоторых славянских рукописях в Белграде, Загребе и Вене с филологическими и историческими примечаниями. // СПб. – Санкт Петербург, 1864.
- Лесючевский 1946:** Лесючевский, В. И. Вышегорский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства. // *Советская археология*, Т. 8, 1946.
- Милтенова 2006:** Милтенова, А. Историко-апокалиптичните съчинения като литературен и историографски феномен. // *Тангра. Сборник в чест на 70-годишнината на акад. Васил Гюзелев*. София, 2006.
- Невоструев 1868:** Невоструев, К. *Слово Святаго Иполита об антихристe в славянском переводе по списку XII века*. Москва, 1868.
- Невоструев 1896:** Невоструев, К. Святой Ипполит, епископ римский. Очерк его жизни и литературной деятельности. // *Творения святаго Ипполита, епископа римскаго, в русском переводе*, Вып. I, Казань, 1896.
- Николов 2006:** Николов, А. *Политическа мисъл в ранносредновековна България (средата на IX – края на X век)*. София, 2006.
- Николова, Йовчева, Попова, Тасева 1999:** Николова, С., М. Йовчева, Т. Попова, Л. Тасева. *Българското средновековно културно наследство в сбирката на Алексей Хлудов в Държавния исторически музей в Москва. Каталог*. София, 1999.
- Павлова 1994:** Павлова, Р. Петър Черноризец. Старобългарски писател от X в. // *Кирило-Методиевски студии*, 1994, № 9.

- Павлова 1996:** Павлова, Р. Пролог Рс 705 от Народната библиотека на Сърбия в Белград. // *Palaeobulgarica*, 1996, № 1.
- Павлова, Желязкова 1999:** Павлова, Р., В. Желязкова. *Станиславов (Лесновски) пролог от 1330 година*. В. Търново, 1999.
- Полывянный 2000:** Полывянный, Д. И. *Культурно своеобразие средновековной Болгарии в контексте византийско-славянской общности IX-XV веков*. Иваново, 2000.
- Поснов 1994:** Поснов, М. *История на църквата (избрани съчинения)*. Т. 3, София, 1994.
- Скоморохова-Вентурини 1993:** Скоморохова-Вентурини, Л. Славянские месецословы как памятник междуславянских связей и отношении славянских и неславянских народов (культурологические аспекты). // *Ricerche Slavistiche*, V. 39-40, 1992-1993, N 1.
- Славова 1999:** Славова, Т., Глаголическата традиция и Преславската книжнина. // *Palaeobulgarica*, 1999, № 1.
- Соколов 1879:** Соколов, М. Из древней истории болгар. // СПб. – Санкт Петербург, 1879.
- Срезневский 1867:** Срезневский, И. Древнее изображение кн. Всеволода-Гавриила, Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках, XIV. // СПб., 1867.
- Стасов 1902:** Стасов, В. В. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, джагатайских и персидских, СПб., 1902.
- Стојановић 1901:** Стојановић, Љ. *Каталог рукописа и старих штампаних књига збирка Српске Краљевске академије*. Београд, 1901.
- Тъпкова-Заимова, Милтенова, 1996:** Тъпкова-Заимова, В., А. Милтенова. *Историко-апокалиптичната книжнина във Византия и в средновековна България*, София, 1996.
- Филимонов 1875:** Филимонов, Г. Иконные портреты русских царей. // *ВОЛДИ*, № 1-2, 1874-1875, Москва, 1875.
- Цоневски 1986:** Цоневски, И. Патрология. *Живот, съчинения и учение на църковните отци, учители и писатели*. София, 1986.
- Чешмеджиев 1996:** Чешмеджиев, Д. Към въпроса за култа на Архангел Михаил в средновековна България. // *Palaeobulgarica*. № 1, 1996.
- Чешмеджиев 1999:** Чешмеджиев, Д. Към въпроса за култа на княз Борис-Михаил в средновековна България. // *Исторически преглед*, № 3-4, 1999.
- Чешмеджиев 2003а:** Чешмеджиев, Д. Няколко бележки за култа към цар Петър I (927–965). // *Християнската традиция и царската институция в българската култура*. Шумен, 2003.

- Чешмеджиев 2003б:** Чешмеджиев, Д. Няколко бележки около датата за почитание на св. цар Петър. // *Традиции и приемственост в България и на Балканите през средните векове. Изследвания и материали от международната научна конференция на проф. дин Й. Андреев*. В. Търново, 2003.
- Чешмеджиев 2006а:** Чешмеджиев, Д. „Св. княз Борис-Михаил – „италианската връзка“. // *Българи и италианци през вековете в борби за независимост и държавност. По случай 200 години от рождението на Джузепе Маџини (1805-1872)*. София, 2006.
- Чешмеджиев 2006б:** Чешмеджиев, Д. Култът към българския цар Петър I (927–969): монашески или държавен ? // *Love of learning and devotion to God in Orthodox Monasteries. Selected Proceedings. 5. International Hilandar conference*. Београд– Columbus/Ohio, 2006.
- Щепкина 1977:** Щепкина, М. В. К изучению Изборника 1073 года. // *Изборник Святослава 1073 года*. Москва, 1977.
- Follieri 1977:** Follieri, E. Sant' Ippolito nell' agiografia e nella liturgia byzantina. // *Riceche su Ippolito (Studia Ephemeridis „Augustinianum, 13)*, Roma 1977.
- Follieri 1982:** Follieri, E. Passione di Sant' Ippolito secondo il cod. „Lesb. S. Ioannis Theologi 7“ (BHG 2178), *Analecta Bollandiana*, 1982, T. 100.
- Ruyschaert 1982:** Ruyschaert, J. Observation sur l'oratoire romain de Formose. // *Първи конгрес по българистика. Доклади. Симпозиум Кирило-Методиевистика и Старобългаристика*, София, 1982.
- Thomson 1986:** Thomson, F. Constantine of Preslav and the Old Bulgarian Translation of the „*Historia ecclesiastica et mystica contemplatio*“ Attributed to Patriarch Germanus of Constantinople. // *Palaeobulgarica*, № 1, 1986.
- Thouzellier 1977:** Thouzellier, Ch. *Rituel cathare*. Paris, 1977.

ФРАШКИТЕ – ТВОРЧЕСКИ И ГРЕХОВЕН ИМПУЛС ПРИ ВАЦЛАВ ПОТОЦКИ

Камен Риков

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Като всяка традиционна научна дисциплина, историята на литературата натрупва богат арсенал от фактология и методология, съхраняващи и оценяващи за поколенията безценния опит на старината. Същевременно в домогванията да се изгради надежден модел на отминала епоха често се прибягва до една лоша шега с обектите на научното изследване – произведенията и техните автори. Например всяко време си има своите епигони, оставили след себе си такова множество от текстове, че и самите те – уверени сме – едва ли биха си спомнили всички написани от тях литературни творби. За подобен тип автори науката отдавна е изработила нелицеприятната квалификация „графомани“ – необходимото зло на посредствеността, на чийто фон се открояват водещите имена на дадена епоха.

Минават обаче десетилетия и векове и когато ерудираният хуманитарист се заема с благородния устрем да съживи миналото, той неминуемо посяга отвъд „класиците“, за да извлече детайли и нюанси, неразгърнати или изцяло липсващи в техните писания. Обръща се към „плодовитите и прочути писатели“ вече не като графомани, фасулковци и семковци, а като ценни източници за живота в безвъзвратно отминалото време. Подобна манипулация автоматично включва жеста на реабилитация на забравените автори и текстове. Към първите обикновено се прилага клишетото „незаслужено забравеният“ с редица модификации, а вторите мигновено се етикират като „важни / живи / подробни / пълнокръвни документи на епохата“.

От 80-те години на ХХ век интересът към барока в славянските литератури и култури търпи буен разцвет. В много отношения днес той измества традиционно позитивно конотираните, но крайно банализирани погледи към Ренесанса, Просвещението или Романтизма,

например. В Полша всеки опит за вникване в спецификата на словото в XVII-вековна Жечпосполита не може да мине без цитиране на изключително плодовития поет Вацлав Потоцки (ок. 1621–1696).

Потоцки е безспорен графоман (завещал на потомците над 4000 римувани текста, непубликувани приживе), но чрез творбите му с крайно разнородна стойност действително може да се нюансират както битово-историческият фон, така и автентичните възгледи за изкуството и поезията през епохата. Неговите спонтанни коментари и дори отделни „изтървани“ фрази очертават естетически възприятия и поетическо самосъзнание, които трудно бихме открили дори в най-подробните поетики на барока.

Многопластови и непоследователни са възгледите на Вацлав Потоцки за поетическото творчество и за самочувствието на поета, разгърнати в множество от творбите му. В тях по правило пишещият изповядва изключително високо самочувствие – на творец, шляхтич, моралист, споделящ нестихващата си тревожност за съдбата на държавата и целия християнски свят. Още по-интересни стават неговите текстове, когато чрез тях се изследват възгледите за същността и целите на поезията като средоточие на *изящно слово* и *истинност*.

Потоцки оставя на полската литература няколко римувани творби, в които разгръща неособено актуални днес размисли върху изключително популярния старополски жанр – фрашката. Тази разновидност на епиграмата добива ореол на изящност и творческа неприкосновеност при ренесансовия гений Ян Кохановски, на когото Потоцки също посвещава свои творби, легитимирайки по този начин и самия себе си като автор на фрашки. В произведения като *За фрашките (O fraszkach)*, *Относно фрашките (Na fraszki)*¹ жанрът обаче се поизпразва от хуманистичния си и фриволено вулгарен заряд, за да се повдигне въпросът за греховността. Създаването, разпространението и възприемането на подобни текстове при Потоцки непременно буди угризения на съвестта. Затова писането на разюздани епиграми, осъзнато като порочен инстинкт, задължително влиза в списъка на прегрешенията, които отецът трябва да опрости при изповед. В *За фрашките* поетът, празнуващ юбилей, признава своите творчески своеволия пред свещеника, който мигновено му предвещава за това дълъг престой в чистилицето. Героят обаче не се стъписва от скрупульозния изповедник и бърза да повтори греховете си пред друг отец, който пък направо започва да го плаши с ада. И въпреки че творецът реагира на угрозата с насмешка („Там – каз-

¹ Всички преводи са по Potocki 1953. За преводи, творчеството и рецепцията на Потоцки на български вж. Риков 2008.

вам с тон несдържан – / бих се аз очистил, наместо да се пържа²), връщайки се у дома, решава да подгрее печката с писанията си. Прощавайки се със своите творения („ех, и не без жалост“), авторът е възпрян от влезлия стар приятел, започващ да нарежда дълга апология на фрашките с думите: „Вацлаве, възпри се! За музите говориш!“. Противопоставяйки на черно – бялата опозиция грях – праведност елитарните символи за изкуството, загриженият другар излага авторитетно родословие на словесната хапливост:

*Шеги и фрашки има от създание мира,
те Бог не дразнят. Или листът ти побира
войни и трени само? ...*

И така, в конкретния текст разнообразието в живота и природата легитимира и творческата свобода на фрашкописеца (разбирай разюзданите описания). Естествено, за по-голяма убедителност доводите се подплатяват с имената на Омир, Вергилий, Сенека, Овидий и цяла фаланга техни другари. Класицистичната авторитетност позволява и друго – чрез достолепието на изящното слово да се контраатакуват и придирчивите духовници:

*С смях което пишем, макар у нас да търсят
вината: туй и много попове го вършат.*

В заключение се оформя сентенциозен съвет: вместо авторът да се очисти чрез изповедта, нека самият той „очисти“ и „прецеди“ стиховете си. По подобен начин се уточнява мястото и на езическия реквизит в XVII-вековната литература: в творбата се настоява, че може да се говори за Венера и Купидон, тъй като те не развъртават съвременника, а само „припомнят миналото“ на читателите.

И отецът йезуит от *Относно фрашките* свива вежди и клати глава, но този път не при изповед, а направо при четене на фрашки. Заклеймен в духа на антипапистките вълнения на епохата като непоправим лицемер, към него се отправя не молба, а решително наставление: както няма класове без плевели, дърво без чеп и печка без дим, така и отецът нека не отхвърля поетовите рими:

*Прости, ако не ти харесва, подминавай;
не лай по мен, бащице, нито порицавай.*

² Тук и навсякъде превод мой – К.Р.

Изземващ от свещениците функциите на адекватен тълкувател и оценител на литературата, Вацлав Потоцки – възвърнал се към католицизма арианин, оставащ цял живот подозрителен към авторитетността и свещеността на папските служители – с хуманистично спокойствие и провинциална страст на морализатор въвежда читателите в своя художествен свят чрез стихотворението *За неоплевената градина*, което можем да тълкуваме като програмно. Разнородните по жанр и дух автори творения тук се маскират зад различни дървета, храсти, цветя, отровни и неотровни гъби – всички съществуващи по промисъл Божи. Затова и читателят се наставлява да „опитва“ фрашките с предпазливост и самоконтрол, тъй като плодът и черупката се различават не само по външния си вид...

Предпазвайки се от евентуални читателски упреци спрямо моралността или четивността на стиховете, Потоцки извежда сентенциозното послание: „*Читателю, в гора навлизаш, не във рая...*“, с което възможните провиждания на порочни творчески импулси се оневиняват още преди да са зародени.

Много по-смирен и готов да потисне поетическото си амплуа се оказва лирическият човек в творбата с километрично заглавие *Повече наслада людете извличат с фрашки, нежели с писания набожни*. Там гостенинът – изпечено конте моли домакина си наред с ястията, да опита на масата и неговите писания „*за кратко забавление*“. В следващите стихове Потоцки с охота изброява пет заглавия на свои творби, коя от коя по-набожни, ала франтът не се свени да признае скуката от благочестивите и историческите четива.

*Останаха ми само фрашки – рими леки,
за личности сериозни – плитки и далекни.*

– казва домакинът, но веднага чува: „*Насам ги дайте, моля.*“.

Останал доволен от прочетеното, гостът се интересува дали стихчетата вече са видели печат. Чрез мотива за частното и публикуваното слово Потоцки намира удобен момент да разгърне моралните си възгледи спрямо поезията: героят не само не смята за пристойно да влиза в харчове за шутовщини, но и декларира, че мисли да ги изгори, „*за да не живеят след него*“. От своя страна, контетото, готово да заплати и солена цена за подобни книжки, контрира домакина си със съвет:

*По-добре набожните, писани без мярка,
в огъня да идат...*

Възмущението си от такава показна безнравственост Потоцки синтезира в реторичното възклицание: „*Порочното – в печат, спасителното – в печка?!*“. Оттук насетне се отприщва морализаторска струя, която строго предопределя нечистата закваска на фрашката: без съмнение, греховността, предполагаема от жанра, остава да гложди съвестта на твореца, но тя се разпределя (или по-скоро йерархизира) според намеренията за четене и степента на разпространение на четивата. Частната употреба на такива текстове, затваряща се в писането за себе си и унищожението на всички следи от писмовна дейност след това, очевидно се счита за „бял кахър“ от поета. Така не актът на създаване на фрашката, а нейното отпечатване вече се възприема като нечестиво дело. Тук от предишните стихове на Потоцки за полезността на епиграмите му не остава и помен, тъкмо напротив – греховността дори се интерпретира в показно антихуманистичната алегорика за душа и тяло, неволен и умишлен грях:

*Фрашки радват тяло, вредят пък на душата,
а има и такива, дето ги печатат.*

Отдръпнал се самоволно от хуманистичната широта и всякакво шегобийство, Потоцки завършва творението си в назидателно-апокалиптичен тон: предоставя фрашките си на Бога, който на Страшния си съд страшно ще отсъжда за ... поетическото изкуство и чистите помисли на поета:

*Ще види според словото Му че съм писал:
греха съм порицавал, личните пороци;
самичък сред всички на тоя свят отроци.*

Такива съждения не само влизат в противоречие с предходните творби за фрашките – те задължително предписват на жанра морален ангажимент и дидактизъм, като изхвърлят от полезрението си естетическите измерения. Пишейки за себе си, човек всъщност активно се отказва да пише за околните (били те съвременници или потомци). За сметка на това се оказва, че авторът-възприемател не е самотен консуматор на творенията си – над него стои, а явно и се позачита в писанията му сам Бог. Показателно е, че тук няма и помен от Аполон и другарите му, нито пък намек за каквато и да е естествена рафинираност на Съдията-Слово. Поразително е обаче типологическото сходство на тази концепция с модернистичните възприятия – дори да не посягаме

към полски имена като Пшибишевски и компания, стига да си представим как би реагирал на подобни барокови декларации нашият Жрец на живота, ако познаваше текста на Потоцки.

Сарматският поет обаче не спира дотук в размислите си над поезията и нравствеността, съдържаща се в нея. В текста с емблематично заглавие *Край на фраишките* разговарящият сам със себе си автор вече си надява юзда: „*Стига фраишки, Вацлаве...!*“. Обобщавайки, че „*злият зъл е и без фраишки, а на благ не пречат*“, субектът дава глас на опасенията си за собствена вина: „*И с шегата човекът може в грях да падне*“. Така въпросът за мярката на шегобийството се обвързва и с друг, типичен за полските барокови поети жест – след непристойните стихчета обикновено идва ред на възвишени строфи. През целия XVII век редица ярки творци като Даниел Наборовски и Ян Анджей Морщин съчетават разюздани рими с мистично-химническа или панегирична поезия. От тях не прави изключение и Потоцки, онагледявайки дословно този процес в *Край на фраишките*:

*Крайно време стана с шегите да престанеш,
по-достойни рими старай се да захванеш...*

*Перото веч обръщам към песни набожни,
на Господа самия принадлежни...*

Морализаторстващ с охота при всеки повод, Потоцки обвързва поезията и греха и чрез пиянството. Баналните по принцип максими за мярката на твореца при употребата на творчески стимуланти намират свежи вариации в отделни негови произведения. Във *Виното* – поетически кон събеседникът неласкаво пита поета:

*Вода ли, драги пане, пишейки, сте тили,
че с Вашто стихче губя поглед, слух и сили?*

Оказва се, че и виното, и водата в изобилие са лоша предпоставка за творчество, а пияният и гладният поет са еднакво безполезни. Липсата пък на талант или начетеност се превръща в „*пиянство без вино*“ в едноименното стихотворение. Така виното (символ на жизнелюбието при Кохановски), а покрай него дори и водата добиват характеристики на проводник на лошия вкус и греховността.

Макар в лирическото наследство на Вацлав Потоцки да не виждаме строга последователност на възгледите му за изкуството и тво-

реца, то със сигурност става очевидна тревожността, с която авторът осмисля същността и целите на епиграмите си. Може би затова във виденията за оставеното след себе си сарматът не застива в жест а'ла *exegi monumentum*, а скромно си избира *Надгробен надпис на поета*:

*Пях за кървавия Марс, баща на войните,
на Венера с Купидон описвах игрите,
хорската злоба и поетовата струна,
тленните блага и каприза на Фортуна.
Писах още „Набожни“ и „Песни покаяни“,
смърт жестока оплаквах със трени омайни.
Много написах, кратък сега си избирам
надпис надгробен: тук аз, поетът умирам;
стих преди да издъхна последен ви давам:
става с човека това, що има да става.*

Тук гордото или поне закачливо упоменаване на понятието „фрашки“ крещящо липсва – вместо него е налице двуликата – покаяна и класицистична – маска „тленните блага и каприза на Фортуна“. Финалният опит за поанта (впрочем доста банален) само подчертава предопределеността на човешкия живот, с което поетът символично оневинява поривите си да съставя хапливи стихове.

ЛИТЕРАТУРА:

Потоцки 1953: W. Potocki. *Pisma wybrane*, t. II. Warszawa, PIW, 1953.

Риков 2008: К. Риков. *Зубър, видра и паун. Антология на полската литература от Средновековието до Просвещението*. София, Астерим, 2008.

K ŽÁNROVÝM SOUVISLOSTEM BALADY V LITERATUŘE (BALADA JAKO DIALOG DRUHŮ A ŽÁNŘŮ)

Libor Pavera

Akademia techniczno-humanistyczna w Bielsku – Białej

ÚVOD

V následujícím nerozsáhlém příspěvku, který pracuje s odbornou literaturou uvedenou v závěru a s textovým materiálem převážně české provenience, se zaměříme na žánr balady a na její žánrové souvislosti. Příspěvek má charakter instruktážní a je chápán jako prolegomena do výzkumu žánru balady ve středoevropských souvislostech, k němuž může být výzvou, praktickou pobídkou i teoretickým návodem s prezentací možností a mezí bádání.

Ukazuje se nám z vlastních výzkumů i z výzkumů, které byly již prováděny a publikovány, že jde o žánr nesmírně plastický. V jistou chvíli řešení výzkumného úkolu, na němž jsme pracovali v letech 2003 až 2006 s titulem *Žánrové metamorfózy v středoevropských souvislostech* (Grantová agentura Akademie věd České republiky), došli jsme k akceptovanému závěru, že obecně lze žánry rozlišit do dvou velikých množin: jednu představují *žánry stabilní*, které z historického, diachronního hlediska příliš nemění svoji strukturaci a konzistenci, druhá naopak soustřeďuje žánry nestabilní, *labilní*, jinak řečeno „*tekuté písky*“ (srov. Pavera, Pospíšil 2003; Pavera 2005, 2006, 2009); máme za to, že sem, do druhé množiny lze zařadit vedle cestopisu, deníku apod. rovněž baladu.

BALADA – „TVRDÁ FORMA“ NEBO ŽÁNŘ „V POHYBU“ ?

Takové pojetí balady jako žánru plastického, tj. žánru „v pohybu“, se však nemusí plně shodovat s některými definicemi balady. V rozměrném ruském kompendiu pocházejícím z akademického prostředí – v Literární encyklopedii literárních žánrů a pojetí (Литературная энциклопедия терминов и понятий) – ale rovněž v některých jiných literárněvědných pracích slovanské provenience, je balada nejčastěji chápána jako „tvrdá forma“ („твердая форма“, Literaturnaya... 2003: 69). Pravda, balada

v takovém případě je definována prizmatem spíše synchronního plánu, zejména na pozadí poetických textů starofrancouzských nebo italských, případně textů anglických nebo staroskotských, které nesporně vykazují určité rysy formální ukázněnosti, zvláště v rytmicí a strofice. Jistě, takové pojetí je samozřejmě možné, je však za prvé omezeno synchronním pojetím určitého jevu, které v případě genologického bádání nedovoluje sledovat proměny žánrů z *hlediska historické poetiky* (jak to předpokládal v poetice kupř. A. N. Veselovskij) a to, čemu jsme uvykli říkat *literární vývoj*. Z hlediska diachronního bádání žánrů naopak lze vidět, jak se určitý jev proměňoval v určitém časovém úseku a prostoru, a to i v časovém úseku velice dlouhém, čítajícím několik staletí. V takovém případě navíc badatelé zhusta docházejí ještě k cenným závěrům o proměně literárních žánrů: průběh života žánru se většinou nepodobá životu nějaké biologické entity, ale daleko spíše má svou specifickou trajektorii; na místo biologické smrti u žánrů zpravidla dochází později k přeměnám: žánr se buď revitalizuje (často i po několika desetiletích), nebo dojde k jeho metamorfóze, jejíž podoby bývají rozličné; je úkolem literárních teoretiků, aby usilovali tyto metamorfózy postihnout a uspokojivě vysvětlit. Typickým příkladem může být balada a její proměněná podoba v 19. a ve 20. století oproti starším vývojovým fázím.

BALADA A MOŽNOSTI JEJÍHO VÝZKUMU

Obecně bývá balada definována jako žánr, který subsumuje všechny tři literární druhy, jak jsme uvykli je rozlišovat v aristotelovském pojetí; skutečně obsahuje prvky lyrické, epické a dramatické, vzájemně provázané, dokonce každý z uvedených druhů mívá v baladě nezastupitelnou funkci: zpravidla měla balada veršovaný tvar (podobně jako lyrika), vyprávěla nějakou příhodu (epika) a využívala často formy dialogu (drama), v literatuře od 19. století směrem k dnešku pak balada prochází jistými přeměnami, ztrácí především příznačný veršovaný tvar, lyriku v ní představují spíše vložené lyrické pasáže (formu verše nahrazuje popis přírody, určitý návratný motiv lyrického charakteru apod.), přítomen nadále zůstává epický živel a dramatiku představuje dialog, který posunuje děj a je veskrze činitelem dynamizujícím.

Takové pojetí lze přijmout jak pro baladu folklorní, tak pro baladu artistní. Lze jej navíc doložit – pokud jde o českou literaturu – od středověku až po dnešní dny konkrétním textovým materiálem.

JEDEN PŘÍKLAD A MOŽNOSTI DALŠÍHO VÝZKUMU

V roce 2008, s jistým zpožděním oproti napsání monografie, vyšel literárněhistorický portrét spisovatelky a sběratelky folkloru Ludmily Hořké (1892–1966), jež stojí rozkročena mezi folklorem a umělou literaturou a skýtající ve svých textech cenný výchozí materiál pro řešení otázek literárněhistorických i teoretických. Jeho autorka Drahomíra Vlašínová (Vlašínová 2008) v něm shrnula dosavadní výzkum, recepční proměny autorčiných textů a pokusila se interpretovat z dnešního pohledu texty již antikvované (možná jen zdánlivě). Upozornila rovněž na fakt, že některé texty Hořké náleží k žánru balady. Přitom neměla na mysli pouze texty psané veršem, i takové balady se u Hořké najdou, ale upozornila zejména na balady prozaické, jimiž se již dříve zabývala na příkladech autorů artistních – Věry Sládkové a Vladimíra Körnera, jejichž texty vidí žánrově „mezi baladou a groteskou“ (srov. Vlašínová 1995; na okraj je nutno z hlediska genologického uvést, že zatímco balada je zpravidla bez výhrad považována za žánr, grotesku je zapotřebí pokládat spíše za literární postup – podobně jako parodii nebo ironii).

Portrét Hořké uvádíme především proto, že život a literární tvorba Hořké nabízejí uvažovat i o jiných otázkách spjatých s genologickým statutem balady a o kontextových záležitostech. Zejména je zapotřebí upozornit na skutečnost, že jisté rozdíly lze pozorovat mezi *baladou folklorní a umělou*. U uvedené autorky však hranice není tak výrazná, jak ji lze vymezit z hlediska diachronního porovnáním lidové balady a umělé balady (srovnej v této souvislosti pozdně barokní balady *Osiřelo dítě*, *Sestra travička*, *Byltě jeden člověk* aj. a pozdější balady Š. Hněvkovského, F. L. Čelakovského, K. J. Erbena, J. Nerudy, J. Vrchlického, J. V. Sládka a jiných tvůrců 19. a 20. století).

Autorka Hořká ve svých baladických prózách navazovala na linii folklorní balady, ač psala především prózy a usilovala vyrovnat se s literární produkcí 20. století, již nepochybně reflektovala. Existuje zde však právě tradice, něco společného jedincům žijícím v jistém prostoru a čase; právě folklor je nejpříznačnějším znakem, signifikantem určité oblasti. Tradice vytváří spolu s jinými znaky společnou *paměť místa*, která se jen tak snadno nevytrácí z lidského vědomí; užít lze v této souvislosti rovněž termínů *kolektivní paměť* nebo *sociální paměť*. Kontinuuje v lidských dějinách poselství určité society – a to často po velice dlouhý časový úsek. Společná *paměť místa* je jako ponorná řeka: dokáže zmizet ze scény, ale stejně rychle svede v jistém okamžiku vytrysknout na povrch a přinést na světlo prvky již zdánlivě odumřelé, a i když se na první pohled jeví, že místo není živou bytostí a nemá paměť, zpravidla je tomu naopak.

Proto některé prvky folklorní, zasuté a neužívané, se najednou objevují v artistní tvorbě 20. století; avšak zároveň se tam objevují prvky původně z tvorby artistní, které se udržovaly v ústním podání, a ve 20. století byly znovu zachyceny inkoustem (srov. barokní rezidua v některých baladických prózách Jarmily Glazarové ve třicátých letech 20. století, srov. Vašica 1939).

Autorka, o jejichž textech se zde stručně zmiňujeme, žila v oblasti „hraniční“, „mezi“ dvěma císařstvími: rakouským a německým. V oblasti, kde si podávaly ruce různé národnosti, různé kultury a kde docházelo k vzájemnému dialogu, o němž samozřejmě obecně platí, že nemusí fungovat jako skutečný hlasitý dialog, ale může mít i podobu mlčení – vždy podle konkrétního dobového kontextu. „Hraniční“, „mezní“ se projevuje nejen v tematické rovině jejích textů (geografické hledisko a stýkání, resp. potýkání jednotlivých kultur), ale „na hraně“ se ocitáme rovněž v motivické oblasti, jež bývá využívána, nejenom u Hořké, ale i u jiných autorů baladiků v próze, k dotváření napětí. Nejčastěji to bývá hrana mezi životem a smrtí, hranice světů (reálný svět a svět záhrobní, „antisvět“), hranice mezi dobrem a zlem, hranice představových světů (typu dobré dětství a tíživá současnost) atd.

V umělé baladice Hořké objevujeme některé stabilní motivy ze starší umělé i folklorní baladiky. Patří sem problém řešení viny a trestu, vracíme se zpátky často až k baladě burleskní Hněvkovského, k osudové baladě Erbenově, sociální u J. Nerudy, P. Bezruče nebo J. Wolкера; motiv smrti, motiv lásky (láska a smrt tvoří často dvojici), motiv hrdinovy vzpoury či pokusu o vzpouru... Těm sekundují pochopitelně vždy prvky lyrické (nejčastěji soustředěné do přírodních motivů) a epické (zpravidla se vypráví nějaký příběh).

HRANICE MEZI FOLKLOREM A UMĚLOU TVORBOU

Předěl mezi folklorem a umělou literaturou není u Hořké výrazný natolik, že by bylo možno hovořit jednou o autorce Hořké-folklorní a podruhé Hořké-artistní; obdobné je to rovněž u jiných autorů. Zejména v jejích básních přechod takřka nepostřehneme. Ona sama nejprve zapisovala folklor, pak na základě folkloru začala tvořit básně – literární teorie říká takové tvorbě „ohlasy“; začaly vznikat v době, kdy J. G. Herder pobízel ke sběru a výkladům lidové písně, v níž spatřoval výraz národní duše – básníci pak tam, kde takovou lidovou píseň nenacházeli, přirozeně zaplňovali mezery pěstováním „prostonárodní tvorby“, v české literatuře je najdeme nejvýrazněji zastoupeny u F. L. Čelakovského (Ohlas písní ruských, 1829; Ohlas písní českých, 1839), K. S. Šnajdra, J. V. Kamarýta,

J. K. Chmelenského nebo V. J. Picka-Podsvijanského, kteří byli v podstatě epigony ohlasové tvorby Čelakovského.

V této souvislosti je velice zajímavá korespondence Vladimíra Holana (1905–1980) naší autorce. Přední český básník Holan, známý v překladech rovněž v zahraničí, se s tvorbou Hořké seznámil teprve na konci padesátých let 20. století, v době, kdy to byl autor již evropsky oceňovaný. Není vůbec náhodné, že o knihy Hořké projevil zájem: méně se v literární historii píše o tom, že právě Holan s Františkem Halasem, dva představitelé nejartističtější ze své generace, sestavili z folkloru antologii *Láska a smrt* (vyšla v červnu 1938). Prostředníkem seznámení Holana s tvorbou Hořké byl Josef Vašica (1884–1968), kněz a profesor staroslověnského jazyka a písemnictví pocházející ze Štítiny ve Slezsku. Sem, do tohoto kraje se vracel fyzicky, v myšlenkách i vědecky. Konečně i tím, že autory spjaté s krajem propagoval mezi svými přáteli a blízkými. Měl kontakty na mnoho duchovně orientovaných spisovatelů (J. Čep, J. Durych, J. Zahradníček aj.), jak o tom svědčí bohatá korespondence (uložená v PNP v Praze), ale obraceli se na něj rovněž vědci a spisovatelé s prosbami o radu či duchovní útěchu. Jeho prostřednictvím se s Hořkou seznamuje Holan a v jednom z dopisů Vašicovi píše, že její knihy zůstanou „už proto, že nejsou literaturou!“ Zastavme se u tohoto vyjádření: „Nějsou literaturou“? Čím jiným tedy jsou než literaturou? Co myslí Holan v obdobné souvislosti „démony“?

Ani jedno z tázání nemá jednoduchou odpověď; stěží na ně odpoví jiný Holanův dopis, který se v pozůstalosti Hořké zachoval. Přesto musíme vyjít z mála nápovědí, jež zůstaly uloženy v korespondenci, a ze znalosti teorie folkloru a vztahů mezi folklorem a artistní tvorbou. Tou se zabývali v rovině praktické právě Holan s Halasem, když připravovali již uvedenou antologii *Láska a smrt*, v rovině teoretické pak zejména představitelé strukturalisticky orientované vědy Roman Jakobson a Petr Bogatyrev (srov. Bogatyrev 1971). Protože oba byli především lingvisty, využívali de Saussurovy terminologie (terminologie ženevské školy) a termíny *langue* a *parol* uplatnili analogicky na vztah literatury a folkloru. Zatímco pro folklor je podle jmenovaných teoretiků typický kolektiv a zaměření na *langue* (na existující normu), pro literaturu je specifické zaměření na *parole*, na individuální výpověď.

langue

parole

folklor
(norma)

literatura
(individuální výpověď)

Ale z textů jednotlivých knih Hořké je patrné, že se autorka zaměřuje spíše na langue. Svědčí o tom nejen splynutí cenzury a díla, což je jeden ze závažných znaků folkloru, ale její text zpravidla bývá i nadosobní, navíc u ní nejednou dochází k variacím na obdobné téma (D. Vlašínová v monografii o Hořké upozorňuje, že bereme-li „do rukou kteroukoliv z autorčiných knih, ... obíráme se jen jednou částí, řekněme kapitolou, oddílem jedné velké knihy, knihy-cyklu...“, Vlašínová 2008: 77). Podobně jako zpěvák, jak poznamenal slavista Matija Murko, nedeklamuje jen pevný, ustálený text, ale vždy znovu a znovu tvoří text nový. Hořká tvoří vlastně vždy obměnu, mutaci, variantu, nikoliv nový text (parafráze podle Bogatyrev 1971). Chová se více a častěji jako tvůrce folklorní...

Problematika vztahu mezi *artistním* x *folklorním* je však u Hořké ještě složitější, než aby byla jednoznačně rozhodnuta jedna nebo druhá varianta, protože u ní z hlediska intertextuálního vidíme text rozložen do několika vrstev: jednak je to vrstva folklorních projevů (1), jednak vlivů folkloru na literární projevy (2) a konečně literární projevy adaptované folklorem (3). Tyto tři roviny se u ní střídají, některá z nich vždy v určitý okamžik vystupuje do popředí a stává se plánem vůdčím. Bude tedy v budoucnu nutno u každého jejího jednotlivého textu rozlišit, který plán převažuje nad ostatními. Z analýzy takto vytvořené může být kontrastivním studiem pěkně a plasticky ukázáno, jak se autorka folkloru vzdalovala či se k jeho kořenům zpátky navracela.

Nicméně z hlediska existence literárního a folklorního textu lze tu mluvit v obecné rovině o literatuře, tj. o zapsaných textech s intencionálním záměrem být textem artistním. Představme si celou situaci asi následovně: sopečný vulkán, chrlící žhavou lávu – folklor, kterou někdo v jistou chvíli ochlazením zastaví a petrifikuje do materializované podoby – textu.

PROBLEMATIKA NÁVRATŮ

Problém návratů – tak lze lakonicky pojmenovat další z látek, na kterou v tvorbě Hořké při podrobnější četbě jejích textů narážíme. Návraty a *locus amoenus*. Autorčina paměť se neustále navrácí do minulosti a selektuje. Vybírá ze své osobní paměti určité okamžiky, selektuje z celého korpusu podstatné a hodné zápisu – nejčastěji vzpomínky na dětství. Dětství, i když nebylo zcela šťastné a idylické, je pro ni dobou šťastných návratů, které se v její tvorbě neustále variují. Vrací se neustále k loukám kolem vody, vzpomíná na chvíle, kdy jako malá dívka pásala husy nebo si na břehu řeky hrála s ostatními dětmi. A očima dětskýma, leckdy naivníma, pohlíží na tehdejší svět. Samozřejmě paměť lidská není paměť počítače –

leccos se z ní vytrácí, leccos naopak s časem a přibývajícím léty v ní přibývá. Nejčastějším topoi je u ní nicméně *locus amoenus*. Tak vlastně – jako líbezné a šťastné místo – vykresluje a zalidňuje prostor, oblast, krajinu, ve které se jako dítě ve svých návratech snadno pohybuje a z níž (povětšinou jako statista) pohlíží na okolní svět.

V době, kdy autorka píše své knihy (prvotinu vydává 1943), má už medievalista E. R. Curtius hotovou svoji koncepci knihy *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, kterou vydal po skončení 2. světové války a v níž má mimo jiné rozsáhlou kapitolu věnovanou loci communes – pojednání o tzv. topice. (V současnosti bývá topika zaměňována nesprávně s tzv. tematologií. Ale vězení, kostel, hora atd. nejsou typickými topoi v curtiovském pojetí, to jsou tematizovaná místa, „místa s tajemstvím; spolu s Paulem Van Tieghemem je tu opravdu případnější hovořit o tematologii.)

„Místo líbezné“ – to není u Hořké jen místo v geografickém smyslu, u ní je to rovněž místo či status v psychice, je to *stav psychického rozpoložení, momentální stav její duše*. Místo líbezné je u ní schopné žít nezávisle na reálném, skutečném prostoru a čase; k němu se utíká v časech strádání nebo vnějšího ohrožení. Zůstává v její paměti a odtud se obměňováno dostává do jejích textů v různých variantách a variacích. Pochopitelně mechanismus návratů k „místu líbeznému“ se spouští povětšinou ve chvílích reálného vnějšího ohrožení. Text se tak stává místem terapie z utržených traumat a je citlivým seismografem časoprostoru, v němž se autorka právě ocitá.

Curtius, jak známo, byl klasický filolog, držel se historicity, sledoval, jak pozdně antické příběhy nebo motivy přecházely do literatury středověké a odtud se v literatuře udržovaly po staletí. Je to rovněž případ toposu *locus amoenus*, který v modifikované podobě nalzáme u Hořké. Motivika *locus amoenus* zaznívá také z české státní hymny („Kde domov můj, kde domov můj, voda hučí po lučinách...“; srov. *Locus amoenus* 1994), lze jej vlastně charakterizovat jako archetypální toužení člověka po něčem čistém, bezstarostném, po ráji, který člověk kdysi v hříchu ztratil. Svým způsobem nemusí být toužení po ráji (zejména v prostředí křesťanském) chápáno za toužení po líbezném místě, *locus amoenus*, ale za obecný křesťanský pocit spojený s návratem do ráje, se snahou každého křesťana být očištěn.

Odkud se člověk dovídal o ráji? Odkud se o *locus amoenus* dověděla Hořká? Nebyla renesančně sčtělým a vzdělaným intelektuálem, ale přesto k podobě „líbezného místa“ ve svých textech dospěla. Jednak je potřeba uvažovat o tom, že vesnice v její době měla ještě tradiční, křesťanský

(přesněji pozdně barokní) charakter života; důležitou roli v ní měl starosta, duchovní (kněz) a učitel. Dlouho se ve vesnickém prostředí a v jeho paměti udržovalo vše to, co s sebou přinášela škola a kostel. Zejména barokní zbožnost a její rezidua zanechala ve vesnickém prostředí výraznou stopu. Někteří badatelé dokonce soudí, že baroko vlastně vytvořilo obraz krajiny, jaký v podstatě známe podnes. Lidská paměť pak udržovala po desítky, ba stovky let příběhy, s nimiž se lidé začali seznamovat prostřednictvím kancionálových písní a kazatelských projevů. V kázáních byla užívána tzv. exempla, příklady, které měly za cíl oživit kázání a přiblížit některou obecnou pravdu běžnému člověku, zživotnit ji a pragmatizovat. Tyto příběhy nebyly dlouhé, často to byl skutečný příklad bez nějaké promyšlené narativní strategie. Nicméně tyto příběhy se v lidovém prostředí dlouho pamatovaly a ústním podáním se udržovaly. Paměť navíc ve folklorním prostředí tyto příběhy rozšiřovala – amplifikovala. (O „narůstání“ ve folkloru píše kupř. Mukařovský 1942/1966; situaci si můžeme představit jako by šlo o navlékání korálek, kdy se na nit za jeden korálek přidávají další a další, příznačný je tento způsob pro vznikání a šíření anekdoty.)

Tyto příběhy pak často opakovali v rozšířené podobě někteří vypravěči ze Slezska ještě ve 20. století. Je nepochybné, že tyto příběhy znala rovněž Hořká; zaznamenala tak ve svých knihách vlastně rezidua baroka a příp. ještě starších kulturněhistorických epoch. Sama navíc byla vypravěčkou – měla narátorský talent, používala výrazné mimiky a originálních gest při vyprávění – tím se zabýval ve folkloru ve Slezsku hodně A. Satke, který od tamějších vypravěčů získal celou kolekci příběhů – z hlediska žánrového šlo většinou o povídky, pohádky nebo humorky (srov. Satke 1984).

SNADNÝ ČAS A PROSTOR, BALADA A POHÁDKA

Již v úvaze o návratech a paměti u Hořké jsme si povšimli tzv. snadného času a prostoru, s nímž se střetáváme zejména v pohádkách. Pohádkám se teoreticky věnovala zejména ruská věda, např. V. J. Propp nebo D. S. Lichačov, který ve své Poetice staroruské literatury se zabývá, mimo jiné, některými strategiemi užívanými v pohádce. Je to zejména zmíněný tzv. snadný čas a prostor pohádky. S těmito strategiemi se zpravidla setkáváme v prózách Hořké: snadno se ona v pozici vypravěčky nebo její postavy přemísťují z jednoho prostoru do jiného, z jednoho času do druhého. Na pozadí pohádkoslovné tradice je třeba chápat její knihy, jinak se nám samozřejmě mohou začít jevit jako nedokonalé – nedokonalé

z hlediska optiky dnešního čtenáře a badatele. (Je tu třeba více než jinde pracovat s historickou poetikou.)

Můžeme uvést příklady z její prózy *Mezivodky*, která už názvem vypovídá, že děj se odehrává *na pomezí, někde na hranici, mezi dvěma různými světy*. Světy rozdílnými národnostně, etnicky, jazykově, sociálně, demograficky atd. atd. Ale také mezi světem skutečným a fikčním, mezi dobrem a zlem, mezi životem a smrtí... Příklady jejího jakéhosi bezčasí či „snadného“ času (citace z Hořká 1975):

Dnes už *dávno* té veliké čtverhranné kaluže... (s. 10)

Ano, tak tomu *tenkrát* bylo.

Dávno je tomu, *dávno*...

Tenkrát nebyla ještě kolem něho zahrádka.

Kolik jí bylo let, *nikdo* nevěděl, ona také ne. (s. 11)

BALADA NA HRANICI DRUHŮ A ŽÁNŘŮ

Pokud již byl zmíněn žánr, je patřičné v této souvislosti připodotknout, že Hořká sice využívá určitých strategií příznačných pro pohádku, ale píše zejména v žánru, který lze pojmenovat jako *balada v próze* nebo *prozaická balada*. Balada podle definice má kořeny již ve středověké taneční písni, ballare znamená tančit, později se stává vyprávěním ve verších o nějaké tragédii, od 20. století ztrácí veršovanou formu a častěji se již s baladou setkáváme v próze (srov. Nejedlá 1973). Posiluje se v jejím ustrojení epická složka, avšak lyrické pasáže i dialogická forma zůstávají přítomny. Zbývá zde tedy nesmírně široké pole bádání – kontextově Hořkou zařadit mezi ostatní autory, kteří psali rovněž baladické příběhy, a ukázat na odstíněné typy balady v próze. Je to žánr oblíbený mezi českými spisovateli od přelomu 19. a 20. století (Šlejhar, Mrštík, Vančura, Čapek, Olbracht, Glazarová, Majerová, Nový aj.) až podnes (Sládková, Körner, Drozd, Fojtíková aj.).

BALADA, TEORIE A KONTEXT

Při řešení kontextových otázek nám výraznou měrou mohou napomoci genologické práce komparativně orientované, např. nyní již pozapomenutý sborník *Komparatistika a genológia*, který redigoval Pavol Petrus a který představuje výrazný posun v nahlížení na problematiku genologie v česko-slovenském kontextu přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století (blíže o tom srov. Pavera 2009). V podkapitole o teoretických východiscích výzkumu, kde si Jozef Hvišč všímá ontologie žánrů, rozlišuje tři etapy: vznik, rozvoj a zánik, čímž se odlišuje od

dnešního pojetí žánru, jak jej vidí např. účastníci cyklu workshopů tzv. transformační genologie (srov. Pavera, Pospíšil 2003; Pavera a kol. 2005 a 2006), hovořících na místo o smrti žánru o jeho transformaci, mutaci, modifikaci atd. Život žánru, který z nějakého důvodu zmizí z žánrového systému určité kulturní etapy, nechťejí vidět jako navždy ukončený, jako neměnný stav: naopak v duchu tezí ruského badatele D. S. Lichačova žánr chápou jako dynamickou, živou strukturu a žánrový systém jako živý systém organismů. Co však naopak zůstává podnětné a životné z Hviščovy studie z roku 1973, je teorie modelování druhových struktur, která vznikala v úzké návaznosti na Mikovo uvažování o estetice výrazu – tedy text jako žánrová struktura viděná na pozadí kategorií jako ikoničnost, zážitkovost, aktuálnost, markantnost, síla, subjektivnost, expresivnost, emocionalita, patos, afektovanost, hodnocení, výzva, ironičnost, dějovost, figurativnost atd. (*Estetika výrazu*, Bratislava 1969); jejím dovršením pak je rozsáhlé kompendium *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (za redakce Ľubomíra Plesníka, Nitra 2008). Zde se lze přirozeně ptát, jak si Hvišč modelování druhových struktur představoval? Jeho teorie vznikala nepochybně ještě pod jistým pozůstalým tlakem z vpádu matematických metod do literární vědy, jak se s tím můžeme v české vědě setkat v některých pracích Jiřího Levého, Karla Palase nebo Eduarda Petru; tím chceme zároveň upozornit na badatelovo úsilí převést genologickou problematiku na půdu bezpochyby exaktní. Proces modelování jednak viděl jako dvojfázový: v první fázi jde o analýzu konkrétního materiálu a vyvážení stupnice množin bez konfrontace (statický model), v druhé jde potom o syntézu modelů (tzv. modely modelů), jednak takový postup viděl jako činnost směřující k typologizaci vývojového procesu: „...musíme si uvědomit, že konfrontáciu druhových štruktúr možno uskutočňovať iba prostredníctvom modelov. V týchto súvislostiach potom modelovanie druhových štruktúr nadobúda charakter pomocnej činnosti medzi analýzou a kvalifikáciou literárnych druhov. Akonáhle dosiahneme kompletné údaje o typológii literárneho procesu, funkcia modelov sa anuluje, lebo nejde o modely, ale o typológiu vývinového procesu“ (Komparatistika 1973 : 30). Teorii modelování druhových (žánrových) struktur pak představil na příklade konkrétní baladiky (A. Mickiewicz, J. Słowacki, A. Sládkovič, J. Král, A. S. Puškin, J. Vrchlický, K. J. Erben, I. Mažuranić a J. Kalinčiak), tedy na materiálu různorodém a v srovnávacím rámci. Lze jen zopakovat závěr Hviščovy studie, neboť se nám jeví aktuálním i po desítkách let od publikování (tamtéž): „[...] modelovanie druhových štruktúr /je/ jedným z prostriedkov genologickej interpretácie literatúry: prehl'buje jej empirický charakter a tým aj možnosť praktickej manipulácie

s konkrétnym literárnym textom.“ Na tyto nápovědi může navázat případný projekt výzkumu balady a jejích podob ve středoevropském prostoru.

LITERATURA:

- Bogatyrev 1971:** Bogatyrev, P. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Ed. Jaroslav Kolár a Bohuslav Beneš. Praha 1971.
- Černý 1994:** Černý, V. *První a druhý sešit o existencialismu*. Ed. Jarmila Víšková. Praha. *Locus amoenus – Místo líbezné*. Praha, 1994.
- Hořká:** Hořká, L. *Pozůstalostní fond*. Památník Petra Bezruče, Opava (zde také korespondence s básníkem V. Holanem).
- Hořká 1975:** Hořká, L. *Trnité cesty. Mezivodky, Bejatka, Hanys Bejamin*. Ed. Jiří Svoboda. Ostrava, 1975.
- Hořká 1992:** Hořká, L. *Tesknice*. Ed. Antonín Satke. Karviná, 1992.
- Halas, Holan 1984:** Halas, Fr., Vl. Holan. *Láska a smrt. Výbor lidové poezie*. Ed. J. Opelík. Praha, 1984.
- Komparatistika 1973:** *Komparatistika a genológia*, ved. redaktor Pavol Petrus. Bratislava, 1973.
- Lichačov 1971:** Lichačov, D. S. *Poetika staroruské literatury*. Přel. Ladislav Zadražil, doslov Světa Mathauserová. Praha, 1971.
- Literaturnaya... 2003:** *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, hl. red. A. N. Nikoljukin. Moskva, 2003.
- Mukařovský 1942/1966:** Mukařovský, J. Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění. // *Studie z estetiky*. Ed. Květoslav Chvatík. Praha.
- Nejedlá 1973:** Nejedlá, J. *K problematice baladické tvorby třicátých let*. Praha.
- O meziliterárných vztáhoch 1968:** *O meziliterárných vztáhoch*, zostavili Andrej Červeňák a Pavol Petrus. Bratislava.
- Pavera, Pospíšil 2003:** Pavera, L., I. Pospíšil. *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. I. Brno, 2003.
- Pavera, Všetická 2002:** Pavera, L., Všetická, Fr. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc.
- Pavera a kol. 2005:** Pavera, L. *Stabilita a labilita žánrů – Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. II. Opava, 2005.
- Pavera 2006:** Pavera, L. *Žánry živé, mrtvé, revitalizované – Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. III. Opava, 2006.

- Pavera 2009:** Pavera, L. Slovenská genologie na přelomu šedesátých a sedmdesátých let XX. století. // *Česko-slovenské reflexe: 1968 (Jazyk–literatura–kultura)*. Ed. Ivo Pospíšil. Brno, 2009, 193–200.
- PETRŮ, Eduard 2000. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc.
- Satke 1968:** Satke, A. Poezie Ludmily Hořké (K nedožitým 75. narozeninám spisovatelky). // *Slezský sborník* 66, 1968, 342–359.
- Satke 1972:** Satke, A. L. Hořká, spisovatelka bolesti a nadějí hlučínského lidu. // *Slezsko* 4, 1972, č. 1–2. 16–19.
- Satke (ed.) 1984:** Satke, A. *Pohádky, povídky a humorky ze Slezska*. Studii o lidových pohádkách a jejich vypravěčích napsal, texty shromáždil, k vydání připravil a slovníčkem i poznámkami a přílohami opatřil A. Satke. Ostrava, 1984.
- Satke 1988:** Satke, A. Ludmila Hořká a národopis jejího kraje. // *Vlastivědné listy* 14, 1988, č. 1. 31–32.
- Satke 1990:** Satke, A. Z kolední tvorby Ludmily Hořké. // *Vlastivědné listy* 16, 1990, č. 2. 32–37.
- Satke 1993:** Satke, A. Spisovatelka mezi dvěma kulturami. (K 100. výročí narození Ludmily Hořké). *Česká literatura 1948–1956. Sborník materiálů z literárněvědné konference 35. Bezručovy Opavy*. Red. Vladimír Pfeffer. Opava, 1993, 127–136.
- Simonides 2006:** Simonides, D. Europejski kontekst slowackich opowiadań ludowych. *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folklóru I–II*. Ed. Hana Hlôšková a Anna Zelenková. Bratislava–Brno, 2006, 55–65.
- Svoboda 1975:** Svoboda J. *Doslov*. // Hořká 1975, 241–246.
- Svoboda 1974:** Svoboda J. *Tvorba a region. Sedm kapitol o literatuře na Ostravsku*. Ostrava, Profil, 1974, 205 s.
- Štika, uspoř. 2002:** Prozaická ústní slovesnost. *Těšínsko. 4 díl*. Uspořádal Jaroslav Štika. Šenov u Ostravy [Společně s G. Sokolovou.], 2002.
- Teória 1971:** *Teória literatury. Výber z „formálnej metódy“*, 1971. Ed. Mikuláš Bakoš. Bratislava.
- Vašica 1939:** Vašica J. *Několik poznámek k baroknímu písemnictví*. // Vašica 2001.
- Vašica 2001:** Vašica, J. *Eseje a studie ze starší české literatury*, ed. Libor Pavera, Opava–Ostrava, 2001.
- Vodička 1969:** Vodička, F. *Struktura vývoje*. Ed. Miroslav Červenka, Praha, 1969.
- Vlašínová 1995:** Vlašínová, Dr. *Próza mezi baladou a groteskou*. // *Literaria humanitas. Západ – východ III*. Brno, 1995.
- Vlašínová 2008:** Vlašínová, Dr. *Ludmila Hořká. „Hořký život – hořké jméno“*. *Portrét spisovatelky Ludmily Hořké*. Opava, 2008.

РЕЦЕПЦИЯ НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА В СЛОВАКИЯ В ПЕРИОДА НА НАЦИОНАЛНОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

Милослав Войтех

Братиславски университет „Ян Амос Коменски“

Словашкото национално Възраждане, което в историите на словашката литература обикновено се полага в периода 1780–1850 година, е не само време на качествени и количествени промени, на полагане на основите на новата национална литература и култура, но и време, в което словашката литература преоценява и набелязва контактите си както с литературите на съседните народи, така и с европейските литератури като цяло. Може да се каже, че границата между XVIII и XIX век е началото на едно по-интензивно отваряне на словашкия литературен живот за нови инспирации и импулси, идващи от другите литератури, които творчески се адаптират или на които – нерядко – се подражава. Явлението, което е индикатор за степента на осмисляне на чуждите литературни образи и мотиви, както и за тогавашните литературноестетически предпочитания спрямо европейските литератури, е именно художественият превод. В периода на Възраждането той се издига до едно качествено ново ниво. С оглед на това би могло дори да се твърди, че границата между XVIII и XIX век за Словакия е времето, в което „се ражда“ художественият превод в модерния смисъл на тази дума. Точно в областта на художествения превод през Възраждането се оформят първите ярки индивидуалности. С оглед на широтата и обема на направеното се открояват преди всичко две личности, представители на първата генерация възрожденски писатели – Самуел Рожнай (1787–1815) (вж. Пражак 1964: 18–30) и Бохуслав Таблиц (1769–1832), които бихме могли да приемем и за основоположници на словашкия художествен превод. Впоследствие преводът постепенно се превръща и в теоретичен проблем (достатъчно е да си припомним множеството уводи и предисловия към превежданите по това време книги, които са доказателство не само за теоретичното

му осмисляне, но и за тогавашното литературнотеоретично мислене), самата преводаческа практика все по-често е обект на внимание от страна на формиращата се по същото време литературна критика и което е най-интересното – художественият превод става предмет на литературни полемики. Внимание в тази посока заслужава полемика-та, която през 1793 година водят двамата преводачи на творбата на Гелерт *Geistliche Oden und Lieder* (1757)¹ – Самуел Чернянски и Юрай Палкович². Тя е публикувана в списанието с религиозен и литературен характер, с високо ниво на рецензиране – *Novi ecclesiastico-scholastici Annales*³.

Когато говорим за мястото на словашката литература в Европа и за процеса на нейното включване в разнородни междулитературни отношения, трябва да имаме предвид и нейните връзки (често формулирани програмно) с няколко по-малки литературни общности, функциониращи в рамките на Средна Европа, както и вписването ѝ в един по-широк европейски културен и литературен контекст. В йерархията от връзки можем еднозначно да посочим като приоритетна чешко-словашката литературна и културна общност, която представлява специфичен феномен както във взаимните отношения между чехи и словаци, така и в рамките на Средна Европа. Чешката културна среда се явява естествен културен хоризонт за словашките писатели и преди всички за пишещите на чешки евангелистски автори. В тогавашния словашки литературен дискурс като цяло преобладава схващането на чешката култура като „своя“ култура, в словашките среди чешкият език често се нарича „словашки“ или „чешко-словашки“. В същото време трябва да се спомене участието на словаците в чешкия културен и литературен живот – например публикациите на първата генерация словашки възрожденски поети (Юрай Палкович, Бохуслав Таб-

¹Творбата на Кристиан Фюрхтегот Гелерт (1715–1769) *Geistliche Oden und Lieder* (1757) излиза в превод на Самуел Чернянски (1759–1809) под заглавие *Nábožné písně* (1783).

²Авторството на Палкович в тази полемика дълго време е било спорно за словашките литературни историци. Въпросите за авторството (с библиография по проблема) са анализирани в: Урбанцова, Краус ред. *Antológii ...*, 1982: 167, 169.

³Полемиката включва рецензията на Юрай Палкович *Nábožné písně, které v německém jazyku složil J. E. Gellert, někdy v Academii (rectius Akadémyi) Lipské učitel, pro jejich pak užitečnost v slovenčinu uvedl a k nim některé nové připojil Samuel Čerňanský cirk. ev. bátovské sl. b. kazatel...* *Novi ecclesiastico-scholastici Annales*, 1793, trimestre II, s. 89–94, отговора на Чернянски *Responsio ad recensionem versionis slavicae hymnorum Gellertianorum...* *Novi ecclesiastico-scholastici Annales*, 1793, trimestre III, 120–131 и последвалия отговор на Юрай Палкович *Novae observationes censoris*. *Novi ecclesiastico-scholastici Annales*, 1793, trimestre III, 132–140. Цялата полемика е публикувана в: Урбанцова, Краус ред. *Antológii ...*, 1982: 45–56, 167–169.

лиц, Щефан Лешка) в Пухмайеровите алманаси или мястото, което имат Павол Йозеф Шафарик и Ян Колар в историята на чешката литература и възрожденска култура. Бихме могли да кажем, че точно техните литературни текстове и до днес принадлежат на общото чешко-словашко литературно наследство. За развоя на словашката възрожденска култура и за нейното „отваряне към Европа“ изключително значение имат и чешките преводи от европейските литератури⁴, които намират широк отзвук и сред словаците (през Възраждането в Словакия са популярни преди всичко преводите на пухмайеровците, а по-късно и преводите на Юнгман).

Много по-проблематична (в сравнение с литературните връзки между чехи и словаци) е литературната общност в рамките на историческа Унгария, един сложен и вътрешно диференциран конгломерат от национални литератури, които точно на границата на XVIII и XIX век започват все по-интензивно да усещат потребността от себе-назоваване и откъсване от цялото. При този процес на еманципация и самосъзнаване на отделните национални литератури интелектуалците, привърженици на идеята за отделянето на словашкия етнос, се оказват изправени пред дилемата между унгарския патриотизъм, подчертаното участие на словаците при изграждането на „унгарската родина“, от една страна, и пробуждащия се словашки национализъм, от друга страна.⁵

За словашко-унгарските литературни отношения през Възраждането, т. е. приблизително в периода 1780–1850 година, е характерен преди всичко малкият брой преводи от унгарски език. Изключение е Семяновият превод от края на XVIII век (а и дълго време единственият издаден превод от унгарски) на романа на Игнац Месарош (Ignác Mészáros) *Při dobytí Budínského zámku do zajetí křesťanského padlé Kartigam řečené, potom Krystýna nazvané turecké slečny, kišasoňky, řídké, památné případnosti* (1790)⁶. Литературният историк Алберт Пражак обобщава ниската степен на превеждане от унгарски език, която продължава чак до 50-те години на XIX век, по следния начин: словаците „ненавиждали унгарците и не желаели да контактуват с тях дори лите-

⁴ По проблема за чешките белетристични преводи от немски през Възраждането вж. Дреус 1997: 215–260. Текстът включва и подробна библиография за превежданите текстове.

⁵ Този проблем подробно засяга следната монография: Гафрикова и кол. 2003.

⁶ Преводът включва и предговор от преводача Михал Семян (1741–1812) *Předmluva uherského spisovatele a slovenského překladatele v jedno vzatá*, който показва съществуващите в този момент теоретични възгледи относно системата от прозаични жанрове и едновременно с това е важен пример за теоретичното осмисляне на превода в първата фаза на националното възраждане.

ратурно. Те се опитвали да предпазят от тях словашкия читател и в културно отношение, още повече, че унгарският бил толкова популярен сред словашките, че те четели на унгарски като на свой втори роден език. Това е видно от оригиналните им творби, в които е налице силно унгарско влияние, но то едва ли се дължи на няколкото превода от унгарски на словашки, а по-скоро на четенето на унгарска литература в оригинал“ (вж. Пражак 1932: 286–287)⁷. Това състояние на превеждането от унгарски безспорно има, от една страна, свое практическо обяснение (владееенето на унгарски в словашките културни среди, който е част от полиглотизма на образованите съсловия в историческа Унгария и в същото време „характерна черта на тогавашната рецептивна ситуация“ – вж. Беднарова-Кенижова 1994: 12), а от друга страна, изцяло политически мотив, който очевидно е първичен и вероятно е главният „виновник“ за словашко-унгарската културна асиметрия през XIX век.⁸ В много по-голяма степен, за разлика от преводите⁹, може да се търсят паралели и сходства в развитието на двете литератури (за пример може да се даде сходството между римуваната епика на Холи и Вьорьошмарти¹⁰, между унгарския алманах „Аврора“ и словашкия алманах „Зора“, между драматургията на Халупка и Кишфалуди¹¹, между унгарската и словашката романтична поезия).

В йерархията от ценности на словашката възрожденска литература средищно място заема интересът към славянските литератури. Славянският акцент във възрожденската литература се засилва най-вече след 1815 година (като резултат от нарасналото влияние на царска Русия като победител над Наполеон в европейската политика). За това спомага и Хердеровата философска концепция за историята, коя-

⁷ Алберт Пражак подробно изброява и преводите, които се появяват през 50-те – 70-те години на 19. век, които обаче според него са „много случайни, а понякога и второразредни, така че от тях словашката литература не се е обогатила особено“.

⁸ Известни признаци на преодоляването на това отрицание откриваме през 70-те години на 19 век в поезията на Коломан Беншел и в поетичното творчество на Павол Орсаг Хвездослав, който открито приема поетическите послания на Ш. Петьофи и Я. Арани, преведени от него – вж. Хвездослав 1931.

⁹ Няколко ръкописни превода от унгарски (става дума главно за типа приключенски и упадъчни белетристични жанрове) се намират в архивите на бернолаковците Ондрей Турчани и Щефан Травник. По-подробно вж. Радвани 2001: 69–70, 200.

¹⁰ За този паралел говори Вълчек – вж. Вълчек 1951: 473.

¹¹ Халупка доразвива идеите на Кишфалуди така, че една от главните теми на комедиите му става осмиването на тези, които са се отчуждили от своя произход. Но ако Кишфалуди осмива германофилството и франкофонството на висшите дворянски кръгове, то Халупка взема на мушка главно унгароманията на някои представители на дребната буржоазия и ниските шляхтички съсловия. По-подробно вж. Рампак 1985: 198–190.

то намира свое отражение в творбите на Колар, Шафарик и Щур.¹² Идеята на Колар за славянската взаимност, осъществена поетически в неговата творба *Дъщерята на Славия*, Шафариковите славистични трудове, както и „словашко-славянският мит“ на Холи, „положен върху етническата поляризация НИЕ (славяните, словаците) и ТЕ (немците, унгарците)“ (Каша 2001: 20), са най-убедителните доказателства за тогавашните предпочитания на словашката възрожденска култура и литература. Подобни културни преференции намират, от една страна, израз в засиленото превеждане от славянските литератури, особено от полската и руската литература (главно преводи от Мицкевич и Пушкин)¹³, а от друга страна, довежда до популяризирането на мита за „поквареността“ и „упадъчността“ на Запада и „чистия“, „идеализирания“ славянски Изток. Този мит, работещ още в концепцията на Колар за славянската взаимност посредством идеята за отхвърлянето на западноевропейския романтизъм и творчеството на Байрон „като проявление на духовната немощ и отслабването на чувствата“ (Колар 1954: 148), по-късно разгърнат и в разсъжденията на Щур за славянската поезия, както и в неговото политическо завещание *Славянството и светът на бъдещето* (*Slovanstvo a svet budúcnosti*), многократно цитирано в литературните текстове на месианистичното крило на словашкия романтизъм, води до друга важна последица. Той е причината за едностранчивата ориентация на словашката литература и на преводите в частност. „Този мит се превръща в една от главните пречки за развитието на словашката преводна литература дори във време на релативно подобряване на обективните условия за преводаческа дейност, какъвто е постщуровият период. Нещо повече: става плътна завеса, която във време на изключителен размах на литературите от Западна Европа и особено на френската литература, няма да позволи да се видят техните действителни идейни и художествени стойности, ще възпрепятства доближаването до тях дори с чисто преводаческа цел. Митът за т. нар. „поквареност“ на Запада ще продължава да съществува, разбира се, с различна сила, понякога с открита съпротива срещу себе си, през целия ХІХ век, точно чак до Първата световна война“ (Феликс 1991: 283–284).

Разсъжденията върху проблема за отношението на словашката литература към останалите славянски литератури вече набелязват и

¹²По подробно вж. Дреус 1990: 156–169.

¹³Тези преводи подробно обобщава Йозеф Феликс в студията си *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška*. Вж. Феликс 1991: 254–294. На рецепцията на творчеството на Мицкевич е посветен сборникът *Tvorba... 2000*.

следващия въпрос – за връзките ѝ със западноевропейската литература, който ще разгледаме по-подробно. Позицията на словашките творци през Възраждането към западноевропейската литература, към нейните представители, литературни течения и тенденции е индикатор за спецификата на домашната литература, говори за нейните приоритети, както и за идеологическото ограничение, за което вече стана дума по повод на тиражирането на мита за „поквареността“ на Запада.

В тяхната позиция, както и в начина на осмисляне (като превод или адаптация) на западноевропейските литератури можем да открием няколко парадокса. Един от най-фрапантните е парадоксът, че се загърбва актуалният развой на западноевропейските литератури (предимство имат главно авторите от по-старите поколения – свидетелство за това са както преводите, така и оригиналните словашки литературни текстове, издаващи влиянията от творци, непадащи към съвременната литература). От съвременната литература често биват откроявани второстепенни автори (пример за това са преводите от немски, направени от първите възрожденски поколения писатели и преводачи). За рецепцията на западноевропейската литература в словашките културни среди е характерен селективният принцип към произведенията и авторите, детерминиран идеологически (вж. споменатото по-горе пренебрежително отношение на Колар и Щур към западноевропейския романтизъм и особено към байронизма), но и от извънлитературни обстоятелства, какъвто е натискът на цензурата. Освен това при осмислянето на връзките на словашката литература с чуждите литератури е нужно да се вземе под внимание и дългогодишната религиозна и езикова раздвоеност на словашката литература и на културния живот през Възраждането, която продължава чак до 40-те години на XIX век и дефинитивно приключва чак през 50-те години. При сравнението между преводаческата дейност на двете езиково-религиозни течения на словашката възрожденска литература (католическото – на бернолаковци, и на пишещите на чешки словашки евангелистки автори) се вижда, че създаваната на чешка литература в Словакия в периода на Възраждането се отличава (за разлика от Бернолаковата) с по-голямата си отвореност към европейските литератури.

През Възраждането – особено ако имаме предвид неговите първи две фази (между 1780 и 1836), най-интензивно се превежда от немската литература.¹⁴ Освен това точно немските автори (понякога от

¹⁴Доминиращата позиция на преводите от немски, както и цялостната (дори непреводна) рецепция на немската литература (не само художествена, но и религиозна и административно-делова) характеризира както словашката литература, така и всички нацио-

по-старата генерация) най-силно инспирират художествените търсения на поетите от първите две словашки поетически поколения.

Първият немски автор, следите на когото откриваме в словашката възрожденска литература, е Фридрих Готлиб Клопщок (1724–1803). Неговият религиозен епос *Месия* (*Mesiáš*, 1773) е един от основните източници, оказали влияние върху монументалната поетическа творба на Аугустин Долежал *Паметна за целия свят трагедия* (*Pamětná celému světu tragedia*, 1791)¹⁵. По-късно „Клопщок със своите антични стихотворни размери и с възхвалата на приятелството, любовта, добродетелността и родината“ (Вълчек 1951: 300) става поетът, от когото се уми и младият Павол Йозеф Шафарик в стихосбирката *Татранска Муза със славянска лира* (*Tatranská Múza s lyrou slovanskou*, 1814). В крайна сметка и стихосбирката на Шафарик, и съчинението на Палацки *Основи на чешката поезия, най-вече на стихосложението* (*Počátkové českého básnictví obzvláště prozodie*, 1818) започват с мото от Клопщок¹⁶, което доказва Клопщоковия авторитет в рамките на по-широкия чешко-словашки културен контекст.

Също толкова популярен в словашките културни среди е и преводачът на Милтъновия *Изгубен рай* – Юстус Вилхелм Захария (1726–1777). Неговият немски превод на *Изгубеният рай* от 1760 година е много добре известен и в Словакия – това е другата творба, от която са повлияни Аугустин Долежал и Бохуслав Таблиц¹⁷ далеч преди да се появи чешкият превод на Юнгман на *Изгубеният рай* (1811). В четвъртия том на *Поезия* (1812) Бохуслав Таблиц включва и превода на стихотворението на Захария *Молба към Бога с подзаглавие По Захария* (Таблиц 1812: 108–109).¹⁸ Освен поезията на Ю. В. Захария Бо-

нални литератури от Средна Европа. Тази тенденция се наблюдава още през 18. век. По-подробно по този въпрос вж: Дреус 1996.

¹⁵От останалите немски автори, които инспирират появата на Долежаловата творба, трябва да споменем имената на съпругата на Клопщок – Маргарет, с нейната библейска драма *Смъртта на Авел* (*Der Tod Abels*, 1759), на Албрехт фон Халер (1708–1777) и неговите стихотворения *За произхода на злото* (*Über den Ursprung des Übels*) и *Мисли за разума, поверията и неправдоподобностите* (*Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben*). Подробен компаративен анализ на връзките на Долежал с посочените автори прави Я. Чапек: вж. Чапек 1931: 35–67.

¹⁶Мотото е: „Gesänge des höhern Flugs / In dem Lautmaß der Natur“ (в превод на словашки: „Spevu vyššieho vzletu podľa prirodzenej zvukovej miery“).

¹⁷Таблиц споменава Милтън няколко пъти и в своите собствени поетически текстове. С тази проблематика се занимава монографията на М. Войтех: вж. Войтех 2003: 118–120.

¹⁸Освен това Захария със своята антология на немските поети от 16. век *Fabeln und Erzählungen in Burkard Waldis' Manier* (1771) вероятно вдъхновява Бохуслав Таблиц за съставянето на антологията *Slovenští veršovci* (I, 1803; II, 1809).

хуслав Таблиц превежда и стихотворения от Йохан Готфрид Зойме (1763–1810), Аугуст Коцебу (1761–1819)¹⁹, Кристиан Фридрих Даниел Шубарт (1739–1791), Кристоф Аугуст Тидге (1752–1841), Фридрих фон Хагедорн (1708–1754) и Йохан Хайнрих Вос (1731–1826)²⁰. Поетическият натюрел на Вос е изключително близък на Юрай Палкович, който в своята стихосбирка *Музата на словашките планини* (*Muza ze slovenských hor*, 1801) публикува превод на стихотворението на Вос *Прослава на розата* (Палкович 1801: 26–27)²¹. От останалите немски автори той превежда поезията на Кристиан Фюрхтегот Гелерт (1715–1769). Негов учител е и създателят на немската анакреонтична лирика Йохан Вилхелм Лудвиг Глайм (1719–1803). В стихосбирката си *Музата на словашките планини* той включва и превода на Гелертския пасторал в рококо *Даметас и Филис* (Палкович 1801: 17–20), който е сред най-сполучливите художествени преводи на Палкович. Освен вече споменатите Самуел Чернянски и Юрай Палкович, поезията на Гелерт по-късно превежда и Ян Колар (идилията *Дориска и Дамет*).

Към предпочитаните немски автори спада и Соломон Геснер (1730–1788) – много популярни са неговите идилии, за което говори фактът, че чешката и словашката поезия често им подражават²². Тук трябва да споменем още Кристоф Мартин Виланд (1733–1813) и преди всичко Готфрид Аугуст Бюргер (1747–1794), чиито балади (и главно *Ленора*) в цяла Европа се превръщат в прототип на художествената балада. Именно Г. А. Бюргер заема централно място в словашката литература (става дума както за броя на преводите, така и за адаптирането на неговите баладни мотиви). Вариации върху теми на Бюргер намираме у Бохуслав Таблиц (неговата балада *Лубински от Лубина и Розина Миловска*, публикувана във втория том на *Поезия* през 1807 година стои близо до Бюргеровата балада *Das Pharers Tochter von*

¹⁹Аугуст Коцебу е много по-популярен в словашките среди като драматург, неговите драми са сред предпочитаните в репертоара на словашките самодейни театрални сцени. Влиянието на неговата драматургия намираме преди всичко в творбите на Ян Халупка. Той се опира на Коцебу, използвайки мотива за провинциалния град Коцурково, който е изграден по модела на фиктивния немски град Крехвинкел. По-подробно вж. Рампак 1985: 195–196.

²⁰Точния брой и наименованията на преводите от тези автори дава Р. Бъртан: вж. Бъртан 1974.

²¹Вос стои близо до Палкович и като преводач. Неговите преводи на Омир от 1781 и 1793 година инспирират Юрай Палкович да преведе първа песен на *Илиада*, която включва в *Муза от словашките планини*.

²²С този въпрос подробно се занимава Ф. Водичка: вж. Водичка 1948 : 149–151.

Taubenheim), у Павол Йозеф Шафарик²³, в баладите на Карол Кузмани и в романтичните балади (бюргеровски мотиви „работят“ в баладите на Ян Ботто)²⁴.

От списъка на изброените немските автори, които се превеждат или на които се подражава в словашката литература, се вижда, че в него липсват такива доминантни за немската литература фигури като Йохан Волфганг Гьоте (1749–1832) и Фридрих Шилер (1759–1805). От Гьоте и Шилер „се отказват“ преди всичко авторите от първата възрожденска генерация. По повод на заобикалянето на Гьотевата личност от страна на възрожденските творци Алберт Пражак в студијата си *Й. В. Гьоте и словаце*“ казва следното: „въпреки че – макар и много години след Гьогевия ваймарски период – в Йена учат няколко десетки словашки студенти“ (С. Чернянски, Б. Таблиц, Ю. Палкович, Й. Халупка, К. Кузмани), „които са виждали Гьоте във Ваймар и Йена, няма и следа за това, да са проявили интерес към новите духовни ценности, наложени от Гьоте, и да са били готови заради него да се откажат от „старите немски богове“ Хердер, Лесинг, Виланд, Клопщок, или поне от Геснер и Вос...“ (Пражак 1964: 32). Според Пражак „дори младата генерация не обръща особено внимание на Гьоте. В текстовете на Палацки и Шафарик от 1818 година Гьоте изобщо не се споменава, а поетическите им послания са родени от античността или от Вос, Клопщок и Геснер“ (Пражак 1964: 33). Преферирането на тези автори обаче не е проява на културната изостаналост на словаците, както твърди литературният историк Алберт Пражак, а по-скоро е мотивирано от тогавашния вкус в немскоговорящите страни, в които интензивната рецепция на Гьоте започва чак през втората половина на XIX век. „По-старите автори като Геснер или Клопщок, към които словашките възрожденци проявяват закъснял интерес, решително засенчват ваймарския класик със своята популярност сред читателите дори и в началото на XIX век“ (Танцер 2006: 38). Като поет Гьоте разпалва интереса едва на Ян Колар, а за Гьоте Павол Йозеф Шафарик превежда няколко сръбски, чешки, моравски и словашки народни песни (вж. Пражак 1964: 35–47)²⁵. Първите преводи от Гьотевата поезия в Словакия се появяват чак през 30-те години на XIX век (прево-

²³Шафарик се вдъхновява от Бюргер за написването на своите балади (творчески той използва стихосложението на Бюргеровата *Ленора*), като едновременно с това и превежда от Бюргер (стихотворението *Píseň a Lenoč* е публикувано в *Татранска муза със славянска лира*, 1814).

²⁴От словашките автори романтици Бюргер превежда Бохуслав Носак-Незабудов (негов е преводът на „Ленора“ от 1867 година).

²⁵Пражак дава и оригиналното звучене на преведените песни.

дите на Сам Возар и Ондрей Шолца), по-късно към нея се обръщат и романтиците Само Богдан Хробон, Бохуш Носак-Незабудов и Андрей Сладкович²⁶. Нееднозначна по отношение на Гьоте е позицията на Людовит Щур. В съчинението *За народните песни и предания на славянските племена (O národních písních a pověstech plemen slovanských, 1853)*, в частта, посветена на романтичната поезия, която Щур интерпретира като упадъчна, се анализира *Фауст*. По повод на *Фауст* Щур казва следното: „Този упадък е нагледно представен в най-философската поетична творба на Гьоте, във *Фауст*... Фауст в резултат на неистовите усилия и копнеж да проникне в недостижимата безкрайност, пропада в блатото на сладострастието и удоволствията, като си мисли, че най-сетне е намерил верния път. Изкуството, съвременен на този свят, очевидно носи белезите на този упадък и деградация“ (Щур 1853: 17).

Макар и малко по-силен, но все така закъснял, е и интересът на словашката възрожденска литература към Фридрих Шилер. Преводи от Шилер намираме в съчиненията на Павол Йозеф Шафарик (стихотворението *Дитирамби*, публикувано в *Татранска муза със славянска лира*, 1814, и стихотворенията *Заминаването на Хектор и Очакване*, публикувани в *Prvotinu pěkných umění*)²⁷, но с най-голяма стойност е преводът на Шилеровата драма *Мария Стюард*²⁸. Влиянието на Шилер може да бъде разчетено и в поетическите творби на Шафарик. Освен Шафарик, поезията на Шилер превежда и Имануел В. Шимко (той превежда Шилеровата балада *Пръстенът на Поликрат (Prsten Polykratesův* – вж. Дебюти... 1817: 13–16).

Немският език, владеенето на който през Възраждането е белег за образованост, е ключът за четенето и превеждането не само на оригиналната немска литература, но и за възприемането на други литератури (преди всичко на английската, френската или италианската). Изправяме се пред т. нар. явление „превод на превода“, когато преводачът не работи с оригиналния текст, а с неговата немска версия. Пример за това са Палковичовите преводи на драмите на автора от итали-

²⁶В студията на Пражак е направен детайлен анализ, дадена е и библиография за преводите.

²⁷Стихотворенията са публикувани в следното издание: Шафарик 1938.

²⁸Най-популярната драматургична творба на Шилер в Словакия (въпреки че по това време не е преведена) е драмата с антитираничен заряд *Разбойници* (на сцена я поставят немските малцинства – през 1814 година в Смолник, а през 1827 година и в Левочи). Нейното влияние откриваме и в популярната сцена в Халупковата драма *Коцурково* (1830), в която се срещат студенти и разбойници, както и в драмата на Щефан Петруша *Rajnoha, zbojnícky hajtman aneb Začátkové Černo-hrončanských Handlou* (1823).

ански произход, работещ във Виена, Пиетро Метастазео (1698–1792) със заглавие: *Pána opáta Petra Metastasio cisársko-královského veršovníka Duchovné divadlo* (Trnava 1801). В подзаглавието е отбелязано позоваването на немския превод: *Predtim z vlaskej reči na nemecku, včil na slovenskí jazik preložené*.

Ако проследим контекста на английската литература, както и нейното приемане в Словакия, ще видим силен интерес преди всичко от страна на първата (частично и на втората) генерация възрожденски автори към поетите на английския класицизъм и сантиментализъм. Към първата група творци, активно превеждани от чешките пухмайеровци, чиито текстове резонират и върху словашкия литературен живот, влизат Едуард Йънг (1683–1765), Томас Грей (1716–1771), Джеймс Макфърсън (1736–1796), Оливър Голдсмит (1730–1774) и Томас Пърси (1729–1811).

Ян Нйедли (1776–1834) и Йозеф Юнгман (1773–1847) са едни от първите пухмайеровци, които превеждат поетите на природния, нощния, гробищния сантиментализъм, предпочитащи баладичните пространия на руините и гробищата – Едуард Йънг и Томас Грей. Нйедли превежда *Ридание или нощно размисление* на Йънг, а Юнгман *Елегия за селските могили* на Грей. От словашките автори Бохуслав Таблиц превежда части от *Вопли* на Йънг, по-специално *Трета нощ*²⁹.

Освен т. нар. гробищна поезия на Едуард Йънг и Томас Грей от английската литература голяма популярност в Словакия има Макфърсъновата мистификация *Песните на Осуан*. Нещо повече – *Осуан* е многократно превеждан на чешки³⁰, някои автори го приемат безугворно и дори пишат собствените си творби под негово влияние. Ян Колар се запознава с *Осуан* по време на следването си в Германия. В *Спомени от младежките години на живота* (*Patěti z mladších rokov života*) той признава: „заобиколен от цветя, четях до Лутеровия кладе-

²⁹Историята на този превод на Таблиц води началото си от 1803 година, когато той публикува самостоятелно стихотворение, посветено на *Popelu Mnohovážné... Alžbětu Brodské... Pavla Mayera, Sv. Kr. Města Skalice Perceptora úpřimné Manželce... obětováno*, в което включва 10 стиха от *Трета нощ* на Йънг. Бохуслав Таблиц и след това продължава тенденцията да разнообразява прощальните стихотворения, посветени на конкретни случаи, с извадки от *Вопли* на Йънг. В „Елегия за смъртта на Д. П. Павол Йежович“ (1804) включва 12 стиха от *Трета нощ*, които въвежда с подзаглавие *Д. Едуард Йънг в своите Вопли, Нощ III-та*.

³⁰Няколко откъса превежда Франтишек Палацки и ги публикува в *Prvotiny pěkných utěnění*, č. 27 a 28, по-голям превод се опитва да направи Матей Милола Здирад Полак (преводът остава в ръкопис), по-късно няколко части превежда Франтишек Ладислав Челаковски през 1826 година (*Routník*, 2. zv.), а превода на *Песните на Осуан* издава като книга през 1827 година Йозеф Холман.

нец и *Осиан* (Колар 1997: 169). Своите преживявания по-късно отразява в своите *Стихотворения* от 1821 година, а след това и в *Дъщерята на Славия* (1824), в първа песен (сонет 24) в стиховете: „*plnost krásy, tužba, lásky rána / srdce téměř citem rozčesly, / kolikrát jsem čítal Ossiana*“. Някои изследователи дори смятат, че Коларовият *Пролог* към *Дъщерята на Славия* е по мотиви от *Песните на Осиан*³¹. Култът към Осиан в словашкия културен живот пробужда цялостния интерес към фолклора, стимулира събирането му и влияе върху развитието на баладичния жанр.

Следващият английски предромантик, когото превеждат словашките писатели, е Оливър Голдсмит. Най-известен от неговите творби е идиличният роман *Викарият от Уейкфийлд*, за който говори отново Ян Колар в *Спомени от младежките години на живота* във връзка със своето братиславско обучение в периода 1812–1815: „Към английския – заради неговата неблагозвучност, не съм изпитвал никога голяма любов, въпреки това винаги съм ценял високо английските класици поради дълбочината на тяхната мисъл. С господин Селецки сме превеждали *Викарият* на Голдсмит...“ (Колар 1997: 109). За словашките поети и преводачи обаче Голдсмит се оказва по-интересен като поет. Бохуслав Таблиц превежда от Голдсмит обемната балада в три части *Отшелник (Poustevník z Warkworthu)*, оригиналното заглавие на баладата е „Едвин и Ангелина“ с подзаглавие *Нортъмбърландска балада, преведена от английски*, която всъщност е централната поетическа творба в том трети на неговата „Поезия“ (1809).

Преводите от английските предромантици стимулират одомашняването на предромантическите мотиви и в словашката литература.³² Друг стимул за развитието на словашката литература са преводите от по-старите английски класицистични поети Александър Попи (1688–1744) и Джордж Литълтън (1708–1773). Преводите на тяхната поезия Бохуслав Таблиц събира в книгата си *Английски музи в чехо-словашки носии (Anglické múzy v česko-slovenském oděvu)*, 1831).

Докато рецепцията на английския класицизъм, сантиментализъм и предромантизъм в Словакия е сравнително интензивна, отношението към английския романтизъм ни помага да видим тогавашните идеологически ограничения на словашката възрожденска култура. Още в позицията на Колар спрямо романтизма, който по това време вече се е

³¹Феликс Водичка насочва вниманието към труда на полския историк М. Шиковски (Водичка 1935: 312).

³²Подробно с тази проблематика, както и с преводите от английски се занимава следната монография: Войтех 2003: 113–135.

превърнал в органична част от европейската култура (независимо че в Словакия навлиза със закъснение), могат да се открият редица парадокси. От една страна, в неговите поетически творби (особено в *Стихотворения* и в първия вариант на *Дъщерята на Славия*) се забелязват множество идеи, характерни за романтичeskото светоусещане, а от друга страна, Колар е изключително резервиран особено към произведенията на европейските поети романтици, негови съвременници. Колар приема онази част от романтизма, която стъпва върху „етичните принципи, близки до селския хуманизъм. Ако някой прекрачи тези принципи, става „чужд“ за Колар. Той отхвърля романтизма в тесния смисъл на думата, отхвърля главно творчеството на Байрон (както покъсно това правят и щуровци)“ (Чузи 1985: 226). Онова, което Колар успява да оцени от текстовете на Байрон и да използва в собствената си поетическа практика, е единствено композиционният принцип на пътуването, върху който е изграден *Чайлд Харолд*. Върху него Колар гради и *Дъщерята на Славия*. Останалите, преди всичко идейни принципи на Байрон и на цялата генерация западноевропейски романтици, Колар отрича категорично. Според него „тези модерни поети в естетиката правят това, което мечтателите и фанатиците правят в религията: след притъпяването на естествените чувства откриват най-изтънчена наслада от съществуването в чувствено-духовния екстаз, напусайки природата, която според тях вече не може да им предложи необходимите подправки, които да направят преживяването вкусно и образованието сладко“ (Колар 1954: 148). Независимо от подобно мнение, през 30-те години на XIX век Байроновата поезия вече вдъхновява младите представители на формиращата се романтическа генерация, „които откриват Байрон чрез полските преводи на Мицкевич, направени в Братиславския Чешко-словашки институт“ (Хегедюсова 1988: 224). По това време първи започват да превеждат Байрон Александър Болеславин Върховски, Микулаш Дохнани (превежда песента *Високи крепости* от трета част на *Чайлд Харолд*) и Бохуслав Носак-Незабудов, който в края на 30-те години превежда Байроновите *Еврейски мелодии*. Тези преводи обаче остават дълго време в ръкопис.³³ Причината за това е както в ограничените възможности за пе-

³³Преводите започват да се появяват в печата едва през 60-те и 70-те години на 19 век: преводът на Добшински на Байроновата *Мазена* е публикуван в алманах „Липа“ през 1862 година, песента *Високи крепости* от трета част на *Чайлд Харолд*, преведена от Микулаш Дохнани, излиза в „Липа“ през 1864 година, преводите на Бохуслав Носак-Незабудов са публикувани през 70-те години: *Childe Harold, pieseň na rozlúčku, z I. spevu* (Orol 1870, č. 8), стихотворението *Tma* (Orol 1872, č. 7).

чат, така и в негацията спрямо Байрон, наложена от Людовит Щур (той повтаря идеите на Колар). Неговата позиция е свързана с дългогодишната дискусия за „космополитизма и национализма“, която продължава „от 1836 година, т. е. от самото начало на словашкото романтическо движение“ сред поколението на романтиците (Феликс 1991: 289, 292)³⁴. Щур категорично отхвърля Байроновата поезия, която за него „е силно казано истинска романтика“. Според Щур Байрон „изобщо не се интересува от нравствената идея, от чисто човешките отношения... той се опитва да блесне с нещо ново и необичайно и затова винаги и навсякъде се опитва да покаже – дори и в най-нетрадиционните, най-невероятните, най-чудноватите и отвратителни ситуации, победата на духа“. В мисленето на Щур Байроновата поезия е апотеоз на „бунтарството, тя има стойност за разкъсвания от противоречия човек, за хора странни и отчаяни, но не и за тези, към които съдбата е била по-благоклонна“ (Щур 1853: 18). Това пренебрежително отношение към Байрон и към английския романтизъм, както и към западноевропейската култура изобщо, се засилва особено през XIX век, когато в интенциите на следреволюционния скептицизъм отново „се вижда целият запад в най-мрачни тонове“ (Феликс 1991: 293).

Подобни парадокси съпътстват и рецепцията на френската литература. Интересно е преди всичко да се проследи връзката на словашкия литературен класицизъм и на неговия генезис с френския класицизъм. Ако имаме предвид броя на преводите от френската литература, която според историята на класицизма е „нормативна“, ще видим, че през първата фаза на националното възраждане (1780–1815), когато се полагат теоретичните основи на това литературно направление, степента на превеждане от френската класицистична литература е най-ниска. Липсват преди всичко преводи от великите личности на френския класицизъм на 17. век (Расин, Молиер, Корней, рядко се срещат преводи от Лафонтен, осъществени от пухмайеровците)³⁵,

³⁴Феликс допълва, че „ако до 1848 година има [...] известно равновесие между космополитизма и национализма, то след това това равновесие се нарушава в полза на т. нар. национализъм и се разпространява теорията за залеза на Запада”.

³⁵Повече са преводите от френската проза с развлекателен характер: Александър Кубини (1751–1799) превежда *Телемах* на Фенелон (*Případnosti Telemacha, otce svého Ulissea po toři a zemi hledajícího*, 1796) и *Велисар* на Мармонтел (цензурата не разрешава преводът да се публикува и той остава в ръкопис), а Александър Ноздровицки превежда ръкописно *Телемах* на Фенелон (*Příbeh Telemacha, syna Ulyseea*, 1778). Преводите (независимо от ръкописния си характер) са свидетелство за вкуса, който господства при формирането на новата словашка белетристика.

преводът на *Поетиката* на Боало, направен от Таблиц, излиза чак през 1832 година³⁶, т. е. от гледна точка на историята на словашкия класицизъм доста късно, като при това тази *Поетика* не изпълнявава (или не успява да изпълни) такава нормативна функция, каквато се очаква от нея. Редки са и преводите от френските просветители на XVIII век (изключение е Таблицовият превод на Волтеровата *Хенриада*³⁷). Словашкият класицизъм в своята начална фаза възниква без особени външни стимули, т. е. без преводи от литературата на класицизма, и особено (което вече е парадокс) без явен допир до френската класицистична литература, която за развитието на класицизма като направление има изключително значение. Фактът, че от френската литература се превежда сравнително малко, както и че нейната естетика не оказва влияние върху развитието на словашкия класицизъм (в сравнение например с ролята ѝ в развоя на немската литература), може да бъде обяснен по два начина.

Отминаване на нормативното влияние на френския класицизъм (което се репрезентира преди всичко от *Поетиката* на Боало) през първата фаза от формирането на възрожденската литература способства (а всъщност и улеснява) свързването на словашкия културен живот с латинската училищна традиция и с традицията на латинската хуманистична поезия, които ориентират естетическия вкус главно към латинските антични източници (доказателство за това са многобройните преводи на съчиненията на античните автори, излизащи на чешки и на езика на бернолаковци). Затова и началото на словашкия класицизъм е свързано по-скоро с античните идеи, отколкото с идеите на френските класицистични „законодатели“. Независимо че *Поетиката* на Боало, както и останалите класицистични поетики – от френски, немски или италиански произход³⁸, са били известни на първата възрожденска генерация, в училищната практика се давало предимство на Хораций и на неговия труд *Ad Pisones* и на стихотворението *De arte poetica*, от които тръгват всички по-късни поетики на Ренесанса и класицизма, включително и тази на Боало. На това обстоятелство обръща внимание и Ярослав Лудвиковски, който коментира възрожденските писатели с думите: „Дори да са имали определени схващания за

³⁶Преводът на Таблиц излиза късно – чак след неговата смърт, въпреки че е готов през 1827 година, за което говори *Předmluva* (Таблиц 1832: 4).

³⁷Преводът не е публикуван заради цензурата. Ръкописът на превода, който е направен през първите години на 19. век, вероятно преди 1805 година, е неизвестен.

³⁸Списъкът на тези поетики изброява Бохуслав Таблиц в *Предговора* към превода на *Поетиката* на Боало – вж. Таблиц 1832: 3.

теорията на литературната красота, то те са заменени от новия законодател – праобразеца на Боало, и от основата на всяка школка поетика – Хораций... Както Хораций е успял да замести Боало, така и класиците, и то латинските класици, разкриват пред представителите на по-старата генерация, възпитавана на латински, същинското литературно съвършенство“ (Лудвиковски 1933: 24–25). Свидетелство за това са преводите и собственото творчество на Ян Холи. За доминиращата роля на Хораций и неговата нормативна функция в словашкия класицизъм говори и преводът на Таблиц на *Поетиката* на Боало – *Поетическото изкуство (Umění Básnířské, 1832)*. Не само в *Предговора* си той споменава Хораций като един от първите законодатели на поетическото изкуство, оценявайки приноса му с думите: „така или иначе заслужава младите поети да го научат наизуст“ (Таблиц 1832: 3), но по повод на Боало твърди, че „Хораций е направил възможно написването на тази поетика, така че незабавно сравних неговите поетични правила с тези на Хораций, както и местата, на които и където Боало се опира в съчиненията си, за да ги посоча в бележките си на нашите млади поети“ (Таблиц 1832: 4). Целият превод на *Поетиката* на Боало е в духа на търсенето на паралели между Боало и Хораций (доказателство е и значителният брой бележки към превода), което говори, че авторитетът на Хораций продължава да е голям³⁹ и надминава този на Боало. Чак до излизането на превода на Таблиц (но и след това, благодарение на подробните бележки, отнасящи се до Хораций) точно Хораций е най-големият авторитет в областта на нормативната поетика (включително и за дебютните поетически текстове на щуровци през втората половина на 30-те години).

Другата причина за липсата на силно влияние от страна на френския класицизъм върху развитието на класицизма в Словакия е извънлитературна. Първата фаза на словашкото национално Възраждане, покриваща се хронологически с първата фаза на словашкия класицизъм (1780–1815), с разлика от десет години съвпада с Френската революция и с времето на Наполеон (1789–1815). Това е период, когато Франция „загубва своята водеща интелектуална роля в света, каквато има през втората половина на XVIII век“ (Джонсън 1998: 118), а Европа се затваря пред нея в културно и преди всичко в политическо отношение. Можем дори да кажем, че пред нас е период на „културен

³⁹Това, че авторитетът на Хораций в Словакия е голям, се доказва и от превода на Михал Годри – *Opera Poetica. Exercitia prosodica Michaelis Godra... Latina et Slavica*. Banská Štiavnica 1818 и *O kunště básnířském* (preklad vznikol v rokoch 1822–1827). Срвн. Бъртан 1974: 271.

расизъм“ спрямо Франция, който намира благодатна почва най-вече в немскоговорящите страни, като засяга и Хабсбургската монархия.⁴⁰ Част от антифренския културен поход (съпътстващ военния поход на антифренските коалиции) е и отхвърлянето на класицизма като официалното художествено направление на Наполеоновото владичество. Наполеон „фаворизира, подхранва и подкрепя класицизма. В известен смисъл това насочва към революционно-републиканските източници на режима, който по отношение на вкуса през 80-те и 90-те години на XVIII век възприема идеите на старите класици, докато в политиката явно се обръща към римския републиканизъм и атинската демокрация“ (Джонсън 1998: 119), т. е. към стойности, неприемливи за консервативните европейски страни. Като антипод на класицизма в немскоговорящите страни през този период се оформя романтическа „опозиция“, която търси естетически основания и художествени инспирации в ценностите на Средновековието. На тази тенденция са свидетели и словашките евангелистки интелектуалци – по-късно ярки фигури на Възраждането, учещи по това време в немски университети. С такива политически и културни обстоятелства може да се обясни фактът защо в техните преводи не присъстват точно представителите на френския класицизъм (чиито съчинения вече са били известни в множество немски преводи, които те са чели през годините на следването си в Германия⁴¹), а се избират главно немски автори (много често и от по-старите поколения), под влиянието на които в собствените им литературни творби доминира рококо-сентименталното и предромантичното начало. Своя роля играе и цензурата, която прави строга културна селекция – например през 1805 година забранява издаването на превода на Таблиц на Волтеровата *Хенриада*. Преводите от френските

⁴⁰Проявления на това явление в словашката възрожденска литература са например насочените срещу Франция епиграми на Йозеф Игнац Байза (например *Francúsum královraždníkom*), стихотворението на Бохуслав Таблиц *Smrt Ludvíka XVI. Krále Francouzského* (*Poezye I*, Vasov 1806, 39–42), предупредителните проповеди на Михал Инститориса Мошовски, стихотворенията на изтъкнатия представител на Малохонтската научна общност Матей Холка, както и многобройните преводи: преди всичко преводът на Таблиц на произведенията на немските противници на Френската революция Й. Якоб Спалдинг *Určení člověka* (1820), за революцията Таблиц говори и в предговора към превода на книгата на Ян Аугуст Хермес *Kniha zpovědní, obsahující v sobě Nábožná přemýšlování, Modlitby a Písně...* (1800).

⁴¹За това, че френската литература не е непозната сред словаците, намираме доказателство в стихотворението на Таблиц *Svobodné volení* (*Poezye I*, 1806) в пасажа, описващ идеалната библиотека, в която от френската литература авторът поставя Волтер и Русо. Ян Колар в *Спомени от младежките години на живота* си спомня, че е открил френските автори Фенелон, Русо, Дидерот и др.

класицистични и просветителски автори парадоксално се увеличават едва по времето на романтизма, но – отново парадоксално – липсват преводи от френските романтици. Микулаш Дохнани превежда едноактната пиеса *Насила сватба (Le Mariage Forcé)*, която през 1847 година се играе в Левоче, Павол Добшински превежда текстове на Фелелон и Русо, Андрей Сладкович в началото на 40-те години превежда част от *Федра* на Расин, а за нуждите на самодейния театър пиесата на Волтер *Сократ*, *Смъртта на Цезар* и *Заира*, както и стихотворението на Волтер *За свободата*. През 40-те години се появяват и преводите от Лафонтен и Беранжер.⁴²

Направеният накратко анализ на вписването на словашката литература в по-тесния средноевропейски или в по-широкия европейски контекст, както и набелязаният проблем за художествения превод като индикатор за ценностите и предпочитанията спрямо европейските културни течения, показва, че словашката възрожденска култура и литература, от една страна, изпитва нужда да демонстрира своята отвореност към света, а от друга страна, често сама се поставя в културна изолация в резултат на усилието да запази своята културна специфика и самобитност. Става дума за традиционната дилема, пред която се изправя словашката култура (макар че в настоящия текст това беше онагледено само чрез преводите през Възраждането) – дилемата между нейната отвореност и космополитизъм и провинциализма, полагащ се върху политическата концепция на крайния консерватизъм и националистическите фрази.

ЛИТЕРАТУРА:

- Беднарова-Кенижова 1994:** Bednárová-Kenížová, K. Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa. Metodologické poznámky k dejinám prekladu. // *K otázkam teórie a dejinám prekladu na Slovensku II*. Bratislava, 1994.
- Бъртан 1974:** Brtáň, R. *Bohuslav Tablic (1769–1832). Život a dielo*. Bratislava, 1974.
- Водичка 1935:** Vodička, F. *Polská účast v českém národním obrození II*, 1935.
- Водичка 1948:** Vodička, F. *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha, 1948.
- Войтех 2003:** Vojtech, M. *Od baroka k romantizmu. Literárne smery a tendencie v slovenskej literatúre v rokoch 1780–1840*. Bratislava, 2003.

⁴² По-подробно вж: Феликс 1991: 291.

- Вълчек 1951:** Vlček, J. *Dějiny české literatury II*. Praha, 1951.
- Гафрикова и кол. 2003:** Gáfríková, G. *Pannonia docta. Učená Panónia*. Bratislava, 2003.
- Дебюти... 1817:** *Prvotiny pěkných umění 1817*, č. 2 a 3, č. 28–29.
- Джонсън 1998:** Johnson, P. *Zrození moderní doby. Devatenácté století*. Praha, 1998.
- Дреус 1996:** Drews, P. *Deutsch-slawische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert*. München, 1996.
- Дреус 1990:** Drews, P. *Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des XIX Jahrhunderts*. München, 1990, 156–169.
- Дреус 1997:** Drews, P. Publikationen deutscher Belletristik in tschechischen Übersetzungen 1801–1850. // *Cn. Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien*, 1997, č. 2, 215–260.
- Каша 2001:** P. Káša. *Medzi estetikou a ideológiou. Literárnohistorické a komparatistické štúdie*. Prešov, 2001.
- Колар 1954:** J. Kollár. *O literárnej vzájomnosti*. Bratislava, 1954.
- Колар 1997:** J. Kollár. *Pamäti z mladších rokov života*. Liptovský Mikuláš, 1997.
- Лудвиковски 1933:** J. Ludvíkovský. Dobrovského klasická humanita. // *Spisy Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě*, XII, 1933.
- Палкович 1801:** Palkovič, J. *Muza ze slovenských hor. Svazček první*. Vacov, 1801.
- Пражак 1964:** Pražák, A. *Literární Slovensko let padesátých až sedmdesátých*. Praha, 1932.
- Пражак 1964:** Pražák, A. Slovenský predchodca českých macphersonov. // *Z literárnych súvislostí*. Bratislava 1964: 18–30.
- Радвани 2001:** Radváni, H. *Tri generácie bernolákovcov*. Trnava, 2001.
- Рампак 1985:** Rampák, Z. *Minulosť slovenského divadla*. // *Slovakistické štúdie*. Martin, 1985.
- Рампак 1985:** Rampák, Z. Slovenská dráma XIX storočia v európskom kontexte. // *Slovakistické štúdie*. Martin, 1985.
- Таблиц 1812:** Tablic, B. *Poezye IV*. Vacov, 1812.
- Таблиц 1832:** Tablic, B. *Umění básniřské*. Budín, 1832.
- Танцер 2006:** Tancer, J. Pamäť a kánon. Apológia literárnych suvenírov. // *Čas. Os*, 10, 2006, 1–2.
- Творба... 2000:** *Tvorba Adama Mickiewicza v medziliterárnom kontexte*. Bratislava, 2000.

- Урбанцова, Краус [ред.] 1982:** *Antológii literárnovedných textov obdobia národného obrodenia*. Editori Hana Urbancová a Cyril Kraus. Bratislava 1982.
- Феликс 1991:** Felix, J. *Literárne križovatky*. Bratislava, 1991, 254–294.
- Хвездослав 1931:** Hviezdoslav, P. O. *Preklady z maďarských básnikov*. Zbrané spisy, zv. 15, 1931.
- Хегедюсова 1988:** Z. Hegedúsová. Putovanie mladého lorda strasťami a slasťami života. // Byron, George Gordon: *Putovanie Childa Harolda*. Bratislava, 1988.
- Чапек 1931:** Čapek, J. B. *Augustin Doležal a jeho Tragoedia. K 140. výročí jeho hlavného díla*. Praha, 1931, 35–67.
- Чузи 1985:** Čúzy, L. Literárnoestetická koncepcia Jána Kollára a formovanie myslenia o literatúre v štúrovskom období. // *Cn. Slovenská literatúra*, 32, 1985, č. 3.
- Шафарик 1938:** Šafařík, P. J. *Básnické spisy*. Vydal Jan Vilikovský. Bratislava, 1938.
- Щур 1853:** Štúr, L. *O národních písních a pověstech plemen slovanských*. Novočeská bibliothéka, číslo XVI. Praha, 1853.33

МЕЖДУКУЛТУРНИЯТ ДИАЛОГ И ПРОБЛЕМАТИЧНАТА ИДЕНТИЧНОСТ (КОРЕСПОНДЕНЦИИ ОТ ОРИЕНТА В КРАЯ НА XIX ВЕК)

Елена Гетова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Темата за междукултурния диалог и идентичността като че ли предполага естествената логическа връзка между тях. Тя не подлага на изпитание възможностите за взаимопроникване и зависимостите, които съществуват между диалога на културите и личностната или друга идентичност.¹

Струва ми се, кореспондентската мисия, проведена през 1876 година в Османската империя от Анри-Пиер дьо Вестин, и нейният литературен резултат, са подходящ пример за явления, които занимават съвременните учени². Истината е, че именно защото е твърде емблематичен като средищност между два свята, две култури, два цивилизационни модела, и произтичащите от това различия, текстът на кореспондента на „Фигаро“ се оказва и прагът между поддържането и преодоляването на една установена традиция. Вътрешно записките от Ориента носят потенциала на разколебаване на установености и стереотипи, търсят тяхното ново осмисляне и предлагат алтернативи на предс-

¹ Публикацията е във връзка с проекта „Битието на книгата“ с научен ръководител доц. д-р Иван Русков.

² Онова, което като че ли изкушава допълнително изследователя, е потенциалът на този текст да множи своите четения, да се вписва с някои уговорки в редица нагласи и представи за другия, за търсенето и мисленето на другостта като част и друга страна от собствената идентичност, за имагинерните проекции и мисления за Балканите, както ги представи изследването на М. Тодорова, за „империализма на въображението“ в търсенята на В. Голдсуърти, за условната и уговорена представа за „Изока“ и „Запада“ и евентуалните им културни пропускливости, за стереотипизираното възприемане на Европа от източното изследователско съзнание и обратно, или поне онова, което Едуард Саид нарича „Ориентализъм“, а Йън Бурума и Авишай Маргалит приемат за „Оксидентализъм“. За изследователската изкушеност по идентичност има редица красноречиви присъствия в специализираната периодика, а и не само там. Вж.: *Литературна мисъл*, 2000, № 2; 2005, № 2.

казуемите и ясни очертания на отношенията Изток-Запад в последните десетилетия на XIX век. Не по-малко проблематична насока на интерпретациите на бележките на френския пратеник налага сблъсъкът на собствената му манталитетна и интелектуална среда и очаквания с онова, което предлага възможният межкултурен диалог и реалните последици от него за самия наблюдател. Така стандартът на повърхностното докосване и разминаване с другото се оказва с неподозирани последици за личността на пишещия. Той не просто попада в свят на различия, той самият изпитва себе си в пролуките на собствената си уникалност, завършеност като авторитет, професионален опит и морален статут. Всичко това води до решение за отказ от най-убедителния идентификационен маркер за човека – личното име. След докосване до катастрофичната различност на Изтока Анри-Пиер се превръща в Иван. Тази теза предполага и другата позната интерпретаторска позиция – личната съпричастност и вгълбеност в съдбата на славяните, чието присъствие и участ той открито наблюдава и съпреживява, достигайки до решението за подмяна на името си с това, което в представите му събира в едно славянското звучене и общност. Този жест на изместване на личния антропоним обаче само на пръв поглед изглежда толкова очевидно произтичащ от човешка съпричастност.

Бихме могли да кажем, че книгата на Анри-Пиер дьо Вестин проследява етапите на усложняване и преместване на фокуса от това „как“ към „какво“ и „защо“ се пише, от повече авторефлексивна към междутекстова, межкултурна проблематика, към социалната стратегия и приложимост на видовете писане за и по повод на конкретни събития, произведени на изток. По различни пътища пишещият насочва читателските прочити към множенето на сюжетни, жанрови, стилкови, езикови, оригинални, преводни, вставени или самостоятелно обособени в различията си истории, които композират едно цяло – книгата, появила се няколко месеца след завръщането в му Париж – *Voyage au pays des Bachi-Bouzuchs* (1876).

Френският наблюдател на Балканите като че ли е неслучайно предразположен към „изкушенията“ на другостта и различието. Анри-Пиер в някаква степен е носител на двойна идентичност – от една страна френска (и европейска), от друга – белгийска (поради произхода си), което в случая ще рече също – западна. Различията обаче напомнят тези между Ориента и Балканите, между техните автостереотипи и отношението към двата региона. Биографичните сведения за дьо Вестин потвърждават неговата успешна военна и писателска кариера. Роден в Белгия през 1834, завършва военно училище в Париж и от

1853 до 1863 г. е офицер – артилерист във френската армия. Участва във френско-пруската война 1870–1871 г. Пътува активно по света, като достига дори до нос Хорн. Същевременно започва да изпраща кореспонденции за „Фигаро“ и през 1865 г. е специален дописник в същия вестник. Репортажите му излизат до 1894 г., като много от тях имат военно-аналитичен характер. Според Голдсуърти литературната колонизация започва със записките на пътешественици, изследователи и авантюристи, които навлизат в слабо познатия регион. За Анри-Пиер в последните десетилетия на XIX век територията е едновременно преднамерено позната и непозната. Когато споменава за мисията си на изток, в дописките си за вестника той избира да се движи свободно и да припознава различни отношения към Ориента – като познатост и известност, но и като напълно неясен концепт на културата. Донякъде това става така поради нееднозначността на представите за Османската държава, а също и като последица от многообразието от изследователските и литературни нагласи към Изтока, разбирани най-общо като ориентализъм. Този релативизъм на познавателния модел за Изтока – от една страна, заявен в пресата, а от друга, въобразен (конструиран) в литературата – поражда същата нееднозначност на конструирането на „колониализма на въображението“, за който споменава Голдсуърти. Ясно е, че Изтокът подхранва литературното сюжетиране в западноевропейските литератури. Процесите са напълно аналогични и във френската традиция. Ориентът като „банка“ за литературни сюжети е престанал да интересува Запада, защото в последните десетилетия на XIX век е отместен в предверието на илюстративните употреби, на готови формулни, стереотипни ситуации и послания. Така за Анри-Пиер източното е преди всичко журналистически обект, който впоследствие ще разпознае като литературна памет и като **библиотека** от познати четения и вследствие на това ще употреби и впише в своите литературни пристрастия.

СТЕРЕОТИПИ НА ЖУРНАЛИСТИЧЕСКОТО НАБЛЮДЕНИЕ

Дълговете на интелектуалната принадлежност и предубеждения видимо оставят следи в текста на дьо Вестин. Изборът не е продиктуван от самите обстоятелства, макар че това е аргументът на пътуването, читателското очакване диктува задържане на вниманието върху определени моменти, заредени с импулсите на наложената, прагматично-селективна намеса в живота на другия, онзи, към когото европейското продължава да се отнася като с маргинално и варварско. Със сериозни основания в тази посока проработва и проличава сует-

ността на преднамереното намиране на „кореспондентски“ сюжети, което е „рискована процедура“, както държи да отбележи дьо Вестин.

„Така че една екскурзия на три часа от града беше проява на безразсъдна смелост“ (дьо Вестин 1971: 196).

„СИЯНИЕТО“ НА ГОЛЕМИТЕ СТОЛИЦИ – КУЛТУРНОТО ВПИСВАНЕ

Поради факта на различните етапи на развитост на културите, които тук наблюдаваме, по-уместно е да се търсят проекциите на межкултурните диалози. В този смисъл ориентацията към *града* и градското конципиране като универсалии маркират лесноразличимите кодове за близост и различие между източното и западното. Наблюдаващият пътешественик прави асоциативни открития именно когато напуска родното пространство и попада в притегателния епицентър на другото. Подчертано човек като дьо Вестин, жител на Париж, може да развие рецептори за подобни сходства и да ги вгради в своето писане, т. е. да разпознае града като текст, да търси писмото на различието и дистанцията. Улиците, средата, жителите стават за него страници от бъдещата книга, която от своя страна помни други страници от познати книги.

„Бях тръгнал с твърдото намерение да не пиша нищо, което да не е почерпано от самия Цариград, обаче скоро си дадох сметка, че това щеше да бъде в ущърб на моята задача. Големите столици са като големите звезди, които се отгатват по далечните им сияния. Те се усещат от далеч и задължението на повествователя започва от момента, когато, вече излязъл от сферата на Париж, чувства, че е навлязъл в зоната на изследване, макар и да е още далеч от центъра ѝ.“ (дьо Вестин 1971: 24–25).

ОКСИДЕНТАЛИЗЪМ, ОРИЕНТАЛИЗЪМ, КУЛТУРНА МОДА

По пътя на културните преживявания и смесване човешкото съзнание опознава преди всичко себе си. Това е процес на дифузия, на определения на своето сред чуждостта и различията.

В текста на дьо Вестин съжителстват и двете визии –

Ориенталистката (европейските представи за Изтока), може би не точно като глас на европейския „страх“, в смисъла, който влага изследването на Цв. Тодоров *La peur des barbares* (Ведрин 2008: 35).

„Първо трябва да обясня заглавието, написано в началото на съдържанието, което току-що сте прочели: „Пътуване в страната на банкрутите“ [...]И така, отпечатах това заглавие, за да може моето дело[...] да бъде полезно с изтъкването на това, че европейс-

ките диваци могат да платят, и че ако не плащат, то е защото хората, които би трябвало малко повече да се загрижат за това, не си дават труда да се занимаят с въпроса (дъо Вестин 1971: 224–225).

Оксиденталистката (източните окачествявания и модификации на западния културен модел, които се промъкват като импулсивни реакции на неразбирането и емоционалната дистанцираност [не омраза]) :

„– След Сърбия идва ред на Русия – ми казваше един стар турчин от Пловдив, - после Австрия, Германия и Франция.

– А англичаните? Какво ще правите с тях?

– Те ни помагат: ще ги оставим спокойни. А освен това те са обещали да станат мюсюлмани.“ (дъо Вестин 1971: 193)

„Докато секретарите с усилие задържаха далеч от нея (дамата, съпруга на посланика) тези, които се бяха напили с вермут, другите се разсипаха с комплименти от този род:

– О, мадам! Колко сте мазна!

Дали искаше да каже „надебеляла“ или намекваше за помадата на косите?

– Колко добре се консервирате – казва друг. – Когато нашите жени са на вашата възраст, те отдавна вече са за изхвърляне, и т. н.“ (дъо Вестин 1971: 239).

ЦИВИЛИЗОВАНОТО. ЕВРОПЕЙСКАТА МОДЕРНОСТ?

Колкото и призната и пожелавана да е, балканската модерност отказва да споделя стандартната вяра на модерността, свързана с размагьосването и демистифицирането на света (Камбуров 2005: 47). Ето защо един магически модел (елементарен трик или фокус), какъвто цитира дъо Вестин, може безпроблемно да омагьоса съзнанието на ориенталеца. По този повод френският кореспондент отбелязва:

« С още по-голямо удоволствие ще цитирам думите на поета (Теофил Готие – Бел. моя. Е. Г.), тъй като редом с неговото име читателят ще намери и името на един друг парижанин, прочут както с жизнерадостния си дух, така и с гъвкавия си талант. Имам пред вид Вивие. А сега давам думата на Теофил Готие:

„[...]Вивие, който слезе с мене, заявява, че се чувства задължен да цивилизова този див остров (Сира – Бел. моя. Е. Г.) и да научи местното население как да прави сапунени мехури, пълни с тютюнев дим, постижение, което те дори не подозират, че може да съществува, ако се съди по израза на лицата им. Влизаме в едно кафене, къ-

дето Вивие с невъзмутимо спокойствие иска вода, сапун, хартия и една лула. Това искане изненадва малко кафеджията, който навярно си казва: „Този пътник е чистоплътен и желае да си измие ръцете.“, и без да подозира нищо, донася всичко необходимо за сапунените мехури. При първия мехур, който излиза от лулата, оцветен като опал от белия пушек, духнат в крехката му обвивка, изненадата заковава чашиите с кафе на устата на консуматорите. Друго прозрачно клъбце, обкръжено като балон от непрозрачен парашут, на свой ред се издига във въздуха и на слънчевата светлина излъчва всички отблясъци на призмата. Тогава възхищението няма вече граници: образува се голям кръг, който следи с интерес хвърчащите сапунени мехури. Когато ентусиазмът е достатъчно повишен, Вивие, който умее да постигнатите ефекти, изпразва дупките на билиярда и вместо топките от слонова кост отправя по зеленото сукно същото количество мехури, които се блъскат един в друг и се търкалят при най-малкото подухване.

– Гледайте ги как се цивилизоват – ми казва Вивие, като ми сочи един мустакат грък със самодоволна физиономия, който въртеше парче сапун в чаша вода, обладан от треска за подражание» (дъо Вестин 1971: 29–30).

Същият кореспондент прави следното заключение, преживявайки се като „модерен“ Жан-Жак Русо: „Нравите им вече се облагородяват.“

Ясно е, че не става дума за еднозначни ситуации и едновалидни решения. Казусът на Анри-Пиер в Ориента е казус на читателски прочитания на западното мислене и манталитет спрямо и източното:

„Зуави, изпратени за муниципи в арсенала на Босфора, като влезли в двора, видели един пълен човек, облечен доста скромно. Той спокойно пушел цигара, седнал на един топ. Те го заобиколили, смеейки се, и шегобиецът на групата го тупнал по корема с думите:

– Добро турчин, яде пилаф.

– Приятелю – отговорил турчинът на превъзходен френски, – когато човек отива в чужда страна, първото му задължение е **да бъде учтив** с хората, които му оказват гостоприемство“ (дъо Вестин 1971: 96).

* * *

Името на автора и това на книгата (тя излиза на български език с друго, различно от оригиналното си заглавие – *В страната на въстаналите българи* през 1971 година.) са също разказване в два плана – този, който изгражда своя обект, сюжет, тема, композиция, и този, който разказва самото себе си като мотив, позиция и процесуалност в личностното развитие на пишещия/разказващия истории, а и на неговите преводи, преводачи, издателски стратегии, защото всъщност озаглавяванията са поредната проява на оксиденталистско-ориенталистското моделиране на историята. Тези заглавия в своето различие предоставят именно подобна възможност – да се „съвместят“, макар и в различни времеви пластове, двете лица на писането – това, в което доминира робството (страната на башибозуците), и това, налагащо представи за величествения подвиг (на въстаналите българи). Оказва се, че текстът (или по-точно преводът) също произвежда възможни разнопосочни интерпретации, така както го прави писателското поведение на неговия автор.

Ясно е, че Анри-Пиер изписва собствената си идентичност като проблематична. Но не толкова с жеста на апелативизация, при която личното име се оказва етноним, колкото с превръщането на „Иван“ в журналистически и литературен псевдоним, в писмо (знак) на различие. Това различие не може да бъде преодоляно, дори в рамките на една твърде амбициозна и успешна мисия на Изток, защото кръстопътността (не само като положеност, но и като менталитет) е отличителен белег и съдба на Балканите.

ЛИТЕРАТУРА:

Ведрин 2008: Ведрин, Ю. Съществуват ли варварите? По повод новата книга на Цветан Тодоров „Страхът от варварите“ (*La peur des barbares*). // *Сп. Култура*, 2008, № 35.

Дьо Вестин 1971: Дьо Вестин, Ив. *В страната на въстаналите българи*. София, Български писател, 1971.

Камбуров 2005: Камбуров, Д. Уседналата долница на Европа: Регионалната междуположеност на Балканите като по(л)родена. // *Литературна мисъл*, 2005, № 2, 32–49.

ТОДОР ПЕЕВ – ДИАЛОЗИ С ДРУГОСТТА

Николеа Пътова
Институт за литература, БАН

През Българското възраждане диалогът с Другото по-често е опозиция на Своето и Чуждото. Той не е говорене, което се опитва съзнателно да възприеме Другостта, а напротив – подсъзнателно отстоява Своето. Това е естествена реакция на общество, търсещо да изгради отново собствения си идентитет.

Невъзможно е обаче да бъде постигната стерилност на Своето, защото то се определя чрез съизмерването с Другостта. Още повече, че след XVIII век все по-динамично се нарушава изолираността на българите от Западния свят. В патриархалния бит, морал и обичаи настъпва неочаквана промяна, когато се налага да се срещнат традиционните и европейските културни, етически и идеологически разбирания за света. Тази промяна се превръща в криза и става обект на дискусии, коментари; става сюжетен и идеен център на поредица литературни текстове. Добри Войников е авторът, който съумява най-точно и обобщено да назове явлението, което превръща българите в чужди на себе си в заглавието на комедията *Криворазбраната цивилизация*. „Цивилизация“ започва да се нарича едновременно плашещата и привличаща българина Другост.

Проблемът за цивилизацията, за начините, по които тя се възприема от българското общество, за деформациите и ползите, които му донася, изключително вълнува и друг възрожденски автор – етрополеца Тодор Пеев. Той е много успешен учител в Свищов, Кюстендил и в родния си град. Инициатор и организатор е на читалищното дело и на девическото образование по тези места. Заради връзки с БРЦК през 1872 г. се налага да напусне България. Установява се в Браила, където продължава да бъде учител, а е избран и за деловодител на БКД. Автор е на мемоари, статии и слова, както и на драмата *Фудулеску, прокопцаният зет на хаджи Стефания*, която неведнъж е оценявана като най-зрялото произведение на българската възрожденска драматургия.

Важни моменти от житейската и творческата съдба и на Добри Войников, и на Тодор Пеев преминават извън границите на родината. Браила ги приютява в най-дългия период от тяхното емигрантство. През 70-те години на XIX век в града живее голяма българска колония, която постепенно е започнала да се отродява от корените си. Този факт допълнително провокира и двамата автори да се вгледат в проблема за агресивната другост и да мобилизират интелектуалните си усилия, за да възвърнат патриотичното чувство на българите.

Поставяйки *Криворазбраната цивилизация* и *Фудулеску* в контекста на цялостния възрожденски културен модел, Камен Михайлов разглежда чрез проблематиката на драмите сложните взаимодействия на „приобщаване – отграничаването“ на българите спрямо останалия свят. „Отношението свое-чуждо е разкрито в двете му възможни ситуации: другите сред нас (*Криворазбраната цивилизация*) и ние сред другите (*Фудулеску*). [...] Двете драми са концептуален диалог, пълен обхват на интерпретираната тема – цивилизацията“ (Михайлов 1994: 26). По-нататък в статията изборът на цивилизационен модел, който българите трябва да направят, се тълкува като избор между материалното и духовното начало. „Вечната борба се води между цивилизацията, изградена върху нравствени начала и тази, която признава единствено успеха, независимо с какви средства е постигнат. В тази битка вещното е само декор, външно лустро, което символизира в плана на стилистиката яростното противоборство, дадено в известната формула: да имаш или да бъдеш!“ (Михайлов 1994: 27).

Ситуацията „ние сред другите“ не е само литературна фикция за живеещия в Браила Тодор Пеев. За него тя е и житейски факт. Авторът на *Фудулеску* демонстрира постоянна чувствителност по въпроса за особено застрашената в чужда среда българска идентичност. В две свои слова, произнесени пред българската общност по случай завършване на учебната година в Браилското българско училище, Пеев поставя пред сънародниците си вълнуващия го проблем. Нееднократно подчертава, че ще говори не изобщо за просвещението, а специално за народното просвещение „на мил наш матерни език“. До него той нарежда доброто възпитание. Двете заедно, казва ораторът, „съставляват най-първата грижа за всички разумни, доброжелателни и образовани членове на фамилиите, на обществата и на народите“. Грижа на семейството е да даде правилно възпитание и образование на своите членове, за да бъде структурирана по правилен модел и по-голямата общност – народът. След като излага принципно разсъжденията си по въпроса, Тодор Пеев се връща на конкретните примери,

провокирали тези мисли: „Мене ми е в особеност приятно, че частно за градът ни Браила, частно за нас, българите, ако стане реч, в сравнение със сънародниците ни в други румънски градове, народното ни образование, доколкото е било възможно, почитало се е тука, та затова и народността ни тук живее. Приятно е това наистина за всякой българин, но и твърде скръбно впечатление прави нравственият упадък в национално отношение на сънародниците ни в други градове на тая за нас гостолубна земля. Изворът на това е невежеството, нетаченето на народното просвещение, без което се лишават и от народната отхрана – оная нравствена сила, която е най-верният пазач на народността. [...] Ето защо и в собствено Българско, там, гдето е люлката на нашият народ, подир дългите и тежки теглила, които се пораждаха от невежеството, ако днес народът ни стъпва крепко на крака и се характеризира като народ, то едничката причина е просвещението и възпитанието, за които там се полагат днес велики грижи...“ (Пеев 1976: 86).¹ При внимателно вглеждане в този откъс се оказва, че обект на авторовия коментар не са просвещението и възпитанието, а българската народност и начините „нашият народ“ да „стъпи крепко на крака“, в която и чужбина да се намира. Във второто запазено в архива на Тодор Пеев слово той заговаря още по-конкретно за опасността от отродяване на българите, попаднали под агресивното влияние на чужда среда. Благодарение на училището обаче браилските българи успяват да съхранят своята народностна идентичност. Пеев ги поздравява за досегашното им „народно себесъхранение и родолюбие“, защото изтъква, че „браилчените са откъснат став от цялото тяло на Българско, обиколени от много чужди неща, които лъстят окото, подложени са по неволя под влиянието на условия, които затриват и последната диря от всичко, което трябва да ги отличава като друг, отделен своебитен народ“ (Пеев 1976: 89). Изкушението на чуждостта Пеев предлага да бъде преодоляно като навсякъде по света българските общности създават свои училища, „които са едничкото огнище, в което се прави и кове язык, народ и себепознание. [...] Языкът, в особеност като за нас, които сме лишени от всичките нравствени сили, които трябва да ни стягат и привързват о народността ни, има голямо влияние в народното себепознание. Той е символът на народността, затова трябва и да бъде най-свят предмет за един народ. [...] Там, където е отсъствувал такъв език и правилно образование, тамо е било рабст-

¹ Слово по случай приключването на учебната година – I и II. Двете слова са останали в ръкопис в архива на Т. Пеев. Публикувани са в: Пеев 1976: 85–92.

во, смърт национална, тамо се видят само студени гробища на живи хора. Струва ми се, че ние още не сме такива, каквито ни смятат чужденците. Вярвам, че в Румъния има много студени гробища на живи българи, а пък в бедната ни татковина при отсъствието на правилно образование човек гледа, че са се завъдили тълпи бурни опропастителни и грозни самозванци ...“ (Пеев 1976: 90). Ако персонажите и конкретният сюжет в драмата на Тодор Пеев са съчинени, то ситуациите, атмосферата на брутално нахлуващата в българското чуждост, незащитеността на своето, крехкото статукво на националното самосъзнание са реални ситуации за българите извън родината. Публицистичният нерв, с който авторът експонира проблема в цитираните слова, съответства по сила с психологически обосноващите действия и съдби на героите от драмата.

Криворазбраната цивилизация и *Фудулеску* са тревожно предупреждение за разпада на българската патриархалност. Този процес вероятно не би бил така плашещ, ако като негов двигател не се явяваше нецивилизованият стремеж към цивилизацията. Н. Чернокожев разглежда „криворазбирането“ като междинен етап по пътя от неразбирането към разбирането.² Този процес К. Михайлов определя като етап на имитационна култура.

Ако драмата на Тодор Пеев се разчита чрез други негови текстове или към текста на *Фудулеску* не се подхожда през повърхностното четене на *Криворазбраната цивилизация*, се оказва, че състоянието на цивилизованост е очаквано и желано от автора. Д. Леков открива в архива на Пеев бележка, в която той споделя възгледите си за цивилизацията: „Цивилизацията, истинската цивилизация има за цел само добродетелите на човека отделно и на семейството, обществото изобщо [...] Други е отговорът, когато разбираме цивилизация лъжовна, погрешна, която наистина е котило на разврата и сиромашията – злочестини толкова големи, че нямат край, защото съсипват не само отделната личност, но цяло семейство, община, народ, държава...“ (вж. Леков в: Пеев 1976: 18). В тази бележка Тодор Пеев за пореден път повтаря тезите си за прогреса, който тръгва от доброто възпитание, получено първо от семейната среда, след това от народното просвещение. Цивилизацията не противоречи на народния прогрес, казва авторът. Нейното неправилно интерпретиране носи проблемите, а не цивилизационният модел сам по себе си. Те произтичат

² За подробния анализ на ситуацията „криворазбраната цивилизация“ вж. Чернокожев 1998.

от обърквания ред в семейството и обществото, от неправилното възпитание и от допуснатото вмешателство на чужденците.

Чужденците или Другите идват, за да нарушат сакралността на родното пространство. Влизат в противоречие с патриархалните ценности на българина, изкушават го със съблазните на цивилизацията и изиграват ролята на Дявола или Сатаната, настанил се в най-интимната зона за традиционните общества – дома.

Докторът грък Маргариди от комедията на Войников разбира цивилизацията като имитация, а не като придобита същност. Възприемайки тази позиция на присъствие в българското, европейското за дълго ще остане неприсъщо на заварения манталитет и нравственост.

Фудулеску отива още по-далеч, отричайки изобщо смисъла на моралните норми като регулатор на отношенията в обществото. Със смирена патетичност отхвърля „рждясалия фанатизъм“ на някакви си „нравствености“. Прави го много по-рафинирано от Маргариди. Използва авторитета на писаното слово и постига благодарността и близостта на Лина – най-малката дъщеря на хаджи Стефания и сестра на съпругата на Фудулеску.

След умелите манипулации на зет си младата девойка заговаря с езика на внушената ѝ другост: *„Откак взех да прочитам тез книги, сякаш, че се преродих. По-преди смятах, че срамуването на едно момиче е най-добро нещо; уверена бях, че тя като не погледва към един мъж любовно и страстно по желанието си, е най-честната; вярвах, че за всяка любов и по свободната си воля, отнасяна към цивилизовани мъже трябва да получа от бога наказание; смятах, че само безчестните моми могат да удовлетворят своята свободна воля; с една реч, всичкото това ме представляваше като една груба селачанка и не бях друго освен робиня“* (Пеев 1976: 112).

Традиционните представи за срам, чест, свобода, страх от Бога според чуждия морал се преобръщат в своята противоположност. Фудулеску ненужно противопоставя ценностите на гражданското общество на религиозните норми: *„[...] светата свобода, личните права, които има човек сам за себе, загинват, изгубват се, ако той слуша богословските басни, които са написани в катехизисът и Евангелието“* (Пеев 1976). Фудулеску прокламира изявата на личната идентичност и поради липса на въображение смята, че тя може да се забележи, ако се проявява само за сметка на ценностите на групата.

Ако предположим заглавието като извеждащо централния персонаж или задаващо централния проблем, около който се съгражда литературният текст, ще видим недвусмислено, че в драмата на Тодор

Пеев този персонаж и проблем са чуждият и чуждостта. Фудулеску е влах. По националност той е друг, различен от българите. Освен с небългарски звучащото си име в заглавието е представен и в качеството си на зет, т. е. влиза в роднински отношения с останалите от семейството по-късно, неговото роднинство не е по рождение, по „кръв“. Присъединявайки се към семейството на жена си, преобръща обичайния ред, според който не зетят, а снахата се премества и приема чуждия дом на свекър, свекърва и съпруг за свой. Другото особено и необичайно, което казва заглавието, се съдържа в пояснението, че Фудулеску е зет на Хаджи Стефания. Подчертаването, че е зет на тъща си, всъщност е подчертаване, че не е зет или, че е нежелан зет на Хаджи Ганчо. Така че ироничната характеристика „прокопцан“ в заглавието е най-невинното означаване на същността на героя.

Хаджи Стефания е другото персонажно присъствие в именуването на драмата. Тя е пасивен участник в съдбата на семейството си. Отдадена сякаш нарочно на своята религиозност, несъзнателно бяга от проблемите в реалния си живот. Остава се да бъде лъгана от Фудулеску колкото от глупост, толкова и от удобство. Вероятно усеща безредието, постигнало богатия ѝ дом, но не желае дори да си признае проблема, да не говорим – да се опита да го реши. Вероятно има и друго – съзнанието, че самата тя е част от проблема – Хаджи Стефания е румънка като зет си. Драмата започва с кратък неин монолог, в който звучи много ясен отпор срещу всичко българско. Тя предпочита Фудулеску за стопанин на къщата и имотите вместо покойния си съпруг българин. Говори ласкаво за любимия си зет: „*Умен ми е Опрю, прокопцан ми е той! Радва ми се, почита ме, весел е и като влезне в къщи, сякаш и къщата се размивва.*“ И с омраза за „онзи българин“, мъж на другата ѝ дъщеря Руска. Нарича „чужденци“ хората от българското настоятелство, на които Хаджи Ганчо е оставил попечителството над парите на по-малките си деца. Всички главни герои в тази драма се проявяват като чужденци. Пею Добрович, съпругът на Руска и самата тя, Благой Славков, мъж на Лина, неговият брат Драган и в последните три действия Лина са с ясно заявена българска идентичност и са чужденци спрямо чуждите на българските традиции и нравственост. И обратно, Хаджи Стефания, Фудулеску, жена му Мата и техните деца са или се мислят за румънци. Така се оказва, че семейството на Хаджи Ганчо и Хаджи Стефания се състои от две групи чужденци.

Разбира се, в заглавието авторът извежда чуждостта от своя гледна точка и затова там присъстват проблемът за чуждото и неговите безспорни носители – власите Опрю Фудулеску и Хаджи Стефа-

ния. Тодор Пеев поставя акцент на проблемите, които създава многопосочната чуждост – национална, родствена, дори емоционална, за хармонията в българското живеене на всички нива. Случилите се големи разпади на малката семейна общност имат множество причини, но основният и непреодолим причинител е чуждостта, допусната на територията на своето.

Чужденците създават хаос в съществуващия до тяхната поява патриархален ред и обществото ги наказва, надявайки се, че ще възвърне познатата понятийна система за морално и неморално. И двамата герои – Маргариди и Фудулеску, намират смъртта си на дуел в края на драмите. Това обаче е възмездие, което не решава проблема с чуждостта и нейните влияния. Отварянето на българите към света прави присъствието на другото неизбежно.

ЛИТЕРАТУРА:

Михайлов 1994: К. Михайлов, Пеев – Войников или типология на защитните реакции на българския възрожденски културен модел. // *Тодор Пеев. Научни изследвания*. Редактор Д. Леков. София, 1994, 25–32.

Пеев 1976: *Тодор Пеев. Съчинения*. Съст. и ред. Д. Леков и Ив. Сестримски. София, БАН, 1976, 85–92.

Чернокожев 1998: Н. Чернокожев. „Криворазбраната цивилизация“ – проблематизациите на разбирането и цивилизоването. // *Сп. Език и литература*, № 2, 1998.

ОБРАЗЪТ НА ДЖАМИЯТА „СЕЛИМИЕ“ В ЕДИРНЕ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Хюсеин Мевсим
Анкарски университет

Струва ни се, че едно от все още незапълнените полета в българските литературоведски изследвания представлява, най-обобщено казано, недостатъчното третиране на проблематиката за отношението на българския писател към чуждото, към другото, към съседското културно или религиозно наследство. В настоящата разработка, представляваща частица от обхватната тема с работно заглавие *Анатолия през българските очи*, се прави опит за проецирането на джамията „Селимие“ в Едирне (Одрин) в българската литература. На базата на примери от творби от различни жанрове и видове (разкази, стихотворения, но предимно спомени, дневници, пътеписи и очерци) на автори с неравностойно място в ценностната йерархия на националната литература, ще се постареем да намерим отговор на въпроса с какви очи българският творец гледа, вижда, възприема, осмисля и отразява този безспорен връх в османско-турската култова архитектура.¹

Поради причини от военно-стратегическо, историко-географско, демографско и културно естество Едирне (от 1361 г. в границите на Османската империя) сравнително често попада по страниците на българската литература, където се натъкваме на множество свидетелства за града край Марица, Тунджа и Арда. Ако трябва да подходим хронологически към темата², например в *Житие на Стефан Лазаревич* (1431) от Константин Костенечки името на Едирне се споменава поне десетина пъти, но без никакви сведения за него или описания. И

¹ Джамията „Селимие“ (или „Султан Селим“) е построена от 1568 до 1574 г. в гр. Едирне по волята на султан Селим II, син на Сюлейман Великолепни. Архитект на джамията е прославеният Синан. Тя притежава четири минарета, чиято височина достига 70,89 м (в други източници – 84 м), с по три викала и огромен купол с диаметър 31,25 м, подпирани от четири мраморни колони.

² Научно-изследователският проект *Свидетелства за Едирне в българската литература* се провежда с подкрепата на АЎ ВАР.

в други творби на старата българска литература – от хроники през жития и похвални слова до дамаскини – градът е само упоменаван, без да се изтъкват подробности, основно поради теоцентричния характер на средновековната литература.

Едва в различни образци на възрожденската литература намираме конкретни сведения за града. Например в *Дополнение к книге: Денница новоболгарского образования* (СПб. 1842), по-точно в *Примечания к примечаниям*, Васил Априлов (1789–1847), след като подчертава романтичното му месторазположение и че 94 г. е бил столица на Османската империя, отбелязва, че в Едирне съществуват „15 главни джамии, сред които се слави със своята изящност тази на Селим II, чийто купол превишава купола на „Света София“ в Истанбул с два фута; 380 стълби водят към върхния етаж на четирите ѝ минарета.“ (Априлов 1940: 133).

Константин Фотинов (1790–1858) в преведеното от гръцки, но и допълнено с личните му наблюдения и впечатления *Общое землеописание вкратце за сичката земля* (Смирна, 1843), запознавайки читателя с областта Тракия, веднага след описанието на Истанбул приковава вниманието си върху Адрианопол (Едирне) – „вторий град первенствующ, в който поставиха султаните престол свой“. Споменал за разположението на града между Марица, Тунджа и Арда, и респективно – за великолепните мостове над тях, той изтъква, че „значително созидание адрианополско е Султанселимската джамия, която има 380 степени (басамаци) до минарето“ (Възрожденски пътеписи 1969: 49). И тук се потвърждава, че най-голямата забележителност на града е джамията „Селимие“, а самата тя пък покорява всички с високите си минарета.

Видната фигура в обществено-политическия и културния живот на България от втората половина на XIX и първата половина на XX в. – Михаил Маджаров (1854–1944), в своя изключително ценен пътепис *На Божии гроб преди шестдесет години и днес* (София, 1929), в който от нравите, почти всекидневните пожари в султанската столица през пощенските услуги до търговията представя своите твърде интересни наблюдения върху живота в Османската империя през 1868 г., когато четиринадесетгодишен той тръгва със семейството си на поклонение от родната Копривщица през Пловдив, Одрин, Родосто (Текирдаг), Истанбул, Измир, Александрия, Кайро в Йерусалим: „Бях слушал от наши абаджиши, че Одрин, макар да е по-голям от Пловдив, по търговия стои по-долу. И наистина, когато пристигнахме в него, аз видях, че той е обширен, но търговското му движение не е тъй силно.

Преди да влезем още в града, останахме удивени, като гледахме високите минарета на „Султан Селим“. При влизането ни в града зачуди ни голямата река и каменният мост, въздигнат над нея. И за двете тия знаменити сгради още в Копривицица бях слушал преданията за дадените човешки жертви: едната за хвъркналия от последното минаре майстор, който по нещастие паднал в реката, а другата за вградената подранила майсторова съпруга. И двете предания действаха много силно на въображението и правеха от тия великолепни постройки две чудеса.“ (Книга за българските хаджии 1995: 39).

След разглеждането на града семейство Маджарови остава с впечатлението, че *„Одрин е по-турски от Пловдив“.*

В спомена *Одрин преди петдесет години. Как одринци празнуваха решението на черковния въпрос (28 февруари 1870 г.)*, поместен в №. 3, 4 и 7–8 на сп. „Светлина“ (1920), но отнасящи се до 1870 г., веднага след обявяването на независимостта на българската църква, анонимният автор от Сливен, подписващ се с инициалите Д. М., ни дава интересни сведения за Едирне и интересувания ни мюсюлмански храм. Авторът проследява историята на града от основаването му, описва махалите и жителите му, като се спира и върху култовите съоръжения в неговите предели. След като отбелязва, че „Селимие“ е *„най-великолепният турски паметник, чиито четири минарета, с по три викала, красиво се издигат и се виждат много отдалеч“*, той заключава: *„подобна джамия няма другаде, уверяваха, че имала 999 прозорци.“* Д. М. разказва и преданието, което го впечатлява силно: *„Нейният архитект Синан бил по рождение българин. Вътре в джамията ние видяхме на няколко места софти (студенти по теология), седнали по отделно пред разтворена книга с големи размери – Алкоран – и с глас и особен напев четяха в нея стихове на арабски език, като придружаваха четенето със силно клатушкане на главите си. За тази джамия на онова време беше разпространено преданието, че султан Селим останал възхитен от нейното устройство и, за да не би архитектът да построи друга подобна, заповядал да бъде той погубен. Архитектът като узнал заповедта на султана, тайно в джамията си изработил криле от дърво, с които хвъркнал от едно от минаретата, но тъй като в бързината си забравил теслата на пояса си, тя прерязала връвта, с която било превързано едно от крилата, и той паднал та се убил“* (Светлина 1920: 3).

Последните два примера показват, че сред народите на Балканския полуостров битуват множество легенди за джамията, породени от нейната изумяваща с хармонията и размерите си архитектура.

Интересен очерк със заглавие *Одрин* намираме и в третата годишнина на сп. „Читалище“ (Цариград, 1872). След като анонимният автор, който по всяка вероятност е редакторът Петко Славейков (1827–1895), споменава за *„вътрешното окаянство на града: улици тесни и криви, пълни с нечистотии, се извиват навсякъде, и на места съвсем непроходни, зле държаните гиризи и 70 до 80 гробища, които се намерват вътре в градът, заразяват още повече атмосферата му и правят климата му болничав“*, той продължава така: *„Другите паметници, особено джамии, броят годините си от турското господствование. От тях по-значителна е джамията на Селим II, съзидана в началото на XVI в. Тази джамия, която се слави като една от изящностите на турската архитектура, кубето ѝ, както уверяват, е по-високо от това на „Света София“; четири сумакиени диреци поддържат туй кубе, и четири височайши минарета с по три викала, чудни по изкуство, украсяват краищата на джамията, на която вътрешното украшение е пребогато; казват, че 999 прозорци дават светлина в нея“* (Читалище 1872: 467).

Сведения и впечатления за Едирне и „Селимие“ откриваме и в *Пътни бележки на Димитър Моллов* (1846–1914) – лекар-хирург, деятелен общественик и политик в следосвобожденска България, отнасящи се за периода след Руско-турската война (1877–1878): *„В Одрин – навсякъде голотия и мизерия. Нашите градове не са твърде чисти, но Одрин може да се вземе за образец на мръсотията по улиците, особено по чаршията. Калдъръмите вандалски, покрай дюкяните натрупана смет, дворът на великолепната султан Селимова джамия нечистен кой знае от колко години. [...] Над входната врата на джамията стои от чер мрамор мавритански рисунък, твърде художествен, вътре високото и грациозно здание е без всякакви украшения. Ние разгледахме, разбира се, повърхностно вътрешността, няколко турци се молеха и за да не ги безпокоим с присъствието си, излязохме из другата врата, защото бяхме влезли без всякакви позволения от някого, та можеше да си намерим белята“* (Периодическо списание 1888: 166–167).

От периода на Балканската война (1912–1913), когато градът се превръща в кървава арена, се натъкваме на множество свидетелства за Едирне и респективно за джамията „Селимие“. Тогава в София дори се учредява комитет от тилови офицери, който апелира за трансформирането на джамията в църква. Ето какво четем в дневника на Богдан Филов (1883–1945) *Пътувания из Тракия, Родопите и Македония* (1912–1916) за 3 април 1913 г., командирован от Министерството на

просвещението да издирва и описва етнографски и археологически старини в Тракия: *„При влизането в Одрин срещнахме царицата [Елеонора], която слезе от автомобила и вървя с нас до известно място пеш. Каза ни, че в София се образувал комитет, който искал да обърне джамията „Султан Селим“ в църква, против което нещо тя, разбира се, въстава и иска да я подкрепим. Аз мисля, че най-добре ще бъде важните в архитектурно отношение джамии да се обявят собственост на държавата, но да се разреши на турците да се ползват от тях като бъдат достъпни за посетители“* (Филов, 1993: 55). Впрочем преди това, на 1 ноември 1912 г., в качеството си на директор на Народния музей в София Филов пише заявление до началника на Генералния щаб на действащата армия, в което между другото изтъква: *„Предвид предстоящото падане на Одрин чест имам да Ви моля, господине генерале, да разпоредите да се направи всичко възможно за запазването на джамията на султан Селим, която принадлежи към най-важните паметници на мохамеданската архитектура.“* Според Филов особено внимание трябва да се обърне на опазването на библиотеката на мюсюлманската светиня.

Непосредствено след Балканските войни се издават литературни сборници, сред които непременно би следвало да споменем *Одрин-Чаталджа* (под редакцията на Ив. Вазов, К. Христов и Ал. Балабанов, издаден от Софийския дамски благотворителен комитет за подпомагане на сираците на загиналите във войните през 1912–1913 г., под покровителството на Нейно Величество царица Елеонора; София, 1914), *Одрин* (за сираците на героите, в памет на падналите герои, София, 1914), *Одрин* (под редакцията на К. Гълъбов и Й. Стубел, в памет на падналите през двете войни; София, 1923 г.), в които са поместени множество материали за Одрин, предимно документални очерци и възпоминания.

В споменатия първи сборник е публикуван и разказът *Когато Одрин беше наш (Пресни спомени за едно незабравимо поклонение)* на Иван Вазов (1850–1921), с дата 20 март 1914 г., в който авторът описва пътуването си с група народни представители до Одрин брое дни след падането на града:

„Беше ден вече, когато спряхме пред Одрин. Джамията „Султан Селим“ възвишаваше своя висок свод и четири източени минарета в синьото небе. [...] Но ние бързаме да видим „Султан Селим“, едничката забележителност на Одрин, едничката му красота и слава, защото почти всички останали сгради в него са вехториш. Одрин

има изглед на грохнал старец, одърпан, беден, оттласквателен – турски град“ (Одрин-Чаталджа 1914: 8).

През 1920 г. патриархът на българската литература отново се връща към това пътуване от София до току-що превзетото Едирне, предлагайки този път повече подробности. Мемоарът е озаглавен *Айвазбаба*“ (*Поклонение на една слава*) и доказва майсторството на Вазов с няколко щриха да създава плътна и жива картина: *„Безконечна верига от празни полета, от безлистни още дърволяци, от телеграфни стълбове с митинги от врани по жиците летеше бързо пред стъклата на прозорците ни. Цели часове тъй. На едно място – големи гъсталаци от високи дървета, а зад тях, далеко, в студеното небе четири бели минарета. След трагедията на един дългест остров лежат или седят сега на купове около димящи огньове турци, кадъни, турчета, изпокъсани, нещастни, с лица оглупели от страх, може би и от глад...“* (Вазов 1977: 261–262).

И като контрапункт на тази зловеща картина: *„Далеч в небето се дигаха минаретата на „Султан Селим“.* Самият град (*„О, тоз Одрин, каква вехтост, каква изпадналоост и нищета! Дрипав, дрипав до отчаяние.“*) като че ли представлява антипод на култовата сграда – *„слава на мохамеданската архитектура“.* След кратките официални и протоколни срещи всички членове на делегацията бързат или буквално са устремени към един обект: *„Трябва да видим джамията „Султан Селим“, най-голямата забележителност в Одрин. Въпреки хилядите гранати, прохвърчали от обсадните войски над тоя величествен паметник, той е останал невредим. Само една граната се измамилла и пробилла стената до един горен прозорец. През тая дупка се гледа небето.“*

По-нататък специалните гости се настаняват в отредените им квартири: *„Аз съм в конака на някой бей, избягал за Цариград преди падането на Одрин. Скъпи европейски мобили, персийски килими, копринени завеси, копринени юргани, мраморни мивници, кристални чаши. И нищо не е побутнато. От прозорците се гледат минаретата на „Султан Селим“.* Да, именно този последен детайл е най-голямата забележителност на квартирата, всичко останало е битова подробност.

На другия ден се посещава *„Айвазбаба“.* На този форт, *„грозен пущинак“*, олицетворяващ безумието и безсмислието на войната с хилядите човешки жертви, ярко контрастира религиозната светиня: *„На юг – Одрин – с четирите минарета на „Султан Селим“, заболи се в небето.“*

Във въпросния сборник е поместена и творбата на Любомир Владикин¹, *Градът на подвига*, впечатляваща с умението на младия автор да описва пластично и да прави интересни съпоставки и сравнения:

„Селимие! Колко месеци ти мамеше погледа на обсадителите. Нейните гиздави минарета се издигаха като млечно бели хубавици и всяко българско сърце копнееше да види над тях българско знаме. Върху най-високата част на града, в мраморно мълчание стои Селимие. Тя пленява с тънка и оригинална грациозност. В Одрин има и други джамии не по-малки от нея, но тям липсва именно тая грация, която предава толкова очарование на Селимие. Четири минарета, опасани подобно венци, с по три викала, се забиват в небето. Посред тях мощно се издига гигантски купол, украсен със златен полумесец. Около него на вълни се редят в странна хармония десетки куполи, подпирани от мраморни колони. (...) Когато влязох, облъхна ме същата величествена каменна хладина, която лъха от готическите колони на Миланската катедрала. Това се двете най-величествени сгради, които съм видял. И двете градени в средните векове – епоха на велики пориви и мистицизъм – те всмукаха мрачната сила на своето време и сега стоят отчуждени от всичко ново. Днес ние влагаме в своите паметници повече наука и по-малко дух. А те – Ил Дуомо и Селимие – не са ли само душа, не са ли символ на она размах, който доведе султаните до Виена и кръстоносците до Ерусалим?“ (Одрин-Чаталджа, 1914: 153).

Във втория сборник капитан А. Димитров в очерка си *Одринското съкровище*, написан в дълбока покруса през 1914 г., когато градът излиза от българските ръце, окачествява джамията като безценното съкровище на града и завещава на бъдещите поколения да не забравят, че те *„от най-горните викала на тези гиздави минарета радостно са гледали широките граници на бащината земя“* (Одрин 1914: 66).

В излезлия значително по-късно едноимен сборник *Одрин* попадаме на стихотворението на Людмил Стоянов (1886–1973) *Султан Селим*, чието начало привеждаме:

*На твоите тъмни минарета
Прозрачно-сините игли
Пробождат здрача на небето
И шепнат в късните мъгли,*

¹ Любомир Владикин (1891–1948) – български юрист, белетрист, смятан за идеолог на фашизма.

*Че и над тях бедни хижи,
Поля и друмища и прах
Всенощно се е нявга грижил
И е защита бил Аллах.*

В следващите строфи поетът като че ли възсъздава цялата история на Османската империя, протекла бурно и профучала скоростно край тази легендарна джамия, пред нямото ѝ свидетелство. В стихотворението се споменава за това как „слушали баща и син, / в полето мирен труд познали / гласа на морен муедзин“, как „стар свирач край друма / за Стамбул пъл и за Багдад / за старовремска страшна чума, / за мореходеца Синдбад“, как „беден е дервиш / за къшей хляб от праг на праг – / разказвал е много песни, много още / благочестиви чудеса / на нечи пресвети мощи“, как „пощада без да дирят, / минавали са през града / робини клетки – три синджира – / чада на вечната беда“, как „често, в дни на мъст, свещени, / на смут, и ярост и пожар, / башибозуци и сеймени / препускали със дива жар, / заплашения полумесец / от срам и гибел да спасят.“

Финалните стихове ситуират мюсюлманската светиня като обект, който е въвн от „врявата и злобата на деня“, тя принадлежи на друг свят:

*Но вдаден в тайната на Бога,
Стоял си ти, Султан Селим,
Далеч от земната тревога,
От щастието, що е дим.*

(Стоянов 1923: 20).

В същия сборник е поместен и разказът *Град-гробница* на Георги Райчев. „Падна ми се през първата Балканска война да бъда с войските при Одрин.“ – така започва творбата си авторът, служил в последната малка гара на десетина километра преди града.

Героят, припокриващ се със самия автор, често се изкачва на височините, от които „в далечната синева се показваше като мираж градът.“ Тази тайнственост, призрачност на Едирне е загатната и понататък: „В далечната низина ту проблясваше, ту гаснеше призрачен град. Под слънцето минаваха облаци и спроти тях тайнственият град ту се разкриваше с четирите високи стройни минарета на бялата Султан-Селим джамия и десетките други по-ниски, като гора от тополи, ту чезнеше засенчен в мътната синева – далечен, неясен, недостъпен. [...] Булото на някаква тайнствена легенда. Мълчалив,

загадъчен, горд и непристъпен сред легендарните си бойници.“ (Райчев 1923: 23).

Никола Попов в дневника си, обнародван под заглавие *Превземането на Одрин – апотеоз на българския героизъм* (Хасково, 1936), на 13 март, деня на падането на града, отбелязва: „Озовах се и в двора на прочутата джамия „Султан Селим“. Великолепна архитектура, каквато другаде не съм виждал. Вътре разкошът е неописуем. Само кандила има цял вагон. А там има две огромни свеци, които щели да изгорят, когато света се свърши. Четирите тънки и стройни минарета с по три викала високо се издигат и, сякаш, забиват върхове в ясното синьо небе. Качих се на северо-западното от тях, което има 360 стъпала. Гледката от тука е вълшебна. Одрин като черна птица е кацнал върху трите реки“ (Попов 1936: 28).

Бъдещият виден български историк, публицист, държавен деец, дипломат и участник в македонското революционно движение Никола Милев (1881–1925), който по време на войната служи в Разузнавателната секция при Щаба на II-ра армия и се намира в състава на делегацията, водеща преговорите за примирие, в дневника си *Под стените на Одрин* (Велико Търново, 1993) подчертава следното: „по едно време ми посочиха четирите минарета – четири стрели – на Султан Селим джамия, станала знаменита в телеграмите на кореспондентите. [...] Гледах към Одрин, невидим, тайнствен, с проведрено небе, което го правеше да изглежда далечно осветлен площад“ (Милев 1993: 33).

Във „военните“ разкази на прекия участник в двете Балкански войни Йордан Йовков (1880–1937), включени във втория му сборник (*Разкази*, Т. II, 1918), също намираме материал по интересуващата ни тема. Например в разказа *Първата победа*, публикуван за пръв път в сп. „Народ и армия“ (№ 5, 1914), Одрин е само на петнайсетина километра от с. Провадия, в което се намира бойната част: „Някои бяха излезли и по скалистите върхове над самото село. Там се трупаха големи групи, протегнати ръце показваха нещо на юг. Гледаха Одрин и всички търсеха едно: Султан Селим. И наистина, далече в леката синкава мъгла виждаха се четирите минарета на чудната джамия. Стройни и тънки, те се изправяха грациозно и леко право нагоре, сякаш застинала молитва, задушевен зов към небето и към бога“ (Йовков 1970: 288). Тази картина е толкова чудна и разведряваща, че „войната беше забравена“.

В един друг разказ – *Пред Одрин* – се натъкваме на интересно сравнение. Мирът е противопоставен на войната, животът на смъртта,

изкуството на стихията: *„Зловещият тоя хълм сега мълчеше. Ярко блестяха там червените покриви и белите стени на някакви здания, навярно казарми. Зад тях беше градът. Той не се виждаше, но там високо се издигаха, все тъй мистично замислени, минаретата на Султан Селим. Върху далечната, загадъчно хубава сграда падаше нежният пурпур на утрото. Безпомощност и нежно смущение имаше сякаш в красотата на тая източна хубавица, около която в смирена покорност се обвиваше грамадното и огнедишащо чудовище на фортите и ревниво я пазеше. И имаше защо. Рядко може би е имало защитници на една крепост, които да са имали постоянно пред очите си тъй ясен и тъй хубав лозунг на отчаяната си съпротива“* (Йовков 1970: 322). Мрачният форт „Айвазбаба“, бълващ ужас и смърт, и олицетвореното като грациозна източна красавица „Селимие“ отново са противопоставени:

„Той (Одрин) се вижда сега и всички гледат него. В блясъка на утрото, зад тъмната линия на фортите пак се вижда Султан Селим. И линиите на минаретата, очертанията на цялата сграда са тъй тънки, тъй леки и стройни, че губят почти всяка реалност, вземат призрачните контури на далечен мираж, на загадъчно видение. Но все тъй ясно и зловещо се рисува тъмният силует на Айваз баба. [...] Еднообразна и мъчителна служба, ясни слънчеви дни в окопите, отпред зловещото мълчание на фортите, мрачният гребен на Айваз баба и някъде по-далеч – грациозният силует на Султан Селим.“

Обяснимо чувствителният на тема Тракия Петко Росен (1880–1944) в пътеписа си *От София към Одрин*, публикуван за пръв път във „Вестник на вестниците“ (1927), достига до самата българско-турска граница при Свиленград и разкрилата се пред него картина поражда в съзнанието му „кошмарни халюцинации“: *„Поле до Одринския укрепен пояс е голо, гладко. Шосето се белее като пришита ивица – пусто и безлюдно. Зад румените укрепени възвишения стърчат на възбог четирите минарета на султан Селимовата джамия. Прихласнал съм се в тях и някаква кървавотъмна завеса притули погледа ми. Отневиделица се понесоха видения...“*

Разбира се, приведените примери не изчерпват темата. Интересен материал по нея ни предлагат и различни произведения на Антон Страшимиров, Константин Петканов, Асен Разцветников и др., които ще бъдат обект на следващи наблюдения и изследвания.

В заключение би могло да се изтъкне, че в произведения от различни автори в българската литература „Селимие“ се възприема като най-забележителната и поразяваща със своите размери, пропорции и

изкусност джамия, „безценно съкровище“ и въобще паметник на архитектурата и изкуството в Едирне. Тя е обвеян в легенди обект, който говори и подсказва за присъствието на града много преди той самият да се е показал. Нейните минарета се виждат и забелязват от километри разстояние, те привличат като магнит погледите, допринасят за тайнствеността и загадъчността на града. В наблюденията на българските творци джамията представлява явен контрапункт и ярък контраст на Едирне, в чиито предели е построен във втората половина на XV в. Докато градът е уподобен на грохнал и немощен, одърпан и болничав старец, тесните, кривите и непроходните му улици и калдъръми тънат в кал и мизерия, отблъскват с нечистотията си, джамията е едничката му красота, слава и забележителност. Неслучайно тя е одухотворена в източна красавица, хубавица, която привлича с мраморното си мълчание и грациозния си силует. Най-привлекателните и възхитителните, респективно добре описани и сравнени компоненти на джамията, върху които непременно акцентира всеки творец, са четирите ѝ минарета (за купола и интериора на светинята не се дават много подробности). Те поразяват погледа и въображението със своята стройност, извисеност, изтънченост, като „задушевен зов“ осъществяват връзката с небето, пробождайки го като игли или стрели. Дори през пролуката, причинена от паднала граната, се вижда небето.

Във възприятията на българските творци джамията е откъсната от земята, тя като че ли не принадлежи на този свят, затънал във войни, страдания, разруха, глад, мизерия, а е извисеният символ на един друг свят и неслучайно излъчва величаво и епично спокойствие.

Макар и храм на друга религия и вяра, в българската литература не е изразено негативно или враждебно чувство или отношение към нея, дори във военно време тя не предизвиква гняв, не поражда злоба или ненавист. Възприема се и се оценява като висше творение на човешкия съзидателен гений, като рядко произведение на изкуството, което поражда преклонение.

ЛИТЕРАТУРА:

Априлов 1940: Априлов, В. *Събрани съчинения*, под редакцията на проф. Арнаудов, София, 1940.

Вазов 1977: Вазов, Ив. *Събрани съчинения*, Т. X. София, Издателство „Български писател“, 1977.

- Възрожденски пътеписи 1969:** *Възрожденски пътеписи*, подбор и редакция Светла Гюрова, София, „Български писател“, 1969.
- Гюрова, Данова 1995:** Гюрова, С., Н. Данова. *Книга за българските хаджиши*. София, АИ „Проф. Марин Дринов“, 1995.
- Зафер 2000:** Зафер, З. *Турската култура на Балканите и Йордан Йовков. // Сборник от доклади от Международния симпозиум „Културните взаимодействия на Балканите и турската архитектура“, 17–19 май 2000, Шумен, Т. II, Анкара, Издание на Културния център „Ататюрк“, 2000, 895–900.*
- Йовков 1970:** Йовков, Й. *Събрани съчинения*. Т. I. София, 1970.
- Милев 1993:** Милев, Н. *Под стените на Одрин*. Дневник. Велико Търново, ИК „Аста“, 1993.
- Мевсим 2006:** Н. Mevsim. Mihail Macarov'un 60 Yıl Önce Kudüs Yolculuğu Başlıklı Yapıtında Osmanlı Gündelik Yaşamına İlişkin Tanıklıklar // *KIBATEK Gezi Edebiyatı Sempozyumu*, Nevşehir, 2006, 195–204.
- Одрин 1914:** *Одрин. Литературен сборник*. София, 1914.
- Одрин 1983:** *Одрин 1912–1913*. Спомени. София, Военно издателство, 1913.
- Одрин-Чаталджа 1914:** *Одрин-Чаталджа*. Литературен сборник. София, Софийски дамски благотворителен комитет, 1914.
- Периодическо списание 1888:** *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, № 25/26, София, 1888.
- Попов 1936:** Попов, Н. *Превземането на Одрин – апотеоз на българския героизъм*. Дневник. Хасково, Печатница „Д. Дамянов“, 1936.
- Райчев 1923:** Райчев, Г. *Град-гробница*. Одрин. Литературен сборник. София, Армейски военно-издателски фонд, 1923.
- Росен 1982:** Росен, П. *През гори зелени*. София, „Български писател“, 1982.
- Светлина 1920:** *Списание „Светлина“*, № 7–8. София, 1920.
- Стоянов 1923:** Стоянов, Л. *Султан Селим*. Одрин. Литературен сборник. София, Армейски военно-издателски фонд, 1923.
- Филов 1993:** Филов, Б. *Пътувания из Тракия, Родопите и Македония (1912–1916)*. Съставител Петър Петров, София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1993.

ИВО АНДРИЧ, ИВАН ВАЗОВ И ХРИСТО БОТЕВ КАТО АВТОРИ НА МЕЖДУКУЛТУРЕН ДИАЛОГ: ТРАДИЦИЯ, КАНОН, ИДЕИ

*Богуслав Желински
Познански университет „Адам Мицкевич“*

Романтичният синтез от културно-етично и художествено-философско наследство утвърждава в европейското съзнание определени етнокултурни, етически понятия и норми на поведение, които надживяват самия романтизъм като литературен период и запазват актуалността си дори и до днес. За съжаление сред работите за славянския месианизъм¹ и неговия християнски „голям код“ няма научни изследвания, представящи от компаративистична гледна точка образците на етнокултурните типове идентитет и техните междукултурни функции.

Андрич, Вазов и Ботев – автори, които депозират митове и символи, са добър пример за функционирането вътре в текстовете им на мита за родното и универсалните ценности, които, взети заедно, са корени на потенциален междукултурен диалог, притежаващ – в миналото и сега – различни цели. Мястото на Андрич, Вазов и Ботев в канона на традицията се определя различно. Ако под традиция разбираме „подредане на присъствието във времето“², то Вазов и Ботев са

¹ Анджей Валицки разграничава месианизма, разпространен в полската литература, от месианизма, произхождащ от думата Месия. Първият термин определя „всички парадигми на вярата в полската историческа мисия, та чак до мисията за защитата на Запада от мюсюлманските и руски варвари и означава разпространяването на мисията на латинската цивилизация в славянския Изток. За сметка на това, терминът месианизъм, произхождащ от думата Месия – пише Валицки, – притежава по-богато съдържание и по-тесен обхват – означава всъщност вярата в Спасителя (единичен или общ), който ще дойде след период от катастрофи и ще избави страдащите от злото“ (Валицки 2006: 16).

² „Ще назовем традиция множеството от последователни поколения, употребата на образци на мислене и действие от страна на определени членове на социални групи и културни кръгове, от типа на: а) самоопределяне от гледна точка на идентитета; б) адаптация към реалността, представляваща средата, в която се живее и действа. Образците на мислене и действие определят избора на инструменти, като същевременно подбуждат

творци на българския културен канон, чиято същност е „типично романтичният култ към генеалогичния герой, героят освободител на поробената пасивна маса, Прометей“ (Пожняк 1996: 92). Митотворческата дейност на Ботев и Вазов обхваща славянския и балканския мит, мита за планините и преди всичко мита както за героя, свързан с епическата традиция – хайдутина, така и за хъша, който живее в обърнат свят, но също като хайдутина е патриот (вж. Пожняк 1997: 87).

Вазов и Ботев се придържат към острата опозиция между изключителната личност на българския емигрант – наследник на хайдутинската традиция, „човек на земята и Балкана, спасител, чувстващ родната земя, месия, апостол“ – и поробения, унижен и лишен от собствена воля народ (Пожняк 1996: 19–43). *«Българите преглъщаха. Те бяха навикнали на това. Епохата на робството беше изработила унижителната за човечеството поговорка: „Преклонена глава сабя не я сече.“»* (Вазов 2004: 185)³. Мисията за събуждането на спящия в робство народ провокира творците да открият ролята на емиграцията, увеличаваща дистанцията между народа на поробената държава и изградилите се по образец на „хайдутина – апостол на независимостта“ български елегични поети, подобни на античния Тиртей. Българската възрожденска традиция се позовава на вкоренените във фолклора митологеми за Крали Марко, хайдутството, силата, огъня, простия българин и турчин и евангелистичната символика (Ibid.).

Между Ботевия и Вазовия месианизъм съществува известно напрежение. Ботев експонира христологични и есхатологични борби. Вазов обаче в по-висша степен приема ролята на отмъщението:

„– Да отмъстим, братко, да отмъстим – казваше му и го прегръщаше Огнянов; – няма за тебе и за мене по-света длъжност сега от отмъщението.

– Кръв! Кръв! – реवेशе обезумелият от ярост Петър“ (Ibid.: 192–193).

Императивът на отмъщението води след себе си сблъсък, в кой-

към собствено усъвършенстване или създаване на нови такива – по-добри от вече използваните. Тези образци произхождат от приетите модели на света – комплекси от основни представи и убеждения, свързани с: а) важни елементи от реалността, в която се живее и действа; б) важни правила от представите за тази действителност; в) важни стойности и антистойности, определящи правилата на поведение спрямо хора и други елементи на реалността; г) важни основни принципи на съобразителност и находчивост в разнообразните театри на съжителството. Следователно моделът на света е изборът за самоопределянето сред многобройните пластове на онтологията, епистемологията, аксиологията и праксиологията“ (Гочковски 1998: 13).

³ Следващите цитати са взети от същото издание.

то няма място за компромис: „Българската земя е тясна за двете племена...“ (Ibid.: 337). «Българската възрожденска традиция – пише Телесфор Пожняк – свързва в едно жертвата на разпятието и образа на Лазар – символ на Агнеца Божий. Собственият народ бива възприеман като чакация възкресение или невинно разпнатия Христос. Съдържанието „Христос“ се налага върху съдържанието „Лазар”» (Пожняк 1996: 36).

Светостта на въстаническия взрив се подчертава от честата употреба на християнски определения, атрибути и символи: „Тя [борбата] ще бъде кървава и велика. Стига бог да благослови оръжието ни, стига отечеството ни, това наше измъчено отечество, да възкръсне из борбата окървавено, но свободно, та аз с радост ще умра за него...“ (Вазов 2004: 272). Борбата за независимост е Голгота: „[...] един народ, жеден за великото слово на свободата, нетърпелив да понесе кръста си на Голгота“ (Ibid.: 286). На въстанието се приписват евангелистични черти – въстаниците са „апостоли“, при което „апостолството“ се свързва с революционен радикализъм, а отстъплението от този път води до упадък, до монашество:

„– Пази се, Огнянов, от апостол да станеш монах: ще слезеш няколко стъпала по-ниско“ (Ibid.: 95).

Вазов е творецът на каноничния български месианизъм, разбира се, с важни и съществени уговорки, свързващи се с парадигмите на южнославянския месианизъм и неговата специфика. Обикновено като пример за български възрожденски месианизъм се цитира даденият по-долу фрагмент, чието звучене в интерес на истината е старозаветно, но контрастира с фабулното, месианистично послание на романа *Под игото*⁴.

През „света и жадувана революция“, която същевременно е и Голгота, Бог води българския народ към победа и свобода: „Боже! Покрий България!“ (Вазов 2004: 337). Краят на месианистичната тай-

⁴ «Огнянов си помисли: „Отмъщение зверско, но оправдаемо и от бога, и от съвестта. Кръвожадност, но добра черта. Българинът пет века е бил овца – звяр да бъде е по-добре. Човеците уважават пръча повече, отколкото козата, кучето – повече от пръча, кръволочния тигър – повече от вълка и мечката, и плътоядният сокол – повече от кокошката, която му дава превъзходна гозба. Защо? Защото олицетворяват силата, която е правото и свободата... Философията нека процъфтява; природата остая, каквато си е. Христос е казал: ако те плеснат от една страна, дай и другата. Това е божествено и се покланям. По обичам Мойсея, който дума: зъб за зъб, око за око! Това е естествено и го следвам. Ето жестокия, свещения принцип, на който трябва да положим борбата си с тираните... Да имаш милост към немилостивите е така подло, както да я очакваш от тях...“ (Вазов 2004: 198).

на е „ощастливяващата визия“, която търпи фигуративна промяна. Не означава познаването на Божията слава, срещата лице в лице с Господа, а набелязва такава форма на спасение, чийто приемник е народът.

Андрич трябва да премери сили с многогодишния комплекс от южнославянски традиции, чието ядро е Негошевото обяснение на козовския мит⁵. Андрич по-добре от всеки друг вниква в смисъла на историята, която свързва и разделя, и вплита в творбите си много идеи и символи на общностното и безконфликтно разбиране за съдбата на хората, религията и народите. През изминалите двадесет години и по време на стогодишнината от рождението му Андрич стана жертва на манипулации, а неговото творчество беше предмет на идеологически интерпретации, които той пророчески предсказа в *Прокълнатият двор*, *Писмо от 1920 година* и в романа *Травнишка хроника*⁶. Идеологическия прочит на творчеството на Андрич, бележещ посмъртното му изпращане в изгнание от три народности култури: босненската, хърватската и сръбската, разглеждам в текста *Wokół Andrića jako pisarza dialogu międzykulturowego* (Желински 2003: 332–356)⁷.

За разлика от Вазов и Ботев, Андрич не е толкова творец на модел на национална или само на наднационална традиция, колкото модификатор на канона на наднационалната, югославската култура, ако под канон разбираме „главна част на комплекса от образци на действия и стойности“ или „синтагма на народната култура“ (Клосковска 2005: 59), която се явява израз на колективен идентитет. Ключът към ревизията на

⁵ Литературата, посветена на творчеството на Иво Андрич, е огромна по обем и в настоящата ни работа посочването дори и на най-важните съчинения по въпроса е невъзможно. Все пак сред най-новите колективни трудове по темата, съдържащи обширни библиографии, могат да се открият следните: *Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture. Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa održanog u Beogradu od 26. do 28. maja 1980.* Beograd 1981. Фундаментална монография се явява книгата на Р. Вучкович: R. Vučković. *Velika sinteza. O Ivi Andriću.* Sarajevo 1974. Научните материали, посветени на Андрич, се събират и класифицират от Фондацията „Иво Андрич“ в Белград, която издава и списанието „Sveske zadužbine Ive Andrića“.

⁶ „Нещастие на Андрич се състои в това – пише Гойко Берич, – че след разпада на Югославия, когато всичко, което може да се подели според народностен критерий, бива поделено, той „остава“ от двете страни на Дрина – граничната река между Босна и Сърбия. Мюсюлманските националисти с всички сили се стремят да го „изпъдят“ от Босна, въпреки че без него босненската литература ще бъде много по-бедна. Сръбските шовинисти го вземат на мушка, защото не е „сърбин с чиста кръв“, а хърватските националисти никога няма да му простят, че се самоопределя като сръбски писател и югославянин. Режимът на Франьо Туджман го смята за народен предател“ (Берич 1999: 15–16; вж. още Танаскович: 229, Тутниевич: 235–243. В полската научна литература вж. Домбровска-Партика 2002: 196.

⁷ В това съчинение е поместена обширна библиография.

канона на югославската литература е Андричевият прочит на косовския мит. Творчеството на Андрич като коректив на канона на сръбската традиция е свързано с универсализацията на ключовия за сръбската традиция народен мит – този за Косово. Тази универсализация става в романа *Мостът на Дрина*. В него Андрич ревизира Негошевата концепция за косовския мит, като добавя към него есхатологични и метафизични начала, чийто знак е образът на набития на кол Радислав с интертекстуални паралели към разпъването на Христос.

Ролята на Петър Негош – автора на *Горски венец* – като съвременен интерпретатор на косовския мит чертае пътя от култа към св. Сава, или „светосавския оброк“, към трагичната интерпретация на косовския мит като „косовския оброк“, който избутва в сянка княз Лазар и свързаните с него есхатологични начала. Негош придава на косовския мит национални очертания и на мястото на жертвата на Лазар поставя акта на отмъщение на Милош Обилич, който трябва да „обърне“ косовското поражение. С мита за отмъщението и жертвата се свързва миленаристично-месианистичната идея за народно възраждане под знака на Косово, означаваща вярата в реализацията на тоталното, последно, земно и всеобщо спасение. Православието – „светосавието“ – отстъпва място на „Обиличевата вяра“, която означава реализация на Царството Божие на земята по пътя на борбата на кръста с полумесеца. В противоречие с евангелието, „Обиличевата вяра“ свързва Бога със светостта на отмъщението, а цената ѝ се измерва с пролятата кръв (Желински 2001: 15–48). Андрич – противно на Негош – връща на косовския мит неговия есхатологичен, „светосавски“ характер. Жертвата на набития на кол Радислав – израз на страдание и знак на надежда – отхвърля идеята за отмъщението и експонира тази за жертвата. Тя дава началото на южнославянския месиаизъм: „*Onako nag do pasa, vezanih ruku i nogu, prav, zabačene glave uz kolac, taj lik nije ličio toliko na ljudsko telo koje raste i raspada se koliko na visoko uzdignut, tvrd i neprolazan kip koji će tu ostati zauvek*“ (Андрич 1977: 60)⁸. Смъртта на кола, също като тази на кръста, се превръща не само в знак на смъртта, но – благодарение на своята семантична амбивалентност – и в символ на спасението и живота: „*Čovek na kocu postao je opšta briga i svetinja*“ (Ibid.: 61)⁹.

⁸ Всички цитати от творби на Андрич са взети от това издание.

⁹ Кръстът е преди всичко символ на смърт, но вследствие на християнската си знакова амбивалентност е и символ на спасението и живота. В теологията на св. Йоан Евангелист кръстът не е само знак на страдание, но е и антиципация на Божията слава. Според св. Йоан, Христос триумфира точно в момента на страдание. За разпятието си Исус

ВАЗОВО-БОТЕВИЯТ И АНДРИЧЕВИЯТ МЕСИАНИЗЪМ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА СЪПОСТАВКАТА

И двата типа месианизъм предлагат интересен материал за типологически анализ, защото се явяват експресия на религиозната трансформация на живота, на общата идея за изкупление на греховете, или очистващата сила на страданието, и на идеята за „ново откровение“, което трябва да донесе етическо равновесие в политическите отношения.

Месианизмът на Вазов, Ботев и Андрич е присъщ за религията. Той е едновременно есхатологичен, исторически и метаисторически – тясно свързана с миленаизма – всъщност с религиозната вяра в земното спасение – концепция (Валички 2006:16–17). Южнославянският месианизъм (Вазово-Ботевият с централна фигура Лазар) и Андричевият (с парафраза на разпятието) са пророчества, обърнати към бъдещето, въпреки че това бъдеще означава възвръщане към състоянието на първичното, предтурско щастие. Месианизмът се появява в момент на исторически катастрофи и е следствие от фрустрация, унижение и драматичен разрыв между големи надежди и минимални средства за осъществяването им. Въпреки че акцентът пада по-скоро върху идеята за Божия съд, отколкото (това е специфика на месианизма на полската романтична литература) на мисията за спасението или възраждането на човечеството чрез страдание, и двата вида месианизъм се обединяват от идеята за миленаизма, която се свързва не само със земното спасение, но обхваща и отношенията между народите и религиите, пророкувайки имплицитно епохата на цивилизацията на съгласието и мирното съжителство.

Андричевият мотив за набиването на Радислав на кол, придружен от интертекстуални отнасяния към разпяването на Христос, може да изпълнява функцията на „ново откровение“, назовавано често „откровение на откровението“. Френските социалисти утописти (особено сенсимонистите) разбират „новото откровение“ като окончателно решение на обществения проблем и като християнизация на политическия живот. Смисълът на „откровението на откровението“, което предсказва мъченичеството на Радислав, е да донесе колективно спасение

казва: „И кога аз бѣдахъ издигнатъ отъ земята, всички ще привлека къмъ Себе Си. А това говореше, като даваше да се разбере отъ каква смъртъ ще да умре“ (Йоан 12: 32–33). Паралелътъ в Мостътъ на Дрина е: – „Zar ne vidiš da se posvetio? Svetitelj, bolan. I svaki je ispod oka merio pokojnika koji se držao uspravno kao da stupa pred četom. Gore, na svojoj visini, on im nije više izgledao ni strašan ni žalostan. [...] Naprotiv, svima je bilo jasno sada koliko se izdvojio i uzvisio. Ne stoji na zemlji, ne drži se rukama, ne pliva, ne leti; on ima svoje težište u samom sebi; oslodođen zemnih veza i tereta, ne muči se; ne može mu više niko ništa, ni puška, ni šablja, ni zla misao ni ljudska reč ni turski sud“ (Андрич 1977: 60).

(Валицки 2006: 21–22). В прозата на Вазов „откровението“ притежава значително по-слаба сила. То може да се определи най-много като „декларация за откровение“ или „акт на откровение“. Идеята за „новото откровение“ установява нови отношения между националното и религиозното. Народният характер на месианизма губи своя изказ вследствие на подчиняването на земното спасение на религиозна формула, а мюсюлманският преследвач на южнославянските народи допълнително измества плоскостта на конфликта от националното измерение към наднационалното, цивилизационното. Това измерение е по-универсално експонирано в текста на Андрич, отколкото във Вазовия роман. У Андрич месианистичната концепция намира своя „изпълнител на откровението“ – инструментът е Радислав (чрез него настъпва „откровение на откровението“), докато във Вазовата проза се появява паралелизъм между колективната жертва и масата, която ще бъде спасена. Радислав символизира съда над света на славянския юг и смъртта на дявола турчин, символизира Христос, който помилва и наказва, Христос от Страшния съд. Разказвачът в романа *Мостът на Дрина* цитира думите (или мислите) на колективния субект: „*Pomози nas, Bože, ti Jedini, potri dušmanina i ne daj ti duge vlasti*“ (Андрич 1977: 60). Огласяването на неизбежното „спасение в земен план“, означаващо победа в народоосвободителната борба, може да бъде следствие и от Божия съд над света, и от жертвата на Радислав.

ВАЗОВО-БОТЕВИЯТ И АНДРИЧЕВИЯТ МЕСИАНИЗЪМ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА МЕЖДУКУЛТУРНИЯ ДИАЛОГ

В последните години в Полша излезе от печат солидна монография, посветена на Вазовия роман *Под игото*, – *Вид, креация, идентитет. Поетика на Иван-Вазовия роман „Под игото“* (Пашев 2007). Една от главите на тази книга се посвещава на „изразите на диалоговост в дискурса на романа“, а неин подраздел е *Културният код в диалога*. Въпреки декларирания интерес към „жаждата за съжителство, на чийто фон се опознава собственият национален и индивидуален идентитет“ (ibid.: 170–171), авторът на публикацията не само не засяга спецификата на българската народна митология и нейния характерен месианистичен код, но също така не изяснява интертекстуалните отнасяния, за които впрочем сам говори¹⁰. Извън интереса на тази мо-

¹⁰ На страниците на монографията четем: „Дискурсът на романа е наситен от ред интертекстуални елементи, което поражда очевидната необходимост от анализ с помощта на теорията за интертекстуалността“ (Пашев 2007: 171). В действителност, като оповестява „отвореността на Вазов към духовните постижения на човечеството“ и като

нография остават романтичното културно наследство и етнокултурният код на Вазовото творчество в южнославянския и цялостния славянски контекст.

Въпросът за класификацията на южнославянския месианизъм (Вазово-Ботевия и Андричевия като нива на диалога между културите и религиите) се свързва със същността на месианистичното послание, чиито вектори са разнопосочни. Вазово-Ботевият месианизъм изповядва идеята за реванш и отмъщение, а Андричевата ревизия и актуализация се отрича от насилието и отмъщението. Межкултурният диалог е тип „научен месианизъм“, защото в същината му стои убеждението, че идеята за прогреса е свързана с науката и че тази идея ще се осъществи в неопределеното бъдеще (Грела 1998: 99). „Ако диалогът е пиеса за мислите, гледищата и образите – пише теоретикът на диалога, – то нейният позитивен герой е взаимното разбирателство между играещите, а негативният персонаж е липсата на разбирателство“ (Мижинска 1998: 23). Межкултурните послания на южнославянския месианизъм са следствие от вплитането на стойности от традицията на „големия код“, които представляват опорна точка за личностите и групите, осъществяващи акт на самоопределяне от аксиологично гледище и от гледище на световъзприемането (Школут 1998: 48; Чаплейевич 1977: 140–144). Аутсайдерството – в смисъла, който влага в този термин Колин Уилсън (Уилсън 1992), – на Ботев руши съществуващия порядък, но не престава да бъде диалог, защото представлява конфронтация на гледните точки на две страни, възнамеряващи да постигнат обща правда и съгласие. Приеманият като смяна на статуквото и като проба за интеграция културен диалог може да се натъкне на отрицателен отговор, но същевременно консолидира групата и създава чувствителност към собственото културно наследство; от друга страна, той провокира чуждия на тази група към размисъл и ревизия на гледната точка (Грела 1998: 102). В посланието на Вазово-Ботевия месианизъм доминира парадигмата на вътрешнокултурната комуникация за сметка на межкултурната.

Андричевата деконструкция на косовския мит, появяваща се едва ли не сто години след канонизацията на Негош и възвръщаща на месианизма есхатологичния му характер, цели освобождаването на косовския мит от отмъщение. Ето защо Андричевият месианизъм е

започва диалог с културните „постижения на цивилизацията“, авторът посочва само няколко митологични аналогии и алюзии (напр.: Бойчо е подобен на Тантал или някой от героите е „с ръст на Голиат и сила на Херкулес“) и се ограничава в тясната сфера на Бахтиновата критика, явяваща се основа на описвания труд.

преди всичко културен диалог, но участниците в него не са, както у Вазов и Ботев, славянски и неславянски етнически общности (християни и мюсюлмани). Този диалог се води в сферата на южнославянското културно пространство, а особено в межкултурната сръбска, босненска и хърватска общност. Посланието на Андрич не е отправено само към старите турци и света на „миналото свършено“. По-скоро негов адресат са днешните „турци“ – приемници на мюсюлманските традиции по земите на южното славянство през втората половина на двадесети век и до ден днешен. Вазов и Ботев гледат на българската духовност и култура „отвътре“ и виждат заплахите за нея и унижението ѝ, а Андрич гледа на южнославянската „отвън“, като улавя опасностите, произтичащи от заличаването на границите между религията и политиката, сакрализацията на историята и ролята на идеята за отмъщението, свързана с култа към смъртта и вярата в опрощаващата, очистващата сила на жертвата (Желински 2001).

ВАЗОВО-БОТЕВИЯТ И АНДРИЧЕВИЯТ МЕСИАНИЗЪМ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ДИАЛОГА МЕЖДУ КУЛТУРИТЕ

Накрая можем да поставим въпроса, свързан с мястото на Вазовите, Ботевите и Андричевите послания в перспективата на диалога между религиите. Ако под подобен диалог разбираме, според енцикликата *Eclesiam suam* (1964), диалога като послание, като метод за разговор със света, отбелязвайки, че става въпрос за спасителен диалог (Стаховски 2003: 243), всеобщ диалог на спасението, е очевидно, че видовете месианизъм, предмет на нашето изложение, не могат да се възприемат като пример за разговор между религиите.

Все пак при южнославянския месианизъм може да се забележи предвестник на диалога между религиите, експресия на романтичния стремеж към всеобщо обновление, разбираана като промяна на религиозното съзнание и религиозна трансформация на живота (Валицки 2006: 20–21). Различните проявления на месианизма се свързват от очистващата и спасителна сила на страданието, която трябва да доведе до промени в социалния и политическия живот, означаващи участие в трансценденцията. Мистичната, кървава жертва, която южнославянският месианизъм изобразява чрез символите ‘Агнец Божий’ и ‘Христово възкресение’ (Вазов и Ботев), и ‘жертвата на кръста’ (Андрич) имат за цел да реализират обновителен план, подкрепен от Провидението. Тази трансценденция се разбира като слизане надолу или издигане нагоре благодарение на жертвата. Дискурсът на Вазов е този на сърцето, на раненото и страдащо сърце, дискурсът на Андрич е този на разума. Всеки от

тях се вмества в сферата на християнството и исляма, а Андричевият диалог – и между две деноминации от християнството. Героят във Вазовата проза се явява романтичен писател, визионер, месиия, жрец на дезориентираните маси, пророк; докато разказвачът от прозата на Андрич, вдъхновен от философско-научна ориентация, е по-близък до ролята на хроникъора, мъдреца, философа. Жрецът и философът, визионерът и хроникьорът остават обаче аутсайдери.

Форпостът на диалога между религиите, на който е посветено изложението ни, се характеризира не с две, а с три страни, участващи в акта на разбирателството. Присъствието на три субекта в акта на комуникацията залага – според изследователите, особено тези, които изучават творчеството на Бахтин, – присъствието на Бога като последна инстанция и свидетел, който потвърждава правотата на човешката мисъл (Школут 1998: 57).

В междурелигиозна перспектива южнославянският месианизъм се опира на религиозните устои, служещи за метафоричното предаване на религиозни понятия от историческата ситуация на човека. Месианистичните нарации разширяват същността на Бога до екзистенциални, исторически и културни контексти, присъщи на обществото, и позволяват да се излезе от заплахите, събуждат надежда и сакрализират. Въпреки че рамките на този диалог са тесни, национални, месианизмът на Ботев и Вазов, появяващ се в конфронтативни функции, не престава да бъде диалог.

Националната парадигма на Вазово-Ботевия месианизъм не влиза в спор с неговите универсален характер и посланията му, защото, ако и авторите да са едновременно съдници на съвестта и да носят Божия съд в името на любовта към отечеството, те стигат до разпространяване на климата на доверие, откритост и братство. Чрез „откровението на откровението“ аутсайдерът се докосва до Божията тайна – до най-високата справедливост. Романтичните месианистични дискурси се изграждат на основата на мира в отношенията между народите, обществата и културите. Залагат върху изповядването на принципите, че не е възможна религия в конфликт с ближния. Авторите, за които говорим, споделят гледната точка на Йоан-Павел II, който на 20 януари 2002 година по време на неделната молитва „Ангел Господен“ каза: „Денят на молитвата за мир в никакъв случай не отбелязва религиозен синкретизъм. Всяка религиозна група ще се моли на отделно място, съгласно със своята вяра, на своя език, според собствената си традиция, с пълно уважение към участниците. Всички участници ще се обединят от убеждението, че мирът е дар от Бога. Всеки вярващ

знае, че е длъжен да бъде строител на мира [...] В присъствието на насилието, което владее в толкова много региони на земното кълбо, тези хора трябва да покажат, че религиите са фактор, който подкрепя солидарността и че категорично се противопоставят на онези, които си служат с Името Божие по неподходящ начин или с цел, която в действителност Го обижда“ (Йоан Павел II 2002: 12).

Творчеството на Иво Андрич може да се възприеме като своеобразна врата, затваряща епохата на южнославянския възрожденски партикуларизъм. Андрич – като писател, оплетен в система от присвояващи си го дестинкции на национални културни модели, които го обричат като „човека от границата между Изтока и Запада“, или „човека от ничия земя“ – е особено чувствителен към межкултурния диалог, чийто смисъл са различни идеи и мотиви, например тези за Изтока и Запада, за моста, за „мелеза“, за ролята на творчеството, за човека на изкуството в хаоса на света и т. н. Важна роля изпълнява Андричевата ревалоризация на косовския мит, доказваща значението на перспективата и съжителството между културите и отхвърляща конфронтационното гледище, абсолютизиращо чуждостта на Запада и Изтока, мнимо невъзможната за пресичане граница на партикуларизмите на народните култури и бариерата на вероизповеданията.

ЛИТЕРАТУРА:

- Андрич 1977:** Andrić, I. *Na Drini ćuprija*. Sabrana djela Ive Andrića. Drugo izdanje. Sarajevo, 1977.
- Берич 1999:** Berić, G. Druga śmierć Andricia. // „Gazeta Świąteczna”; подлистник „Gazeta Wyborcza“, 4–5. XII. 1999, p. 15–16.
- Вазов 2004:** Вазов, И. *Под Игото*. Велико Търново, „Слово“, Малка ученическа библиотека, 2004.
- Валицки 2006:** Walicki, A. *Mesjanizm Mickiewicza w perspektywie porównawczej*. Warszawa, 2006.
- Гочковски 1998:** Goćkowski, J. Struktura i funkcje tradycji. // *Rozważania o tradycji i ethosie*. Praca zbiorowa pod red. Jerzego Baradzieja i J. Goćkowskiego. Kraków, 1998.
- Грела 1998:** Grela, G. Nieporozumienie jako warunek istnienia pluralizmu kultur. // *Dialog kultur. O granicach pluralizmu*. Pod red. P. Bytniewskiego i J. Mizińskiej. Lubelskie Odczyty Filozoficzne. Zbiór szósty. Lublin, 1998.
- Домбровска-Партика 2002:** Dąbrowska-Partyka, M. Ivo Andrić albo

- paradoksy pogranicza. // *Narodowy i ponadnarodowy model kultury. Europa Środkowa i Półwysep Bałkański*. Pod red. B. Zielińskiego. Seria Filologia Słowiańska Nr 7. Poznań 2002.
- Желински 2001**: Zieliński, B. pt. Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji. // *Język, literatura i kultura Słowian dawniej i dziś – III. Litteraria*. Pod red. B. Zielińskiego. Poznań 2001, s. 15–48.
- Желински 2003**: Zieliński, B. Wokół Andricia jako pisarza dialogu międzykulturowego. // *Tradycja łacińska i bizantyjska wobec idei jedności europejskiej*. Pod red. A. W. Mikołajczaka i M. Walczak-Mikołajczakowej. Gniezno 2003, s. 332–356.
- Йоан Павел II 2002**: Jan Paweł II. *Budowniczy pokoju*. Rozważania przed modlitwą *Anioł Pański* 20 stycznia 2002 roku. „L’Osservatore Romano“ wyd. Polskie 23 (2002), nr 3.
- Клосковска 2005**: Kłoskowska, A. *Kultury narodowe u korzeni*. Warszawa 2005.
- Мижинска 1998**: Mizińska, J. *Outsider* jako wytwórca i męczennik niezrozumienia. // *Dialog kultur. O granicach pluralizmu*. Pod red. P. Bytniewskiego i J. Mizińskiej. Lubelskie Odczyty Filozoficzne. Zbiór szósty. Lublin, 1998.
- Пашев 2007**: Paczew, I. *Gatunek, kreacja, tożsamość. Poetyka powieści Iwana Wazowa „Pod jarzmem“*. Łódź, 2007.
- Пожняк 1996**: Poźniak, T. Bułgarski mit narodowy w twórczości Christo Botewa. // *Slavica Wratislaviensia*, 1996, 19–43.
- Пожняк 1997**: Poźniak, T. Bułgarska mentalność narodowa w twórczości Iwana Wazowa. // *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, red. Galon-Kurkowa K., Klimowicz. Wrocław, 1997.
- Стаховски 2003**: Stachowski, Z. Miejsce dialogu w kulturze chrześcijańskiej. // *Dialog w kulturze*. Pod red. M. Szulakiewicza, Z. Karpusa. Toruń, 2003.
- Танаскович** Tanasković, D. *Recepcija dela Ive Andrića u jugoslovenskoj muslimanskoj sredini*, [w:] *Ivo Andrić u svome vremenu*, s. 229.
- Тутневич** Tutnjević, S. *Nešto o mržnji u Andrićevom djelu*, [w:] *Ivo Andrić u svome vremenu*, s. 235–243.
- Уилсън 1992**: Wilson, C. *Outsider*. Poznań, 1992.
- Чаплејевич 1977**: Czaplejewicz, E. *Wstęp do poetyki pragmatycznej*. Warszawa 1977.
- Школут 1998**: Szkołut, T. Tradycja kulturowa i twórczość w refleksji filozoficzno-estetycznej Michała Bachtina. // *Dialog kultur. O granicach pluralizmu*. Pod red. P. Bytniewskiego i J. Mizińskiej. Lubelskie Odczyty Filozoficzne. Zbiór szósty. Lublin, 1998.

**РОД, НАРОД, РОДИНА:
МЕЖДУТЕКСТОВИ СПЛИТОВЕ
МЕЖДУ „ПОД ИГОТО“ ОТ ИВАН ВАЗОВ
И „ЖЪТВА“ ОТ КОНСТАНТИН ПЕТКАНОВ**

Никола Бенин
Русенски университет „Ангел Кънчев“

„Защото именно трансформацията като синтез на прилики и разлики може да свърже два факта и още повече – два романа в процесуално взаимно общуване в текста на една национална култура“ (Зарева 1994: 40).

Междутекстовата връзка между романа епопея *Под игото* (1890) и трилогията *Жътва* (1930–1933) е очевидна и открояваща се. Тя е съзнателно прокарана от Константин Петканов (1891–1952) в последните страници на третия роман *Вятър ечи* (1933), когато се появява „висок, мургав момък, с черни пронизателни очи“ – Иван Кралича. Този „тъмен герой“, както го интерпретира Милена Кирова (Кирова 1992: 56), освен с името си, е въведен с познатите ни идентификационни белези, които освен че го поставят по-здраво в обсега на първоизточника, но и определено носят продуктивни възможности за осмислянето на края на серията от исторически романи *Жътва*.

Това „втурване“ на Вазовия герой в текста на един друг роман, което е уникално за родната ни литература, не може да не бъде забелязано и от Борис Делчев – един от познавачите на творчеството на Петканов. Той тълкува по следния начин приобщаването на Иван Кралича във финала на трилогията: „За изненада, същият този герой, пак под името Иван Кралича и пак преследван от турците, но вече в друга светлина и друга обстановка, се появява в трилогията на Константин Петканов. Появява се обаче без никаква сюжетна необходимост, и то в последните страници на последната част (*Вятър ечи*), посред първото радостно честване на празника Кирил и Методий, единствено сякаш да доведе турците и да бъде арестуван заедно с ня-

кой местни дейци за национално свестяване (Христо Пендев, Поп Костадин, Касидата и др.)“ (Делчев 1968: 7).

Краят на романа, както и неговото начало, имат важни смислопораждащи ефекти и никак не е случайно вплитането на Иван Кралича сред останалите персонажи. Естествено е да си зададем въпроса – защо е привнесен Вазовият герой именно във финала? Оправдано ли е едно такова присъствие в тази текстова зона? Какви са неговите художествени функции и какви знаково-съдбовни ангажименти му са отредени?

Да видим как е въведен той в романа *Под игото*. Ненадейното му появяване е впечатляващо и привличащо нашето внимание. Тряска на счупените керемиди в Първа глава – *Гост* – прогонва напластилата се тишина на петвековното робство и агресивно оповестява началото на съдбовни продуктивни промени. Този *гост* идва с явната мисия да разбуди духовете на всички хора в Бяла Черква и околните села, да изкаже страстно политически натовареното „Хайде, българи“. Още във Втора глава – *Бурята*, след убийството на Емексиз-Пехливан и Топал Хасан, той патетично ще заяви на дядо Стоян:

„*Не направихме много, дядо; ние убихме двама, а такива зверове са хиляди и хиляди. Българският народ само тогава ще се отърве и види свободен, когато цял грабне топорите и изстреби тия душмани.*“ (Вазов 1956: 20)

Вниквайки в тези думи на Кралича ще разберем, че неговото реторическо обръщение е насочено към обединението на народа, да го направи *цял* и като такъв да „грабне топорите“. Въпреки изявяващата се патетика, думите му не звучат абстрактно революционно – напротив – те са близки до възприемането на родово-патриархалния българин. Поробителите не са назовани *турци*, което звучи общо и етнически дефинитивно, а с думи от народната реч: „зверове“, „душмани“. Пейоративното им значение е изразено с характерни класификации, ориентирани в нравствената и житейската сфера.

Тази първа прокламация на Иван Кралича, макар че попада в образната словесна работилница на бита, макар че е налице сживяност с нещата от живота, се различава от словесността на *чичовците*. Гласът на бунта, „езикът на LIBERTE-TO“, което изследва Валери Стефанов (Стефанов 2000: 115), е фигуриран в звученето на всекидневно-битовата реч, ето защо той е ясно чуваем. Бунтовното слово трябва да бъде чуто и разбрано, за да възпроизведе необходимото въздействие, за да накара българина да отвори тежките порти на тра-

диционните си привички и да излезе извън ограденото с високи зидове родово пространство.

Ето как Иван Кралича, само че в романа *Вятър ечи*, говори на тополчани:

„Остави ги, нека ме гледат. Аз се радвам, когато виждам българи да се събират на едно. Това е хубав знак [...] По-голямо хоро ги чака!“ (Петканов 1968: 522)

Отново на преден план е изведена необходимостта от обединението на хората, заявено е удовлетворението от концентрирането на колективната стихия. Текстът, както в *Под игото*, ражда симптоматичен модел на осъществяването на идеята за групов живот. В края на трилогията *Жътва*, по време на честването на празника Св. св. Кирил и Методий, ние сме свидетели на извисеността на българския дух, на едно ново духовно състояние, неизживяно досега от кротките българи от с. Топола. Народът достига до сублимно безумство, обзет е от неподозирано *пиянство*. Група младежи хвърлят камъни срещу „джандарите“, а Ихчията вдига пестник и с все сила иска да удари старшията. Свидетели сме на героизъм, който достига до безумие; лудостта обзема единните тополчани.

Появата на Иван Кралича е оправдано и навременно в мига на взривна промяна, когато е необходимо от външна искра да запали разтлените въглени на народната сваят и колективните стремления. Той е апостолът, който броди по страниците на *Под игото* и *Жътва*, който витае в българското устойчиво съзнание с онези ценности и ангажименти, съдбовно значими за общността.

В романа *Под игото* неговите непоколебими деяния са прицелени в ядрото на родово-патриархалната ритуалност, в центъра на вечната цикличност. Породените тоналности на безпокойство и екстатика прекосяват текста, звучат тревожно сред петвековното мълчание. Трясъкът на счупените керемиди ще промени завинаги приятната вечеря на рода на чорбаджи Марко; ударите с брадвата във воденицата ще сложат край на повтарящите се безчинства на двамата разбойници; песента по време на представлението ще създаде невиждана дотогава атмосфера. Навсякъде, където се появи Иван Кралича, сме свидетели на изменение на статуквото и излизане от херменевтичното време и пространство. Неговите стъпки по наратива чертаят основните образци на израстването на родовия човек до висотата на усвояване и отстояване на ценностите на народа. Неговата революционна амбиция и неистова вяра за постигане на свобода са заложени в концептуалния

проект на еволюцията, чиито крайъгълни камъни са: **РОД, наРОД, РОДИНА**. Именно този естествен проект на развитието във времето става жанров модел на изграждането на българския исторически роман. Структуроорганизиращият модел, който задава първият български роман, продължава да поддържа текстовата вселена не само в трилогията *Жътва*, а и в тетралогията на Димитър Талев (1898–1966) и *Цената на златото* на Генчо Стоев (1925–2002).

И така, ако в *Под игото* деянията на Иван Кралича (Бойчо Огнянов) от първата до последната страница провокират родово-патриархални белочерквенци да променят традиционните си представи, да извършат грях, за какъвто преди и не са си помисляли, с една дума – да придобият саморефлексивен порив за свобода, то в трилогията *Жътва* той е въведен в драматичен момент, когато тополчани живеят с усещането за народ. Те преминават през различни огъвания и стремления – откупват плодородната земя в Елнъзач, отварят свое училище и църква и по време на честването на най-българския празник са им вече вътрешно присъщи социални и национални норми и роли. При сближаването с водачите на народа на Кралича му е предоставена ролята на вдъхновител на революцията.

Интересно е защо Константин Петканов избира точно честването на празника Св. св. Кирил и Методий да въведе Вазовия герой в художественото пространство. Оказва се, че това е добре премислена наративна стратегия и че авторът на *Жътва* е схванал много добре значението на момента – почитането на двамата братя за цялостното композиционно изграждане на *Под игото*. Ето как Милена Кирова изследва художествените функции на Бойчо Огнянов в този ключов, превърнал се в христоматиен, епизод от развитието на действието: „В глава XI – *Радини вълнения* – Бойчо Огнянов за пръв път се появява в осветеното пространство на колективен живот. Моментът е наситен с вълнения (не само Радини), поставени са на изпитание фундаментални категории на българщината и на патриархалния ред. Намесата на Б. Огнянов преутвърждава тяхната социална валидност, възвръща равновесието на светлия и разумен свят. В същото време се превръща в катализатор на невероятни процеси“ (Кирова 1992: 58).

В този смисъл Иван Кралича в последната глава на трилогията *Жътва* със своето поведение спомага духовната енергия на народа да се превърне в кипяща революционна стихия. Съзнателният тласък към най-висшата ценност на народа – свободата на родината – проектира мисия, учредява достойно поведение, утвърждава оптимистичен

поглед. Той укрепва волята за борби и промяна, насърчава гордото стремление да бъдеш българин сред българи.

Апостолската активност на Иван Кралича в романа *Под игото* и трилогията на Константин Петканов е емблематичен възкресителски жест, който се родее с възвишените и преобразуващи жестове на апостолите през нашето Възраждане: Васил Левски (1837-1873) (Не случайно един от прототипите на Бойчо Огнянов е Апостолът Левски), Георги Бенковски (1843-1876), Панайот Волов (1850-1876), Тодор Каблешков (1851-1876) и още много други. Не трябва да забравяме, че думата „апостол“ е библейска по произход и носи в своето значение святост. Делото на апостолите е свято, свещено е тяхното жертвоприношение за най-ценното екзистенциално състояние на човека – свободата. Апостолите са свети и със словото си. Техните думи се възприемат от хората като необикновен пророчески глас, който навлиза в душата, буди съвестта, активизира волята.

Също така самият празник на братята първоучители Св. св. Кирил и Методий е свят. В колективната памет на народа ни той има две измерения – религиозно и духовно. Духовното проявление се свързва с цялостното възраждане на българина. Празникът преутвърждава излизането от мрака на битието и от безпросветеността на съзнанието към светлите хоризонти на живота. Поетичен израз на тази идея дава Стоян Михайловски (1856-1927) в *Кирил и Методий* [Български всеучилищен химн] (15 априлий 1892 – Русе):

„Върви, народе възродени,
Към светли бъднини върви...“ (Михайловски 2005)

В романа *Под игото* с появяването на Бойчо Огнянов на празника на „Св. Кирила и Методия“ започва духовното възкръсване на народа, който постепенно стига до своето „пиянство“. Въвеждането на Иван Кралича в трилогията *Жътва* на празника Св. Кирил и Методий е в момент, когато народът е духовно извисен. Той се появява на този свят празник, за да трансформира духовната енергия в революционна стихия.

Като обобщение можем да кажем, че с въвеждането на Иван Кралича (Бойчо Огнянов) в светлото пространство на най-българския празник, творбите на Вазов и Константин Петканов утвърждават идеята за мотивирането на народа да извърши едно свято дело. То е свято, защото е насочено към извоюването на свободата като възвишена духовна ценност. Свободата е важна категория в християнската религия. Николай Бердяев казва: „В християнския свят се разкрива съдър-

жанието, не формата, разкрива се ирационалното начало, и от това и във връзка с това се разкрива онази човешка свобода, онзи свободен творец, без който не може да се разбере историческия процес“ (Бердяев 2002: 34). Доказателство за святост на стремежа към свобода намираме и в решението на ръководителите на въстанията в Македония и Тракия те да избухнат на светли християнски празници – Илинден (20 юли/ 2 август) и Преображение Господне (6/ 19 август).

И така святото дело измества всекидневното дело за задоволяване на битийните нужди. Свободата става по-необходима, по-насъщна от „хляба наш насущний“. Хората излизат от кръговрата на делника, от безвремието и влизат в орбитата на голямото, съдбовното време. Битовият човек бавно, а понякога и мъчително напуска пространството на своя РОД и става наРОДен човек. Иван Вазов проникновено схваща този процес и сентенциозно го изразява със стиховете:

„И в няколко деня, тайно и полека,
Народът порасте на няколко века...“ (Вазов 1956: 275)

Характерологичен момент в историческото развитие РОД – наРОД – РОДина е идването на личност, която да събуди духа у патриалхалния човек и да насочи енергията му към отвоюването на нов свят. Народното съзнание много точно схваща мисията на тези личности през Възраждането и емблематично ги нарича – *будители*. Те не само са признати като такива, но и свято тачени на техния уникален празник на 1-ви ноември.

Общ будител в романа *Под игото* и трилогията *Жътва* е Иван Кралича. Чрез неговото слово и дело историята нахлува в затвореното родово пространство и в живота на хората в Бяла черква и Топола стават невиджани промени и се задават неподозирани перспективи.

Валери Стефанов пише: „Както знаем, пътят към другия свят трябва да се „отключи“. Това означава да се намери някакво вълшебно средство или да се прояви вълшебна способност, благодарение на която героят да проникне в света на истинските ценности“ (Стефанов 2003: 421). Иван Кралича „отключва“ пред харата големия и примамлив свят на свободата и така, и в този смисъл, казано с думите на Владимир Проп, се явява „вълшебен помощник“ (Проп 1995: 163–187).

След като обсъдихме ключовата роля на Иван Кралича при осъществяването на проекцията РОД – наРОД – РОДина, ще проследим как в текстовете на романа *Под игото* и трилогията *Жътва* е въплътена тази триада. В двете творби характерологичната смислова верига

всъщност изгражда тяхната концепция. Тя се изразява в постепенното осъзнаване на патриархалния човек като *народен човек*, отдавайки живота си в името на родината, или, според клишето, тя се формулира като „идейно израстване на българския народ“. Ако потърсим по-широки обобщения, ще кажем, че в условия на робство идва време, когато човек не може да битува повече в ограничаващото го и потискащо статукво – той се включва, макар и болезнено, в осъществяването на възрожденския проектив, в заживяването с нови ценности.

За да разберем смисъла и проявлението на триадата РОД – на-РОД – РОДина в романа на Вазов и творбите на Константин Петканов, ще започнем нашето наблюдение с изясняването на същината – ключовата антропологична общност, наречена РОД. Думата „род“, явяваща се корен на двете думи „народ“ и „родина“, задава дълбоки родствени смисли. Пред нас стои въпросът да потърсим общото и различното в тези три съдбовни и в много случаи святи за човека думи. Свещеният дълг за защита честта на рода в други обществени и исторически условия се трансформира в защита целостта, свободата и святото име на родината. Тук е мястото да припомним емблематичните и патетични Вазови стихове от стихотворението *Новото гробище над Сливница*:

*„Българио, за тебе те умряха,
една бе ти достойна зарад тях,
И те за теб достойни, майко бяха!
И твойто име само кат мълвяха,
умираха без страх.“* (Вазов 1955: 166)

Народът се саможертва за родината. Народният човек отдава най-ценното нещо – живота си, за да защити от накърняване светостта на родината.

Понятието „род“ обикновено се тълкува като най-малката общност от хора, имащи една кръв или един ген, казано с езика на биологията. Думата „род“ обаче има и скрити смисли. Единият смисъл експлицитно се поражда от неразривната връзка на рода с раждането. Раждащото начало е същностно за рода. То е жизнена необходимост и съдбовно условие за съхранението на рода. Изконно задължение и неотменна участ на бащата и майката е продължаването на рода.

Показателно за взаимоотношеността на раждането и рода е яркото им представяне в Свещеното писание на Вехтия и Новия завет. Ще дадем пример с част от генеалогията на рода на Исуса Христа, Син Давидов, Син Аврамов: „Аврам роди Исаака; Исаак роди Иакова;

Иаков роди Иуда и братята му; Иуда роди Фареса и Зара от Тамар; Фарес роди Есрома; Есром роди Арама; Арам роди Аминадава; Аминадава роди Наасона; Наасона роди Салмона...“ (Мат. 1:2).

Раждането на много деца в рода, от практична гледна точка, е необходима работна ръка на полето. Многото деца обаче в менталното мислене на родителите означава продължаването на рода във времето. Още на първата страница на романа *Под игото* Иван Вазов държи да подчертае множеството деца в дома на чорбаджи Марко. Романистът пише:

„Фенерът светеше, окачен на клончето на едно люляково дръвче, което приятелски надвисваше миризливите си люлеки над главите на челядта.

А тя беше многобройна.

До бай Марка, да старата му майка и до стопанката му седяха около трапезата рояк деца – големи и малки, които въоръжени с ножове и вилици, опустошаваха мигновено хлябове и блюда.“ (Вазов 1956: 5).

Внимателният текстови прочит на този откъс от творбата не може да не забележи, че изречението „А тя беше многобройна“ е изведено като самостоятелен абзац, с което Вазов преднамерено и отчетливо иска да внуши прадставата за множественост. Тази представа се уякчава и от следващото изречение, в което изразът „рояк деца“ е ключов. Така своеобразната синтактична синонимия отразява намерението на Вазов още в началото на романа да ни покаже жизнеустойчивостта и бъдността на рода. Романистът избира интересен и смислововажен подход за запознаването ни с осемте потомъка на чорбаджи Марковия род. А те са: Гочо, Димитър, Илия, Васил, Аврам, Ки-ро, Петър и Асен. Челядта е представена пред нас в момент на нравствено възпитание. Иван Вазов казва, че: „Марко имаше свой практически възглед за възпитанието“, изразяващ се в намерението децата му „да добият господарски нрави“. Друг аспект на възпитанието е „да вдъхне на синовете си религиозно чувство“. (Вазов 1956: 6).

Възпитавайки челядта си в етични добродетели и християнски ценности, чорбаджи Марко всъщност осигурява и продължава в бъдещето доброто име, честта и достойнството на рода.

Ако се взрем по-внимателно върху имената на децата, ще забележим, че те са кръстени на източноправославни светци, както и на славни български царе. Имената, освен че имат предпазно-охранителна функция, асоциативно отвеждат към библейските апос-

толи и двамата братя Асен и Петър, които освобождават България от византийско робство през 1185 година. Интересна е и тяхната последователност – първите носят имената на източноправославни светци, след това е Кирил, мислено свързан с един от създателите на българската азбука, и накрая освободителите на България от опеката на Византия. Чрез тази подредба на имената Чорбаджи Марко изразява своята представа за предпазването на здравето и живота на синовете си, а отгук и съхраняването на рода, както и визията за духовното извисяване и освобождението на родината. Така идентификационната функция на името притихва и се разгръща символната. Скрытите представи на чорбаджи Марко за бъдещото освобождение на България от турско иго се внушават в текста и от две негови реплики. Едната е, когато казва на майка си: „Мале – каза той – стига си плашила с тия турци децата! Ще им оживей страхът на сърцето“ (Вазов 1956: 9). Посланието е ясно, децата, новото поколение, не трябва да живее повече със страх от поробителите. И другата реплика е отправена към Васил – да разкаже какво им е преподавал учителят:

„ – Война за наследството на испанския престол.

– За шпаньолците ли? Остави ги, те не ни влизат в работа ...

Кажми нещо за Русия.

– Кое? – попита Весил.

– Например за Ивана Грозния, за Бонапарта, кога запалил Москва. “ (Вазов 1956: 9)

Думите „шпаньолците ли? Остави ги, те не ни влизат в работа ...“ загатва, че на България е нужна Русия за бъдещо избавление от робство. Силата на асоциативните връзки идва да удостовери, че родовият човек още в началото на романа не мисли само да има хлябове и блюда на трапезата, а живее с представата за освобождението на родината.

Внимателното вглеждане в децата на чорбаджи Марко откроява още един интересен и съществен акцент. Всички те са от мъжки пол. От мъжки пол са и представителите на поколенията в рода на Иисус Христос. Отсъствието на женското начало в тези символни редове е трудно да бъде обяснено с постфройдистката психоанализа на френския учен Жак Лакан (Лакан 1977), както и с психоаналитичния феминизъм на Юлия Кръстева (Кръстева 1987) и Люс Иригаре (Иригаре 2002). За да разберем тази особеност в областта на Gender (рода), трябва преди всичко да си отговорим на редица изглеждащи прости въпроси – как е устроен патриархалният род, какво е мястото и ролята

на мъжа и жената в него, с какво са ценни те за съществуването му, как участват те за поддържането на традиционните битийни режими?

Разглеждайки света на рода в неговите разделения и съвместявания, можем да схванем мъжа като негов стожер, като негов важен продължител. Изчезне ли мъжът, родът престава да съществува. Мъжът пренася във времето името на рода и в този смисъл той се идентифицира с него.¹ Мъжът е авторитет, избраникът, който съблюдава запазването на честта на рода и налага своята воля, когато е необходимо за защитата на доброто име на фамилията. Ето защо още в началото на романа *Под игото* Иван Вазов, наред със запознаването ни с рода на чорбаджи Марко, отделя внимание и на „практическите възгледи за възпитанието“ на стопанина на дома. Бащата е носител на духа на рода, на родовите ценности и като такъв е отговорен за тяхното продължаване във времето от следващото поколение. Валери Стефанов, интерпретирайки стихотворението *Баща ми в мен* на Пенчо Славейков, обобщава: „Той е стоящият отгоре (в небесата) и напред (в бъдещето) – като ориентир за действие и учител по поведение.“ (Стефанов 2003: 36).

Децата на Костадин Пендев са също синове. Тримата му сина в началото на романа *Старо време* са представени, разположени из ъглите на стаята. Почтено място е отредено, както в романа *Под игото*, на бащата и майката. Ще припомним подредбата около софрата във Вазовата творба: „До бай Марка, до старата му майка и до стопанката му седяха около трапезата рояк деца ...“ (Вазов 1956: 5). В романа *Старото време* двамата родители заемат място около централния топос на дома – огнището. „Дядо Костадин седеше на възглавницата до огнището и мълчеше [...] Баба Ерина-Костадинца бе клюмнала глава над полата си и ровеше с маша жарта“ (Петканов 1968: 31).

И така основна фигура, която очертава Константин Петканов още в началото, е фигурата на бащата, който е гаранция за стабилността на рода. В статията *Култът към патриархалните традиции в историческите романи на Константин Петканов* сме изяснили по следния начин първостепенното място на Костадин Пендев в рода: „Не случайно главата на семейството – дядо Костадин Пендев, седи

¹ Същностното значение на мъжа за продължението на рода по адекватен, макар и странен от съвременна гледна точка, начин е отразено в менталното мислене на банскалии, където все още продължава да е живо чувството за родова принадлежност. Когато в рода се роди момче те казват роди ми се „дете“, а за момичето, казват роди ми се „момиче“, т.е. момичето не е дете. Те също така наричат момичето „присадка“, която, образно казано, ще се прихване на дървото на живота на друг род.

върху възглавницата. Чрез удобството и оказаното му външно внимание, което по-долу в текста ще се потвърди и ще изкристализира в пряко, непосредствено, родствено уважение, както и чрез поставянето му на по-високо място спрямо останалите, се конкретизира превъзходството, доминиращата му роля в установилата се устойчива йерархия. Възглавницата за сядане е своеобразен нашенски пиедестал, символ на издигането на мъжкото начало в патриархалната общност“ (Бенин 1999: 191).

Може да видим в образа на чорбаджията Костадин Пендев родство с този на чорбаджи Марко. Същностна посока на тази близост са усилията им, насочени към спазване на етичните норми от синовете им. Свидетели сме как белочерквенският чорбаджия възпитава невръстните си деца и как дядо Костадин е внушил на синовете си, които вече са женени, уважение и почит. Показателен пример за авторитета на бащата пред тримата си сина: Димитър, Мирчо и Щерю, е моментът, когато баба Ерина ги подканва да си легнат:

„ – Дечица, кого чакате, та не си легнете?

Синовете ѝ – едри и набити мъже – се разшаваха. Най-големият – Димитър – продума:

– Татко не си легнал още.“ (Петканов 1968: 31).

Започвайки с изображението на родовете на чорбаджи Марко и Костадин Пендев, романът *Под игото* и трилогията „Жътва“ развиват повествователната стратегия по посока на превръщането на *родовия човек* в *народен човек*. Героите в тези творби прехождат драматично от едно в друго социално пространство, като продължават да носят стабилните нравствени устои на родовия свят. (Бенин 1998: 16).

Чрез осмислянето на ключови моменти в смисловия свят на интересующите ни творби ще се опитаме да видим как се осъществява проекцията РОД – наРОД. В христоматийната глава „Радини вълнения“ става първото събиране на народа, който е изправен пред проблема за времето и свободата. Въпросите, които задава Бойчо Огнянов на въодушевените ученици, са насочени към славното историческо минало. Тази времева посока обаче е изместена от „едно живо русо-косо момиченце“ – Събка, което захваща: „От турско робство освободи българите [...]“. Нейните революционни думи веднага са прекъснати от баща ѝ – чорбаджи Мичо:

„Събке, стой! Ти кажи, татовата, от гръцко робство царя дете ги освободи, а от турско има кой цар да ги избави“ (Вазов 1956: 65).

Тези думи на чорбаджи Мичо са добър пример за позициите на родовия човек относно народностната принадлежност. Той е отявлено дистанциран спрямо народа, немислещ за неговите съдбини. Употребата на показателното местоимение „ги“, вместо „ни“, недвусмислено изразява отчуждението от народната общност. Свободата и народа са невъзможни планове за традиционното и непроменливо родово мислене.

Думите на Събка не само обезпокояват нейния баща, но и нещо повече – внасят смут в душата на поп Ставри. Неговото събудено и същевременно разтревожено съзнание протича от „*Коего си е речено от Бога, то ще стане*“ до „*Помилуй мя, боже*“ (Вазов 1956: 65).

Събкиният отговор раздвоява мисленето и позициите на жените. Вазов казва: „*Но в женската страна по-живо се проявиха лагерите.*“ (Вазов 1956: 65). От една страна хаджи Ровоама гледа „свирепо“ Рада и Огнянов, наричайки последния „бунтовник“, от друга – така Гинка, извиква: „*Па какво сте такива втрещени. Бога ли разпна момичето? Казва си правото! И аз казвам нà, че цар Александър ще ни избави, не друг!*“ (Вазов 1956: 66).

Видно е, че народът все още не е единен по отношение на идеята за свободата. Но видно е също, че сме свидетели на първия процеп в устойчивото родово-патриархално съзнание на човека. Оттук започва постепенното осъзнаване и обединение на народа, за да се достигне до неговото епохално „пиянство“.

В трилогията *Жътва* превръщането на родовия човек в народен става също постепенно и колебливо. Най-напред народът се обединява от църквата във всеобщия молебен за дъжд на „Света Елена“, след това трудно, но успешно събира пари и откупва българската земя в „Елнъзач“, за да се стигне накрая до всеобщото Великденско хоро и идеята за свободата на РОДината.

Ето я и обобщена концепцията в романа *Под игото* и трилогията *Жътва* – процесът на еволюиране: РОД, наРОД, РОДина.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бенин 1998:** Бенин, Н. *Родовото начало в романите на трима български автори.* // *Родна реч*, ХLI, № 7, 16-18.
- Бенин 1999:** Бенин, Н. Култът към патриархалните традиции в историческите романи на Константин Петканов. В: *Традиции и новаторство в българското образование на границата на двете столетия.* Под ред. М. Андреев. Пловдив, ИК ИТА ЕСТ, 1999.
- Бердяев 2002:** Бердяев, Н. А. *Смисъл истории. Новое средновековье.* Москва: Канон, 2002.
- Библия 1991:** Библия, сиреч книгите на Свещеното писание на Вехтия и Новия завет. София, Св. Синод на Българската църква. 1991.
- Вазов 1955:** Вазов, Ив. *Събрани съчинения.* Том втори. Лирика. Под ред. П. Зарев. София: Български писател, 1955, 166.
- Вазов 1956:** Вазов, Ив. Под игото. // *Събрани съчинения.* Т. 12. Под ред. Ем. Стефанов. София, Български писател, 1956.
- Делчев 1968:** Делчев, Б. Предговор. // *Жътва.* Под ред. Б. Делчев. София, Български писател, 1968, 7–23.
- Зарева 1994:** Зарева, Сн. *Ред и суматоха в литературната творба.* Шумен, Глаукус, 1994, с. 40.
- Иригаре 2002:** Иригаре, Този пол, който не е един. София, Сонм, 2002.
- Кирова 1992:** Кирова, М. Вазов и другите в романа „Под игото“. // *Текст и смисъл.* Под ред. Ив. Попиванов. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, 54–69.
- Кръстева 1987:** Krusteva, J. *Tales of Love.* New York: Columbia University Press, 1987.
- Лакан 1977:** Lacan, J. *Ecrits. Aselection.* London: Tavistock, 1977.
- Михайловски 2005:** Михайловски, Ст. *Кирил и Методий* [Български всеучилищен химн]. // *LiterNet*, № 10 (71), 25.10.2005. < http://litenet.bg/publish16/st_mihailovski/himn.htm >.
- Петканов 1968:** Петканов, К. *Жътва.* Трилогия. Под ред. Б. Делчев. София, Български писател, 1968.
- Проп 1995:** Проп, Вл. *Исторически корени на вълшебната приказка.* София, Прозорец, 1995.
- Стефанов 2000:** Стефанов, В. *Участта Вавилон.* София, Анибус, 2000.

ПОРТРЕТЪТ И ХУДОЖНИКЪТ

Таня Маджарова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

В няколко Нерудови разказа проблемът за диалогичността между текста като продукт на словесен изказ и образа, който е обект на представяне в изобразителното изкуство, насочва към отношението между различни по своя характер изкуства. Възможностите на творческото начало са изведени и уплътнени посредством особен тип герой – художника. Въвеждането му е повод за изследване отношението между твореца и наблюдавания и пресътворен от него свят. Функцията му на посредник между света на реалността и този на художествената творба дава възможност за изясняване както на собствената му креативна нагласа, така и тази на разказвача. Човекът на изкуството (художник, поет, мислител) се оказва силно натоварен герой – той до развива или опровергава определена художествена концепция, с възгледите и творчеството си защитава своето отношение, индивидуален почерк и стил.

Наблюдаващото око на художника го оразличава от останалите герои – особената му възприемчивост, способността да улавя най-незабележимите промени, силната му чувствителност го отличават от тях, определят специфичния му статус. В разказите проблемът за творческата инвенция и нейното отношение към действителността е видян посредством съотнасянето между словесния изказ, който коментира, допълва, изяснява и постигнатото картинно изображение на конкретен модел. Словото функционира в прякото си отношение към наблюдаваната реалност и като своеобразен коректив спрямо изградения или маркиран иконичен знак. Така двойката *слово – образ* поема многообразието от отношения между обективнонаучния и субективнохудожествения поглед към света. Посредством фигурата на художника и неговото изкуство се разгръщат две коренно противоположни стихии – тази на изцелително-възраждащото начало и стихията на унищожението, разпада, смъртта. Неговата способност за пресъздаване

надскача обикновеното копиране, творческият акт се превръща в извеждане на скритото, невидимото, в обръщане към дълбинното.

В разказа *Еротомания* (1859, *Obrázky ze života*) присъствието на двойката *лекар – художник* е мотивирано от желанието на медика да онагледва по-пълно проявленията на душевните болести, които изследва. Физиогномичните изследвания на англичанина Морисон провокират научните му стремежи, той е убеден във възможността да продължи тази насока, докато неговият приятел констатира:

„...jak po celém světě člověk stejným náruživostem podléhá a stejně je svou tvářností obrází.“ (s. 35)

„...по целия свят човекът е под въздействието на едни и същи страсти и в своя облик еднакво ги отразява.“¹ (Еротомания)

Без да е твърде директно, това наблюдение поставя под съмнение смисъла от предприетото начинание. Събеседникът на лекаря не се съмнява във взаимовръзката между преживяванията на човека и знаците, които те оставят върху човешкото лице, но настоява върху заличаването на индивидуално-неповторимото в тях под въздействието на сходните страсти. Отговорът на лекаря детайлизира причините за избора на художника Марит:

„Má však ve svých kresbách už více ducha než všichni jeho starší kolegové.“ (s. 36)

„В рисунките му има повече дух, отколкото в тези на всичките му по-стари колеги.“ (Еротомания)

Неговата личност е отграничена на базата на способността да улавя знаците на невидимото, нематериалното, което характеризира живота.

Поредицата от рисунки, които младият художник прави на болното момиче, проследяват в продължение на определен период от време промените в нейното лице. Единството между професионалните занимания на лекаря и творческата дарба на художника се проявява в сдвояването на словесния изказ и изобразителните възможности на картината. Този нов синтез от обективно-научен поглед към света и субективно-творческо отношение към него се опитва да проникне в тайнството на човешката личност, да разгадае и обясни както хармонията и красотата, така и тяхната липса или недостиг. Текстът на

¹ Преводите на разглежданите художествени текстове са мои – Т. М.

Еротомания не ни дава сведения относно точния характер на направените рисунки. От разказа разбираме, че четири седмици след постъпването си в болницата пациентката оздравява и си тръгва. Оказва се, че в двойката *лекар – художник* двете страни са еднакво активни, никой от тях не навлиза в сферата на другия – Марит рисува, а лекарят диктува своята диагноза:

„Byl zde od rána do večera a kreslil ji každý den znova. Pod každý obraz zaznamenal věrně postup nemoci; musel jsem mu ho tímže způsobem diktovat, jakým jsem byl popis choroby ku dřívějším kresbám Marytovým připojoval.“ (s. 40)

„Стоеше тук от сутрин до вечер и я рисуваше всеки ден отново. Под всяка картина отбелязваше точно развитието на болестта. Трябваше да му диктувам така, както към по-ранните му рисунки прибавях описание на болестта.“ (Еротомания)

Единството на писан текст и изображение надскача възможностите на физиогномичните скици – тук не са използвани отделни детайли, при вариациите на които да се постигне впечатление за промяна във времето, за някакво развитие, а последователно, с чувство и усърдие, всеки ден творецът прави опит да долови характерното за модела. Текстът на лекаря едновременно допълва изображението, но и изпълнява свидетелска роля по отношение на неговата истинност спрямо действителния обект. Картината на болестта е двойно потвърдена – първо е представена от изображението, а след това е изречена. Ние нямаме възможност да „разгледаме“ как точно се променя с всеки изминал ден състоянието на девойката, нарисуваните от Марит картини остават с гръб към зрителя (читателя), дадена е първоначалната диагноза, а неизвестността е засилена от съществителното *postup* (*Pod každým obraz zaznamenal věrně postup nemoci*, s. 40), което има едновременно значението на действие и движение. Финалната рисунка би трябвало (ако потърсим образния еквивалент на думите на лекаря), да представлява пълен антипод на най-ранната. В този смисъл е налице особена ситуация – нарисуваните картини имат водеща роля при пресъздаване на промените върху лицето на младата госпожица, текстът на лекаря само ги допълва, но повествованието предлага пълния текст на медицинските заключения, без да ни разкаже как присъства лицето на модела върху платното. Тази липса на наблюдения за начина на пресъздаване на образа се обяснява от факта, че лекарят като

първ зрител приема за вярно видяното върху картината и съобразно това поставя своята диагноза.

Между модела и твореца се установява дълбоко привличане – Марит се влюбва и скоро след заминаването на оздравялата пациентка за Виена решава да я последва, вземайки със себе си направените рисунки.

Втори тип отношение на твореца към своя модел наблюдаваме от момента, в който художникът се връща в болницата на своя приятел като пациент. Тук отново присъства сложното единство от картина и текст, който я коментира, но авторът е един. Щрихът и словото са не изразни средства на различни личности (художник, лекар), а различни средства, с помощта на които един субект се опитва да онагледя и удостовери себе си:

„To je Maryt! – zvolal jsem, pohlédnuv na první podobiznu, jež známé mně tahy Marytovy, chorobou zmučené, obrazila. ...Podpis zněl: Podobizna F. M., stáří 21 let, malíř. Znamenitý mladík, jenž z lásky v šílenství upadl. Zděděné dispozicí k šílenství nestávalo. Jest obyčejně tichý a jen někdy se musí s ním násilněji zacházet. Znamenité jest, že sobě svého neštěstí zcela vědom. Podobizna kreslena ve čtvrtý týden jeho pobytí ve blázniciá. – F. M.“ (s. 41)

„Това е Марит!“ – извиках, поглеждайки към първия портрет, който отразяваше познатите ми маритовски щрихи, но измъчени от болестта...Подписът беше: „Портрет на Ф. М., на 21 години, художник. Знаменит младеж, който полудя от любов. Липсва унаследена предразположеност. Обикновено е тих и само понякога се налага прилагане на сила. Забележително е, че изцяло съзнава нещастие то си. Портретът е рисуван през четвъртата седмица от пребиваването му в лудницата – Ф. М.“ (Еротомания, 40–41)

Следващият текст, отнасящ се до втората рисунка, продължава тенденцията към обективизиране на себе си (употребата на трето лице):

„F. M. o tři měsíce později. Léky neúčinkovaly, ač všeho užito, co pomoci mohlo. Spatří-li nemocný nepřipraveně některého z přátel nebo známých, stává se nezbednějším; myšlenky jeho bývají pak ještě nesouvislejší a potřebuje vždy několik dní, aby se zase zotavil.“ (s. 41)

„Ф. М. Три месеца по-късно. Лекарствата не подействаха, въпреки че беше използвано всичко възможно. Ако болният забележи ненадейно някой приятел или познат, става необуздан; мислите му

стават още по-несвързани, нужни са му няколко дни, за да се възстанови. – Ф. М.“

Пораждат се редица въпроси – в каква степен психично болният може да наблюдава и анализира себе си, присъствието на подобен аналитичен подход не е ли знак за ясно съзнание, възможно ли е героят да говори за себе си в трето лице и едновременно с това да коментира качествата на мисълта си. Този междинен етап от проследяването на болестта свидетелства за своеобразна граничност в състоянието на героя – той е едновременно *той* в собствените си очи и *аз* там, където се стреми да усили и задълбочи симптомите на болестта. Азовото в неговото изказване е продиктувано от желанието и стремежа за разпад на личността. Отношението към себе си като към тежко болен пациент, който е обект на наблюдение и коментар, постига своя връх в третия надпис, според който предстоят дименция, парализа и смърт. Тази тоталност в обективизирането на себе си е една от характеристиките на психическото разстройство. Според М. Фуко „през XIX век [...] самата същност на лудостта ще се състои в това, да обективира човека, да го прогонва въвн от самия него, да го разстила на нивото на природата, на нивото на нещата [...] по същество тя се състои единствено в незабележимата вероятност на падение към най-видимата и най-чистата обективност...тя е винаги вътрешната възможност да бъдеш изцяло захвърлен извън самия себе си и вече да не съществуващ, поне за известно време, освен в пълното отсъствие на интериорност“ (Фуко 1996: 662–663).

В този смисъл особено значим е фактът, че рисувайки своя портрет, Марит съвместява тези две функции и нагласи – на лекаря, който наблюдава болния и коментира състоянието му, и на твореца, който сякаш се доверява повече на думите на лекаря, отколкото на собствените си очи. В осцилацията между тези две позиции обективно-научната служи за точното наблюдение, а субективно-творческата е максимално подчинена на нея. Преобръщането на местата в постигнатото творческо единство е видимо – словото има водеща функция при очертаване на болестната картина, а художникът само догонва и илюстрира вече изреченото. В тази посока има още една стъпка – словесният изказ твърде стриктно и неотменно следи, но едновременно с това и подтиква болестния процес, а уменията на художника са подчинени на намерението да онагледят разрушението. В релацията *слово – картина* се наблюдава изкривяване – обективнонаучният поглед не предлага опорна точка, това не е езикът на рационалното отноше-

ние, на точните факти и ясни симптоми. Ирационалното, стихийното излиза на преден план.

Нито в първия случай, когато модел е младата аристократка, нито във втория, когато рисува себе си, Марит не се задоволява с една картина. Серията от рисунки² задейства особен тип разказ посредством отделните времеви отрязъци, представени върху всяко отделно платно. Цикълът от творби, разгледани една след друга, отваря перспективата на екзистенциалното време пред пациентката, като я превръща в напълно здрав човек, докато по отношение на автопортрета този цикъл затваря всички хоризонти. Как в действителност се случва това? Според Ю. Лотман „съществен момент от определянето на „живописната ситуация“ е сегментирането на потока от време, в който обектът е включен в своето реално битие. На непрекъснатостта и безспирността на времевия поток, в който е потопен обектът на изображение, противостои раздробеният и неподвижен момент на изображението“ (Лотман 1999: 82). При подреждането една след друга на отделните картини, всяка от които носи свой времеви отрязък, се създава специфична времева ос, която се превръща във времева ос на повествованието поради високата степен на идентификация на героя със собствения му творчески процес. В този смисъл разказът за случващото се пренася в сферата на взаимно съотнасящите се картини. Истински разказвач става не текстът на лекаря, който наблюдава и подрежда отделните знаци от картината на болестта, а онзи, който *отрязва* времето, за да го задвижи по нов начин. Двете части на разказа „Еротомания“ се оказват в отношения на обратна пропорционалност – в първата времето на героинята е в посока към увеличаване на нейната жизненост, а във втората – към тоталното предаване на художника пред болестта.

Според Ернст Гомбрих „живописата е дейност, израз на активно отношение към света и затова художникът по-скоро вижда това, което рисува, вместо да рисува това, което вижда“ (Гомбрих 1988: 145). Тогава създадената творба е резултат не от стремежа да се създаде относително вярно копие на някакъв модел, а средство да се онагледят и представи в света на видимото един образ, който творецът носи във въображението си. Възгледите на художника Базил Холуърд от рома-

² Откривателят на разказа в картини Родолф Тьопфер в своите *Есета по физиогномика* (1845) пише: „с двете си предимства пред писаното слово – по-голяма сбитост и по-голяма относителна яснота – разказът в картини, при равни условия, би трябвало да измести словесния, защото се обръща с по-голяма живост към повече хора [...]“ (цит. по Гомбрих 1988: 398).

на на Оскар Уайлд доразвиват тази представа: „...всеки портрет, нарисуван с чувство, е всъщност портрет на художника, а не на модела. Моделът е чиста случайност, второстепенен елемент. Не него, а себе си изобразява художникът върху цветното табло“ (Уайлд 1984: 259).

Рисуването на младата госпожица и рисуването на своя портрет представляват две различни реализации на творческия порив. В първия случай любовта освобождава творчески съзидателния потенциал, а във втория доминира разрушителното песимистично състояние на онзи, който остава далеч от своята любима. В поредицата от автопортрети, за които можем да съдим по съпътстващия ги коментар, е на лице засилването на тази нагласа. „Патосът“ на автопортрета е в неговата „агресивност, драматичност, театралност“. Той „показва не толкова как е изглеждал художникът, колкото как е искал да изглежда“ (Фридлендер 1985: 75).

Отношението между серията от портрети на младата госпожица и серията от автопортрети илюстрират два коренно противоположни процеса, реализирани от ръката на един творец. В условията на този ясен контраст по отношение на крайните резултати от творческата активност има една първоначална прилика – и в двата случая оригиналът е само средство, което отправя към някаква друга реалност – реалността на собствения вътрешен свят. Б. Галанов твърди, че в живописната ситуация моделът е „канава, трамплин, път“. Според него „лицето на оригинала е само рамка, а в рамката е вместен някой друг“ (Галанов 1972:64). Тук в тези две сходни поради единството на авторството художествени ситуации названията портрет и автопортрет изгубват съществена си жанровоопределяща роля. Те маркират само формалното външно различие по отношение на модела. Сходството се ражда от факта, че в тези два близки един до друг процеса на творческа активност е даден път на различни по своята същност състояния на художника. В първата фаза той рисува момичето, но всичко, което успява да пресъздаде, е доминирано от състоянието на влюбеност (за него свидетелстват и думите на лекаря: „*моето опасение се потвърди. Марит се влюби в тази хубава, млада аристократка...*“; „*uskutečnilo s e moje obávání! Maryt se zamiloval di té krásné, mladé šlechtičny...*“, s. 40). През втората фаза доминира чувството на отхвърленост и отчаяние, които съпровождат нещастно влюбения. Така формалното разграничение между портрета и автопортрета в съдържателен план се свежда до автопортрет на две коренно противоположни емоционални стихии. Описанието на творческия процес се превръща в описание на една болестна картина, в която художникът

екстериоризира своя вътрешен свят, превръщайки го в същност на своя модел. Портретирането на младата аристократка се оказва автопортрет на виталната стихия на любовта и опиянението от красотата, а собственият автопортрет – пресъздаване на собствения образ под въздействието на разрушителните сили на отчаянието и песимизма. Посредническата роля на творбата в първия случай е свързана с пре-насянето, документирането, удостоверяването на този акт на виждане-предусещане на здравето и красотата в лицето на модела. Във втория – творбата свидетелства неумолимо за разрушителната страст към себе си, за задвижената демоничност, която превръща в реалност от-каза от съществуване.

Във *Вампир* (1871, сб. *Разни хора*) единството между твореца и неговия модел има силно деструктивен характер. Уменията на младия грък да рисува хора преди тяхната смърт придобива допълнителен смисъл с уточнението, че това е чист занаят, с който си изкарва прехраната, както и с името, което му дават местните жители – Вампир. В думите на младото болно момиче „*тук трябва и мисълта, и тялото да оздравеят*“ („*tuk se musí i mysl i tělo uzdravit*“, s. 254) просветва надеждата, че в тази *щастлива земя* тяхното единство е възможно. Дочуто по-късно, съобщението на гостилничаря звучи като присъда:

„*Maluje jen mrtvoly! Jak někdo umře...už má tentýž den obraz mrtvoly hotov. Ten chlap už maluje napřed – a nikdy se nemýlí, jako sup!*“ (s. 255)

„*Рисува само мъртви! Само да почине някой и в този ден вече портретът на мъртвеца е готов. Това момче рисува предварително и никога не греши, като лешояд.*“ (с. 255)

Собственото име на героя остава неизвестно, но в даденото му название в еднаква степен участват неповторимо индивидуалното и нарицателното. Демоничното в този образ произлиза и от наричането на неговите умения *чист занаят*. Така прехранването на младежа е видно в обратна пропорция спрямо живота на неговите модели. Жизнената им сила преминава посредством направения портрет в художника. Струва си да попитаме дали той рисува онези, на които им предстои среща със смъртта, или те умират, защото той ги е рисувал.

Ако приемем възможността художникът да разчита по особен начин предстоящата смърт, имаме всички основания да гледаме направеното изображение като своеобразно пророчество по отношение съдбата на модела. То функционира като пролепсис – спира конкрет-

ното време, за да предложи знаците на предстоящото (Женет 1998: 105). Едновременно с реализирания скок напред се постига накъсване на съществуващото до този момент линейно разгръщане на времето. Времето на красивото болно момиче спира да тече, за сметка на неговото изображение. Върху портрета обаче се оказва изобразено то, но със затворени очи и венец от мирта. Оказва се, че тук се наблюдава формален пролепсис – движението напред във времето за художника е същевременно отнемане на екзистенциалното време за момичето.

Втората посока на интерпретация настоява върху обратната зависимост. Възможността моделите да умират в резултат на стремежа на непознатия да пресъздаде присъствието им върху платното актуализира архаичната представа за отнемането на живота при изображението. Един по-съвременен поглед към тази проблематика би потърсил нова представа за творческия подход – разбиран не като грубо копиране на формата и повтаряне на линията, а като опит за пресъздаване на онова единство от телесно и емоционално-психическо, което характеризира живота. Но защо тогава моделът губи тези особености?

Мотивът за оживялата картина (първата част на разказа *Еротомания*) се конфронтира с този за умъртвяването на модела (създаването на автопортрета в *Еротомания* и портретирането на непознатата във *Вампир*). Общ за двата разказа е механизмът на обратно пропорционално протичане на времето на художника и обекта на неговия творчески интерес. Вследствие на тази релация в подобно отношение се оказват и светът на творческата личност, и реалността, от която тя черпи обектите на своето вдъхновение. Моделът на обратната пропорция онагледява този процес на изтичане или втичане, на загуба или придобиване на време, но и на принципната невъзможност за синхронност между творческа активност и жизнен процес. И в двата разказа творческият процес се разгръща под знаците на нарушеното равновесие между света на художника и този на модела, при чието пресъздаване доминират деструктивните вътрешни механизми на рисуващия.

ЛИТЕРАТУРА:

- Галанов 1974:** Б. Галанов. *Живопись словом*. Москва: Советский писатель, 1974.
- Женет 1992:** Ж. Женет. Повествовательный дискурс. // *Фигуры. Работы по поэтике*. Т. II. Москва: Издательство имени Сабашиных, 1992.
- Лотман 1999:** Ю. Лотман. Иконическая риторика // *Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история*. Москва: „Языки русской культуры“, 1999.
- Уайлд 1984:** О. Уайлд. *Портретът на Дориан Грей*. София: Народна култура, 1984.
- Фридендер 1985:** М. Фридендер. Портретът // *За изкуството и познавача*. София: Български художник, 1985.
- Фуко 1996:** М. Фуко. Антропологичният кръг // *История на лудостта в класическата епоха*. Плевен: Изд. ЕА, 1996.
- Шатин 2004:** Ю. Шатин. Ожившие картины: екфразис и диегезис // *Критика и семиотика*, Вып. 7, 2004, 217–226, Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет.

ЕДИН СКАНДАЛЕН МОДЕРЕН МАНИФЕСТ (ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ ЗА ЙОВАН ЙОВАНОВИЧ – ЗМАЙ)

Светлозар Изгов
Институт за литература – БАН,
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Значението на Пенчо Славейков в българската култура се определя не само от поетическото му творчество, а от цялостното му многостранно творческо дело и от харизматичната му фигура като вожд и идеолог на новата модерна насока на българската култура в началото на XX век, осъществена от кръга и списание „Мисъл“, чиито неформален лидер е той.

А това значи, че модерната литературна програма на Пенчо Славейков и неговия кръг трябва да се извлече чрез внимателна интерпретация на цялостното му литературно дело – както на имплицитно вписаните в художественото му творчество, така и на експлицитно изразените – в критическата му и епистоларна проза – естетически възгледи.

Важно място в тези възгледи заема отношението на Пенчо Славейков към чуждите литератури – и като импулси за собственото му творчество, и като нова рецептивна ориентация на българската литература, и като – изразен и чрез нея – повик за преодоляване на провинциалната (национална и балканска) затвореност и ограниченост на българската култура чрез „европеизация“ и „модернизация“.

Не с Пенчо Славейков, разбира се, българската литература се включва в европейската културна парадигма. И старата, и новата българска литература са „европейски“, защото и старата, и новата българска литература са **не автохтонни, а рецептивни** – старата представя калкиране на византийския (който е част от общоевропейския християнски) канон, новата пък калкира жанрово-стиловата система и норма за художественост на новоевропейския канон.

Рецептивни, впрочем, са всички европейски литератури – и римската латинска, и новоевропейските „национални“ литератури създа-

вани на роден, етнически език. Автохтонна е единствено старогръцката литература, което ще рече , че тя единствена се развива по модела „от фолклор към литература“, тоест чрез описменяване на етническата митология и фолклора.

Новобългарската литература – от Паисий и Софроний до Вазов, до края на XIX век, има определено рецептивен характер, тоест , калкира новоевропейската жанрово-стилова система. Вазов е най-яркият пример на този „превод“ на „европейското“ на български, тъй като калкира почти целия жанров и стилив репертоар на новоевропейския литературен канон.

Вазовият „европеизъм“ обаче има една характерна особеност, произтичаща от „закъсняло-догонващата“ позиция на новата българска литература спрямо рецептивния ѝ образец. И Вазовата, и тази на неговия най-близък приятел и литературен съратник Константин Величков, „европеистична“ рецептивна ориентация е опит чрез превода да се внедрят в българската литература „пропуснатите“ класически ценности на европейската литература от Омир до тяхното съвремие.

Новото в „европеизма“ на Пенчо Славейков – в сравнение с рецептивната ориентация на Вазов и Вазовия етап в българската литература – е опитът за „синхронизация“ на рецептивната политика на българската литература с най-новите, „модерни“ европейски литературни тенденции и ценности.

Това не означава, разбира се, че Пенчо Славейков пренебрегва „класическото“ (традиционно) европейско литературно наследство. Напротив, и Пенчо Славейков, и далеч по-радикалният от него анти-традиционалист, авангардистът Гео Милев, и Атанас Далчев по-късно, та до днес, българската литература не само поради „закъсняло-догонващата“ си позиция, но и поради необходимостта от вечно нов прочит на класиката – продължава да превежда европейската „традиция“, „класика“ и „наследство“. Но от Пенчо Славейков насетне българските рецептивни ориентации ще се стремят към все по-голяма синхронизация със съвременните им и „модерни“ литературни тенденции, норми и ценности.

Пенчо Славейковата рецептивна ориентация се отличава не само с все по-голяма темпорална синхронизация с модерните европейски културни ценности и нагласи, но и с пространствена промяна на рецептивната ориентация. Ако през Вазовата епоха доминират „класически“ френски (при Величков и италиански) литературни образци, Пенчо Славейков ги заменя с доминация на немската рецептивна ориентация. Пенчо не само превежда „немски поети“, но и изпитва влия-

нието на модерни немски философи и мислители, на първо място – Ницше. Нещо повече – чрез немския език Пенчо Славейков усвоява и други европейски автори, включително и славянски (неотдавна Жоржета Чолакова показва, че Пенчо е познавал чешкия поет Ярослав Врѣхлицки, от когото е заел заглавия на няколко свои стихосбирки – *Сън за щастие*, *Епически песни*, от преводите му на немски).

Доминиращата немска рецептивна ориентация у Пенчо Славейков (на която са посветени и ред значими изследвания, на първо място книгата на Хилде Фай), е може би причината за донейде занемареното изследване на славянските му рецептивни ориентации, като изключим, разбира се, руската. В това отношение, струва ми се, трябва да се посвети особено внимание на южнославянските рецептивни ориентации на Пенчо Славейков, още повече, че той – следвайки традициите на Българското възраждане, включително и на баща си – е чел и познавал южнославянски автори – сръбски и хърватски – в оригинал. И някои от тях – от черногорския поет Петар Петрович Нйегош до хърватина Иво Войнович – са дали определени импулси на вожда на българската Модерна. Преди време подхвърлих идеята за влиянието на поемата на Нйегош *Горски венец* върху Пенчо Славейковата *Кървава песен*, което разбира се, изисква по-цялостно изследване.

Необходимостта от един нов прочит на Пенчо Славейков в южнославянския му контекст (Качич-Миошич, Мажуранич, Нйегош, Якшич, Змай, Воислав Илич, Йован Дучич, Иво Войнович) е толкова по-наложителна, защото често пъти не е забелязано дори очевидното в съприкосновението му с южнославянски автори. (Пенчо, впрочем, неведнъж ги нарича „югославянски“ в духа на хърватската „илирийска“ югославска идея).

Един забележителен в това отношение пример е отношението Пенчо Славейков – Йован Йованович – Змай.

Йован Йованович – Змай (1833–1904), според съвременните сръбски литературни историци „заема централно положение не само в епохата на романтизма, но и в цялата литература от втората половина на XIX век“. Със същата пространствена метафора – „централно положение“ – си служат и български автори при определяне мястото на Иван Вазов в българската литература за почти същата епоха. Следовник на родоначалника на сръбския романтизъм Бранко Радичевич и на народната поезия, Змай е отворен и към множество влияния от чужди поети, които превежда и посърбява. Автор е и на интимна лирика, и на родолюбива, и гражданска поезия, отклик на актуални об-

ществени събития и израз на просвещенски и романтични идеали. Въпреки голямата си популярност в своето време, в началото на XX век модерната сръбска поезия отвърща глава от Змай и неговият тип поезия и поема по съвсем други пътища.

Пенчо Славейков е превеждал и публикувал на два пъти стихотворения от Змай, и на два пъти е писал за творчеството му.

В книжка трета от 1890 година на Вазовото списание „Денница“ са публикувани в превод на Пенчо Славейков две стихотворения от Змай – *Въздишка* и *Скръб* – придружени от кратък неподписан портретен медальон за Змай, който изследователите не без основание определят като дело на преводача. Ето този кратък портрет:

„Змай Йованович (роден на 1833 г.) е най-първият съвременен поет на Сърбия. Стихотворенията му се отличават с нежност, с топлина на чувството и искреност. Идеалите му са чисти и во висока степен благородни. Той, както и всички югославянски поети, преди всичко е патриот и неговата поезия носи отпечатъка на любов към отечеството и свободата. Той е написал доста прекрасни стихотворения за деца, а също е превел на сръбски много неща от европейските поети, а най-вече от Петефи, маджарски поет. Преведенната загуба на жена му и дъщеря му е дала рождение на най-хубавата му лирическа сбирка: „Гюличи увеоце“ („Повехнали рози“). Под негова редакция излиза и литературното списание „Явор“ и той сам участва в разни сръбски и хърватски списания. Понастоящем Змай Йованович живее во Вена (Виена) като волнопрактикуващ доктор.“

Този кратък портрет дава една най-обща информативна характеристика на делото на Змай – „най-първия поет на Сърбия“, „преди всичко патриот“, написал „прекрасни стихотворения за деца“, „превел на сръбски много неща от европейските поети“, а като „най-хубава лирическа сбирка“ е определена *Повехнали рози*. Тази кратка, но точна характеристика напълно споделя общоприетата по това време в родината му оценка за творчеството на Змай. Въпреки че е отбелязана и родолюбивата и гражданска поезия на Змай („неговата поезия носи отпечатъка на любов към отечеството и свободата“) като обща черта на „всички югославянски поети“, авторът на портретната бележка акцентира повече върху интимния лиризм на Змай, отбелязвайки, че

„стихотворенията му се отличават с нежност, с топлина на чувството и искреност“.

Близко десетилетие след това, през 1899 година, но вече в „свое-то“ списание „Мисъл“ (1899, кн. 7), Пенчо Славейков публикува четири стихотворения от Змай, три от тях в неподписан, но негов превод – *Напътствие*, *Зимен ден*, *Нов свят*. Изследователите предполагат, че и други неподписани, но публикувани в списание „Мисъл“ преводи от Змай (особено поемата *Гусларева смърт*), са дело на Пенчо Славейков. Тази публикация на преводи от Змай в списание „Мисъл“ през 1899 година обаче е интересна не с това, че дава нови преводи на сръбския поет от Пенчо Славейков, а с това, че с тези преводи се отбелязва „петдесетгодишният книжовен юбилей“ на „големия сръбски писател“.

Но не самото отбелязване на този юбилей, а начинът, по който е отбелязан в списание „Мисъл“ юбилеят на „големия сръбски писател“, е забележителен, както си проличава от публикуваната след тези преводи „студия“ „Змай Йован“, подписана вече с името Пенчо Славейков. Защото, за разлика от обичайните юбилейни статии, посветени дори не на „големи“ поети, тази „юбилейна“ статия дава унищожителна оценка на делото на юбиляря. И което е още по-важно – и я прави рядко явление дори в световната култура – студията съвсем не е посветена толкова на „юбиляря“ Змай, той е само повод за унищожителна оценка на Иван Вазов. И също толкова унищожителна оценка на българското общество, което си позволява „юбилеи“ на посредственици като Вазов.

Пенчо-Славейковата „юбилейна“ студия за сръбския поет Змай все пак дава характеристики и на неговото творчество – Змай е наречен „посредственост“ и „подражател“, разкрита е неговата „несамобитност като поет“, „комуто липсва дъхът на непосредствен лиризм“, и у когото има „голяма доза безвкусие“, творбите му са определени като „рожби не на чувството, не на поетическо настроение, а на доста наивни игриви хрумвания“, чийто език е „не вече прост, а просташки“.

Сръбският поет Йован Йованович – Змай обаче е само повод на основния обект на Пенчо-Славейковото унищожително вдъхновение. Защото Пенчо-Славейковата юбилейна статия за Змай в сп. „Мисъл“ през 1899 година е всъщност памфлет срещу Иван Вазов, който за бъдещия вожд на още несъздадения кръг „Мисъл“ е истинското олицетворение на посредствеността, подражателността и „излишността“.

Именно с проблема за „излишността“ започва Пенчо Славейков портрета си за Змай. След като дава пример с Тургеневите „лишни

человеци... родени по подражание на други“, Пенчо пристъпва към същинския обект на своя (уж за Змай) „портрет“:

„Защото всички онези умни и „хубави“ поети, на които липсва свой собствен дъх, са се родили по подражание на други: все едно, дали те са даровити и се зоват Хенри Лонгфело или посредствености и се именуват Иван Вазов. Такъв един поет е и Змай Йован Йованович.“

Както се вижда от това пряко въвеждане в сърцевината на проблема, Змай е представен само като „частен случай“ на универсалния образец за посредствен подражател, именуван Иван Вазов. Памфлетната антивазовска заостреност на текста, който е обявен като, и би трябвало да бъде, юбилейна портретна студия за първия сръбски поет Змай, проличава и от двойното отрицание на Вазов – от една страна Вазов е не само „подражател“, какъвто е и Лонгфело, но и „посредствен подражател“, за разлика от даровития подражател Лонгфело. От друга страна, Змай, който също е посредствен подражател, е даден само като „частен случай“ на образца на посредствен подражател, именуван Иван Вазов. Лонгфело и Змай са за Пенчо Славейков само фигури маски, зад които трябва да се разобличи главният виновник – **излишният подражателят посредственикът Иван Вазов.**

При това образът на излишния подражател посредственик Иван Вазов е негативно усилен още веднъж чрез отрицателния образ на читателската аудитория, общество и народ, които смятат Вазов и Змай не само за поети, но и за „първи“ национални поети – такава аудитория и общество според Пенчо Славейков са „некултурни“, „просташки“, „филистерия“ и неслучайно, според Пенчо, „чистата филистерия се доволства и възхищава от тях, защото ги разбира... защото тя вижда в тях себеподобни неволници на посредствеността“.

Статията завърша с иронично-презрително отношение към „интелигентното общество“ и „всенародната несвяст“ в Сърбия и България, където на „такива“ поети като Змай и Вазов се организират „всенародни юбилеи“:

„След всичко казано за поезията на Змай възниква преко въпросът: как е възможно един т а к ъ в поет да бъде превъзнасян като „велик н а р о д е н поет“, „сръбски гений“ и пр. и да му се празнува в с е н а р о д е н юбилей? Отговорът е твърде прост: това е възможно в Сърбия, също както биде възможно и в България – интелигентното общество с ред тържества, адреси и пр. да превъзнася

един обикновен поет в „гений“. Общества млади, прозяващи се още в културна просъница, като сръбското и нашето, имат мерак да се покажат пред истински културните общества, че и те са нещо, та при сгоден и несгоден случай търсят все голям полог, да снесат – своето малко яйце. Всенародните юбилеи на такива певци като Змай и Вазова показват само всенародна несвяст.“

И в този финал, както и в началото, е видно, че Змай е бил само поводът Пенчо Славейков да излее своето негодуване и спрямо Вазов (комуто не признава мястото на пръв национален поет), и спрямо българското общество, което лекомислено е превъзнесло „един обикновен поет“ – в „гений“, разкривайки така своята „незрелост“, „некултурност“ и „несвяст“.

Така „юбилейната“ статия за Змай се разкрива всъщност като антивазовски памфлет, разобличаващ и посредством излишен поет-подражател Вазов, и незрялото и некултурно общество, което прославя „такива“ поети.

Но в „студията“ на Пенчо за Змай има и още нещо. Пенчо Славейков не само иронизира – редом с българското – сръбското общество, че признава Змай за „пръв сръбски поет“, но и отбелязва, че сръбското общество, „не зачита за нещо поети като Воислава Илича“. Противопоставяйки Воислав Илич на Змай, Пенчо ще го спомене още веднъж в статията си:

„Единственият художник между сръбските певанијаджии, Воислав Илич, е чувствал много добре недъгавостта на сръбския поетически език и пръв се е помъчил да внесе отново ония елементи, които филолозите са изхвърлили из него; и несъмнено езикът на Воислава ще послужи за образец на всички ония, които създават потребността и изгодите на художествен език. Езикът като средство на култура трябва сам да бъде културен; инак той ще се обърне на средство за подигравка с културата.“

Попадението на Пенчо Славейков при противопоставянето на Воислав Илич на Змай е точно – модерната сръбска поезия ще последва Воислав, а не Змай. Но тук искам да отбележа друго – чрез противопоставянето Воислав – Змай, студията на Пенчо Славейков за Змай се превръща в следното интелектуално уравнение:

излишни:	необходими:
неистински поет	истински поет
(посредствен подражател)	(художник)
в Сърбия:	Йован Змай Воислав Илич
в България:	Иван Вазов ???

Не е трудно да се досетим кого трябва да поставим съответно в „празното“ българско място на необходимия истински поет художник, на което място в сръбската литература Пенчо Славейков е поставил Воислав Илич. Отговорът може да бъде само един – Пенчо Славейков. Така „юбилейната“ студия на Пенчо „срещу“ Змай прераства още веднъж – от памфлет срещу Иван Вазов тя, макар и недиректно, се превръща в автоапология на Пенчо Славейков, което е „скритият“ жанр на ред, особено сред полемичните, текстове на Пенчо Славейков.

Тези многообразни жанрови превращения и синтези у Пенчо Славейков са обичайни и придават на ред негови творби неуловим и амбивалентен в жанрово отношение смисъл –най-показателен в това отношение е примерът с книгата „На острова на блажените“, която, четена като единна в жанрово отношение творба, е и антология, и мистификация, и утопия, и роман.

Така и „студията“ на Пенчо Славейков за Змай представя една непрекъсната жанрова трансгресия и травестия – от очакван (похвален) **юбилеен портрет** за Змай тя се чете като (неочаквана) **ругателска статия** срещу „юбиляря“, което пък е само параванът на откровен **памфлет** срещу излишния посредствен поет подражател Иван Вазов, а и **народопсихологически памфлет** срещу младите, незрели и некултурни народи, които прославят „такива“ писатели като Змай и Вазов, за да се разкрие накрая и като дискретна **автоапология** на Пенчо Славейков като необходимия истински поет художник в българската литература.

Това, на което бих искал обаче да наблегна особено, е, че тази странна, необичайна, дори бизарна и чудовищна жанрова смесица е в същото време и един литературен **манифест**, при това един от първите **модерни манифести** – не само в българската, но и в южнославянските литератури.

Склонен съм да чета Пенчовата статия за Змай като модерен литературен манифест, защото тя много ясно прокламира естетическия и културен идеал на една модерна насока за българската литература –

и чрез противопоставянето срещу Вазовия тип поезия, и чрез очертаването на един друг тип поезия, която няма да служи на просташкия (филистерски) масов, народен, уличен вкус, а ще бъде истинска „художествена“ поезия. Така още в една статия от края на 90-те години на XIX в. Пенчо не само рязко ще се опълчи срещу Вазов, но и чрез примера на Воислав Илич ще очертае и „позитивно“ една желана нова насока в литературата. Тази Пенчова статия за Змай предшества други негови работи, провидени като модерни манифести, например предговора му към второто издание на *Стихотворения* на П. К. Яворов. А със сръбския литературен материал (и негативен, Змай, и позитивен, Воислав) – статията на Пенчо Славейков придобива и международна релевантност, тоест – може да се чете не само като един от първите български модерни манифести, но и като един от първите южнославянски модерни литературни манифести.

У. Б. ЙЕЙТС И П. К. ЯВОРОВ: КОНЦЕПТЪТ ЗА ИРЛАНДСКИЯ И БЪЛГАРСКИЯ „НАЦИОНАЛНИ МИТОПОЕТИЗМИ“

Ярмила Даскалова

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Настоящата статия е опит за интертекстуален прочит на част от класическите творби на двама емблематични лирико-драматични поети на Ирландия и България – Уилям Бътлър Йейтс и Пейо Яворов. Концептът за „обща типология“, който се извежда от Яворовата и Йейтсова „философия“ на любовта в неразделния образ на „жената-родина“, при подчертано национално и индивидуално своеобразие, придобива и разнопосочни, особено оригинални естетико-художествени измерения. Замислите на двамата поети безспорно се реализират на различни нива – общата идея обаче е да бъде създаден един ореолен митопоетически образ на родината, който при Йейтс се обособява приживе, а при Яворов се разпада, за да бъде усвоен в още по-голямата си сакрализирана същност едва след смъртта му.

Импулсът към спиритуализма и изтънчената еротика на репрезентацията, които задават и извеждат на преден план особено характерната и за двамата творци страст към образа на родината, превръщат последния, поради непостижимия му произход, във видение, а в крайна сметка и в своеобразно alter ego (или по-скоро *altra ego*) на собствената им същност. Тази „епифания“ на женското/родното начало се възприема като интервенция на съдбата и намира израз в идеята за фаталната жена – безспорният интерес и на Йейтс, и на Яворов към тази идея може да се проследи в цялото им творчество. Посредством фантазните си пренасяния назад към прага на келтската и древногръцката митологии (Йейтс) и към българската фолклорна песенно-митологична традиция (Яворов), поетите се стремят да намерят санкция за собствената си голяма, но изгубена любов към родината. Въпреки факта, че те се борят с една и съща дилема, „ирландската“ и „българската“ позиция към изкуството и живота намират съответните

си финални разрешения в две противоположни посоки. Докато за Йейтс Тя се възприема като част от съвършеното въплъщение на собствения му идеал за женска красота – по своята същност единствено оразмерено-еротичен, модернистичното оспорване от Яворов на метафизични истини намира израз в неизбежното разделение на земната от божествената любов, чието примирение се оказва непостижимо.

И при двамата поети обаче, съзнателно или не, се отваря пътят към една нова доктрина, която, за разлика от чисто метафизично-религиозната интерпретация на човешкия опит, по-скоро може да се квалифицира като светско, макар и йератично, схващане на изкуството за „философията“ на тази любов. Докато през призмата на трансцендентното разделната същност на земното и небесното никога не се е поставяла под съмнение, идеята за амбивалентността на преживяванията започва драматично да съществува в съзнанието на модерния творец. В този смисъл на посочената „философия“ по-скоро трябва да се гледа като на феноменологична и симптоматична за своето време, отколкото като на една последователна теория за релативния модерен дух. Идейното формиране и на Йейтс, и на Яворов, повлияно от „националните“ им пътувания към съответните митологии и фолклор, следователно придобиват един архаичен, но и силно интелектуализиран смисъл, асоцииращ възгледите за мита както с нелогическите интуиции на силно индивидуалното, така и с колективно-идентифицируемите традиции на „нацията“.

В опитите си да изгради един устойчив митопоетичен образ на Ирландия в стихосбирките *Кръстопътница*, *Келтски здрач*, *Вятърът сред тръстиките*, *В седемте гори*, както и в пиесата *Катлийн-ни-Хулихан* Уилям Бътлър Йейтс (1865–1939) се позовава на образи от келтската митология – за него тя се явява част от онова вместилище, което се идентифицира като *Anima Mundi* (душа на света). В *Per Amica Silentia Lunae* той пише:

„Аз съм убеден, че логическият процес или поредицата от образи имат плътност и живот; и аз възприемам *Anima Mundi* като огромен вир, а може би градина, през които се движи или израства едно голямо водно растение; като разцъфнали във въздуха уханни клони.“ (Йейтс 1997: 418).

Йейтс стига дотам, че идентифицира определени келтски поети от XVIII век като свои предшественици и „за него такива бардове на словото и странстващи музиканти като Рафтъри, в неговите очи ирландският Омир, не са напълно изолирани фигури, тъй като са наследници на една древна митологична традиция“ (Хирш 1981: 883). Един характерен келтски мит – митът за суверенитета, придобит посредством сексуална трансформация – започва много често да се асоциира с творчеството на Йейтс. Митът гласи, че кралица Маб (Maev, Medb, Cailleac Beare), известна също така и с името Майва, е върховен суверен в кралството. Като кралица на войната в Конахт, тя трябва да прибегва до сексуалната си власт над мъжете и до военната си доблест, за да надари с нова идентичност онзи, който претендира за престола. Никой крал не може да управлява Конахт, ако не се ожени за Майва. Когато консумира нейната сексуалност, потенциалният суверен се възкачва на трона, а едновременно с това Маб се преобразява в млада красавица. Като извор на творческо вдъхновение този мит сближава посредством специфична стереотипизация във вътрешнонационален контекст образа на Ирландия с образа на идеализираната и силно жадувана женственост. Този образ се приписва на Мод Гон, често описвана като „живото въплъщение на духа на Ерин (т.е. Ирландия)“ (Кълингфорд 1990: 11), от чиято личност Йейтс е обсебен през по-голямата част от живота си. Поради участието си в ирландската борба за национална независимост, тя се превръща в подходяща героическа емблема на Ирландия. В съгласие с естетически модел, произхождащ от келтската митология, а по-специално митовете за „Каилеах Беар“ или „кралица Майва“, и двата идентифицирани като „хуманизираната версия на богинята на суверенитета“ (Кълингфорд 1990: 4), тази емблематична фигура е едновременно и антистетично отблъскваща и привлекателна: тя е старица и красива фея; стара вещица и млада красавица. И както самият Йейтс изтъква, „тези *aisling* модели принадлежат към една традиция на вярата, по-стара от която и да е европейска църква, основаваща се на опита на света преди настъпването на модерните уклони“ (Йейтс 1992: 265). Кралица Маб не е представена като общоприетия стереотип на майчинската загриженост и уязвима женственост. На нея по-скоро се гледа като на субект, носещ потенциалната заплаха от агресия и обезпокоителна еротика. Тези черти обаче не се интерпретират по негативен начин в контекста на произведенията на Йейтс, а изглежда са част от една естетика, която е била характерна за „сублимна раса“, вече не съществуваща по негово време. В *Автобиографии* той пише:

„Кралица Маб, най-прекрасната жена, която някога съм виждал... Те са прекрасни и воинствени, като мъжете, които яздят коне по двама или трима по склоновете на планините, размахвайки сабите си. Днес тази раса е изчезнала, няма ги свършените пропорции.“

и

„С внушителния си ръст и неизменните очертания на формата тя [Мод Гон] прилича на сибилата, за чиято роля бих избрал Флорънс Фар, но в този ден тя изглеждаше като класическо въплъщение на Пролетта, възславена от Вергилий. Тя стъпваше като богиня, [...] но раздразни баща ми с възхвала на войната, войната заради самата война [...], като че ли имаше някаква добродетел в самото вълнение“ (Йейтс 1992: 123, 266).

По всичко изглежда, че ранният постромантичен образ на „перленобяла“ непорочност и чистота, по правило боготворен от мъжественото рицарско начало, се измества на друга плоскост: тук по-скоро се сблъскваме с физически осезаемото присъствие на езическа богиня. Впоследствие този образ се превръща в неизменна част от цял комплекс от образи, включващ Мод Гон – от една страна – и такива емблематични фигури на воинстваща женска храброст и лидерство като Жана д’Арк. Безспорно това сближаване на героини от различни епохи и контексти се оказва успешно, тъй като Мод Гон става известна в цяла Ирландия като ирландската Жана д’Арк. По този начин се съвместяват желаният героически образ на страната с идеализираната представа за любимата жена. Изглежда, че тя според Хароуд „отговаря на изискванията на поетовото въображение, защото е ангажирана да играе ролята на „кралица-войн“ (вж. Тоомеу 1997: 268).

Ако обаче на Мод Гон от по-ранни периоди се гледа като на живия въплътен образ на идеализираната Ирландия, създаден с помощта на келтските митове и легенди, в по-късните, „елинистични“ стихотворения тази жена олицетворява Ирландия от епична величина, напomniaща за митологични богоподобни фигури като троянската Елена или Атина Палада:

*Нима покой в сърцето ѝ се влива,
в съзнание от огън изковано?
Таз красота – опъната тетива –
да различат днес малко са призвани.
Осанката ѝ – възвисена, строга –*

говореца със самотата своя.
Заради нея би могла във огън
да падне покосена втора Троя¹.
(Втора Троя)

Очевидно е, че легендарното, „величаво спокойствие“, по думите на Винкелман, на класическите героически богини се превръща в съставна част от „националния“ мит, който, по мнение на Йейтс, трябва да се изгради от различни митологии и нива на човешкия опит. Някои от чертите на Мод Гон, както са описани в „омирическите“ стихотворения на поета (огнена кръв, гордост и високомерие), се свързват посредством типологично представяне на жената и страната с определени качества на келтската „раса“, като „героизъм“ и „войнственост“. Следователно би могло да се допусне, че за Йейтс келтите и древните гърци имат нещо общо с оглед на героическите качества, присъщи на тяхната натура, както и с особения вид красота, която възпяват. В по-горе цитираното стихотворение Йейтс я оприличава с опънатата тетива и я възприема като радикално различна от „естетиката“ на антигероичното настояще: „...такава красота, която в днешни дни едва ли има“. Очевидно позоваването на класическата литературна генеалогия се прави с цел да се акцентира върху националния идеал, преди време търсен единствено в келтските извори. Но ефектът, който тези стихотворения постигат, е точно противоположният, тъй като политическата и социална среда в Ирландия (в първото стихотворение) всъщност се *противопоставят* на строгостта на духа на класическата красота. Поради тази причина драматическото напрежение на „опънатата тетива“ произтича от контраста между реалното, представено в образа на „невежите хора“ – от една страна – и илюзорното, въплътено в древногръцката естетика – от друга.

Тъй като въпросните стихотворения се пораждат от несъответствието между идеализираната представа на Йейтс за едно справедливо и ангажирано с културното наследство общество и действителното му състояние, те сякаш дават оценка на миналото, като се дистанцират от предишния митопоетичен „келтски здрач“, съчетавайки го с гръцкия класицизъм. В резултат на тази комбинация се постига специфичен мултикултурен мултинационализъм, който внушава, че модернизъмът в Ирландия е едновременно взаимопроникване на местен локализъм и еkleктична космополитна универсалистика. Тези харак-

¹ Всички стихотворни преводи са мои.

теристики са присъщи за обществото, което се опитва да учреди своя деколонизиран статус и идентичност посредством противопоставянето си на английската културна хегемония.

ФАТАЛНАТА ЖЕНА – ИДОЛОПОКЛОНСТВО ИЛИ ЕСТЕТИКА НА СВРЪХЧОВЕКА: ДРЕВНОГРЪЦКИТЕ СТАТУИ И РОЛЯТА ИМ В МИТОТВОРЧЕСТВОТО НА У. Б. ЙЕЙТС

Безспорен е фактът, че авторите, пишещи във времето на късния деветнадесети и ранния двадесети век, са обсебени от идеята за „фаталната жена“, упражняваща смъртоносно влияние върху заобикалящия я свят. Статуите на класически древногръцки богини често се визират като възплъщение на фаталната женственост, която въздейства особено силно чрез двусмисленото си и опасно присъствие. В много от стихотворенията на Йейтс, писани след 1910 година, монументалната внушителност на високочелите Афродити, троянски Елени и други богини на възвишената красота завладяват неговото въображение и неизбежно се асоциират с живото възплъщение Мод Гон. Ето какво казва Йейтс във връзка с величествената красота на своята любима:

„Лицето ѝ – като лицето на някаква гръцка статуя – издаваше малко мисъл [...] сякаш Скопас дълго е мерил и изчислявал, общувал с египетските мъдреци и вавилонските математици, за да може да противостои дори на гробовния образ на Артемида с жива норма“ (Йейтс 1992: 364).

За Йейтс статуите на Мавзул и Артемида, които е виждал в Британския музей и които служат за прототип в едноименното му стихотворение *Статуите*, вместиават и изразяват една специфична амбивалентност. „Тези потайни, полуживотински, полубожествени фигури за мен се превърнаха в образи на неосъзната жизнена енергия, която нито аз, нито който и да било друг човек, измъчван от разни въпроси и съмнения, би могъл да постигне...“ (Йейтс 1992: 150). Ако допуснем, че аспектите на статуите, които Йейтс интерпретира като „полуживотински“ и „полубожествени“, са модерният аналог на онова, което древните гръци са възприемали като „chthon“ и „дух“ или, алтернативно, немският философ от XIX век Фридрих Ницше е обозначил като Дионисовско и Аполоново начала, тогава изглежда лесно да се намери обяснение какво цели Йейтс с избора на тези статуи. Той вероятно споделя идеята, застъпена от Ницше в *Раждане на трагедията*, че голямото изкуство се създава само тогава, когато двата принципа са овладени в

съвършено равновесие. Съвсем логично, статуята се обособява от Йейтс като подходящ образец на тези принципи, тъй като не позволява на нито един от тях да надделее над другия, държейки ги във вкаменен баланс. С други думи, тя се възприема от Йейтс с онова чувство, което Шели би квалифицирал като „пленително отвращение“, както при отрязаната глава на Горгона – едновременно привлекателна и отблъскваща. Независимо от това, дали е реална, или имагинерна, дали е архетип, или историческа личност като Мод Гон, статуята винаги има двойствен смисъл за Йейтс. „Образът от камък“ (както Симънс сполучливо назовава статуята) тържествува в състоянието си на абсолютна застиналост, но също така внушава възможността за опасна колизия. Това е всъщност „фаталният“ ѝ смисъл.

Интересът на Йейтс към „съвършените“ пропорции, въплътени в определени статуи, се поражда от заниманията му с философията на Питагор, а по-специално – с онази част от нея, която се фокусира върху митичната същност на числата. Лицето от стихотворението *Статуите* съвсем явно се свързва с гръцките скулптори, които разчитат на „точността, числото и мярката“, „за да приведат в движение статуите си от мрамор или бронз“. Като привърженик на съвършените пропорции на героическото тяло, ирландският поет включва в поезията си трите мистерии на митологичните и науко-теоретични изследвания на Питагор – еволюция, число, единство, като реинтерпретира творчески тяхната същност. Йейтс се отнася към математиката като към своеобразен източник за създаване на изкуство, но също така изразява възхищението си от сближаването на интуитивно конкретното с математически абстрактното, което за него е съвършен модел на мярката. „Числото само по себе си е чиста абстракция – пише Йейтс – ала числото, въплътено в човешка форма на изкуството, го превръща в идеална конкретика“ (цит. по Адамс 1982; 304). Статуите от едноименното стихотворение, вдъхновени от експонатите на Артемида и Мавзул в Британския музей и от величествената Мод Гон, въплъщават идеала на поета за еротична красота като комбинация от число и страст, създадена от въображение, позоваващо се на древногръцката съразмерност. Той пише:

„Има моменти, когато съм сигурен, че изкуството трябва да приеме за модел онези древногръцки пропорции, които внасят в пластичното изкуство питагорейските числа, онези лица, които са божествени, защото всичко там е пусто и равномерно. Европа още не се е била родила, когато гръцките галери разгромяват персийски-

те орди при Саламин, но когато дорийските студиа излагат на показ онези широкоплещести мраморни статуи на фона на многообразието, смътно, но изразително Азиатско море, те предоставят на еротичния инстинкт на Европа нейната цел, нейния устойчив модел. Все още го виждам в топлото море на френската и италианската Ривиера“ (цит. по Адамс 1982: 306).

В представите на Йейтс този еротичен идеал, този устойчив модел трябва да изразява митичната същност на числото (както самият той пише в стихотворението *Статуите* „Питагор го е предвидил“), но той също така трябва да се определя и от историческите предпоставки на собствената си еволюция. Поради тези противоположни аспекти, сближаващи се в точката на мита, Вивиен Кох смята, че *Статуите* и *Второ пришествие* са примери за стихотворения, които имат достатъчно потенциал, за да генерират мит. По нейно мнение „в едноименното стихотворение митът възниква с притискането на живите устни в оразмереното лице на статуите“ (Кох 1969: 63). По мое мнение, въпреки че тук имаме пример на „идеална конкретика“, само тази строфа, дори и в контекста на цялото стихотворение, не може да функционира като движеща сила на митотворчеството. Идеалната конкретност не би трябвало да се асоциира толкова с „притискането на живите устни в оразмереното лице на статуите“, а по-скоро със забележителни исторически събития – тогава, когато една цивилизация се ражда на мястото на друга. Ето я и самата строфа:

*...защото тез, които
с длето и чук изваяха по норми
пропорции, те с мяра потушиха
плътта на Азия с неясни форми,
а не греблата, плуващи във пяна –
в безбрежните вълни на Саламин.
Европа я презря, когато Фидий
в мечта огледа на жени мечтите.
(Статуите)*

Азия, идентифицирана като „пяна – безбрежните вълни на Саламин“, се възприема от Йейтс като олицетворение на заплашителна женска еротика и сексуалност, свързани единствено с принципа на естеството. Историческата отпратка в този откъс е към атиняните, които разгромяват Персия в битката при Саламин и появата на мита

трябва да се свързва с взаимодействието на множество културни пластове в изграждането на единна символика. Азия се явява пресечна точка във възхода и падението на цивилизациите и идеята тук е, че цивилизации се зараждат и цивилизации умират, но както отбелязва Хераклит, „те живеят живота една на друга и умират една в друга“. Вавилон умира и възкръсва в Египет, а Египет предава заветите си на Древна Гърция. Елада завладява света не толкова като страна на железните легиони, а като средище, в което процъфтява изкуството, а демократичната свобода на личността се счита за основен приоритет. Въпреки че Рим завладява Гърция, Гърция надживява Рим чрез силата и красотата на победния си дух, за да се прероди като идея във Византия. Ренесансът на Запада не би могъл да възникне, ако не би имало Византия. Йейтс пише:

„Всяка епоха развива нишката, която предходната епоха е навела. И на човек му е приятно да помни, че преди Фидий и неговото движещо се на Запад изкуство пада Персия, и, че когато се появява отново пълната луна, сред движещата се на изток мисъл, която довежда до славата на Византия, Рим пада; и, че още в началото на нашия движещ се на запад Ренесанс Византия умира; всичко „умира в живота на другите и живее в смъртта им“ (цит. по Блум 1970: 282).

Нещо повече: би могло да се допусне, че Йейтс описва тези последователни смени на цивилизации в миналото, за да отбележи подобно явление в съвременния свят, а именно: промяна, характеризира се с тенденцията „провинциалните периферии“ да се дистанцират от културния център на метрополиса, като по този начин съвсем логично предизвикват изместване на въпросния център. Следователно ако класическият мит е над- или извънисторичен, в тези стихотворения той функционира като центростремителна сила, която привлича и чисто исторически смисъл.

Последният съществен извод, който би могъл да се направи, е че колкото и еkleктично, произволно и подвижно да е чувството за историзъм у Йейтс, то е подчинено на една характерна и ясна концепция на мисълта му. Независимо от това, дали си служи с митологически (келтски или древногръцки), поетически (лични) или субстанциализирани (статуйни) модели и схеми, той ги обединява по силата на живота присъствие, квалифицирано като „музата Мод Гон“. Ето как живото въплъщение функционира като архетип. Тя може да е живяла в Египет или Гърция, или да е прекосявала границата между живите и

мъртвите в образа на фея от келтския свят, или пък да е била възприемана като вкаменен идол, като статуя. „Йейтс и Мод Гон обединяват силите си, за да създадат жена от легендите – пише Харууд. – Никой биограф до ден днешен не е успял да намери разгадката между образа и реалността“ (вж. Тумай 1997: 268).

Макар и в по-различни мащаби, обусловени както от специфичното историческо и геополитическо положение и развитие на България, така и от културната ѝ практика, ние бихме могли да идентифицираме сходни типологични схеми на митологизация на отечеството и любимата. Поради липсата на теоретична и естетическа платформа в българския модернизъм, онтологичната сърцевина на културно-обредния живот на българите от тези години на национален подем и съответното създаване в литературното пространство на „единен национален митопоетичен текст“, по думите на Михаил Неделчев, се градят върху основата на митологично-легендарните и религиозно-мистични кодове на концепциите за „род“ и „родина“. Тези концепции в творчеството на българския поет **Пейо Яворов** (1876–1914) основно се проецират в образите на майката и на любимата.

Една от най-ярките фигури на литературния експресионизъм от 20-те години на миналия век – Гео Милев, окачествява появата на Пейо К. Яворов на литературната сцена като „еманация на расовия гений“ (Милев 1965: 164). Съществува една особена енигматичност в ритмическия ритуално-символен и родово-етнически заклинателен изказ у лирико-драматичния поет от Чирпан, който, имащ множество допирни точки с този на Йейтс, до голяма степен оправдава гореспоменатата квалификация. Превърнал се в доброволен мъченик на българската поетическа вяра, в страдалец за ореола на създадения от самия него триединен образ на Майката, Родината и Любимата, Яворов в определени аспекти на самата си творческа същност кореспондира с представата на ирландците за Йейтс като емблематичен национален поет, вписан в пантеона от герои, свързали завинаги съдбите си с трагичната съдба на Ирландия.

Именно солидарният критерий за „мита“ както в литературния процес, така и в литературнокритическата мисъл от това време, прави възможно и извежда на преден план Яворовата „християнска“ идея за „богородично“ сливане в триединна перспектива на образите на Майката, Родината и Любимата. В характерното „родово“ стихотворение на българския поет *Нощ* той изповядва следното: „Прости, **родино**

триж злочеста,/ прости разблудното си чадо./ Ще бъда твой, кълна се, **майко**, /кълна се в хилядите рани/ на твоята снага разбита;... С кръвта си кръст ще начертая/ от Дунав до Егея бял/ и от Албанската пустиня/ до черноморските води!“ . И по-нататък:

*Не искам още да умра! Тъй рано
тъй млад – о нека поживея
за тебе, майко, за родина
и зарад нея...²*

С. Франк в *Крахът на кумирите* прозорливо обобщава, „че опустошаващото и обезценяващо се духовно битие на човека идва в резултат на изгубване на идентичността. Колкото по-нешастни сме, толкова по-помрачени са душите ни и толкова по-остро и силно обичаме и тъгуваме по родината“ (цит. по Велкова-Гайдарджиева 1999: 157). В този смисъл понятието „родина“ в творчеството и на двамата поети носи чисто метафизични конотации. Конкретно-личностното се слива по особено драматичен начин с национално-общностното, за да изгради съдбовната връзка на поетите с родината. Неслучайно първото стихотворение от *Прозрения* на П. К. Яворов носи недвусмисленото заглавие *Родина*: „Къде си ти, къде, родино моя?! Нима сред тази повилняла сбир/ От вълци и кози – надлъж и шир/ Потирена, чието име е безброя?.. / И ти си в мене – ти, родино моя! / И аз те имам: радостта е скръб... / Че под неволно бреме вия гръб./ И аз те имам – за да бъда сам в безброя.“

Неволникът, „който превива гръб“ и влачи оковите на откровителния дух на метафизичната родина, принадлежаща както на тъмния ек на миналото, така и на далечния зов на бъдещето, напомня за отбрулен лист от трагическия хор на древна Елада, в който гласът на оплаквачите задвижва паралелно и ритъма на танца, който е същевременно и радост в мъката: „*И аз те имам: радостта е скръб*“. Горчивата равносметка и самоиронизиращата се мъдрост, които пронизват както това, така и множество други стихотворения, като *Чудовище*, *Проклятие*, *Сфинкс*, са индикации за неизбежния императив на осъзнатата и преосмислена от поета съдбовност в живота и творчеството му, неотменно свързани със съдбата на родината. Градацията на болката и страданието в душата на лирическия герой, изразени с все по-голяма интензивност във всяко следващо стихотворение, са онова от-

² Всички цитати на стихотворения от Яворов са от изданието *Съчинения, Т. I, Стихотворения*, Български писател, 1965.

кровение за раздираната от противоречия България, което е равносилно на апокалипсиса на самата смърт. Изглежда според Яворов съществува непреодолима бездна между скритата истина за отечеството, вътрешно присъща на пространството, идентифицируемо като абсолютна духовна същност, и закона на страданието, характерен за човешката природа, чиято релативност „човекът“ постоянно се стреми да преутвърди, като бяга от непоносимите последици на болката върху собственото му съзнание.

ФАТАЛНАТА ЖЕНА И РОЛЯТА Ў В МИТОТВОРЧЕСТВОТО НА П. К. ЯВОРОВ

Могъщата Яворова тема за трагическото личностно раздвоение, подобно на Йейтс, зазвучава с най-пълна сила точно тогава, когато е породена именно от болката по разединената от противоречия България, както и от копнежа по единния иконописен образ, понастоящем разкъсан от двупостасната ангелично-демонична жена. Жадуваната „мишена“ за поета революционер и за мечтателя романтик е както целостта на изгубената родина, така и съвършеният образ на любимата жена. Стремехът към изконно единство в тройно-иконописния образ на Майка-Родина-Любима обаче се оказва безплоден. От тази невъзможност изпълзват чудовищните видения на жената демон, на чудовищното дете на престъплението и позора, цариците на нощта, двойствената същност на плътта и призрака лек. Това са образите на неосъществената българска Жана Д'Арк, загубили своята първоначална чистота:

*Чудовище си ти, чудовищно дете
На престъплението и позора,
Но дебном тебе са родили те,
Далеко и на сатана от взора:
Родили гнъс и срам! При твоя вид
Тях ужас ги превръща в камен зид.
(Чудовище)*

Или

*Проклет, жена, часа, когато жадна плът
Внезапно те съзрях в мъглата на молитвите.
Посърнали, сънливи, дните се влекът...
Угасна жива мощ, калена среди битвите!
И плач е песента ми, плач в изгубен път.
(Проклятие)*

Нима не сме се сблъскали с небезизвестното Шекспирово откровение, изречено от Хамлет: „О, слабост, твоето име е жена!“

Двойствеността на преживяванията, породена от „женското проклятие“, никога не е била показвана толкова внушително, както посредством това вътрешно разделение, което поставя под съмнение думи и дела по един особено жесток начин. Демонизмът на горепосочената омагьосана обездвиженост в съзнанието на лирическия герой очевидно принадлежи на силата на „фаталната женственост“ и нейната митична и мистична власт над него. В резултат на това, безстрастното ехо на думите („И може би в заключена тъмница/ от своя зов аз слушам ек“, *Песента на човека*) се превръща във въпрос вместо в отговор на въпроса на „човека“, като го кара да се чувства впримчен в собствените си объркани мисли за земните дела. Съвсем логично резонансът от думите на спикера създава един порочен кръг за „човека“, като го спира да следва някаква траектория на трансцендентираща метафизика, която би могла да му разкрие тайните, търсени през целия му живот. Единственият начин да разкрие какво стои зад непроницаемото лице на „ехото“, е да бъде погълнат от безсънното лоно на смъртта:

*Смъртта – не виждам друго в белия кивот
На твоите скрижали тайни, о живот!
(Маска)*

Този път става въпрос за екстатичния транс на самата смърт, който е индикатор за екстремното преживяване, свалящо чрез тъмния си смисъл маската на живота. Откровението, породено от смъртния тласък на женската плът („странния парфюм/ на женска плът задави моя ум“ – *Маска*), в крайна сметка разбулва истината, която до този момент е останала скрита за изпитващия разум на лирическия герой. Митът в контекста на българския модернизъм се явява епифания, сближаваща Бога и Неговото създание по един особено интимен начин. Мисълта се губи, но онова, което се печели, остава енигма по същия начин, по който „едничката дума“, която събира доброто и злото, началото и края, която е „без слогове и без звук“ и свети под челото му, е опазена от любознателността на „другите“. Умишленото съпоставяне на живота, кореспондиращ в символен план с карнавалния смисъл на маската и абстрактната същност на женския парфюм, от една страна, и смъртта, която го овладява посредством страстния смях на вакхическата нощ, от друга, е за-

мислено с цел да се покаже парадоксалното сближаване на две взаимнопротивостоящи си същности.

Най-убедителното обяснение обаче вероятно би трябвало да се търси в характера на амбивалентното съзнание на самия автор, което автоматично изключва една единствена интерпретация на „женската тема“ в различните стихотворения. Безспорно е, че мисълта на Яворов е особено напрегната, но концептуалният замисъл е малко изместен от първоначалното му намерение да заяви директно нихилизма и пренебрежението, касаещи настоящото му състояние. Иронията, която е вътрешно присъща на двойствената перспектива съответно към реалността – от една страна – и карнавала на маската – от друга, всъщност се превръща в ирония на гротеската, посредством която Яворов се проявява и като гностик, и като романтик, въпреки модернизма си. Отчаянието, изразено по множество различни начини както у лирическият герой, така и у самия поет, внушава още повече себеироничното отношение към собствената му същност, както и към „карнавалния“ аспект на личността му. Не е ясно обаче дали отломките руини на добро-и-злото са остатъчен резултат от осъзнаването на Яворов, че маската и карнавалът са просто гротесков парад на циркови артисти, или той се е считал за „разбит“ много преди да създаде тези „карнавални“ образи, които понастоящем тънат в повсеместно стелещата се мъгла и напускат с кинематографическа бързина разделеното сърце и ум и на лирическият герой, и на поета.

В тази връзка е уместно да се отбележи, че при Яворов взаимоотношенията между поет и лирически герой, които са особено близки, определят по корелативен начин връзката между идеята за фаталната жена, от една страна, и реалната същност на Лора Каравелова, от друга. Редуването на фикционализираните посвещения, представени в любовните поетически шедеври на поета, и реалността, проецирана в натуралистичните краски на чудовищността, в крайна сметка отразяват взаимоотношенията между поета и музата. Но, докато митологичният (автентичен) произход на музата отправя към нейната несубстанционалност (в античността визирана като имагинерен продукт на Зевс и Мнемозина), музата на модернизма се възприема като еkleктична комбинация от фрагментираността и безкрайността. Ето защо реалната жена, веднъж „фотографирана“ в паметта на реципиента, удължава своето присъствие посредством неговата собствена имагинерна способност да я интерпретира като муза. В края на краищата онзи, който е създал лирическият герой, не само се е самопроектирал в образ, създаден в резултат на първозададената си горчивина и самота,

но изглежда е прескочил през едно стъпало – онова на измислянето от лирически герой на фаталността, за да достигне до гръдта ѝ без санкцията на последния. Изглежда, че самият Яворов е заченал своите копнения много преди да е осъзнал изцяло своя собствен скитнически дух. Фактът, че българският поет вече е бил обсебен от мистичното присъствие на смъртта, което още не се идентифицира с Лора Каравелова, още повече доказва, че „Музата“ не е и не би могла да бъде идентична с реалния персонаж, а само я е предшествовала като вече концептуализирана и индивидуализирана версия във въображението на поета. Когато Яворов се оказва в ролята на лирически герой (или по-скоро се възприема в ролята на този характер), вече е бил „обсебен“, което на свой ред означава, че тогава той не би могъл да отдели *себе си* от онези преживявания, през които е преминал неговият двойник, когато е преодолявал неумолимите пространства на безкрайността. С други думи, може да се каже, че биографията на поета се е движила паралелно и изкусно със създаването на самите стихотворения, като така по-скоро е укрепвала взаимоотношенията между ”поет“ и „лирически герой“, вместо да раздалечава тези персонажи и техните преживявания. Въображението е онова, което „усвоява“. Останалото е активност на съдбата.

Безспорен обаче е фактът, че диалектиката в съзнанието у Яворов се поражда от осланянето му на религиозното чувство с онази характерна интензивност, която няма аналог до момента в историята на българската литература. Крайният парадокс на това религиозно отдаване е, че то се превръща в духовен бунт срещу Бога. Нещо повече – сякаш самото божествено в човешката природа е онова, което въстава срещу основанията за собствената си абсолютна същност. В този смисъл, стиховете от този период демонстрират категорично отхвърляне на рационалното като основен двигател в подреждането на човешкия опит, като вместо това акцентират върху идеята, че всяко съзнание е структурирано така, че да осъзнае най-дълбокия си смисъл само и единствено посредством идеята за Бога.

В крайна сметка, „разгадката между образа и реалността“, подобно на казуса при ирландския поет Уилям Бътлър Йейтс, и при Яворов не е постигната. Оттук произтича и тезата, превърнала се вече в неоспорима истина, касаеща опoетизирането и митологизацията на двуединния живот на П. К. Яворов и Лора Каравелова – „фаталната жена“ *par excellence* в историята на българския поетически модернизъм от края на деветнадесети и началото на двадесети век е заела своето заслужено място в привилегированото пространство на литерату-

рата. В *Трагедията на Яворов като културно-историческа стойност* К. Куюмджиев пише: „Яворов е един възел, в който се вплитат всички противоречия на новата ни история – политически, социални, нравствени. Те не са само негови лични, те са на цялото общество, но единствен той ги издига на нивото на висок трагизъм и накрая заплаща за това с живота си, с което доказва, че тоя трагизъм не е литература, не е поезия, а дълбока същност на неговия дух. Когато разплитаме възлите на Яворовата драма, ние всъщност разплитаме противоречията на нашето културно развитие.[...] А любовта на Лора и Яворов, нейният трагичен край ни напомнят за някаква древна поема на любовта и смъртта. Много хора се самоубиват от любов. Но тук има нещо друго, нещо, което не се среща по нашите краища. В своето женско величие Лора се издига до висотата на героиня от легендите, която със собствената си смърт спечелва любовта на любимия човек“ (Куюмджиев 1983: 220–221).

Прозренческо е писмото на Яворов, загубил зрението си след смъртта на Лора, до сестра му Екатерина. В него той пише: „Почти сляп за външния свят – просветлен духовният ми взор – и аз виждам да живеят около мен светлите души на мама и на Лора. Те ме укрепват да изпия до дъно горчивата чаша на дните си, за да имам право да се приобща към вечния мир, на който те се радват“ (Яворов 1965: 392). Тези редове демонстрират резигнирано приемане от страна на поета на собственото му „аз“, което сега се е дистанцирало от карнавалната чудовищност на реалността. За първи път в цялото си творчество П. К. Яворов възприема своето *alter ego* като отражение на собствената си същност. Понастоящем той се намира на последната граница, която слива неизбежното значение на релативността на Времето с „абсолютния“ смисъл на Вечността. „Човек може да въплъти истината, но никога не може да я узнае“ – както и самият Йейтс проповядва. Това е последният съд над душата и над „аз“-а, а и този покой е заслужен. Лора, Яворов и Родината са спечелили своята пълнота. Те са въплътили истината.

Такива и други подобни паралели разкриват пред изследователя широка гама от дилеми и загадки, на които трябва да се намерят отговори. Откриват се и нови перспективи за изграждане на митопоетически стереотипи, но и възможности за развенчаване на предишното им силно присъствие в историко-литературния дискурс.

ЛИТЕРАТУРА:

- Адамс 1982:** Adams, M. *Philosophy of the Literary Symbolic*, Tallahassee: University Presses of Florida, 1982.
- Блум 1970:** Bloom, H. *Yeats*, New York: Oxford University Press, 1970.
- Кох 1969:** Koch, V. *William Butler Yeats: The Tragic Phase*. Archon Books, 1969.
- Кълингфорд 1990:** Cullingford, E. „Thinking of Her...as...Ireland’: Yeats, Pearse and Heaney”// *Textual Practice* 2.1, 1990, 4–11.
- Йейтс 1992:** Yeats, W. B. *Autobiographies*. London: Papermack, 1992.
- Йейтс 1997:** Yeats, W. B. *The Major Works*. E. Larissy (ed.), Oxford University Press, 1997.
- Велкова-Гайдарджиева 1999:** Велкова-Гайдарджиева, А. *Българската литературна критика и митотворчество*. Велико Търново: Университетско издателство „Св. Св. Кирил и Методий“, 1999.
- Куюмджиев 1983:** Куюмджиев, Кр. *Избрани страници*, София: Български писател, 1983.
- Милев 1965:** Милев, Г. *Избрани произведения в два тома*. София, 1965.
- Тумай 1997:** Toomey, Deidre. ”Secret Communion”: Yeats’s Sexual Destiny’. // *Yeats and Women*, New York: St. Martin’s Press, Inc., 1997, 268.
- Хирш 1981:** Hirsch, Ed.. “And I Myself Created Hanrahan”: Yeats, Folklore and Fiction’// *ELH* 48, 1981, 883.
- Яворов 1965:** Яворов, П. *Съчинения*, Т. V. Български писател, 1965.
- Яворов 1965:** Яворов, П. *Съчинения*, Т. I. *Стихотворения*, Български писател, 1965.

ЗАВРЪЩАНЕ И СМЪРТ (ДОМЪТ КАТО МЯСТО ЗА СМЪРТ В СТИХОВЕТЕ НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ)

Живко Иванов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

НОСТАЛГИЯ

За мнозина домът от носталгична перспектива е уютното убежище, където се прекратява динамиката на ежедневието, завършват безкрайните пътувания и цикличните промени. Често и Дебеляновата къща е мислена и интерпретирана като дом-убежище, топла пазва, която приютява скръбни и бездомни. В прочита на *Да се завърнеш...* като че ли обаче с лекота пропускаме друго и направо противоположно значение на дома – като място за изгасване, като място за последно сбогом със света.

Носталгията не само лекува болния в динамичния свят, болния на път; носталгията има по-дълбоко значение при цялостната организация на живота в определена и завършена форма, носталгията може да се гледа като начин човекът да организира своето тук и сега битие буквално до последните мигове на земното си пребиваване и да придаде завършена форма на биографията си.

Да се завърна, за да умра спокойно и в омиротворение; да намеря последния пристан и заслونا – това също е съставна част от посланието на Дебеляновата елегия. Носталгията може да е ключ към цялостността и може в същото време да подчертава нейната липса, празнотата на завършеност и комплектност.

Носталгията броди в модерните времена като нежелан двойник, като фамилиарен симптом неловкост пред лицето на политическите и икономическите трансформации. Носталгията е типична илюстрация на неспособността на съвремието (*incapacity of contemporaries*) да отговори на целия спектър от нужди, носталгията е курсив на некадърността на прехвалените модерни времена да решават изцяло и тотално всички проблеми на живота; носталгията измерва дистанцията между

усилията на човека да се променя непрекъснато в един непрекъснато променящ се свят и естественото желание от стабилна идентичност и постоянно място, където тя да бъде проявявана, т.е. от желанието да бъде у дома, да бъде себе си в траен и непроменен вариант (Холбвакс: 1980: 105–107; Вж. също: Хътън 1993: 73–74).

От самото начало носталгията презентира нецялостност (incompleteness) или изтощаване, изхабяване (improvement). Тази идея идва още от Хофер, който дефинира носталгията като „разстройство на въображението“ (disorder of the imagination) и фиксира лечението до опростената формула „желание за завръщане у дома“ (desire to return) (Хофер 1934: 384). От това лечение, което по най-прост и прагматичен начин възстановява жизнените сили и поддържа субекта при жизненото и към жизненото начало, в края на XIX век и началото на XX век се преобръща след разнообразни трансформации и означава изцеление на предсмъртното, предчувствие за края и опит да се конструира финалната фаза на жизненото. Поетическият образ на „да се завърна, за да умра“ е съотнесен с разбирането и осъзнаването на смъртта като абсолютно финален акт, не само преход към абсолютното друго, а граница на съществуването и нищото.¹

В средата на XX век Камю пише: „За човека, да осъзнае своето настояще, означава да не очаква нищо повече... Аз не искам да вярвам, че смъртта е предверие на друг живот. За мен смъртта е затворена врата. Цялото ми царство е на този свят“. Според Камю единственият съществен прогрес на цивилизацията е създаването на хора, които умират съзнателно и в съзнание, в осъзнатост. Да гледаш на всичко с отворени очи, да виждаш всичко такова, каквото е, да разбериш и съзнаваш наличността на живота и смъртта – това означава да се приобщаваш към живота в съществуващия свят, да съзнаваш и да усещаш с цялото си същество удивителната сила и красота на живота, многообразието и пълнотата на битието (Вж. Буржоа 2008: 448).

Пълнотата на битието е онова, което е целта на носталгията, в осъзнатост към смъртта пълнотата на битието става неимоверно потговорна за субекта, по-задължаваща, по-неотложна. Ако тук и сега завършеността е пренесена (или би могла да бъде пренесена) в света

¹ Проблематиката на смъртта, свързана с условието на завръщането, може да бъде прегледана през многобройни танатологически изследвания, сред които са енциклопедическите опити да се систематизират социалните и екзистенциални аспекти на смъртта (Касъл, Салинас, Уин 2005), (Хоуърт, Лиймън 2001), историческите проследявания на значението на смъртта в общността (Бардис 1981) и изобилната книжнина на тази тема, събрана донякъде и коментирана в най-общ план (Саутард 1991).

на отвъдното (както и да е въобразяван той), нецялостното земно битие на човека остава отворено и обещаващо, то с право не трябва и не намира финализация тук и сега (Вахенфелд 2002: 43–44). Но ако царството небесно е нищо, а всичко е земното, тогава финализацията придобива статута на нещо свръхважно и смислоорганизиращо събитие.

Книгата *Смърт* на френския философ, психолог, културолог и музиколог Владимир Янкелевич (1903–1985) повече от три десетилетия привлича вниманието на изследователи и читатели. *Смърт* (1966) е свързана с идеите на Владимир Янкелевич, разгърнати в текстове като *L'Irréversible et la Nostalgie* (1974), *L'Innocence et la méchanceté* (1972) и особено *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (1957).

Абсолютно невъзможно е да се възнесем нагоре по течението на реката на времето; абсолютно невъзможно е да се съвмести минало и настояще. Но споменът интерферира и едната, и другата невъзможност (Янкелевич 1999: 282). Отчайващо невъзможното става носталгически невъзможно благодарение на паметта за отминалото, а носталгически невъзможното е скрита и елегантна форма на идеално възможното (копнежа, бляна). Докато отчаянието изразява нашето безсилие пред абсолютно невъзможното, носталгията и съжалението изразяват по-скоро нашата меланхолия от осъзнаването на невъзможността като относителна (преодолима).

Действително, връщането на паметта към миналото може символически да компенсира необратимото. Съвместяването на минало и настояще може идеално да компенсира тази алтернатива. И обратно – миналото, ако не е жива плът от преживяването на настоящето, ако то е лишено от действително съдържание като страничен и отпадъчен продукт на някакъв жив процес, това минало е вече способност за метафорично и спектрално възвръщане, то компенсира и задържа идването на бъдещето, забавя идното; безусловно споменът е непълна компенсация и слабо като утеха, както приливът не е равен на отлива, паметта е само един бледен фантом на онова пълнокръвие, което сме преживели (Янкелевич 1999: 283).

Смъртта според Янкелевич може да бъде „превъзможната“ чрез начина, по който я преживяваме, чрез нашето отношение и поведение в предсмъртното предверие. Нейната абсолютна непрекрачимост субектът може да опита да „преодолее“ чрез похода си във въобразяването и емоционално-мисловното пораждаване на проходи и пътеки между живота и смъртта (Янкелевич 1999: 284). Носталгията е израснала върху необратимото време и непреходимата смърт, но тъй като тя е съставена от въобразяване (спомени, мечти, копнежи), тъкмо нос-

талгията може да омокоти строгата и обективно радикална граница (Хомънс 2000: 31–32) .

Ако изборът между живота и смъртта не е в ръцете на човека, то изборът на мястото на смърт е именно в неговите ръце. Смъртта чрез завръщане към дома и смъртта в траекторията на динамичното ежедневие далеч не е едно и същото и далеч не е само плитка декорация на погребалния интериор. Да умреш, както си живял, е правилото за целостността, а да умреш, означава да пренаредиш връзката между „както си живял“ и „както мислиш да умреш“. В *Сиротна песен* изоморфията на двете части най-често се схваща като слабозначеща фигура на единството „живот - смърт“, но не и като проекция на замисъла, на предположението „така искам да умра“.

Истински драматичен въпрос изниква от сблъсъка на „да се завърнеш“, за да умреш в спокойствие, и яростните опити на Дебелянов да умре някъде другаде, да се втурне във вихъра на войната сякаш за да положи своята финална точка далеч от детинството и прага на бащиния дом.

Със сигурност домът, който е така сантиментално опоектизиран, не може да излекува, а самото мислене за него в носталгична перспектива по-скоро подлютява раните.

Домът е нежелан спомен и напразен спомен заради самата природа на носталгичното – то в края на краищата е въобразяване, то е опит да се живее с неживото и отминалото, то е самата същина на смъртта, доколкото за живия човек носталгията извиква мъртвите контури на един преминал свят. Тези контури могат да имат уютност и топлото единствено доколкото са мислени като нещо живо – така, както Дебелянов може да мисли като нещо живо единствено убитото същество на Пол, единствено трупа на проснатото изстинало тяло е в състояние да събуди оживяващата стихия на въображението, което започва да си представя Пол като нещо живо и било, като човек, който се движи, плаче, смее, който има майка, която също така оживява, за да върне Пол и към дома. Но решаващата реплика у Дебелянов е репликата на дистрибуция между въобразеното и реалното, то е жест на ясно и категорично посочване къде е мисленото и мислимото, къде е съществуващото и непоклатимото. Напразно съживяване на мъртвия войник – той пак би го убил, ако беше жив, напразно завръщане в дома на уютата и детството – той пак би го напуснал, напразен живот – напразна смърт в *Сиротна песен*.

Във философията търсим отговор на нашата неудовлетвореност от истина, в носталгията – неудовлетвореност от липсващо минало.

Не само Хайдегер настоява, че философията е носталгия, която изисква да се изпълни обстоятелството навсякъде да бъдеш у дома.²

ИНТЕГРАТИВНОСТ

Американският психолог Ерик Ериксон твърди, че личността в своето развитие преминава през осем стадия. Всеки стадий зависи от проблема, който трябва да бъде решен. Развитие се интерпретира като прибавяне на едно психологическо качество към предшестващо и натрупването им в общ свод. В осмия стадий идва времето на привършване с основните жизнени функции и за човека идва часът на размишлението, липсата на работа и ориентация към забавления. В този стадий, ако е доживян „правилно“, личността усеща цялостно удовлетворение, пълна и завършена осмисленост на изминатия път (Ериксон 1997: 64). Друг е случаят с тези, които усещат пропуски и празнини в тази благодатна картина на човешкия заник, на меката житейска есен. Ако в живота си те са имали твърде много празнини и грешки, те осъзнават, че да започнат отначало и да наваксат пропуснатото няма как. Равносметката в такива случаи поражда отчаяние, безнадеждност и безсилие. Пренареждането на изминатия път дава нови и нови драматични усещания, особено в контекста на съзнаването, че е било твърде лесно да се предприеме това, а не другото. Критическата реактуализация на поредицата от житейски избори може да създаде психически кризис и разтърсващо преживяване на миналото. Безнадеждността според Ериксон се продуцира от липсата на интегративност (Ibid.: 62) .

Онзи, който смята живота си за серия от пропуснати възможности и претрупаност от грешни избори, маргинализира присъствието си в сегашното, затваря се в себе си и дори не се обляга на спомените, защото те не са източник на приятни преживявания. Личността загубва своята интегративност, тъй като всеки стадий се вплита в предшестващия и предшестващите, образувайки ново качествено цяло. При тежателят на интегративност е готов да защитава своя житейски път и опит, да го предлага като модел и да се гордее със себе си; в същото време лишеният от интегративност е изцяло усъмнен и разколебан,

² М. Хайдегер (Хайдегер 1979: 41, 46–53) цитира често израза на Новалис „Wo gehen wir denn hin? Immer nach Haus.“ Танатологическите мотиви в немската поезия и концепцията на Хайдегер за целостността на човешкото съществуване обстойно са разгледани в студията на Бела Буркхарт *Непрестанно към дома* (Буркхарт 2006). Подобно мото издига Р. М. Рилке: „Die findigen Tiere merken es schon, dass wir nicht sehr verlässlich zuhaus sind in der gedeuteten Welt“.

потиснат и инертен, не е в състояние сам да продължи да живее живота си, камо ли да го препоръчва на другите.

Разпадането на интегративността се случва не само в залеза на жизнения път, но и в преживяването на отдалечеността и откъснатостта от родното място. Пространственото разкъсване поражда празнина, която не само ражда типична носталгия (желание за завръщане), но и осмисля завръщането като екзистенциален финал – да се завърна и да умра. В една характерна елегия от средата на XIX век Константин Миладинов проплаква мъката от далечността, която прераства в цялостно размишление за живота и неговия завършек. Тъгата по юга не само рисува топлотата на желаното завръщане, не само създава топла романтическа картина на прекрасното и далечно родно място, но и отива по-далеч – отива към алегоричния залез, към края на живота, към предусещане и изобразяване на смъртта. Охридският дом не е еднократно пожелан и противопоставен на мразовитите московски виелици, а е конструиран във формата на венец, на връзка, която свива началото и края в кръг, окръгля линейността на житейското пътуване и се подготвя за отвъд. Това окръгляне прилича на свитата позиция, в която се ражда човекът – в смъртта той отново се подготвя физически и психически окръглен за последния си марш.

Тъга за юг

*На наши места я да си идам,
да видам Стамбол, Кукуш да видам;
да видам дали сънце и тамо
мрачно угревят, како и вамо.*

...

*Тамо зората греит душата
и сънце светло зайдвит в горта;
тамо дарбите – природна сила*

*со съта раскош ги растурила:
бистро езеро гледаш белеит
и си од ветар сино темнеит;
поле, погледниш или планина,
сегде божева ѝе хубавина.*

*Тамо по сърце в кавал да свирам,
сънце да зайдвит, я да умирам
(к.м. – Ж.Ив.).*

Последният стих на Константин Миладинов лаконично, еднократно и без продължение въвежда смъртта, тя е финал на прекрасното живеене и финал на целостността, която с терзания и страдания човекът на динамичния индустриален и модерен XIX век постига; постига с усилие, с тежки процедури по възстановяване на първоначалната хармония, с изнурителни опити достига до финалната си окръгленост, която го оприличава на окръглеността, в която е наченал съществуването си. След връщането при К. Миладинов (а както ще видим и при

Дебелянов) няма повече движение. Това е завръщане, което не може да е едно от поредните, някакво междинно действие на човека сред вихрушката на житейското. Това завръщане прекратява житейското, привършва го – животът утихва в очарователната омайност на виде-нието, на бляскавите спомени, които конструират света на детството и романтиката на началото.

Тази картина силно наподобява визуализацията на завръщането във филма на Тарковски *Носталгия*. Сред водните локви и руините на храма, след запалването на пламъчето изплуват от мъглата на времето и пространството дървената къщичката, русото хлапе и кротката при-тихнала руска майка. Не е от значение физическата даденост на мяс-тото – за Миладинов от студена Москва към топлия Охрид е ностал-гичното пътуване; за Тарковски от топла Италия към мъгливите руски степи е същото завръщане, изпълнено с носталгия. Прекрасното място на края не е непременно обективно и географски прекрасно, то е пре-живяно и емоционално прекрасно, незаменимо и незаместимо, дори калта, мъглата, мизерния интериор, полусъборената къща, изоставе-ния кладенец не са в състояние да разрушат носталгичния порив към решителното и желано завръщане – завръщане, което намира края на живота и го полага в мястото, което силно желае.

Ако ние копнеехме само за дома, който действително напускаме, винаги можем да се завърнем. Но веднъж завладени от идеята и обе-щанието за дома на истинското ни битие, завръщането в стария дом не е достатъчно. Дори нищо от това минало битие да не се е променило, ние не можем да се завърнем в него, защото сме водени от обещанието за нещо ново и нещо друго, истинско и съществено, което ще изпълни и осмисли земния живот по начин, непостижим иначе.

Тази линия на тотална промяна, протичаща едновременно в две посоки – към уж стабилното минало, което се размества, трансформи-ра и ценностно се променя; и към настоящето, което засилва своята несигурност, произтекла от континуалната несигурност на предшест-ващото го създава „лошата“ единност на битието – битието в неговата повсеместна разединеност и разкъсаност на части и зле свързани фрагменти (Лофтърс, Фелдман, Дашиъл 1995: 51). В тази хаотична аура индивидът е изгубен, дезориентиран, бездомен. Домът е отправната точка, опорното начало, знакът на изначалния и траещ стабилитет – но този дом изчезва, той се стапя във времевите хоризонти, смлян от представата за случайно насочена подвижност, от резки смени на по-соките и бързи и нелогични замествания на статуквото.

Поезията на Дебелянов след циклите *Станси* и *Копнежи*, т.е. след 1909 година лирически проектира тази нестабилност, прави я лирически свят, който пледира да замести дома като битийна опора. След 1912 година се разпада и тази надежда; а от началото на 1915 г. Дебелянов е вътрешно убеден, че само силно външно преживяване, само радикална смяна на социалния климат може да оздрави болната и неспособна да се опре на каквото и да било душа.

В тази повратна точка ключово е било усещането, че никое минало и никое бъдеще, дори и най-фино преработени като действителности в сегашното, не могат да създадат пълнота и удовлетвореност (реален или пълноценен паралелен свят, тотален заместител на съществуващи реалности). Това усещане е съчетано с преживяването на изплъзването като неуловимо и невъзстановимо; идеята за спомена като отношение към миналото съдържа това утешение, че каквото изгубим или пропуснем, може да бъде наваксано и реабилитирано от миналото; че миналото е ресурс за съживяване. Това усещане прилича на спокойствието, че гледайки потока на битието ние винаги разполагаме с мощна система на систематични връщания, която ще премести миналото време отново в неговата актуалност. Тази измама постепенно бива разобличена, тъй като тя се опира на един технически и технологически ресурс, който се пренася и върху психологическите производителни сили.

БЕЗ ДОМ И БЕЗ ПАМЕТ

Един български поет успешно представя идеята за пълната заместимост на уседналостта с атрибутите на динамиката. Потъването в настоящето, признаването само и единствено на настоящето е приоритет на Кирил Христов. Изкуството на спомена и конструирането на миналото не са негови силни страни, нито ярки полета на поетическа изява. Миналото, дори и вчерашното, е античност. Всяко минало стремглаво се понася в огнената геена на безпаметността, на забравата, миналото изисква изличаване, тъй като образува огромна пропаст зад гърба на днес живеещия субект. Миналото може да ни завлече в собствената си пропаст, ние можем да пропаднем, да умрем, ако се потопим в миналото. С този инстинктивен страх и безпокойство от миналото Кирил Христов невротично връхлита в мотивите на „тук“ и „сега“ живеенето, в пълното и всестранно свързване със сегашността, с днес, което значими живост, движение, смисленост сама по себе си.

За Кирил Христов миналото е мрак и небитие; всичко, което той преживява, е като вид изяждане. Остатъците на настоящето биват зах-

върлени зад гърба и падат в незнайната и безинтересна пропаст на миналото. Миналото е пространство на отпадъка, на огризките и изобщо пространство на умрелите неща. Това пространство е мъртво и застинало, то е загърбено и ако човек не се обръща, то никога няма да му се яви. Да се ровиш в миналото, означава да търсиш като клошар отпадъците на събитията и да лежиш върху развалините на други времена. Егоцентричното и нарцистично самовглеждане се основава на това разбиране – миналото е другост и дори аз в миналото не съм аз, а друг; в този план егоцентризмът е изключително и всецяло текущ и сегашен, към сегашния и днешен „Аз“, не и към детето „Аз“ или стареца „Аз“.

Днес е сънят, всичко от днес е равностойно на бляна, днес се случва бленуването в *Потекоха като насъне дните...* Миналото е тлен и гниене, кислородът се съединява с материята на ненастоящото и разлага, прави я прах и пепел. Скитникът на Кирил Христов никога не се връща назад, неговият кораб е устремен напред, в океана живота; мъртвото (старото, немощното) периодично е оставяно на бреговете; там с него става кой знае какво; то се губи от фокуса на интереса и лирическата визия го забравя бързо и скоропостижно; то остава там, за да изтлее и да изчезне, да не пречи на движението и бурното преживяване на настоящето, развихрено на корабната палуба. Прави впечатление, че докато Дебелянов е един от най-големите майстори в конструирането на спомена, в похода към миналото и съотнасянето му към сегашното, Кирил Христов е безпомощен във всякакъв тип исторически операции и осмисляния. Тъй като историята е нещо мъртво, за него е все едно какъв труп ще бъде изваден оттам.

НЕСРЕТНИК – ДА СЕ ЗАВЪРНЕШ

Друг поглед върху дома в контекста на завръщането и смъртта можем да открием у П. Ю.Тодоров и по-специално в една от най-характерните му идилии *Несретник*.

Несретникът на Тодоров открива сам илюзията на модерността, която сам е избрал за своя жизнена перспектива. Поезията на движението, мечтата да се „понесе като жерав, ни синор, ни бряг да го спира“ скоро се изтърква и клишира. Пред зора на модерния човек се изправя старата перспектива в нова житейска форма – любовта тук означава задомяване, край на керванджийството и пътя, усядането на колата и завъртането на битието в познатия цикъл. Тази перспектива не е притегателна, а плашеща, Бойко не желае завръщането. („*Не мо-*

же се той преви под ниска стряха: сутрин да излиза от къщи, вечер да се прибира с жена си; да орат, да женат и свят да въдят....“).

Несретникът разпознава този образ като образ на блатото, на онова, от което се е отърсил. Дебелянов търси подобна картина, но не я намира, поради някаква изначална лишеност и обезправеност да притежава такава перспектива. Дебеляновият въобразен дом е празен и пуст. В него, въпреки присъствието на майката, всичко е мъртво и застинало. Дори майката е застинала – само присрещне наподобява някакво живо движение, някакъв оживителен жест, след който майката застива като лоно, към което се прилепя лирическият персонаж. Майката е безмълвна и крайно оскъдна на жестове и движения. И всичко останало е съзвучно с тази застиналост.

*Да те пресрещне старата на прага
и сложил чело на безсилно рамо,
да чезнеш в нейната усмивка блага
и дълго да повтаряш: мамо, мамо...*

В идилията на Тодоров сакралното пространство на дома е осквернено (от гледище на старата патриархална ценностна система). Майката умира, бащата е сам, след смъртта му синовете и дъщери се разделят и изпокарват; излизат наяве магическите сили на злотворното, което образът на идиличното общезитие не познава и не признава. В един мимолетен опит да се завърне към дома и бащиното огнище Бойко се натъква на сестра си, която гола в ранната утрин откъсва класове от нивата на другия брат, за да разруши берекета, т.е. за да навреди. Това изумява керванджията и го кара отново да подкара колата и отново да следва пътя, изоставяйки за пореден път дома.

Онова, което не среща, е нещастно. Срещата се обвързва със случването на копнежа, т.е. с осъществяването и щастието. Оня, който не среща, е нещастен. В хърватски и сръбски етимологията на щастлив идва направо от срещам. В този план срещата е вид отклик, отговорност. Срещата означава, че не съм сам; срещата обаче обозначава и друго, че този, когото срещам, върви срещу мен. В срещата има парадоксално сплитане на противоположностите. Който е срещу мен, не е с мен. В елегията Дебелянов е присрещнат от майката, тя дали с движение, или с просто изчакване се оказва на пътя на завръщания се.

В тази среща няма сблъсък, има потъване. Този, който се завръща, „влиза“ в срещнатото. Това, което е насреща му, изглежда голямо и обхватно, то стои непоклатимо и сериозно, авторитетно; появата на лирическият субект го разтваря и става потъването чезнене. Това е вид скривалище и убежище, разгърнато в два плана едно след друго. Пър-

вото убежище е родното пространство – локусът, вечерта, която разгръща пазвите си; второто скривалище е майката, която разтваря себе си чрез благата усмивка, в която чезне приласканият.

Лоното, което отблъсква и непрекъснато изхвърля Тодоровия несретник, поглъща и приютява Дебеляновия странник. Приютява хипотетично, въобразено и предположително. Истинският дом е градът, където броди неприютената душа. В *Пловдив* дом е градът, невъобразеният, реален, модерен дом на битието. Майката отсъства, спомените са нежелани.

У Тодоров прозира идеята „да създадеш дом“, за Дебелянов тази перспектива остава празна и безжизнена. Домът трябва да бъде намерен, а не създаден. За Тодоров създаването на дома е възпроизвеждане на патриархалната култура и бягство от модерната идентичност. Домът е архаичен, за да бъде създаден; току-що създаден, той вече е архаичен. Домът изглежда като ковчег, в който създаването се преобръща на унищожаване. Одушевеният знак на дома, жената, много често е отблъсната като носителка на това „създаване – унищожение“. В *Гусларева майка* артистичната природа на Гусларя се съпротивява на задомяването, предусещайки капана на уседналостта: „Кога са редом в хорото, като им свиря да хепат – червени като ябълки, вси ми допадат на сърце. Откъсна ли една от хоро, дома да я доведа – на жълта дюля ще мяза...“ Волната природа и патриархалният дом влизат в противоречие, чието разрешение не е видимо и лесно.

Финалното поетическо откровение на Дебелянов насочва към такава противоречивост на срещата и несретността. *Сиротна песен* обобщава безуспешното търсене и несретността; в своето минало лирическият говорител не среща нито жена, нито другари; изгубил майката, той е изгубил и дома, а свой не е създал, нито пък е намерил дома. В *Сиротна песен* бездомността е изначална, човекът е роден в бездомност и умира в бездомност, без да е в състояние да създаде дома. Докато за патриархалността да създадеш дом означава да повториш традицията, модерното да създадеш дом означава да създадеш веселена (свят). Патриархалното създаване на дома изглежда тривиално и снижено (за Ботев гледането на деца е „копелетата му да бавя“), създаването на свят изглежда героично и непостижимо, изпълващо с меланхолия и носталгия, форми на осъзнаване на непостижимото и по-точно форми на неговото преживяване. Създаването на свят подразбира поетически свят. Да припомним, че след Славейков създаването на свят е мисия и постижима цел на твореца, че поетическият свят се равнопоставя със „света като такъв“, с реалност.

В елегиите на Дебелянов липсва и тази алтернатива – създаването на поетически свят. Въпреки че интерпретира ставащото като основа на поетическия свят, Дебелянов е обезверен при създаването му и функционирането му като пълноценен заместител на „света като такъв“ (реалността). В поезията на Славейков въобразеният свят на творца изглежда като далечен, но и неизбежно постижим, макар и в необозримо бъдеще. Дебеляновата перспектива е обезверена и непостижима, предварително обречена и предрешена. В това е заключен един голям парадокс спрямо въобразеността – за Дебелянов тя е визионерска въобразеност; чрез въобразяването Дебелянов непрекъснато избягва сблъсъка със сегашното, „отлага“ го със съзнанието за неизбежната среща. Това изтласкване на сегашното е направено в две посоки – към бляна и спомена; макар и две разнопосочни, техният характер е един същ; те са отдалечености от сегашното. Но Дебелянов напук на многобройните критически твърдения не живее в спомена (бляна) и чрез спомена (бляна), а непрекъснато го отблъсква и разобличава.

В това отношение той пребивава в една междина – нито споменно-блянова, нито сегашно-реална. Това е изоморфна междина на пространствената и културна междина, в която попада Тодоровия несретник. Нито завинаги у дома, нито непрестанно по пътя – в тежнение към едното (когато бива другото) и в тежнението към другото (когато бива едното). Докато Тодоровите проекции са проиграни пространствено и физически, Дебеляновите са плод на поетически конструкции и въображения. Дебелянов ги построява като поетически конструкти, преживява ги като различни същности и живее в тяхната междина. Там, където живее разблудната царкиня, и там, където живее (живял е) завръщаният се към смирения заник, са еднакво несъществуващи и непостижими. Въпреки дълбокото правдоподобие на къщата с коптивщанска къща.

ЗАВРЪЩАМ СЕ, ЗА ДА УМРА

Ако трябва да реконструираме сюжета на това състояване твърде лесно може да очертаем една такава гаснеща вечер в подбалканския град, една вечер от детството, в която малкият Дебелянов се прибира в двора, а майката ласкаво го прегръща и успокоява. Този спомен е своего рода екстракт, който се вписва в картината на предсмъртното пре-

живяване (Протохристова 2002).³ Пак така и пак там се връща лирическият герой, но вече за да умре. В спомена, възвърнат в хипотетичния и виртуален контекст, е поместен и надбавен истинския „капител“ на „измисленото“ – смъртта. Смъртта предстои, тя идва, тя е идното. Това „идно“ трябва да се увенчае и да се случи в полето на „съкровеноното било“. В сакралния свят на детството и пасторалните спомени, на невинното минало и пречистеното тръгване към смъртта. От целостта на детството до смъртта е изпаднала житейски смислената зона – изпаднал е социално същинският живот на Аза. *Да се завърнеш* описва как невинно се е родил и как оневиняващо си представя смъртта. За да съгради тази невинна цялост, лирическият ход е прибягнал до забравата и гонението на „тук и сега“ реалностите, извадил е от дъното на темпоралния кладенец най-съкровениите образи на невинността и ги е съчленил с върховно-изпитателните последни мигове на очищението, на приемането на смъртта чрез покаяние и възвръщане към началата, чрез мирото и причестяването в прегръдката на майката и ласката на родния дом.

Нито един български поет не живее така трезво в аурата на спомена и мечтата. Дебелянов е постоянно нащрек от въвличащата и измамна мощ на миналото и бъдещето, на слученото и предстоящото. Внимателно и на пръсти неговите визии се промъкват до света на преживяното и още по-деликатно вадят оттам откъслечни картини, така плахо и с нишката на Ариадна в ръка визиите се отправят и към предстоящото. Лирическите сюжети на Дебеляновите минали и бъдни видения здраво контролират тази приземяваща нишка, не изпускат кълбото на потъването – нито напред, нито назад. Да се завръща, докъдето може и да прескача напред, докъдето му се удаде, но без да загуби отправната точка, като през цялото време може да се фиксира и потопа отново в нея: това правило построява множеството споменни и блянови творби. Завръщането се оказва всъщност пребиваването тук и сега, то е достоверното завръщане. Бацината къща, където са проехтели десетките дни, е едно невъзможно завръщане. Родният дом, където да умре, е също така едно невъзможно завръщане. Но в двуострата невъзможност на тези завръщания винаги съществува възможността да се проходи по техния път, да се трасира определено пространство напред и назад. Да се остава там и да се пребивава там обаче е не-

³ „...споменът, върху който се градят смислово голяма част от стихотворенията на поета, е вторична даденост, следствие на първичния импулс към припомнянето“ (Протохристова 2002).

възможно. Лирическите преживявания извират от минало и бъдеще, но субектът на тяхното производство не се намира там. Лириката на Дебелянов непрекъснато подчертава тази разлика на пребиваването – един е времепространствения континуум на лирическия субект, друг на лирическия герой и неговите пребивавания. Подобно разпределение отчетливо виждаме в *Един убит*. Да си представи „един убит“ като някой с определена биография и възможна жизнена съдба, като лицето Пол, което има майка, жена, деца, писало е писма и прочие – това е възможно като преход на въобразяването назад. Но лирическият наблюдател винаги помни къде се намира и кога се намира. Въобразяването в *Един убит* оживява мъртвеца и го превръща отново в дишащо същество. Но като помни къде и кога протича въобразеното оживяване, лирическият сюжет пак убива живия Пол. Защото живият Пол е враг, дошъл да убие мен. Мъртвият Пол не е враг и мъртвият вече прави възможно лирическото съживяване. Това съживяване не би било възможно, ако нямаше ясно и категорично фиксиране на момента, в който пребивава лирическият наблюдател.

Мигът на наблюдението контролира всяко движение назад, всяка представа, която се разгръща и поема по своите собствени пътища, по своите собствени предпоставки. Но Азът, който се помни тук и сега, владее ситуацията на въобразяването и може да я прекратява или да я оценява не само в контекста на нейното собствено битие, но и съобразно разноречивите актуални контексти. Същата точка не само прехвърля погледа на наблюдателя назад, но му и подсказва и хоризонта отпред.

Ако загина на война е пряка последица на темата „един убит“, проекция на собствената възможна съдба върху една вече случила се и друга съдба. Ако Пол е бил убит, защо и аз да не бих могъл да бъда убит. *Сиротна песен* описва това проследяване напред – какво би станало, ако смъртта ме връхлети. *Сиротна песен* обаче описва друга смърт – не очистителната и очаквана, логична и естествена смърт, а внезапната и изненадваща смърт. След завръщането в бащината къща и краткото очакване да се случи смъртта в естествените фази на последния дъх и предаването на душата, в *Сиротна песен* смъртта би била шокова и неестествена.

И тук обаче тя се поддава на лирическо промисляне от здравата сегашна точка. Финалът на *Сиротна песен* и на *Да се завърнеш* се намират в сигурна кореспонденция. Желаният за завръщане дом, сега се е разкрил като несъществуващ дом. Ще си отида от света, тъй както съм дошъл – бездомен припомня още веднъж, че елегията на завръщането е била невъзможна още в предусловията. Печалният странник

не е само изгнаник, а и бездомен по рождение и пред смъртта. Той остава един спомен, който е ненужен. Споменът, ненужен, не е поетико-куртоазна реч. Ненужно-напразни са и споменът, и блянът в *Да се завърнеш*. Бездомен е „отвеки и навек“. Тази мрачна хипербола не бива да се проектира върху Копривщица и образа на чакащата майка. Бездомността е модерна дефиниция. Домът в Копривщица – патриархален строеж. Така, както патриархалността и модерността не се срещат, така и тези домове и завръщания никъде не се докосват и не пресичат.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бардис 1981:** Bardis, P. *History of thanatology: philosophical, religious, psychological, and sociological ideas concerning death, from primitive times to the present*. 1981, Washington, D.C.: University Press of America. X, p. 92.
- Буржоа 2008:** Bourgeois, M.L. *La nostalgie: psychopathologie de l'exil et du paradis perdu*. // *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*. Volume 166, Issue 6, July 2008, 447-452.
<http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0003448708001455> 24.VI. 2008
- Буркхард 2006:** Burkhard, B. *Immer nach Hause - Zum Verhältnis von Philosophie und Architektur*. // *Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, 10. Jg., Heft 1, September 2006. Електронен адрес <<http://www.tu-cottbus.de/Theo/wolke/deu/Themen/051/Biella/biella.htm>> 21.XI.2008.
- Вахенфелд 2002:** Wachenfeldt, Paula von. *La nostalgie de l'innocence dans l'œuvre d'Albert Camus*. University of Stockholm. 2002, p. 98.
- Ериксон 1997:** Erikson, E.H., J.M. Erikson. *The life cycle completed*. Extended / ed. New York: W.W. Norton. 1997, p. 134.
- Касъл, Салинас, Уин 2005:** Cassell, D., R.C. Salinas, and P.S. Winn. *The encyclopedia of death and dying. Facts on File library of health and living*. 2005, New York: Facts On File. XXVI, p. 369.
- Лофтъс, Фелдман, Дашиъл 1995:** Loftus, E., J. Feldman, R. Dashiell. *The reality of illusory memories*. // D. Schacter [ed.]. *Memory distortions: How minds, brains, and societies reconstruct the past*. Cambridge, MA: Harvard University Press. [XI, 417 p.], p. 47–68.
- Протохристова 2002:** Протохристова, К. *За спомена и припомнянето в поезията на Дебелянов*. // Литературен форум, № 20 (504),

21.05.2002 – 27.05.2002 г.,

<<http://www.slovo.bg/old/litforum/220/kprotohr.htm>> 12.I.2006.

Саутгард 1991: Southard, S. *Death and dying: a bibliographical survey*. 1991, New York: Greenwood Press. XLIV, p. 514.

Хайдегер 1979: Heidegger, M. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1979, XI, ss. 437.

Холбвакс 1980: Halbwachs, M. *The Collective Memory*, trans. Francis J. Ditter, Jr., and Vida Yazdy Ditter. New York: Harper and Row, 1980, p. 180.

Хоуърт, Лиймън 2001: Howarth, G., Oliver Leaman. *Encyclopedia of death and dying*. 2001, London; New York: Routledge. XXII, p. 534.

Хофер 1934: Hofer, J. *Medical Dissertation on Nostalgia*. Trans. Carolyn Kiser Anspach. // *Bulletin of the History of Medicine* 2 (1934), 376–391.

Хътън 1993: Hutton, P. *History as an Art of Memory*. [Burlington, Vt.] Hanover, N.H.: University Press of New England, 1993, XXV, p. 229.

Хомънс 2000: Homans, P. [ed.] *Symbolic Loss: The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*. University of Virginia Press, 2000, pp. 253.

Янкелевич 1999: Янкелевич, Вл. *Смерть*. Москва, Литературный институт им. А. М. Горького, 1999, с. 445.

ОБРАЗЪТ НА РУСИЯ В БЪЛГАРСКИЯ ПЕРИОДИЧЕН ПЕЧАТ – СПИСАНИЕ „ЗЛАТОРОГ“

Надежда Цочева

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

В историята на българската литература образът на Русия изгражда устойчив модел, който с оглед на различния контекст придобива различни превъплъщения – образ, с който *своето* се съизмерва в опита да го достигне или да се дистанцира от него. Нейният образ подлежи както на митологизация, така и на демитологизация, от гледна точка на разнопосочните пътища, по които поема България – към Европа или към Русия. В периода между двете световни войни в полето на наличните естетически дискусии, в които се включват категории като *родно* и *чуждо*, *изток* и *запад* под знамето на славянството, в различните литературни кръгове се изграждат различни визии за руския творец и литература и се вграждат в българския естетически опит. В провежданите „естетически войни“ се въвежда и образът на Русия, който се оказва актуален поради случилите се исторически и естетически трансформационни процеси в нея. Образът на *Русия* може да се митологизира в идеологическия си вариант – Съветска Русия, образ на бъдещото свободно общество в т. нар. лява литература и критика (сп. „Нов път“). Може да се положи в контекста на важната за 20-те г. дихотомия: *модерност* – *традиционност* (конкретизирана чрез позоваване на философията на живота на Ницше и учението на Л. Толстой), *запад* – *изток* (залезът на западната цивилизация и изгревът на славянството в контекста на апокалиптичните визии на О. Шпенглер за човешката история). Представителите на българската модерност (сп. „Везни“) открояват съвременния авангарден облик на руснака, за да потърсят мястото на българската литература в налагането на новите модернистки тенденции. Всяко литературно списание включва *руските топоси* в своя словесен свят с оглед на естетическата си програма.

Списание „Златорог“ се опитва да помири крайностите като се включва в литературните полемики на своето време, за да се обяви срещу редуцирания образ на Русия, който се изгражда в периодичния печат – крайната идеологизация от страна на лявата критика или крайният интерес към западните явления, и налага изискване за класически стойностното литературно явление, преминало проверката на времето, надхвърлило ограниченията, наложени от идеологическите модели, от географските и времевите граници. В златорожския дискурс се наблюдават максималните усилия да се съхрани „Духовна България“, „мистично охраняемата територия на битието на всеки етнос, подвластна на Духа – светът на Изкуството“ (Велкова 1994: 28), несъобразяващ се с идеологическите разломявания. Редакторът на списанието, Вл. Василев, намиращ се под влиянието на естетизма при прочита на българската литература и взаимоотношенията ѝ с чуждите литератури, поставя въпроса за литературния плагиат – модерното осмисляне на чуждите влияния в контекста на спорното възприемане на текста като уникалност или като вторичност.

На страниците на сп. „Златорог“ се очертават няколко образа на Русия:

- Съветска Русия. При извеждането на образа ѝ се разчита на идеологемата – бъдещото свободно общество на масите, пролетарската култура и литература. Сп. „Златорог“ спори с идеологемния модел, утвърден от лявата критика, и утвърждава тезата за руската класика, неподвластна на времето, класата.

- Модерна Русия.

1. Съизмерена с проявите на модерността в Европа, попаднал в един смислов ред със западия модерен творец, руският творец е разпознат като митически персонаж – новият културен герой на епохата, който твори нови светове и проправя пътя на другите към културно обновление чрез своята *преоценка на ценностите* в сферата на литературата, театъра, живописата, архитектурата.

2. В контекста на опозицията *изток – запад* Русия е „спасението на Европа“.

- Русия като дух-душа-менталност. При този модел се открояват разликите между *руската* душа и *фаустовската* душа. Русия е видяна като „родина на ирационалното“, „широка страна, степен характер“, „руският човек като мистик“ (по Лав). Руската менталност се коментира с оглед желанието на българския човек да потърси мястото си между славянския и западния свят, да се ориентира сред различни

модели, които ще спомогнат за изграждането на собствената му идентичност.

Настоящото изследване, откроявайки **основните руски топоси** – „руската душа“, митът за Твореца (творецът-реформатор, сочещ пътищата на модерността; творецът-пророк, богоизбраният, посветеният в тайнството на вселената), идеологизираният образ на твореца и изкуството; насочва вниманието си към отношението *свое – чуждо*, отношението между различните типове култури:

- Образът на другия и собствената идентичност (национална – модернистична): руската литература като *съкровищница* на сюжети, образи, формално-структурни модели, *нравствен образец* по пътя на високата духовност.

- Неразбраният образ на руснака, руската душевност от западния европеец, в контекста на ключовото противопоставяне между *изтока и запада*.

- Като част от общоевропейските модерни тенденции (руснакът и европеецът в един смислов ред, градящ образа на модерния творец). В контекста на 20-те години руският творец се редополога с големите европейски творци-реформатори или се оразличава от тях, попадайки в полезрението на популярната идея за *залеза* на западната цивилизация и *изгрева* на славянството при преоткриването на дълбинната човешка духовна същност.

През 20-те години руската модерна литература не само се популяризира, като се пишат отзиви за новоизлезли книги, за новите постановки на Московския художествен театър, за модерните театрални реформатори, но се отчитат и влиянията върху българската литература. Естетическият образ на Русия и руският творец се възприема като начин за конструиране на нова, модерна българска идентичност или завръщане към корените на човешката душа в контекста на популярната теория за дехуманизацията на човека под въздействието на цивилизацията.

РУСКАТА ДУША

През 20-те години на ХХ век интересът към загадъчната руската душа е инспириран от актуалността на Хердеровата идея за духа на народа. Коментирайки явления на руската култура, българският творец прави опит за вникване в руския характер, за да потърси уникалното в него, като чрез познаването на Другия и усвояването му в своята култура, се гради българската идентичност. В „Златорог“ се наб-

людават няколко начина за извеждане на особеностите на руската менталност:

– чрез четенето на класиците на руската литература – Пушкин, Лермонтов, Толстой и Достоевски, както и на модерните – Ал. Блок, Балмонт, наследили мистичната любов към Русия. Такъв прочит свидетелства за ролята на литературата да твори митове за националния характер.

– чрез съпоставката между българската и руската менталност; между западноевропейската и славянската менталност.

Българо-руският междукултурен диалог може да се осмисли през специфичните механизми на диалога Европа-Русия. Х. Льове в своите наблюдения върху концептуализацията на руската култура в западноевропейската култура, посочва като основен елемент на западния стереотип на руснака представата за неспособността на западния човек да разбере руския живот и култура. Според него възприемането на Русия като негация на Европа (Запада) може да доведе до предразсъдъка, че руският свят е езотеричен свят за посветени (философията на представителите на руския религиозен ренесанс), руското самосъзнание – религиозно (Шпенглеровите противопоставяния между *руската* и *фаустовската* душа). Открояват се ирационалността, широкостта¹, мистичността на руската душа (Нансен-Лав 2004: 446-447). Тези модели на представимост могат да бъдат разпознати и в българското културно пространство.

Статията на Й. Стратиев *Рицарят на Прекрасната дама*² е българският опит да се вникне в руската душа чрез творчеството на Ал. Блок, видян като наследник на „мъдрите завети“ на Пушкин и Лермонтов, на най-съкровено в мистичната лирика на Вл. Соловьев – „истинско дете на руското сърце“. Изграждат се митологичните проекции на руския творец, битуващ в непознат, тайнствен свят, в който се изгубват контурите на реалното и се сливат с иреалното и мистичното – *чародейната душа*. Творецът се изправя пред неразрешимите загадки: Русия и собствената си душа, вражда своето познание в творчеството си, конкретизирано в два основни мотива: любовта към Русия, руската земя и любовта към Прекрасната Дама, мистичното прекланяне пред образа на вечната женственост. За Блок се говори чрез модуса на магическото,

¹ Интересна в това отношение статията *Костюмът П. Ярцев* (Златорог, 1929, г. X, № 4), в която образът на Русия и руснака се представя чрез *историята на костюма*, като се търси изразеният в костюма характер. Руската широка скитска *рубаишка*, правите широки панталони подсказват широките степи, широкия жест, широките движения.

² Статията е публикувана в: Златорог, 1921, г. II, № 7.

получило своите проекции в любовта като сакралност – „магията на душата“, намерила себе си в чародейната лирика на твореца, следваща стихийността на опиянението. Според критика двата образа се преплитат в своята божествена същност, а самото творчество се възприема като жертвоприношение. В статията се изгражда *стереотипен образ на Русия* – „необятните *руски степи* с безбрежните снегове, сред виелиците на които се чернеят *кръстовете* на вековно *разпятие*, *скръбта* на *религиозната руска душа*, загърната в плаща на *тайнствен* сън, вярата в близкото, но страшно пробуждане – ето пълният образ на Русия и нейната изречена *съдба*“ (Стратиев 1921: 421). Образът на Русия се гради чрез пространствената екзотика – *необятната руска степ*, превърнала се в емблематичен образ на руската същност – Гоголевата тройка, летяща през бялата пустинност; Толстой, рисуващ широкото ѝ платно, безпределността ѝ в стиховете на Блок. Руската степ, непонятна и загадъчна, се разглежда в категориите на човешкото и божественото, извиква молитвата и преклонението на твореца. Образът на Русия се мисли чрез символите на мъченичеството: кръста, разпятието, скръбта, кръвта, сълзите, съдбовно предопределени, които придават сакралност на образа. Самият Блок е разпознат като *Руски Христос* – „смирено понася болките на своята Русия, гледа в безкрайността и през кървавите сълзи на своето разпятие тихо се усмихва, сякаш вижда образа на Бога“ (Стратиев 1921: 422). Руският човек – творец е видян като символ на изкупление, смирено носещ своя кръст (любовта към родината), като съхранител на мистичната триада – вяра, надежда и любов. Той възприема Родината като безусловност. Българският критик прочита Блок през руската религиозна философия, чрез идеята на С. Булгаков за националния инстинкт, който се преживява дълбинно като мистично влечение към своя народ, земя, родина, като велика любов, като ерос. Ако се приеме тезата, че стереотипите са „нашите дълбоки знания за света, свързани с особеностите на съответната култура и менталност, със своеобразието и типологията на съответния друг“, то може да се каже, че в статията си Стратиев гради стереотипен образ на Русия, в чиято основа поставя мистичната любов на руския човек-творец към родната земя, който същевременно се припокрива и с познанието, което имат за себе си и самите руси. Като един от топосите на руското в българското съзнание се налага понятието *руска душа* с нейните характеристики – мистичност, религиозност, велика скръб. Самата Русия се възприема в нейната вековна предопределеност „да бъде щит между стария свят и страната на слънцето“, да изразява „омразата и любовта на славянската душа“.

Българският критик не само открива „руската душа“ в литературните творби, но се докосва до руския автостереотип чрез текстове на руснаци, включващи самоописание на руския характер. Такава е рецензията на Ю. Слонимская за постановка по „Възкресение“ на Л. Толстой, в която се откроява ключовата идея за неспособността на западния европеец да разбере същността на руската култура, изграждайки неин редуциран образ. Разглежда се недостъпността на творческия свят на Толстой³ и Достоевски за душата на западния европеец. Очертават се два типа култури, два различни стереотипа: на западния европеец (французин и англичанин, лишени от духовно съдържание, мистична същност) и на руската душа (проникваща в скритата зад видимостта същност на нещата, в духа на човека).

По подобен начин проф. Ив. Д. Шишманов в *Германският и славянски мир* (Шишманов 1929) откроява степените на дистанциране между Русия и Германия (непознаване, враждебност), като причината се търси в предразсъдъка за „германската култура и славянската безкултурност в своята противоположност“. Редуцираният образ на руснака се свързва с идеята за *запахата, която носи*, която продължава да се експлоатира в началото на ХХ век⁴, с идеята за неговата *непознаваемост*: „за нас руската прадуша, скрита зад музика, водка, униженост и странна тъга, е нещо неразгадаемо, тайнствено, недостъпно... ний не се разбираме“ (Шпенглер 1929: 85). Шишманов се опитва да демитологизира някои от изградените представи, обявява се срещу повърхностните, несериозни опити за познание на славянството и призовава да се възприеме като равноценна величина спрямо другите народи. Германците според Шишманов трябва да се върнат към традициите на XVIII век, с неговия интерес към славянския свят, към нравствените качества на славяните.

Особено място в интерпретацията на руския национален характер заемат статиите на Боян Пенев – *Основни черти на днешната литература* и *Нашата интелигенция*, в които е поставен проблемът за националната идентичност. В *Основни черти на днешната литература* българската и славянската менталност са съизмерени: трезвомислещата българска душа и мистицизмът на полската душа; бедната

³ Френската преработка на А. Батай е видяна като „водевилен трафарет“, който не отразява дълбинната същност на сложния руски характер – нравствения катарзис, вътрешната битка между кесаревото и божието, а следва повърхнинното движение по любовната интрига, интересува се от смисловия ред: съблазняване–грях–падение. В този контекст българинът е видян като своеобразен медиатор в диалога на руската култура с европейската. Вж. Златорог 1921.

⁴ Има се предвид книгата *Славянската опасност* на К. Олденбург, излязла 1916 г.

на философски и нравствено-религиозни мотиви българска литература срещу религиозната мисъл на Толстой, Достоевски и техните герои, преживяващи доброто и злото като две метафизични сили, увличащи човека във вечна борба. Като отчита чуждостта на руския дух в българското мислене, Пенев апелира за създаване на по-висока духовна култура, за издигане до онези идеи и проблеми на религията и философията, от които се вдъхновяват големите поети на световната литература. Българинът трябва да пре моделира своята нравственост – да се отърси от ограничената трезвост и грубия реализъм и да поеме пътя на по-високата духовност в борбата за нравствено-религиозни ценности. В това отношение полската и руската литература могат да бъдат за него нравствен образец. И в *Нашата интелигенция* (Пенев 1924) Б. Пенев поставя въпроса за чуждата култура като фактор за формиране на собствената култура, но от друга гледна точка. Той смята, че трябва да се изгради синтез върху основите на българската душа – критическо вникване в цялостния характер на чуждите култури и усвояване на значимото. Българската интелигенция е видяна в своята „младост“, изправила се пред съкровищницата на европейската култура, пред многобройните възможности, които тя предлага. Чрез *стереотипни представи* той представя същността на руската, немската и френската душевност: *французинът* е обществен и светски човек, с универсалност на духа, *руснакът* е известен със своята мистична, религиозна същност и неравна психика, *немецът* е без темперамент (с овладяна вътрешна страст), без духовност. Неговият утопичен идеал е „да примирим в себе си *немската* предметност, добросъвестността и дълбината на *немската* мисъл, с живия *френски* стил, да противопоставим *руския* нравствен идеализъм на *грубата българска* практичност, да победим сухия догматизъм със свободните форми на *английското* творчество, да осмислим и облагородим нашия ограничен индивидуализъм с широката общественост и универсалния дух на *Франция*“.

В контекста на тръгналата по пътищата на модерността българска литература се откроява големият културологичен сюжет на епохата – *ние и другите*, като се поставя въпросът за влиянията на Запада и на Русия върху българската култура. В статията на С. Казанджиев *Индивидуализмът на Пенчо Славейков* се търси генезисът на българската модерност: поетът се отдалечава от руската литература, от *нравствено-религиозния мистицизъм* на руския характер. Българският творец-индивидуалист не стига до Толстой: „не остана при аскезното, християнски одухотвореното и вдълбочено отношение към света, а търси преодоляването на действителността по пътищата на Гьоте и Ницше

чрез виталния и дионисиевия патос за живота“. Неслучайно чрез образа на чуждия творец (Ницше–Толстой, запад–изток) се извеждат различните пътища, пред които се е изправила родната литература и същевременно се правят изводи за характеристикното в руската душа и западния дух. Образът на руснака в контекста на 20-те г. се вражда в противопоставянето *изток–запад* чрез съизмерването на езика на Ницше и езика на Толстой. Чрез тях се извежда водещата дихотомия: *модерност – традиционност*, чрез която се мисли родната литература, поела по пътя на европеизацията или търсеца корените на българския дух (по модела на руската литература, интересуваша се не от метафоричното фрагментарно изразяване на безпокойната модерна душа, а търсеца дълбинните мистични устои на руския религиозен дух). Ницше и Толстой стават популярни фигури в българския културен живот: Ницше въплъщава крайния индивидуализъм, Толстой – модернистично възвръщане към класическото⁵. Интересът към Ницше в българската култура е по-скоро елитарен – поставилият се отвъд добро и зло, поелият пътя на духовното самопостигане свръхчовек бива „приютен“ в едно романтическо тълкуване на творчеството като сливане с божественото. Интересът към Толстой и влиянието му е по-широко (от 80-те г. на XIX в. до 1950 г. в България се превежда почти всичко от Толстой, известен сред българската интелигенция не само като писател, а и като мислител – толстоизмът)⁶. Западът и Русия като извори на художествени образци за тръгналата по нови пътища българска култура – след Първата световна война – се разглежат в множество статии на страниците на „Златорог“. Българската интелигенция за пореден път се изправя пред въпроса за идентичността в контекста на следвоенната криза: какво сме ние?, какво е нашето изкуство?, можем ли да се съизмерим с Европа? Следвоенният опит да познаем себе си чрез вглеждане в другия се конкретизира в различни сфери от културния живот – литература, театър, музика, архитектура. Д-р Н. Шейтанов в *Динами-*

⁵ В историята на българската литература социокултурните образи на Ницше и Толстой се разглеждат в два плана: в плана на чуждото влияние, спомогнало крайното обособяване на определени философско-естетически и художествени схващания в нашия културен живот от началото на 20-и век и в плана на „културната фикционалност“, извеждаща като ценностно значение деформацията, която българското културно обкръжение налага на Ницше и Толстой, вписвайки ги в своя контекст (Илиева 1993: 32). В голямата си част българските опити за усвояване на чуждостта, анализирани от Н. Илиева, следват модела, зададен от Цветан Тодоров – като херменевтичен опит как да разберем другия и да познаем себе си.

⁶ През 20-те г. влиянието на Толстоевото светоусещане може да се открие в творчеството на Йовков – открояване на доброто и съвестта като висш критерий, търсене на хармоничния, природния човек.

зирана епоха (1923) извежда особеностите на следвоенната епоха в няколко насоки, като търси мястото на Русия в българските опити за изграждане на модерна идентичност:

– В контекста на следвоенната „преоценка на ценностите“ новата динамизирана епоха е времето на „вавилонското смешение на народи, раси, култури и светогледи; времето на Айнщайн (теорията за относителността), Шпенглер (историческата прокоба за упадъка на западната култура), Фройд (въведението в психоанализата); основаваща се на властта на пола, спорта, кинематографа, модерната техника, интересуваща се от човека-маса, от динамизирания човек.

– В контекста на идеята за промяната в традиционното схващане за изкуството – разпадане на изкуството на множество –изми, индустриализация на талантите. Бягство от профанизацията в трансценденталната поезия, безпредметната живопис, в атоналната музика. Откроява се новото изкуство на динамичната епоха – танцът, „обагрена с руски (Карсавина) и негърски краски“, владеещ цяла Европа и Америка, „една необходимост както цигарата, кафето и вестникът“.

– В контекста на идеологическите борби на световната сцена – прерастването на световната война в социална под въздействието на революцията в Русия – „светата Русия, провъзгласила се за република на работници и селяни“ дала тласък в световното развитие. Идеологическият образ на Русия се гради чрез емблематичните образи на Ленин (въдъхновен от Петър Велики) и демократизма .

– В контекста на опозицията *култура – цивилизация* се говори за „изпадането на Германия на *свръхчовека* в критично разпятие и решителния възход на славянството“, за апокалиптичния страх и предстоящ разгром на цивилизацията.

Откроява се мястото на Русия, чертаеща новите проекции на живота в социален, културен, естетически план. По подобен начин К. Гълъбов в статията си „Шпенглер за упадъка на западната цивилизация“ откроява образа на Русия като „обещание на една настъпваща култура, докато вечерните сенки в Западна Европа стават все по-дълги“. В контекста на ключовата опозиция *запад – изток*, българските критици се придържат към гледната точка на европейца при възприемането на Русия. За Шпенглер Русия е олицетворение на ирационалното, инстинктивното, митическото, анти-техническото, руските хора – мистици, в руския свят тържествува принципа „Ние“, снемане на индивидуалното в колективното, в лоното на Майката-Земя. Русия се намира в състояние на апокалиптическо „пришествие“ и в този смисъл е бъдещето на Европа (Хансен-Лав 2004: 446–447).

Русия заема важно място в историята на европейската култура и според К. Кръстев. Изказвайки се по повод на книгата на Н. Райнов „Зараждане на изкуствата и на печата“ в рубриката *Преглед* (1924), той открива ценността ѝ в разглеждането на историята на изкуствата като история на човешкото съзнание; в представянето на модерните тенденции (движение към колективизъм и човечност):

– търсене на душевните стойности на фактите (Ибсен, *Толстой*, Бетовен, Ропс),

– търсене на зависимостта между човека и света (*Достоевски*, Вагнер, Московския Художествен театър, Райнхард, Верхарн),

– раждане на тържеството на субекта над обекта (бунтът срещу видимостта – футуризм, кубизъм, обезпльтяващият експресионизъм),

– търсене на живота като сплитане на идейни невестествени белези и изграждане на нов ритмичен свят (Верфел, Дебюси, Кокошка, *Кандински*).

Образът на *руския творец* се полага в контекста на тези съвременни търсения в изкуството, внасяйки своя *принос при утвърждаване на духовостта и етичността в изкуството*. Крайната цел на изкуството е видяна в освобождаването на човека от робството на външната цивилизация, класата. В контекста на залязващата западна цивилизация трябва да се издигне общественото чувство върху основата на обичта към всички хора. В този аспект е видяно едно от превъплъщенията на руския творец. Пансимволистичните истини се оказват чужди за *руските новатори-преобразители*, за които изкуството е колективно. В очертания нов **идеологически конструкт** преображенията на руското изкуство стават материалистични, повърхностни, *неотнасящи се до човека, а до работника* (визира се социалната роля в еднаквостта, изисквана от нова Русия). Между тези идеологически конструкти: класата, машината, фабричната работа, Достоевски (истинският творец) се опорочава завинаги. В статията *Между сектантство и демагогия* по подобен начин Вл. Василев полага идеологизирания модел на Русия в контекста на литературните спорове през 20-те години, като се противопоставя на идеологемата с оглед на своите естетически пристрастия, обявява се срещу дегенерацията на таланта в школата и дава за пример Достоевски, който покрива всички школи „и реализъм, и експресионизъм, и мистицизъм“ – школата се свързва с временното, истинският писател стои над него. Българските творци трябва да се учат от истинските големи творци, без значение от школата, идеологията – такава е и позицията на сп. „Златорог“ и неговия редактор Вл. Василев, който в статията си се обявява срещу отричане-

то на значими естетически събития в името на принадлежността към литературни кръгове и школи и най-вече се обявява срещу пролетарския идеологизиращ поглед, задаващ теми, мотиви и лишаващ от истински вдъхновяващо изкуство. Придържайки се към общочовешките идеали, славянският дух би бил много по-дълбоко обещание за една нова култура, по думите на Шпенглер за Русия.

Така при извеждане на спасителната същност на руския творец, образът му се **митологизира**: като *творец-реформатор* (авангардният творец, проправящ нови пътища за изкуството), *творецът-пророк* (в света на цивилизацията той притежава знание за извора на живота, връща се към мистичната същност на вселената).

МИСТИЧНИЯТ ТВОРЕЦ

Около метафората на различието се изгражда митът за твореца. Бидейки различен, той притежава уникална гледна точка, която задава неговия пророчески, ясновидски статус. Той е с всевиждащ поглед, в който прозира божествената дарба – словото му прониква в загадката на съществуването. Митът за писателя не може да съществува без мита за укритата и недостъпна тайна на света – отвъд профанното всекидневие се намират съкровени истини. Той прекрочва символично границата между профанно и сакрално – метафоричен жест, свързан с жертвеността, аскетизма и подвига на културния герой, способен да моделира живота на общността по нов начин (писателят, поместен в престижното символично поле на културния герой). Типът конципиране на руския писател – на Достоевски, Пушкин, Л. Н. Толстой, има много общи неща с митически персонажи – медиатори между света на общата видимост и света на върховните тайни и откровения. В „Златорог“ 1921 г. в рубриката *Преглед* във връзка с годишнина от рождението на Достоевски С. Андреев актуализира мита за мистичния творец, посветен в тайнството на битието. Поставяйки акцент върху лексемите *тайна, всеединство*, той припомня проповедта на руския писател за всеединство, всесъзнание, всечовечество и извежда образа на Богочовека, сочещ чрез слово и деяния (подобно на Христос в неговия апостолски облик) пътя на човечеството – възраждане на душата и сливането с душата на вселената. С. Андреев в *Една книга за Достоевски* (1923), съизмерва своя опит за познание на твореца с наблюденията на руския мислител Н. Бердяев в книгата му *Мирозерцанието на Достоевски*. Това е не само възможност за популяризиране на текста, но и проникване в същността на чуждата култура, изграждане на мита за твореца, разгадал тайните на човешката душа,

за великия учител, чието дело е продължено от неговите достойни ученици. Имайки Достоевски, руският народ оправдава битието си в света и може да застане пред страшния съд, за да посочи своята най-велика същност. Според Андреев книгата предизвиква огромен интерес в България – явява се необходимост, за да бъде разбрано *религиозното съзнание* на човечеството чрез разбиране на миросъзерцанието и творчеството на Достоевски.

Към принципите на митологизация на образа на твореца спада и *риториката на трансценденталния почерк* – интересът към биографичната личност на писателя – епистоларния жанр: писма, спомени, разбулващи неговия тайнствен облик. Личността на писателя е видяна като място за изява на мистични сили. А. Величков в *Писмата на Достоевски* (1925) гради образа на твореца като гений и като човек, в неговата изключителност и обикновеност. Ако писмата му свидетелстват за човешката му същност, житейската му философия, приближават го до обикновения читател чрез личната му мъченическа история, същевременно чрез разглеждането му в перспективата на творческата действителност той придобива отвъдчовешки черти. Достоевски придобива чертите на *мистичния творец*, обременен с отвъдчовешки отговорности – *гений, поет и страж* на руската действителност, *жрец и жертва* на безкрайно Дионисиево тържество, *рицар* на словото, *пророк*. Писмата отчитат връзката *автор – герои*⁷, *характера на твореца, творческия процес*, връзката с *Русия*, отношението към *руския народ* – „*богоносец*“, възприет като идеал. Достоевски открива смисъла на своя живот в служене на народа, на човечеството. Той вярва, че „*руската идея един ден ще бъде свод на всички европейски идеи*“. В образа на пророк той вижда силата на Русия и пророчески провижда съдбата ѝ. Ако чрез писмата си Достоевски, говорейки за себе си, за писателската си работа, за Русия и руския народ, се самоопределя като творец чрез мистичната си свързаност с Родината (философия на жертвата), то в *Дневника* на писателя се доизгражда пророческият му облик – разпознава се „*лицето на пророка, чийто глас мълви, пронизан от правда и ентузиазъм*“. Дневникът, видян като „*интимни писма*“, издигат мост между интелигенцията и народа, чийто ученик и херолд е Достоевски. Един от начините на митологизиране на образа на тво-

⁷ Митологизацията на твореца се свързва с позоваванията на връзката автор – текст, конкретно на *срастването между творба и писател*. Писателят ще бъде реконструиран чрез творбите – неговите истории и герои ще го разкажат. Биографичното може да бъде изведено чрез художествените творби.

реца е чрез съизмерването му с „първите и великите“: Пушкин-Достоевски: Пушкин се осмисля като „най-големият писател на нашето време“, учител на Достоевски. Ако в творчеството на писателя прозира неговата откъснатост – той е творецът пророк, който свежда божествената тайна до хората, неговите писма са израз на земния му живот, видян като подвиг, „оправдал евангелското мото на последния роман“ – земния път като въплъщение на Христовия път. Подобна интерпретация говори за доближаване на българския критик до руската идея за слятост на живот и творчество.

МОДЕРНИЯТ ТВОРЕЦ-РЕФОРМАТОР В КУЛТУРНИЯ ЖИВОТ

Списание „Златорог“ проявява особен интерес към модерния руски творец в различни сфери (литература, театър, живопис, музика), възприет като творец-демиург, двигател на културните процеси, проправящ новото начало чрез отчетливия жест на оразличаване спрямо предходните естетически явления, изричащ нови слова, налагащ своята творческа (апостолска) воля, която увлича след себе си последователи. В този контекст руският творец е положен в един смислов ред с велики творци от световната културна действителност. Демиургичните жестове, както и мистичната същност на културния герой, риториката на трансценденталния му почерк универсализират човешката разноликост, за да остане единната божествена същност на твореца на нови светове.

С. Скитник в статията си *Човек, декор, сценична постройка* (Скитник 1921: № 7) чрез образа на руския режисьор Майерхолд изгражда **митологичния образ на руския реформатор**, който в своя бунт срещу натуралистичния театър, възражда, обновява театъра – търси нови, прости изразни средства на сцената. В театралното новаторство на Майерхолд, в изказванията на Брюсов, в режисираниите постановки на Достоевски и Метерлинк се търсят модерните проекции: от натуралистичния към условния театър, от имитацията към творческия синтез, от статиката към динамиката и ритъма на човешкото тяло на сцената. В съзнанието на С. Скитник липсва опозицията Русия-Европа, той безпроблемно вписва руското модерно изкуство в рамките на европейското. Според него, в контекста на дистанциране от света на цивилизацията, културата на Европа, в това число и България, започва да следва ирационалните, анти-технократски славянски (руски) модели. В статията си *Легенда и живопис* (Скитник 1921: № 4-5) той откроява пътищата на модерното изкуство (движение от реализъм към ирационално изкуство) и новата роля на съвременния творец – художник, който „търси във всяка видимост легенда“, същност-

та на нещата. Изграден е образът на модерния творец, като в един смислов ред попадат Сезан, Гоген, Бьоклин, Щук, Врубел, Чурлянис, без значение от националната си принадлежност, в техния опит да преодолеят натурата и да се вживеят в мита и легендата – в един нов свят, характерен за съвременната живопис. Според С. Скитник само източното изкуство, както и преходът към западното, който се открива в руското изкуство, в пълнота разкриват тайната на легендата. Тук Изтокът се свързва с пътя на духа, който следва и руският творец–пророк. Откроява се неговата мистична същност – творческата душа излъчва загадката, тревогата по един друг свят. Творецът се освобождава от видимата форма и превръща в легенда всеки камък, дърво. Мистичната същност придобива митологични измерения – способността за вникване в скритата зад видимостта същност на нещата се изказва чрез *метафората на окото* като „врата към душата“ (в духа на Платон): *пророческо прозрение, ясновидец, приказни видения, легендата като зримост, в която е вплътена мистиката и трагедията на един многостранен дух*. В душата на художника по идеята на Скитник израства друг живот, подчинен на висшата хармония на подсъзнателното; той се явява посредник между светове и времена, подчертава се неговата отвъдност. Представяйки историята на модерната живопис като движение към ирационализъм и полагайки в нея образа на руския творец–пророк, Скитник представя модерната европейска съкровищница, от която черпи българският художник (Михайлов, Кожухаров, Машев), вписващ се в модерните търсения, връщащи към мита, за да представи мистериите на човешкия дух.

По подобен начин Н. Райнов в *Пейзаж и пейзажисти* (Райнов 1923: № 6) чрез концепта *пейзаж* – синоним на видимост, действителност, визира динамиката на изкуствата в прехода от реализъм през импресионизъм към експресионизъм. В един смислов ред са поставени имената на руски и немски пейзажисти, изграждащи представата за *модерния творец* – Рьорих, Кандински. Рьорих се съизмерва с Достоевски по линията *магия-чар*, чрез категоризирането му като „маистор ясновидец“ в опита да постигне невидимата душа на предметите, аурата на обкръжаващото. Приведено е мнението на Л. Андреев в ролята на интерпретатор на творчеството на Рьорих – творецът гради субективен свят, подвластен на божествения екстаз, опиянение, видения. Пейзажът се превръща в област на символи, примитив (архаична багра), пейзаж магия (Рьорих), декоративен импресионизъм и експресионизъм (Кандински). Подчертава се, че при експресионизма природата е език за изразяване на чувството, изправяне пред собствената

душа, душевен пейзаж. Експресионизмът на Кандински и Клее (изкуството като отказ от видимостта) е противопоставен на експресионизма на Пехщайн, Кокошка, Фр. Марк (изкуството като вдълбочаване във видимостта). Същевременно се търси въздействието на модерните тенденции върху българското изкуство. Руският творец отново се оказва Учител, вече не проповедник на религиозни и морални норми, а Учител по модерно изкуство. Българската гледна точка съвпада и с гледната точка на европейца в отношението му към модерните движения в културата и потърсеното място на руснака в тях. В статията на П. Фехтер „Експресионизмът“ образът на твореца вече не е обвързан с руската действителност, а с модернистките движения: експресионизмът в двете му разновидности: *интенсивен* – трансцендентиращ (Кандински) и *екстенсивен* – емпиричен (Пехщайн). Чрез Кандински се откроява образът на модерния творец, проправящ нови пътища в сферата на изкуството, свързан не с руската менталност, с проявите на модерността на Запад – експресионизма в неговата наднационалност като изява на чувственото преживяване, израз на ставащото в човешката душа.

Изводи: В контекста на преоценката на ценностите в историята на културата Русия е видяна като нещо особено, неповторимо; на руската култура се приписва особен апокалиптичен характер, руският творец е Мистик, Учител по морал и по модерно изкуство, помагач на българския човек в процеса на самопознанието.

Литература:

- Велкова 1994:** Велкова, А. Идеята за Родина в някои критически текстове на златорожци и новопътци // Сп. „Български език и литература“. Гл. ред. Т. Бояджиев. София, 1994, № 6.
- Илиева 1993:** Илиева, Н. *Езикът на мълчанието*. София, УИ Св. Кл. Охридски, 1993.
- Пенев 1924:** Пенев, Б. Нашата интелигенция. // Сп. „Златорог“. Ред. Вл. Василев. Год. V. София, 1924, № 1.
- Скитник 1921:** Скитник, С. Легенда и живопис. // Сп. „Златорог“. Ред. Вл. Василев. Год. II. София, 1921, № 4–5.
- Скитник 1921:** Скитник, С. Човек, декор, сценична постройка. // Сп. „Златорог“. Ред. Вл. Василев. Год. II. София, 1921, № 7.
- Стратиев 1921:** Стратиев, Й. Рицарят на Прекрасната дама. // Сп. „Златорог“. Ред. Вл. Василев. Год. II. София, 1921, № 7.
- Райнов 1923:** Райнов, Н. Пейзаж и пейзажисти. // Сп. „Златорог“. Ред. Вл. Василев. Год. IV. София, 1923, № 6.
- Фехтер 1921:** Фехтер, П. Експресионизмът. // Сп. „Златорог“. Ред. Вл. Василев. Год. II. София, 1921, № 4–5.
- Шишманов 1929:** Шишманов, Ив. Германският и славянски мир. // Сп. „Златорог“, 1929, Год. X, София, № 2–3.
- Шпенглер 1994:** Шпенглер, О. *Залезът на запада*. Т. 1. София, Лик, 1994.
- Хансен-Лав 2004:** Nansen-Love, A. Свое как чужое и наоборот (примечания к теме: Россия Европы и Европа России). // *Литературное произведение как литературное произведение*. Bydgoszcz, 2004.

ТРЕТАТА РЕДАКЦИЯ.

ЙОВКОВАТА ПОВЕСТ *ЖЕТВАРЯТ* И НЕЙНИЯТ СЛОВАШКИ ПРЕВОД

Татяна Ичевска

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Вниманието на настоящия текст е насочено към словашкия превод на Йовковата повест *Жетварят*, направен през 1947 г. от Андрей Върбацки. Макар името на Върбацки да се свързва преди всичко с преводите от сръбската и хърватската литература, той безспорно спада към групата на онези преводачи, благодарение на които българската литература става достояние на словашкия читател. Дори беглото сравнение между превежданите от него автори от българската класика (Йордан Йовков, Георги Райчев, Антон Страшимиров, Ангел Каралийчев) и тези от останалите славянски литератури (особено Иво Андрич и Мирослав Кърлежа) говори за интересите на Върбацки към белетристи, в чиито произведения доминира психологическото начало, а погледът им е насочен към драмата на търсеция себе си човек, за когото миналото е една от опорите, стабилизиращи ценностно настоящото му съществуване. И още нещо – става дума за творби, в които се води своеобразен диалог с редица фолклорно-митологични и(ли) библейски представи.

Йовков е от онези български писатели, които са сред предпочитани от преводачите¹ и се превеждат на словашки дори в периоди със занижен интерес към класиката (Koška 2003: 136). Преди да се

¹През 1940 г. излиза антология с разкази на български автори, в това число и на Йовков – *Zlatý klas* (prel. Atanas Rusev-Sam a Andrej Vrbacký), през 1947 г. се появява преводът на Върбацки на повестта *Жетварят* (Kosec), през 1950 – драмата *Обикновен човек* (Obučajný človek, prel. Milica Ambrušova), през 1955 г. излиза разказът „Серафим“ (Sloboda, 1955, N 11, p. 855-859), през 1968 г. разказ на Йовков е включен в антологията *Roľovnícke šťastie* (prel. Júlia Stajková), през 1968 г. на словашки излизат Йовковите *Старопланински легенди* (Staroplaninské povesti, prel. Mária Topoľská), на следващата година *Keby vedeli hovoriť* (prel. Ján Koška), през 1981 – *Pieseň kolies* (prel. Nikolína Dolčinková a Ján Koška), през 1983 г. Йовков е включен и в антологията *Nepokojné leto. Antológia bulharských poviedok 20. storočia* (prel. Ján Koška).

опитаме да изведем най-характерните особености на превода на Върбацки, нека съвсем накратко очертаем мястото на Йовковата повест в контекста на българската литература.

Жетварят е сред малкото Йовкови книги, познати в две редакции. Първото издание на повестта излиза през 1920 г. Според мнението на тогавашната критика с тази творба Йовков „окончателно се затвърдява като белетрист“ (Добринов 1920: 540). Нещо повече – сравнена с дебютните му военни разкази, *Жетварят* се приема като своеобразен преход към нов тип творчество (Добринов 1920: 536), в което ключови ще станат именно поставените в повестта въпроси – за човешката изгубеност и себенамиране, за търсенето на истинския храм и език, на който може да се заговори с Бога (Ичевска 2003). Критиката се обединява около тезата, че *Жетварят* е едно от „най-интересните работи на Йовкова“, с „оригинален замисъл“, като оригиналността се търси в начина, по който Йовков осмисля и представя религиозното чувство на своите герои – то израства от тяхното благоговение и почит към земята (Николов 1920: 273–275; Пашев 1920: 298; Гълъбов 1920: 126; Добринов 1920: 537).

През 1930 г. Йордан Йовков публикува второто издание на повестта, в което внася промени от различен характер: включва нови глави, като пренарежда цялостно композицията на книгата (по този начин разказвачът се опитва да изясни характерите и поведението на централните си персонажи); прави множество стилово-езикови корекции, въвежда нови образи (главно женски) (Йовков 1971). Оценките за преработката на *Жетварят* са положителни – по думите на критиката в новия вариант на повестта се вижда творческата зрялост на автора (Попвасилев 1930: 86; Пашев 1930: 275-276; Динеков 1930: 2; Арнаудов 1930: 704-715; Митов 1936: 113; Цанев 1930: 3). Втората редакция се възприема като своего рода огледало, в което българският читател може да проследи извървения от Йовков път, създал му името на „най-добрия наш белетрист след войната“ (Динеков 1930: 2).

Според критиката силата на белетриста се вижда най-вече в описанията на природата (Добринов 1920: 537) – особено в описанието на настъпващата пролет и на бурята, в които има „нещо необикновено“, граничещо „с приказното“ (Николов 1920: 275) (това оценяват високо дори яростните отрицатели на Йовков и на реализма²), в опитите за задълбочени психологически анализи (Добринов 1920: 539), в уменията да преобразява обикновените лица и явления, да ги превръ-

²Според Л. Стоянов в подобни описания се усеща романтичната фантазия на Йовков, „под неговото перо“ природата „добива ярка поетическа окраска“ вж. Стоянов 1920: 218.

ща в знаци на един друг свят – света на „приказките и фантазията“ (Николов 1920: 273) (става дума например за музиката и играта на Монката в кръчмата, за персонифицирания образ на топлия буен вятър и т. н.), в изграждането на психологическия портрет на колектива (отново се имат предвид началните сцени в кръчмата) (Николов 1920: 274), в задължителното търсене на допълнителен ракурс към изобразяваната действителност (Николов 1920: 274).

В същото време обаче се отчитат и слабите страни в Йовковата творба: наличието на множество излишни страници, които само увеличават обема на повестта и забавят развитието на действието (тук критиците се позовават на началните сцени със събралите се в кръчмата селяни, музиката, хорото) (Добринов 1920: 538-539; Николов 1920: 274-275; Пашев 1920: 307; Стоянов 1920: 218), липсата на център в повествованието (Николов 1920: 275), схематичната композиция (Гълъбов 1920: 123), склонността към ефектни сцени, театралност и „неумерена патетичност“ (Николов 1920: 275), отсъствие на чувство за мярка при изграждането на сюжетните ситуации и природните картини (Гълъбов 1920: 121, 125), недостатъчната обосновка на промяната в поведението на главния герой Гроздан (Райнов 1941: 38-40), големият брой изброявания, които се отразяват и върху Йовковия синтаксис. Това вероятно е причината в критическото пространство да се появи и мнението, че *Жетварят* се чете уморително, че по принцип четенето на Йовков „е често пъти цяло мъчение“ (Гълъбов 1920: 126).

Тук обаче трябва да кажем, че както положителните, така и отрицателните оценки за повестта *Жетварят* илюстрират всъщност спецификата на Йовков като разказвач в българската литература: характерен за него е забавеният ритъм на повествованието, потиснатата събитийност, множеството ретроспекции, наслагването на епизоди и случки, нестепенувани по важност, които помагат за всеобхватното разкриване на човешкия характер; максимално усложненият синтаксис, при който последователните хронологични действия в повечето случаи се дават в тяхната едновременност в рамките на едно фразово цяло, а сложните смесени изречения започват често не с главното, а с подчиненото изречение (Панова 1988: 17, 47, 96-97, 98-99, 101); наслагването и взаимопроникването на фолклорно-митологичното и християнското начало, които в своето единство възкресяват една друга, стояща извън човека действителност. Като се позоваваме на избраните по-горе особености, мисля, че не би било пресилено, ако кажем, че повестта *Жетварят*, както и изобщо Йовковото творчество, е

сред най-големите предизвикателства за всеки преводач, в случая – за Андрей Върбацки.

Върбацки избира и превежда втората редакция на повестта (от 1930 г.). Дори бегъл поглед върху неговия превод показва, че той подхожда изключително творчески към Йовковата книга.³ Първото нещо, което се набива на очи, е съкращаването на части от оригиналния текст. От какво се „освобождава“ преводачът?

1. Върбацки пропуска онези сцени от първа глава на повестта, в които повествователят разсъждава върху характера на българина, притиснат от мъки и измъчен от труд, както и върху мястото на празника в тежкото му ежедневие⁴;

2. Голяма част от характеристиките на Лазар Чумака (Йовков 1971: 9-10), като по този начин се нарушава логическата връзка със следващия абзац, в който в съпоставка с Чумака се въвежда и представя друг Йовков герой – Йордан Ковачът, чието описание е също редуцирано (Йовков 1971: 10);

3. Двукратните молби към Монката да изиграе Транкалоята и разясненията на повествователя за спецификата на този румънски танц (Йовков 1971: 11-12);

4. Прескочени са част от диалозите на селяните, други са съкратени, а трети контаминирани;

5. Свирнята на гайдата, танцът на Монката и надиграването му с Гроздан – т. е. началото на втора глава (Йовков 1971: 15-16);

6. Картината на спокойната нощ след сбиването в кръчмата, необходима на повествователя, за да изгради контраста между бурята в душата на героя и тишината на природата, сред която свирнята на кавала е като милувка (Йовков 1971: 24);

7. Съкратен е абзацът в шеста глава, в който се описват заниманията на мъжете през зимните месеци (Йовков 1971: 50);

8. Характеристиката на февруари като месец капан (Йовков 1971: 51);

9. Напрежението на изправения до прозореца Гроздан, очакващ да види разгарянето на пожара, който е запалил в двора на Гроздан (Йовков 1971: 56);

10. Силно редактирано е разгърнатото описание на идващата пролет и събуждането на природата (Йовков 1971: 58);

³В наблюденията върху превода на Върбацки сме имали предвид изведените от теоретичните на превода принципи и подходи към художествения текст вж. Васева 1989; Влахов, С., Флорин 1990; Ликоманова 2006.

⁴Става дума за цял абзац от с. 8 – има се предвид следното издание: вж. Йовков 1971.

11. Слуховете за престъпните занимания на останалия без земя Гроздан (Йовков 1971: 77-78);

12. Вълнението на селяните при идването на вършачката (Йовков 1971: 93);

13. Прескочена е част от срещата между Радулов и Райна на могилата над селото (Йовков 1971: 156-157);

14. Липсват и някои фрагменти, в които се описва раненият Вълчан или се коментира случилото се с него.

Пред нас естествено възниква въпросът защо именно изброените по-горе сцени са отстранени от Върбацки.

Първото предположение е, че той се е ръководил от друг близкочезиков превод на *Жетварят*, в който преводачът също е съкращавал части от текста. Това наложи съпоставянето на словашкия превод на *Жетварят* с излезлия една година по-рано (1946) чешки превод на Йовковата творба, направен от Зденка Ханзова (Jovkov 1946). В него обаче се вижда, че оригиналният текст е изцяло запазен. Напълно е възможно Върбацки да е познавал и хърватския превод на книгата, който се появява през 1934 г. (Zetelac). Но ако съдим по излязлата в сп. „Златорог“ хвалебствена рецензия на Владимир Василев за превода на Иван Есих, трябва да кажем, че очевидно и хърватският преводач е запазил целостта на Йовковия текст, като е „успял да предаде всички особености и хубост на Йовковия поетически стил“ (Василев 1934: 144-145).

Второто предположение е, че Върбацки е бил запознат както с повестта, така и с целия съпровождащ я критически свод, който е отчитал при работата си. Подобно предположение се корени във факта, че част от непреведените от него сцени попадат точно в групата на т. нар. от критиката повествователен „баласт“ (например срещата на Радулов и Райна, надиграването на Монката и Гроздан в кръчмата).

Разбира се, трябва да допуснем и обстоятелството, че не под външно давление, а воден изцяло от своя вътрешен усет за мяра, преводачът е преценил подобни сцени като „странични“ (респ. като ненужни) с оглед на сюжета на повестта.

Но ако в случая редактирането на Йовковия текст не е от съществено значение, то странен е отказът на Върбацки от една голяма част от описанието на идващата пролет. При появата още на първата редакция на *Жетварят* точно това описание провокира възторжените реакции на критиката. Именно в него най-ясно се вижда умението на Йовков да гради ярки поетически образи, усета му към такива метафори и сравнения, с помощта на които става възможна „срещата“ на

реалното и въображаемото в повестта: „слънцето засяда – кърваво петно в оловената маса на облаците“; водата от топящите се капчуци напомня тържествения гръм на барабани; заедно с пролетта сякаш идват огнени змейове, „възседнали едри шарени коне, в златолуспести брони“, зеленооки юди на своите сур-елени – с разбъркани коси и бичове, изплетени от змии; сред млечнобялата мъгла се виждат леки самодиви, „заловени в несклучено хоро“, а песните им „отекват и звучат в ромона на хилядите потоци“; огнедишащите пориви на лодоса пробуждат за живот цялата природа. Прави впечатление, че и на други места в превода си Върбацки „бяга“ от подобна образност – или я прескача, или просто я заменя с неутрални в емоционално-експресивно отношение думи и изрази. Особено показателен пример в това отношение е и начинът, по който той превежда – променя описанието на пожара в дома на Вълчан (срвн. „dival sa okolo: požiar, ktorý osvietil celý dvor, zdal sa mu ešte väčší; elementárna sila požiaru žrala mu majetok“ (Jovkov 1947: 61) и „още по-голямо му се стори огненото зарево, обляло целия двор, стихийното море на пожара бучеше и поглъщаше стоката му“). Логично е да допуснем, че Върбацки или не е успял да разчете значението на тези образи, или е усещал безпомощността си да ги преведа по начин, по който да се доближи до и максимално да наподобява Йовковата стилистика.

В коментираното описание на идващата пролет Върбацки неочаквано променя и използваното от Йовков глаголно време. За да засили магичността на извършващото се преображение с (в) природата, т. е. чудото на пролетта, Йовков заменя използваното до този момент в повествованието минало време със сегашно време („Дойде най-после пролетта. Дойде някак изведнъж и нечакано. Последни веялици, както всякога, *имаше*, но те **стихват** скоро. **Изгрява** слънце, небето **се усмихва**, ясно и синьо като никога, ослепително **блещи** снегът. Влъчи и светлина **се къпи** всичко. **Стопя се**. От стрехите **започва да пада** сняг, капчуците **закапват**, врабци се трупат на припек по плетищата и дигат весела врява. От час на час **става** по-топло. Небето **изглежда** по-високо и по-дълбоко, бели и тънки като паяжина облаци **се появяват** и го **замрежват** тук-там. **Чувствува се** присъствието на нещо ново, бодро и животворно. Синият дим на комините **се стели** надолу и **бяга** на север, овошките **поклащат** мокрите си клоне, тихо и замислено **прошумяват**, потръпнали сякаш в сладки сънища. **Подухва** вятър. Той е **мек** и приятен като милувка, **иде** откъм юг, **топъл е**. Това е лодосът – могъщият предтеча на пролетта!“). При Върбацки всичко е предадено в минало време („Napokon prišla jar. Prišla akosi

odrazu a neočakávano. Vichrice sa **utíšili**. **Začalo prihrievat'** slnko, nebo **sa usmialo**. **Bolo** plavé a jasné ako nikdy predtým; sneh **sa ligotal** a **oslepoval** zrak. Všetko **sa kúpalo** v lúčoch a svetle. **Otepl'ovalo sa**. So strieč **začal padať** sneh, vrabce **sa shromažď'ovaly** na plotoch a radostne **čvirikali**. Každý deň **bolo** teplejšie a teplejšie. Nebo sa akosi **dvíhalo** a **prehlbovalo**, tu a tam **sa ukazovaly** tenké biele oblaky, ktoré ho len čiastočne **zakrývaly**. **Bolo** cítiť prítomnosť čohosi nového, bodrého a životného. Plavý dym z komínov **klesal** nadol a **uberal sa** smerom na sever, mokré haluze ovocných stromov zamysleno **šumely**, ako by **klesaly** do sladkého sna. **Začal fúkať** vietor. **Bol** mäkký a príjemný ako milovanie a **prichádzal** od juhu; **bol** teplý. **Boly** to ozajstné predzvesti jari“).

Съкращаването на определени сцени води дотам, че Върбацки нарушава и структурата на повестта. Така например в първа глава, от която е пропусната почти цялата ѝ втора половина, преводачът включва текст от втора глава. Самата втора глава в превода започва от средата на оригинала (от „Нечакано кавалът на Дамяна поде ръченица“ – „Damianova flauta zahrála do tanca“). Върбацки пренарежда и абзаците в превода си – оформя ги според собствената си представа за това, как би трябвало да се члени повествованието (срвн. например Йовковия текст с варианта на Върбацки на страници 18 (с. 12, слов. т.), 40 (с. 32, слов. т.), 43 (с. 34, слов. т.), 44 (с. 35, слов. т.), 47 (с. 37, слов. т.), 61 (с. 49, слов. т.), 67 (с. 54, слов. т.), 68 (с. 55, слов. т.), 72 (с. 58, слов. т.), 76 (с. 61, слов. т.), 77 (с. 62, слов. т.), 88 (с. 72, слов. т.), 131 (с. 109, слов. т.), 139 (с. 115, слов. т.), 143 (с. 119, слов. т.), 144 (с. 120, слов. т.), 159 (с. 131, слов. т.), 165 (с. 136, слов. т.), 176 (с. 145, слов. т.), 178 (с. 146, слов. т.), 183 (с. 151, слов. т.), 191 (с. 158, слов. т.).

Редактирането на Йовковата повест при превода е свързано и със съкращаването на някои изречения, които според Върбацки очевидно съдържат несъществена информация, както и с пренаписването на част от диалозите. Прави впечатление и още една много съществена промяна – в доста случаи типичните за Йовков дългите сложни смесени изречения са накъсани, заменени от няколко прости изречения, с което преводът чувствително започва да се отдалечава от авторския стил⁵. В други случаи се забелязва обратната тенденция, при

⁵Срвн. например: „Имаше мнозина от ония, които си идеха всеки ден като Гроздан, Тачката, Йордан ковачът и други, но сега бяха надошли и всички слуги, колкото и каквито ги имаше в Люляково: в Добруджа Димитровден е празник на слугите, на гурбетчиите“ (с. 7) – „Boli tu aj takí, čo ju denne navštevovali, ako Grozdan, Tačka, kováč Jordan a iní. No, teraz prišli aj všci ľuďakovskí sluhovia. V Dobrudži je Demetrov deň sviatkom sluhov a sezónnych robotníkov“ (с. 7, слов. т.) или: „И вечерта на Димитровден, когато Вълчан се върна в къщи обезумял от болка и срам, той не мислеше за нищо друго,

която Върбацки обединява например две Йовкови изречения в едно фразово цяло.⁶

Към списъка на промените, които прави Върбацки, трябва да прибавим и още нещо. Вече стана дума, че той превежда второто издание на Йовковата повест. В определени случаи обаче (при описанието на Вълчановите коне или на поведението на кмета) прибегва и към първото издание, като по своеобразен начин ги контаминира в превода си. Можем да допуснем, че Върбацки посяга към първото издание тогава, когато втората редакция му изглежда непълна или небедителна за изясняването на даден образ или проблем. В контекста на казаното според Върбацки във второто издание явно липсват аргументите, правещи от Вълчановите коне най-хубавите коне в селото, затова той си ги набавя от първото издание (срвн. „Кой знай откога невиджали път, сега те силеха напред, хапеха юздите и биеха с крак, а Вълчан ту опъваше юздите, ту се обръщаше към Къня и нещо му говореше, като възбудено махаше с ръка“ (II изд.); „Те лъщяха на слънцето като риби, с мъка се задържаха на едно място, силеха напред, удряха с крак по земята, пръхтяха и размятаха гъстите си гривви. Твърде чувствителни, те бяха досетили неспокойството на онзи, който ги караше. И наистина, Вълчан ту опъваше юздите, ту се подаваше навън от колата и разпалено приказваше с Къня“ (I изд.) – срвн. със слов. текст: „Na slnku sa ligotaly ako ryby, ťažko ich bolo udržať na jednom mieste, stale chcely napred, hrabaly nohami po zemi, fučaly a natriasaly svoju hustú hrivu. Boly veľmi citlivé a preto hneď zbadaly nespokojnosť toho, čo ich poháňal. Vlčan raz potiahol za opraty, zas sa nahol s voza a čosi vzrušeno sa rozprával s Kaňom“). Що се отнася до

освен за мъст“ (с. 39-40) – „Na Dimitra večer vrátil sa Vlčan domov. Rozplýval sa v hanbe a hneve. Tvár mu horela od zaucha a v duši kypela nenávisť; nemyslel na nič, iba na pomstu“ (с. 31, слов. т.). Същото разделяне може да се види и ако се проследят сложните изречения в Йовковата повест на с. 8, 9, 11, 12, 17, 23, 27, 41, 44, 93, 164, 169, 190, 191 и изреченията в превода на Върбацки на с. 8, 9, 10, 16, 76, 135, 139, 157, 158.

⁶Срвн. например: „Най-напред се показа Добри, оздравял вече, забеляза баща си и хукна тичешката насреща му. Тоя път той не питаше какво са му купили от града, а радостно гледаше големите и хубави волове, черните и влажни очи на които сякаш го познаха и говореха, че отсега нататък те не са чужди помежду си, а свои“ (с. 187) – „Najprv sa ukázal Dobryho syn, utekal otcovi v ústrety, nepýtal sa ho, čo kúpil v meste, ale s radosťou pozeral na ohromné a pekné voly, na ich vážne oči, ktoré ako by hovorily, že teraz už nie sú cudzie, ale ich“ (с. 155); „И чудото с иконата доби ново и фантастично обяснение: златният венец, подарен от Вълчана, се превърнал една нощ в трънен и бодлив венец. Той беше и наранил челото на Исуса“ (с. 174) – „A zázrak s ikonou dostal nové a fantastické vysvetlenie zlatý veniec, ktorý Vlčan daroval, zmenil sa za jednu noc trňový a pichľavý veniec, ktorý poranil aj čelo Ježišovo“ (с. 144).

образа на кмета, с помощта на първото издание Върбацки дава попълна представа за безсилието на героя да убеди Гроздан, че е сбъркал, удряйки Вълчан пред всички в кръчмата.

Коментиранияте дотук особености до голяма степен позволяват да кажем, че „поетиката на преводача „поглъща“ поетиката на оригинала“.⁷

Интересно е да видим как Върбацки осмисля онези елементи на текста, които науката за превода характеризира като „непреводими“ – реалиите, фразеологията, топонимите, антропонимите, специфичните обръщения към героите.

Реалиите, носещи в най-голяма степен националния колорит, са предадени чрез приблизителен превод, при който неизбежно, но и напълно очаквано, колоритът се загубва, тъй като преводачът е прибегнал към неутрални думи или словосъчетания. Понякога Върбацки се ръководи от принципа на т. нар. родово-видова замяна, при която съдържанието на реалитета се предава с дума с по-широко значение – напр. „кавал“ се заменя със „pastierska flauta“, „ямурлук“ с „hnedý kabát“, „потури“ с „pohavice“, „салтамарка“ с „kožený kabát“, „речевица“ с „tanc“, „гурбетчия“ – „sezonný robotník“, „селяхлъци“ – „opasky“, „труфила“ – „okrasy“, „хак“ – „plat“, „ибрик“, „леген“ – „umyvák“, Апостола (библ.) – Pisma. В други случаи той търси функционален аналог на реалитета – думата „кавал“ се превежда като „fujař“, „седянка“ – като „přiadok“, „чорбаджия“ като „boháč“, „иконостас“ като „oltár“, „булка“ като „dievče“, „крина“ – „merica“, „тезгях“ – „vúřar“. Може да се каже, че тези замени са сполучливи, Върбацки греши единствено когато дава като аналог на „етърва“ „svokra“ вм. „švagrina“. При някои реалии Върбацки предпочита описателния превод, т. е. назовавайки обекта, го описва – например „софра“ е „nízka sedliacka stolíčka, prikrytý stôl“, „ямурлук“ – „kabát z kozích chlupov“, „кехая“ е „obecný sluha“, „гаванка“ е „drevená misa“, „бъклица“ – „drevená fľaše“, „филджан“ – „turecká šálka“. Тогава пък, когато смята, че смисълът няма да бъде съществено променен, Върбацки дори изпуска определени реалии – така например непреведени остават думи като „кесия“, „мочуга“, „пуканки“ и др.⁸

⁷В книгата си „Стилистика на превода“ Ив. Васева отнася случаи като тези към втората стилистична позиция на преводача, за която говори А. Попович вж. Васева 1989: 150.

⁸Интересно е да се съпостави подходът на Върбацки с този на чешката преводачка. Тя транскрибира реалиите (с термина се борави в смисъла, който влагат в него С. Влахов и С. Флорин вж. Влахов, С., Флорин, С 1990: 64-65), без да ги превежда, като обяснява значението им в специален речник в края на книгата. По този начин Зденка Ханзова още с въвеждането на реалиите в текста успява да привлече към тях вниманието на чи-

Имената на българските календарни празници или на почитаните от православната църква светци Върбацки предава със съответното, познато на словашкия читател име – Дитровден е преведено като Demeter, Demetrov deň, Гергьовден като Ľugo (Jugaj), св. Гавраил като Gabriel. Подобен превод обаче води до разминаване в месеците, което би могло да породи известно учудване у словашкия читател, когато чете Йовковия текст – в България Димитровден се празнува на 26 октомври, в Словакия денят на св. Деметер е 9 април; Гергьовден българите отбелязват винаги на 6 май, в Словакия св. Юрай е на 24 април, паметта на св. Гавраил православната църква почита на 26 март, докато в Словакия това става на 27 февруари. Именно за да бъдат избегнати евентуални недоразумения от такъв характер, в чешкия превод на *Жетварят* тези названия са транскрибирани, а в речника са дадени пояснения относно празниците на българите и времето, когато се празнуват.

По отношение на фразеологизмите можем да кажем, че Върбацки се опитва да намери техния еквивалент в словашки (вж. напр. „Знаеш само хорска мъка да ядеш“ – „Žiješ iba zo sedliackých mozol'ov“; „скочи като ужилен“ – „skočil ako by ho pes uhryzol“; „да се качи на главите ни“ – „šliapať po hlave“; „вопиюща неправда“ – „do neba volajúca krivda“; „дебел сняг – голям комат“ – „veľky sneh, dobrá žatva“; „като картонена кула“ – „ako dom z karát“). В някои случаи обаче – вероятно поради неразбирането на смисъла на българския израз – той предлага варианти, които са далеч от значението му: „натискай си парцалите“ е предадено като „zostaň doma“, макар че в словашки би могло да се намери и по-точно съответствие – напр. „držať jazyk za zubami, čušať“, „да падна в ръцете на някого“ е преведено като „teraz mi neujdeš“ въпреки наличието на аналогичен израз „padnúť niekomu do rúk“, „вирвода“ Върбацки превежда като „vriasa voda“, въпреки че по-точно би било да се каже „mokrý ako myš, mokrý do nitky, do kože, niet suchej nitky“; „всяка коза за свой крак“ е преведено като „každá koza stojí na jednej nohe“, но всъщност словашкият еквивалент е друг: „každý má svoju hlavu aleb. rozum“.⁹

Повечето Йовкови герои в повестта имат характерни прозвища. Тях Върбацки транскрибира, като пропуска възможността, превеждайки ги, да изкове такива имена, които да станат „говорещи“ за словашкия читател. Така например прозвището на Лазар – Чумака – идва

тателите. Разбира се, тук не може да се каже кой от двата подхода е по-правилен, защото те са продукт на направения от преводачите избор.

⁹Справките са правени по следните речници: вж. Землова, Л. 1977; Словашко-български речник 1970; Кошкова, М. и кол. 2004.

от „чума“ и се свързва със страховитата външност на героя; издаващо поведението на своя носител е и прозвището на друг Йовков герой – Коконата.

Обръщенията от типа „дядо Петре“, „бате“, „бай Вълчане“ и др., така характерни за българския език, Върбацки съкращава до името (един-единствен път „бай“ е преведено като „báťa“), като използва словашките вокативни форми.¹⁰ По отношение на емоционално обогатените обръщения от типа: „джанъм“, „пиле“, Върбацки е избрал най-подходящите с оглед на контекста словашки изрази, даващи сходна нюансировка на речта: „duša moja“, „drahý môj“.

Транскрибирани в превода на Върбацки са и топонимите, но в два от случаите в словашките думи някои гласни са предадени неправилно: Чаль-юк се е превърнало в Čale-juk, Бургас – в Burgos, Мимерлика – в Mimerolice.

В превода на Върбацки могат да бъдат намерени и някои неточности, получени вследствие на недостатъчното вникване в смисъла.

– Описвайки ежедневието на гурбетчиите, повествователят поставя акцент върху обстоятелството, че те са принудени да търпят „прищевките на господарската воля“ (с. 8). В превода на Върбацки „прищевки“ е заменено с „rozказы“, с което се видоизменя смисълът на оригинала.

– Йордан Ковача Йовков представя като човек, у когото „нямаше лукавство и задни мисли“ (с. 10). Според преводача обаче Йовковият герой е точно шмекер, шарлатанин – „Myslel len na huncútstva“ (с. 9).

– Най-голям проблем за Върбацки се оказва преводът на включената в повестта народна песен. Очевидно е, че той не е схванал, че двата куплета са частите на една и съща песен, което е подсказано в текста на Йовков¹¹, поради което в първия куплет „момъкът Стоян“ се е превърнал в „мома“, а „поовчерването“ – в „омъжване“. Оттам нататък словашкият текст изцяло се отклонява от оригинала. Едва във втория куплет Върбацки синхронизира превода си с използваната от Йовков песен.

¹⁰В чешкия превод „бате“ и „бай“ са запазени при превода, а значението им е обяснено в речника. Преводачката използва подобни на българските звателни форми: Vlčane, Peťe, тъй като те са характерни и за чешкия език.

¹¹„Навела пак очи, завладяна сама от скръбта, която лъхаше от песента, Жела пееше сега оня куплет, в който отговаряше майката на овчаря и тълкуваше съня му“, с. 88.

<p>Откак се, мамо, поовчерих, На кривак не бях заспивал, Снощи на кривак задрямах, Задрямах и засънувах...</p>	<p>Odkedy som sa, matka, vydala, Na fujaru som nespievala. Večer som pri fujare zadriemala, Zadriemala a snívala som...</p>
<p>Синко, Стоене, Стоене, Нали ме питаш, ще кажа – Таз съня не е хубава! Турци са, синко, душмани, хранени кони – тъмница, алени феси – истина...</p>	<p>Syn môj, Stojane, Stojane, keď sa ma pýtaš, poviem ti... Ten sen nie je pekný! Turci sú, syn môj, vrahovia, vypasené kone – žalár, červené fezy – pravda...</p>

– В текста на Йовков са показани опитите на Гроздан да се противопостави на увещанията на Тачката да откраднат златния венец от иконата на Христос (“Гроздан отблъскваше увещанията му и не се съгласяваше“, с. 131). В превода на Върбацки Гроздан е съгласен от самото начало с подобно предложение (“Grozdan zahnal všetku výčitku a urobil všetko, na čo ho nútila nenávisť k Vlčnovi“, с. 109).

– При извършването на кражбата важна функция има описанието на бурята, символизираща както драмата на Гроздан, така и страха му от очакването на справедливото Божия наказание за сторения грях. В този смисъл леко изненадваща е замяната, която прави Върбацки – изречението „Светкавиците хвърляха кратки синкави блясъци, в листата на дърветата шумолеше дъждът“ (с. 139) при него е трансформирано в „Svätojánske mušky hádzaly modravské svetlo, v listoch na stromoch šumel dážď“ (с. 116).

– Най-вероятно поради недоглеждане „крушовският фелдшер“ се е превърнал в „krušovský farár“, „разтревожените жени“ – в „klebetné ženy“, „великото тайнство“ – в „hrobové ticho“ и т. н.

В някои случаи Върбацки изобщо не превежда определени изрази, които обаче в Йовковия текст са семантично натоварени – например изпуснато е сравнението, с което Йовков описва лицата на селяните: „изпечени и зачервени като тухла“ – в случая тухлата е образ символ на здравината, на силата, но и на физическото здраве на героите; от изречението „Вълчан се разсемя добродушно, снизходително...“ е пропусната думата „снизходително“, а точно тя подчертава различните места, които заемат Вълчан и селяните в социалната стълбица; от описанието на Вълчановите кучета е пропусната характеристиката „като змии, Анадолска порода“ – „анадолското“ за българския читател е говорещ код, който, припомняйки му времето на османското владичество

во, засилва представата за злия нрав на кучетата. Интересно е и решението на Върбацки да замени в сравнението на разярените Вълчанови синове с вълци думата „вълци“ със „зверове“. За Йовков това сравнение е изключително важно, защото насочва вниманието към вълчето начало, с което е белязано цялото семейство на „вълка“ – Вълчан.

И така, наблюденията върху превода на Върбацки показват, че превеждайки Йовков, Върбацки всъщност го анализира, интерпретира, редактира, дописва. По такъв начин неговият превод може да се приеме колкото за функционален аналог на Йовковата повест, толкова и за „трета“ редакция на *Жетварят*, направена през 1947 г.

ЛИТЕРАТУРА:

- Арнаудов 1930:** Арнаудов, М. „Жетварят“ на Йордан Йовков. // *Българска мисъл*, 1930, № 10, 704–715.
- Васева 1989:** Васева, Ив. *Стилистика на превода*. София, Наука и изкуство, 1989.
- Василев 1934:** Василев, Вл. „Жетварят“ на хърватски. // *Златорог*, 1934, № 3, 144–145.
- Влахов 1990:** Влахов, С. Флорин, С. *Непреводимото в превода*. София, Наука и изкуство, 1990.
- Гълъбов 1920:** Гълъбов, К. „Жетварят“ от Йордан Йовков. // *Огнище*, 1920, № 4, с. 126.
- Динеков 1930:** Динеков, П. „Жетварят“ – повест от Йордан Йовков. // *Вестник на жената*, 1930, № 428, с. 2.
- Добринов 1920:** Добринов, В. Йордан Йовков като белетрист // *Слънце*, 1920, № 17–8, с. 540.
- Земкова 1977:** Zemková, L. *Bulharsko-slovenský slovník*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1977.
- Ичевска 2003:** Ичевска, Т. *Библейското слово у Йовков*. Велико Търново, Faber, 2003.
- Йовков 1946:** Jovkov, J. *Žnec. Román*. Nakladatelství ELK v Praze, 1946.
- Йовков 1947:** Jovkov, J. *Kosec*. Turčianský Sv. Martin, Matica Slovenská, 1947, p. 61.
- Йовков 1971:** Йовков, Й. *Събрани съчинения в шест тома*. Т. 4. София, БП, 1971.
- Кошка 2003:** Koška, J. *Recepcia ako tvorba. Slovensko-bulharské literárne vzťahy (1826-1989)*. Bratislava, Veda vydavateľstvo SAV, 2003, p. 136.

- Кошкова, М. 2004:** Košková, M. a kolektív. *Bulharsko-slovenský slovník*. I. Slav. kabinet SAV, Bratislava, 2004.
- Ликоманова 2006:** Ликоманова, И. *Славяно-славянският превод. Лингвистичен подход към художествения текст*. София, Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 2006.
- Митов 1936:** Митов, Д. Б. „Жетварят“. // *Писатели и книги*. София, Лит. глас, 1936, Т. 2, с. 113.
- Николов 1920:** Николов, М. „Жетварят“, повест от Йордан Йовков. // *Златорог*, 1920, № 3, 273–275.
- Панова 1988:** Панова, И. *Вазов, Елин Пелин и Йовков – майстори на разказа*. София, Наука и изкуство, 1988, с. 17, 47, 96–97, 98–99, 101.
- Пашев 1920:** Пашев, Г. Йордан Йовков. „Жетварят“, повест // *Духовна култура*, 1920, № 3–4, с. 298.
- Пашев 1930:** Пашев, Г. Книжовен преглед. // *Духовна култура*, 1930, № 44, 275–276.
- Попвасилев 1930:** Попвасилев, Ст. „Жетварят“. // *Родна реч*, 1930, № 2, с. 86.
- Райнов 1941:** Райнов, Н. *Вечното в нашата литература. Йордан Йовков, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов*. София, Стоян Атанасов, 1941, 38–40.
- Словашко-български речник 1970:** Slovensko-bulharský slovník. Под редакцията на чл. кор. проф. Ив. Леков и доц. д-р Винцент Бланар. София, Акад. издат. „Марин Дринов“, 1970;
- Стоянов 1920:** Стоянов, Л. Йордан Йовков. „Жетварят“. // *Везни*, 1920, № 7, с. 218.
- Цанев 1930:** Цанев, Г. „Жетварят“. Повест от Йордан Йовков. // *Съвременник*, 1930, № 13, с. 3.

**РОМАНЪТ „ШВЕЙК“
НА Я. ХАШЕК – ЕДНА СТРАШНА КНИГА**

Богдан Дичев
Карлов университет – Прага
Институт за славистични и източноевропейски изследвания

*Нека е било, както и да е било, все е някак си било,
още никога не е било някак да не е било.*

František Škvor – uhlíř zavřenej pro velezrádu. (II, 3: 384)

Съществуването на литературата има, както между другото и всеки плод на мисълта (бил той амброзия или сушени дренки), твърде полярни и не твърде популярни обиталища. Две от тях, за които няма ни статистика, ни библиография, ни научен интерес, поради простата причина, че към тях често-често поглеждаме с киселата гримаса на презрителното снизхождане, са условният културен рефлекс на читателя и битовата митология на литературата. Породеното настроение обикновено е по-силно от мисълта, ето защо понявга едно впечатление може да се превърне в широко огласена девиза, в сигнална лампа, провокираща обилно наукообразно слюнкоотделяне. Така и литературата започва един кекав живот в недостойното си подчинение на домакинско-лелкаджийския патос. Той избуява като жилав пирей и често дан му плащат и люде и, грамотни, и мислещи (защото аман от неграмотни мислители и от грамотни скудоумници!).

Иде реч за оценъчните клишета от типа „Швейк“ е книга на ужаса и цинизма“. Срещали сме се многократно с такива – и за автори, и за творби. Правдиви или не, те принадлежат на литературата не само по логиката и принципите на рецептивистичната теория, но и в социалното осъществяване на литературата, в нейните анали, в еволюцията или атрофията ѝ. Следва да обърнем малко внимание и на тази нейна болнава форма на живот, при която тя се появява като тематично свое-

волие на разгулни езици, разпростиращи риторичното си кресчендо в широкия диапазон от глупостта, през необмисленото волнодумство, та чак до солидно аргументираната и интелектуално защитената неправда. И тъй като тук не ще бъде възможно подробното разглеждане на проблема, ще ми се поне да се опитам да разоблича един закоравял мит и да го прогоня. Но не с пьдарското нахокване, че „Швейк не е женска книга“, затова и нейната емоционална и естетическа линия е доста различна от корицата на журнал за „светски“ хроники. За разделението на изкуството на женско и мъжко по подобие на обществените санитарни помещения, за самозваните витии с глас от тенеке и с талашената мъдрост на недодяланите си умозаклучения времето насетне ще додъля тежката си гьостерица¹. Това, че казармено-военната и кръчмарската съдържателност не са любимото сюжетно градиво на нежния пол в погледа му към литературата, е основание, което силно намирисва на социопатия, но няма нищо общо с осезанието за литературата, нито с истините за творбата на Ярослав Хашек.

И така, породеният мит за грубостта на световно известния роман и за неговата жестокост се превръща в папагалска парола на културното подражателство – мнозина са готови да се подчинят имитативно на това установено становище, без дори да се замислят защо то е вярно или не. Учудващо е, но дори в дилетантските преценки за литературата има мода и позьорщина. И макар да са далеч по-безопасни от превземките на автори или критици, те са също така дълбоко обидни.

Припомням, че ориентациите на този диалог не са насочени към любителите, а към съдниците на добрия войник, макар че някои от позициите на опонентите могат да провокират чувствителни колебания и у най-възторжените почитатели на Швейк. Налице, като зловонна аура, отколе битуват две аматорски канонизирани твърдения – творбата на Хашек е груба и творбата на Хашек е жестока. Дали е хуморът на този роман безогледен и вулгарен е далеч по-сложен въпрос, защото възражението е насочено срещу самата природа на комичното, структурната му вариативност и трансформационните принципи на безкрайните му семантични преображения. Но нека да проследим накратко по-уязвимата идея – за неговата бруталност, за струящото от редовете му насилие, за манифестната му агресия и натуралистичната му садистичност, а накрая и за ужаса. Тъй е то – понякога блуждае-

¹ Сред вечните стихове в българската литература, в които с естествено психологическо светоусещане е пресътворен духовният облик на жената, трудно би могло да се намери по-проникновена творба от Вапцаровото „Писмо“ („Адрес: сеньора Франческа Лаборе Хуеска“).

щият мит се нуждае от свое словесно отелеснение, за да има отпосле и своята ахилесова пета.

Повод да се замисля върху този дискуссионен аспект относно романа на Хашек, не ми даде синдромът на кречеталото в панаирската гълчава около тази книга, която вече трето поколение се шири като задочен спор било между половете („Швейк е мъжка книга“), било между различни натури (срамежливи теменужки и потни червендалести хулигани), било между различен тип възприемателски нагласи (другото проклятие на тази творба в противовес на обвинението ѝ в жестокост е, че твърде често бива възприемана само като клоунадна акробатика и евтина шутовщина). Повод станаха две авторитетни мнения, които за разлика от лаическите шаблони имаха и научната задълбоченост на аналитичната преценка, и изстраданото познание на дълголетното общуване със света на тази книга. Останах смутен от аспектите на другите възможни диалози със стария ми познайник Йозеф Швейк, които ми представиха доктор Фани Цуракова – психиатър и писателка, и доцент Маргарита Младенова – преподавател по чешки език в Софийския университет, мой учител. Смутен, но не за дълго.

Истините за това произведение, които ми споделиха, са безспорни и неопровержими, още повече защото са органически свързани с фактологията и имплицитната философска тъкан на творбата, добре маскирана с обилния грим на гротескния карнавал. Доктор Цуракова е автор на твърде любопитна статия, в която е представен обширен и конкретен материал за гибелта и насието в романа *Швейк*, материал-поразителен със статистическата си подробност и с богатата си съдържателна разнородност. На редовия читател и през ум не му минава колко е грозен и зловещ резултатът от сумарното описание на видовете смърт и начините на умирање в любимата му книга. На свой ред доцент Младенова ми сподели, че у нея тази творба провокира преди всичко екзистенциален ужас, но не от кървавата месомелачка на войната, а от зловещата безизходица на живота от жестокия пръстен на историята, от абсурда на окованото битие, в което човекът се мятат „като скот в скотобойна“. Срещу това не може да се възрази – романът има както своя предметен свят, който представя ужаса на телесното разчленение, така и своята апелова структура, която призовава интерпретационния код на злощастно предопределеното съществуване в безнадеждност и страх.

Не останах задълго смутен, защото, след един пореден и вече целенасочен прочит, бързо се убедих, че двата аспекта на ужаса наистина присъстват в романа, но с безкрайно ограничени функции и про-

явление. Тази идея, както бе речено по-горе, е чувствително уязвима и то защото в противовес на злото в художествената организация на този роман стои карикатурата, пародията, присмехът – като цяло комиката. Не бива да се отрича очевидното, но все пак истината за ужаса в „Швейк“ е малко по-различна.

Всяка, за да бъдем по-точни – почти всяка – естетическа или емоционална линия в творбата е успоредена „със“, подчинена „на“ и дори асимилирана „от“ мощната и вездесъщата преобразователна енергия на смешното. Сензуалността на романа е твърде различна от естествената сетивност на тялото и от праволинейното културно възприятие на човека за света и себе си. Да бъде търсен в творбата същият ужас, който съществува в скромната история на деня и в многотомните писания на вековете, означава тя да не бъде комплексно възприета. Комиката на Хашек безусловно трансформира всяка художествена реалия... или почти всяка. Можем работно да изведем няколко основни принципа на структурно-семантичното осъществяване на тоталната карнавализация, след което да се съсредоточим предимно върху дескриптивния подход в аргументацията на постановената проблематика, с обещанието, че някога ще назрее часът и на нейната анализационна подкрепа.

Наративът на романа често десемантизира ужаса като прозаизира и прагматизира неговата зловеща монументалност, полага го речево в рамките на всекидневната комуникативност с безразличието на обръгнал в практиката хирург. Да наречем този похват „принцип на тематичната прагматизация“ – Швейк съветва Балоун да не се тъпче преди битка, защото ако го улчат в корема, храната ще му изтече в червата и ще умре от перитонит (III, 4: 722²). Друг познат принцип за размиване фокуса на злощастieto е паралелът с някакво друго събитие – най-често с някоя историйка от безконечния репертоар на Швейк, която в своето абсурдно развитие, шокиращи преходи и фантазмагорични аналогии редом с отчайващо подробната си несистемност измества акцента на емоционалното възприятие на страховитото, успоредява го с формално незначителното. С основание можем да назовем похвата „принцип на комуникативната редундантност“ – типичен е разказът на Швейк за вдовицата на горския с нецензурната фамилия. В края си тази история не буди ужас, а смях, тъй като нейната прекомерна трагика вече е буфонадна и твърде отдалечена от правдо-

² Всички цитати са от следното издание: Хашек, Я. *Избрани творби в три тома*, Т. III – Приключенията на добрия войник Швейк през световната война. Народна култура, София 1986. Превел от чешки Светомир Иванчев.

подобността (I, 1: 17). И последната от най-често проявяваните стратегии на смисловата и емоционална трансформация на ужаса е „принцип на окарикатурената злощастност“ – трагичното е сюжетно преплетено с абсурдно фикционалното, което аналогично го отъждествява с анекдотично невероятното, с карикатурно уподобяващото. Обикнат пример от романа е историята с поручик Бергер, прекарал скрит от врага две седмици на един висок бор, чийто връх огризал от глад, и накрая от изтощение паднал и се претрепал в ръцете на своите (II, 2: 291). Всички изброени трансформационни механизми на комичното са добре познати от така наречения „черен хумор“, към който някои хора не хранят особена симпатия, но който все пак още не е бил провъзгласен за ужасен. И това е естествено, защото черният хумор е чисто фикционален, но в „Швейк“ се прокрадват понякога микросюжетни елементи с поразителна реалистична острота – видимо реплики на биографични фрагменти, свидетелски наблюдения или на документалистика. Любопитно е, а и малцина знаят, че сравнително дълга мемоаристична ретардация в романа има и от страна на иначе твърде скромния и пределно редуциран повествователен „аз“ (невинаги формалното проявление на наратива в „Швейк“ е третоличната форма).

За начало ще синтезираме накратко няколко илюстративни примера, които ще бъдат апликирани към тезиса за трансформационните принципи на комичното в романа „Швейк“, които десемантизират ужаса, преобразяват го, подчиняват го на карикатурата, нелепостта или на абсурда на формално деловото му префункционализиране, с други думи – правят го смешен.

Разказът на добрия войник за учителя от гарнизонния затвор, който се преструвал на наследствено обременен, за да отърве въжето поради дезертърство, е изпъстрен със „страхотии“ – дядо му се подпалва с газ, втората му баба се отравя в затвора с кибрит, братовчед му си прерязва вратните жили със стъкло и т. н. Ужасът на тази кръвожадна статистика е фарсово хиперболичен, в неговото комично преображение структурно и смислово са активни и комуникативната редундантност, и окарикатурената злощастност (II, 4: 437). Целият батальонен дневник на фелдфебел-школника Марек е конструиран съобразно тази логика. Предварително описвайки геройската гибел на своите още живи другари, любопитно скупчени околоръст, за да научат как ще влязат в историята, Марек пародира и смъртта, и историята, и абсурда на агитационната героична летопис, с чиито фантазмагорични сюжети австро-унгарските власти вдъхват на подвластните си народи верноподаничество към империята. В тези епистоларни пи-

сания например подофицерът Хоуска от дванайсета рота загива от снаряд, който му отнася главата, но тялото му прави още няколко крачки, прицелва се и сваля още един противников самолет (III, 3: 656). В по-нататъшните обсъждания на тайнствената забуленост на бъдещето Швейковите съратници стигат до идеята за регенерацията на човешкото тяло – анатомичната деструкция е осмяна посредством своята противоположност – налудничавата идея за анатомичната реструкция: „[...] към всеки откъснат крак би се развивал нов и свеж пехотинец“ (III, 3: 661).

Предугаждайки справедливото възражение, се спирам да поясня, че смъртта и ужасът не са осмени, защото това е единственият начин да бъдат безболезнено осмислени в безизходната кланица на световния ход. Не-повествователят, макар и рядко, има своите трибуни в текста, от които говори открито и сурово – без усмивка и грим. Каквото иска да каже, книгата го казва неприкрито и за туй ще стане дума на раздяла с тези редове, но всевластната сила на смеха не е опиум, притъпяващ болката на непроменимото, а художествен закон на смисловата организация на романа, художествен закон на смисловата дезорганизация на всички реалии, престъпили прага на романовия свят на „Швейк“.

Принципът на прагматизацията има по-сложен цикъл на комичната пресемантизация, отколкото на пръв поглед изглежда. Ненаситният чревоугодник майор Сойка отива да си свари един говежди дроб високо на скалите, та да си го изяде после сам. Ориентирана по дима от кулинарното му огнище, противниковата артилерия изпраща натам един осемнайсетсантиметров снаряд. Разказът за непоправимия гастроном завършва така: „Когато отидохме да видим, не можяхме да познаем дали това по скалите беше говеждият дроб, или дробът на господин майора“ (III, 2: 599). Единствената действителна смърт, настъпила в „реалното“ време на сюжета, а не в периферията на неговата безкрайна преизказност, е нещастният случай с пияния и войнствен немски подофицер, който пада от влака и се набучва на железопътната стрелка. Коментарите на добрия войник, застанал над трупа, са все в духа на прагматично принизяващото: „отбил си е службата“, „поне всички знаят къде е погребан[...] няма да стане нужда да събират костите му по бойните полета“, „чиста работа се е намушил[...] червата са му изтекли в гащите“, „че не е ли все едно [...] дали ще му излязат червата за кайзера тук или там. Така или иначе той е изпълнил дълга си“ (III, 1: 545–546). Формалното паралелизиране на два художествени елемента води до тяхната семантична съпоставимост и

дори заменяемост – дробът на майор Сойка е интегриран с готварската рецептурност на говеждото месо и създава алюзивния код на комизма с паролен надслов „*лакомо говедо беше – от лакомия пукна по говеждому*“. Разпраният корем на злополучния униформен пияница не е само предметна ос, около която ротират присмехулно прагматичните констатации на ординареца, но и средоточие на комично смешение между помпозно високия патос („за кайзера“), натуралистично опошлената кончина („червата в гащите“) и хитроумния силогизъм с оксиморонен характер, че излезлите вътрешности са изпълненият дълг на войника пред короната (да си припомним една блестяща Ботева метафора на деспотизма, вероятно покарала корен от фолклорно-песенната образност: „...*босфорският пилафчия [...] яде червата на раята*“ – „Политическа зима“). Според терминологията на Бахтин това е травестия на духовната горница буквално „в гащите“ на телесната долница.

И последно – една историйка за несправедливо осъдения циганин Янечек с непомръкващия Кандитов оптимизъм, която, вместо да предизвиква ужас от неумолимата репресия на австроунгарската бюрократична машина, провокира неудържимите пориви на смеха със своята разточителност и комично ситуационна несъстоятелност. Той бил осъден, но помилван с отсрочка един ден, понеже когато му слагали примката, се сетили, че днес е рожденият ден на императора, а Янечек вярвал, че всичко ще се оправи. На другия ден си го обесили, но после се разбрало, че убиецът е друг Янечек, изровили го от гробницата на затвора и го „реабилитирали“ в католическите гробища, ала впоследствие станало ясно, че е евангелист, та затова... (II, 4: 432). Романът има невероятно чувство за мярка и винаги я нарушава, когато иска да размие ужаса на реално правдоподобното с карнавалността на фикционално карикатурното. Ужасът в „Швейк“ рядко е самостоятелна единица с естествените си и добре познати еквиваленти на въздействие. Много по-често той е съставка на сложна амалгама, с прост резултат – присмех и деканонизация на изконни авторитети – властта, историята и смъртта.

Накрая в строго синтезиран вид ще си позволя да припомня онези най-типични сюжетни топоси, в които гласът на романа неприкрито говори за кошмарите на войната, на имперската тирания и горестта на изгубения живот. Натурализмът на този глас е вече изчистен от модулациите на комичното. Той е печален, суров, покъртителен, сътрисащ и нихилистичен. В този именно глас прозвучават интонациите на безнадеждността и злият кикот на екзистенциалния абсурд.

В началото на трета част Хашек използва една емблематична за духа на своето време метафора – ешелоните откарват в Галиция „нов контингент човешки материал, предназначен за кланицата“ (III, 1: 501). На два пъти са описани пейзажи с пресни войнишки гробове, набързо заровените гниещи тела издават противен дъх на мърша (III, 4: 675–676 и III, 4: 748). Но дори и в тази угнетителна сцена несекващият импулс на присмеха, така характерен за природата на романа, подава дръзко ухилената си морда – добрият войник констатира, че барем тая година по тия места селяните няма да дават пари, за да купуват костна пепел за наторяване на нивите си. Смрадта на тлееща плът и картината на войнишки гробове са поразителни с пределната си детайлност и в главата „От Хатаван към границата на Галиция“. На една борика виси обувка на австрийски пехотинец с парче пищял в нея (III, 3: 668). Немските войници притихват поразени пред гледката на белите кръстове с австрийски фуражки на тях – един от извънредно редките моменти на психологизация изобщо за целия роман. На страница 378 (II, 3) в едно изречение се споменава следният, вероятно истински случай: „Разправят, че сега бесят и разстрелват маса хора [...], наскоро на плаца ни четоха една заповед, че в Мотол бил разстрелян запаснякът Кудърна, задето се ядосал, че един капитан ударил със сабя момченцето му, което жена му носела на ръце, когато дошла да се прости с мъжа си в Бенешов“. За капитан Загнер става ясно, че докато е бил в Сърбия, в желанието си да се отличи пред началството е прашал съвсем безсмислено пехотинци срещу картечния огън на места, където още отначало е било ясно, че само артилерията може да свърши работа (II, 5: 453). Когато школникът Марек отказва да чисти нужниците, в желанието си да го сплаши полковникът му разказва как в Сърбия наскоро били екзекутирани трима школници – единият, дюстабанлия, тъй като не можел да върви повече с отекли ходила, бил разстрелян; другите двама били обесени, защото не се решавали „да промушат жената и момчето на един шумкар при Шабаци“ (II, 4: 436). Накрая сам сапърът Водичка разказва на Швейк как край Дрина той и другарите му собственоръчно екзекутирали един циганин от тяхната рота, в раницата на когото намерили „три кутии от по сто спортни“ (австрийските военно-командни власти давали по десет цигари за обесен сърбин, а за жена и дете – по пет). Душата на циганина не искала лесно да напусне тялото му и след като не успели да го удушат, сапърите му скъсали гръбнака „като на котка“. Цигарите изхвърлили заедно с трупа. „Кой ще ти пуши такива цигари“... (II, 4: 439–440).

Е, само смешен ли е Швейк? Нима местата, които скицирахме, не са живи възгледи от неизтлелите пожарища на историята? Нима в тях не прозират факти от публицистичните хроники, документалност и автобиографизъм? Истината не е еднозначна – ще повторим реченото по-горе: романът „Швейк“ казва това, което иска да каже, ако са му необходими ужасът и сълзите на времето, той ще ги представи кърваво пулсиращи, изчистени от преобразяващата стихия на смеха. Там, където романът иска да се смее, злото и страданието не съществуват в естествената си среда и не функционират като агресия и болка, а като бутафория, карикатурна декорация, карнавална маска. Такива са просто художествените закони на изобразителните и смисловите пространства в микрокосмоса на това произведение. Не съм нито първият, нито последният, който се изкушава да ги назове раблезиански. Дори името на Рабле присъства в романа на Хашек именно в културния поглед на повествователя към първородните литературни интерпретации върху игровия аспект на грубия физиологичен апломб (епизодът с пробуждането на фелдкурат Лацина – II, 3: 387). Но на Рабле днешният читател ще прости дори вулгарния натурализъм, който е много по-изобилен от Хашековия. Епохата е далечна, че и тематиката е чужда и „приказно“ недействителна. Но нека на раздяла приведем пример за раблезианския смях на Хашек, който в едно смесва и пацифизма, и презрителния му нихилизъм към собственото му съвремие, и разрушителния му присмех над всичко.

Сальорът Водичка споменава как по Дрина навеки примирени са плавали подутите трупове на убития сърбин и австрийския войник. Сякаш да затвори една междутекстова верига, която на базата на формалното подобие съпоставя и ситуационно унифицира а съответно и смислово приравнява трагично зловещото и нищожно погнусяващото, Хашек разработва един описателен фрагмент, базиран на изобразителната карикатурност на фекализма. Похватът е твърде характерен за комичния инструментариум и репертоар на романа и ако се спираме на него за довиждане, то е поради причината, че може би това е единственото място в книгата, където фекализмът е парадоксално съчетан, сякаш по подобие на светоусещането на античните циници, с някаква язвителна, саморазяждаща се „мъдрост“. С позволението на читателите, ще се решим на грубия произвол да цитираме Хашек евфемистично крайните продукти на храносмилателния процес „... на войниците от всички народи и вероизповедания се намираща едно до друго или се трупаха едно върху друго, без да се счепкат помежду си“ (III, 3: 676).

Дали има ужас в романа на Ярослав Хашек – да, но не там, където почти всички го търсят и намират. Каква е комиката на Хашек – засега можем да отговорим само: „вездесъща и тотално преобразяваща“. Дали е груба или не – надяваме се да отговорим в бъдеще. Засега бе хвърлена умишлено ръкавицата на дискуссионното предизвикателство в последния цитиран текст. А който иска да научи повече – да иде да попита „При чашата“. Кръчмарят Паливец го няма, не точат голямоповишка, но адресът е същият. Има едно сепаре, в което, разпратят, едно време Хашек идвал понякога с тефтерите и пишел „Швейк“, а на стената с въглен е нарисувано...

ИНТЕРКУЛТУРНИ КОНТЕКСТИ НА СИМВОЛА В ПОЕЗИЯТА НА СЛОВАШКАТА КАТОЛИЧЕСКА МОДЕРНА ЛИТЕРАТУРА

Валерия Тодорова

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Статията разглежда модерните импулси в словашката поезия в периода между 20-те и 30-те години на XX век, когато литературата твори нова естетическа концепция за изкуството. Тя до голяма степен е тясно свързана с хибридният характер на визириания период и полифоничната същност на художествения процес. Модернизира се както светската, така и духовната поезия, а свещениците католици участват активно в литературния живот. Християнската религиозност обогатява интимния свят на поета, който експериментира, играе си на представи и асоциации, превръща лириката в своя собствена вътрешна молитва. Поради това интеркултурните контексти на символа в поезията на словашката католическа модерна се съизмерват с коекзистенцията на религиозното и артистичното, с модерния прочит на католицизма на XX век, с интерпретацията на религията като духовна същност. Търсенето на паралелни светове през оптиката на символа ражда диалога между ключови символни топоси като храм, нощ, молитва, път, сън, отвъдност. Те от своя страна са втъкани в орбитата на непрестанния стремеж към мистично изживяване на Божието тайнство. Символното моделиране на католически модерния поетичен текст изписва пътя на националния културно-християнски и духовно-религиозен модел.

Самата религия е извор на инспирация и се проявява като висша еманация на духа. Католицизмът ръководи духа на поета, той е фундамент на тясната връзка между човека и Бога. Така в разглежданата поезия религията и мистиката са полетата, където творецът търси молитвата като вътрешен знак на поетическото изкуство. Техен външен еквивалент се явяват кръстът, храмът и олтарът. На ниво поетика и техника лирическият субект трайно пребивава в трансцендента; с него поетът цели да постигне едно надтекстово символично равнище, в

сферата на което творбата надскача словесната игра и постига абсолютното битие.

От идейно-теоретична гледна точка основополагаща е тезата, че модерната поезия е поезия на всички сетива, абсолютна поезия, изразител на подсъзнанието, надреалност, мистика. Релацията християнство – мистика се тълкува чрез символиката на литургията, а католицизмът, доближен до свръхестественото и мистерията, скъсява дистанцията между твореца и Абсолюта. В тази посока изключително силно е влиянието на сюрреализма, чрез което се създава един метафизичен проект на католическата поезия, т. нар. чиста поезия, в рамките на който тълкуването на отделните символи се осъществява в пространствата на метафизиката. Мощен извор в поезията на католическата модерна е конфликтът сетивност – духовност, в който побеждава духовното начало, емблематично според представителите на католическата модерна за идентитета на словаците. Религиозният тип модернизъм е разгърнат на нивото на застъпване на сакралното и профанното, на традиционното и модерното. Като философия и поезика модерните параметри на католическите текстове кореспондират със символистичния, с авангардния тип изповед, те трансформират символизма през 30-те години (поезията на Дилонг, Хълбина), преминават през поетизма и сюрреализма и увлечени от неосимволизма разгръщат спиритуалното изживяване в поезията.

Интеркултурните контексти на разглежданите символи в статията са видени през призмата на тяхната интерпретация в литературата на поетизма и в католически модерния текст. Акцентът пада върху тълкуването на символиката на нощта, съня, пътя, отвъдността. Тази символика има своето историческо, но и своето индивидуално-творческо битие, защото в поезията на католическата модерна тя вече е преживяна, става част от интимния свят на поета, негова изстрадана истина. Изпълващите художественото пространство най-фреквентни символи променят своята знаковост и стават носители на различни смисли. За разлика от поетичната картина на света в словашката католическа модерна поезия метафоричното пресъздаване на реалността граничи с францисканската спиритуалност, чрез която поетът изповядва магията на словото и своите духовни истини.

Модерно пресъздадени са образите на нощта и съня у Рудолф Дилонг, вселени във всичко, до което авторът се докосва. В Дилонговия стих лиризмът на съня и състоянията, свързани с него, са извор на естетическо изживяване. Авторът не хармонизира играта и съня с рефлексията, което засилва идейната страна на художестве-

ната реалност на съня. Движението от крайността на даденото към енигмата на трансцендентното ражда игривата визия за света, където преобладава повторението на думата „сън“ и нейното синонимно ехо и където срещу духа на поетизма се изправя реалността със своите знаци на дисхармония, страдание и жестокост. Инфантилността на съня като „духовен стил“ през 30-те години на ХХ век се развива в диалога с невъзможността времето да бъде спряно. Сънят и луната в поетическата визия на Дилонг са отправните точки на меланхолията и дисонанса в неговата поезия. Основните техники на поетизма освен у Дилонг (*Hviezdy a smútok*) срещаме и у Олива (*Oblaky*) – цветни въплъщения на съня и играта. Поетът оцветява нощта, смъртта и самотните походи на душата в бледи краски, а сънищата в бели. Неговото светоусещане, мистичното познаване на Бога, ирационалните импулси на подсъзнанието са близки до францисканския модел на света. Белият цвят всъщност подкрепя поетическия стремеж реалността да бъде огряна от светлина. Сънят приема мистични очертания чрез библейски образи – ruš', Jordán, oblak, stado (*Vädnutie*). Той носи сакрален смисъл.

Мистичното сливане със словото чертае пътя във физичното и копнежът по метафизичното. Тук интуицията на поета извървява пространството между „своята сянка“ и ирационалния екстаз (Замбор 1997). Наблюдава се устойчив модел на себетърсене и себенамиране в Бога, богата модификация на релацията човек – Бог. Често мистичният опит на поета и неизпълненият копнеж отново да изживее божията любов очертават парадигмата ден – нощ, която издава всъщност духовната борба за сливане с Бога и нейната амбивалентност. Във вертикалната плоскост авторът разполага свещения смисъл на деня, а по хоризонтала символиката на светлината се конфронтира с нощта. Графично идеята за двойствеността на диалога между стремежа към божественото и миговете, изпълнени с нощ по пътя към него, се реализира чрез многоточие в края на стиха. То, по думите на Ян Замбор, „е знак на осмислена тишина, чрез която творецът преодолява безсилието на езика“ (Замбор 1997: 37).

За разлика от Дилонг, Олива транспонира асоциативността на съня в света на детството. Неговите чисти детски и игриви реминисценции имат характер на екзистенциална изповед. Често възприемането на света през погледа на детето води към двуполюсна игра между асоциативната игривост и сетивната сугестия – път към дълбините на битието и трансцендентното начало. Всъщност Дилонг, боравейки с оптични и цветни метафори, антиципира принципите на поетизма и

типа поет – екстатик и маг. Той създава поезия на „асоциативната инвенция“ и „въображаема сензация“ (определението е по Франтишек Мико), в която творческият субект преживява интуитивно както цветните послания на съня, така и асоциативната словесна игра. За разлика от него Олива построява своите стихове като жив образ на реалните сънища и представи – не остава в сънищата на детството, а се връща към скептицизма и рационализма: „Detské sny zmizli, / len chlapec ostal / smutne sám“ (*Chlapec*), с което се доближава до поетизма. Актуална тук е и представата за кръга, която се свързва с представата за детската игривост, а също и с екзистенциалните картини на човешкото страдание: „Perlisté hrany v ametyste / praskajú ako skutočnosti v snení“ (*Otázniky*).

В рамките на поетистичния похват и техника авторите от разглежданото течение интерпретират живота и смъртта в духовно-религиозен план. Видението, белият цвят, кръгът са състояния на умирация, който се доближава до трансцендента и преминава в сакралното пространство на вечността. Символите, които са символи-откровения, двойствеността на поетичното пространство превръщат знаците на християнската духовност в мистична религиозна изповед. Тя се дистанцира от профетичната интерпретация на Библията, самата молитва е спиритуалистичен диалог на автора с Бога, в който се напластяват сетивно и ирационално, мъглата и светлината, отвъдността и сакралният образ на Богородица (П. Хълбина – *Cesta do raja, Začarovaný kruh*), (П. Олива – *Z náručia smrti – Smrť skladá nové árie / Teplomer stúpa nad 41 / Hmla svetlá meče Márie / Vidiny kruhy biela labuť Eden / Smrť skladá nové árie*).

Моделирането на състоянията на лирическият субект е съпроводено с омонимичен заряд на римите, със синтез на разговорна и сакрална лексика, с широк диапазон на цветовете, чиято символика на парадокса се явява средоточие на мистичния копнеж на автора (Р. Дилонг – *Tulák, Bolestné detstvo*), (П. Олива – *Oblaky, Madone*). Самостоятелно поетично пространство твори метафората, в чиято семантична орбита абстрактното се конкретизира, а тривиалното се сакрализира – например у Дилонг – *Počítam večné minúty / na prsiach krista zvinutý* (*Kláštor*) – или – *Mannou je biela ulica, / budʹ, Pane pochvalený* (*Cetsa do večnosti*). Лирическият „аз“ се озовава в перманентно състояние на раздвоение между ролята на свещеника и мисията на поета. Християнските ценности, трансформирани в абсолютни истини, стават част от авторския духовен и сетивен свят, от лирическата молитва, в която творецът изживява екстатичното сливане с космоса. Рели-

гиозните и философски равнища на този процес откриваме именно в молитвата, чието тълкуване в католически модерния художествен текст дешифрира трагиката на духа. Тя има различни модификации и твори архетипи, които битуват в текста като символи. Има следните вариации: 1) психологическа молитва, при която диалогът с Бога чертае самотата и тревогата на поета; тук превес има библейската метафора, францисканската мистика, сюрреалистичната интерпретация на сюжети от Стария Завет, 2) национално обагрена молитва, която кореспондира с религиозния обичай, с обредните песни – молитви с екзистенциалната вкорененост в Битието. И при двата типа молитвеност авторът католик осцилира между светлината и тъмнината, между „звездите“ и „тъгата“. Реминисценциите към детството и детската мечта са втъкани като свободна игра на представи и сънища. Чрез символиката на цвета поетът художник улавя по вертикала пространството между небето и земята и преминавайки през карнавала на живота, се отправя към отблясъка на звездите: „krása, nechod' nikam, / idem na karnevál“, „s krásou skrze hviezdy / budem sa rozprávať“ (*Hviezdy a smútok*). За разлика от поетизма, където чудесата на живота носят наслада и фелицитизъм, тук поетът пътува през лабиринта на света и на душата и се моли на Бога като „горски еремит“, раздирян от духовно скиталчество :

*Kamarát – tulák, nezdám sa ti, nezdám,
povedz mi, kto si, môj bledý druh?
Zaved' te naspäť moju hviezdu k hviezdám,
záhadu moju spojte v záhad kruh.
(Bolestné detstvo)*

Загадката на кръга отправя твореца към любовта религия, към библейската метафора, към струната на Давид. Обагреният в синьо сън е път към отвъдното и харизмата на Бога. Синият цвят контрастира на тайнствените звездни далечини, на смъртта.

В паралел с поетизма у авторите на католическата модерна поезията е мистичен опит, тя е абсолютно сливане с живота, изпълнен с чистота, тайнственост и красота. Магията на вътрешната духовна тишина твори една спонтанна поетическа изповед, едно артистично заиграване със стиха, в което е заключена виртуозно стилизираната францисканско-християнска молитва. Екстатичните полети на душата са аморфни, на места близки до поетичната визия за света (*Spomienky*), на места до класическата сонетна форма (*Štyri sonety*) –

Дилонговата стихосбирка *Helena nosí ľaliu*. Интеркултурният диалог с поетизма се наблюдава в играта с въображението на поета и читателя (*Somnambul, Konvália*), в контраста между сетивната наситеност на стиха и прозиращата зад него смиреност на свещеника. Характерната за поетизма интеграция на живота с изкуството тук се видоизменя. Тя става интеграция на радостта от живота и молитвата като знак на християнската религия, като код към отвъдността и Бога. Типичната за поетизма музикалност, слуховото и цветно възприятие на света се срещат в художествените текстове на разглежданото течение. Символиката на цветовете кодира мистичното и сакрално съпреживяване на пречистващата молитва – изповед, на съня – тайнство: *Hviezdy a smútok* (Р. Дилонг), *Začarovany kruh* (П. Хълбина), *Oblaky* (П. Олива). От изворите на поетизма черпи и поезията на П. Олива, където амбивалентната конфигурация става символ на единството на всичко. Поетическият сън на Олива е безгрижният сън на детето, проециран върху символа на облака, който преминава над света, геометрично конкретизиран в метафората на кръга. Облакът отнася мечтите на поета в полето на ирационалното. Чрез асоциативността и приказно-екзотичното, подобно на *Едисон*, художественият субект се разпада на същности: поет, странник, хлапе, безумец. Хедонистичният диалог с езика на поезията и мистичното сливане с нея чрез звукови асоциации се наблюдава и у П. Хълбина. Явен е образът на пътешественика, който се носи по дъгата, а нейната пъстрота възплъщава лицата на битието. В стихотворението *Slzy* поетът изповядва: „*Bojím sa svojích vlastných slov. / Ja hľadám celkom tiché šťastie. / Prestal ma bavitiť prázdny lov / a žiadost' mlčať rastie.*“

Диалогът на католическата модерна с чешкия поетизъм продължава в игривия експеримент с текста, в мечтата, въображението и мистиката, които го насищат. За разлика от поетиста, който твори естетика на насладата, чрез своята поезия авторът католик проповядва духовните послания на християнството, на францисканския копнеж по духовна красота, възплътен във формата на лирическа молитва : „...*na horu Tábor denne kráčam / za krokmi Krista Ježiša*“ (С. Вайгъл, *Výstup*). Тук всъщност символът е код към духовно-религиозната семантиката на творбата. Ефирната лирическа игра изписва духовния път на твореца, който го води към светлия лик на Богородица, към Таворската светлина, към вечните стигми – С. Вайгъл (*Celá krásna, Vstupenka do Raja*).

Изведените характеристики за явлението „католическа модерна“ в словашката литература доказват факта, че разглежданата поезия води задълбочен диалог както с домашните светски традиции, така и с

европейския художествен модел. В този диалог авторите католици експериментират, интерпретират поезията и като игра, и като молитва. Те интегрират разнообразни поетически техники, чрез които всъщност поставят проблема за духовността и посланията на Библията.

ЛИТЕРАТУРА:

Дилонг 2002: R. Dilong. *Hviezdy a smútok*. Bratislava, Petrus, 2002.

Хълбина 1933: P. Hlbina. *Cesta do raja*. Trnava, Spolok Sv. Vojtecha, 1933.

Хълбина 1932: P. Hlbina. *Začarovany kruh*. Trnava, Spolok Sv. Vojtecha, 1932.

Олива 2004: P. Oliva. *Oblaky* In: *Pa'lo Oliva (1). Torzo literárneho diela*. Bratislava, Lúč, 2004.

Вайгъл 2006: S. Vejgl. *Svetoslav Vejgl. Keď anjel v tebe spieva*. Prešov, Vydavateľstvo Michala Vaška, 2006.

Замбор 1997: J. Zambor. *Báseň a ticho*. Bratislava, Literárne informačné centrum, 1997.

О ЛИТЕРАТУРНО-СКАЗОЧНЫХ ПОДТЕКСТАХ РАССКАЗА *ИДА* И. А. БУНИНА

Марина Л. Рогацкина
Смоленский государственный университет

В XIX–XX вв. в России возникает интерес к сказкам Г. Х. Андерсена. В середине 60-х гг. XIX в. „Общество переводчиц“, возглавлявшееся Н. В. Стасовой и М. В. Трубниковой, выпустило с небольшим перерывом два издания *Полного собрания сказок датского писателя*. В 1894–1895 гг. вышло в свет собрание его сочинений в четырёх томах, до сих пор считающееся лучшим на русском языке. Оно было подготовлено русскими переводчиками-скандинавистами А. П. и Н. Г. Ганзен.

В начале XX века больше всего привлекала внимание русских модернистов сказка *Снежная королева*. Так, А. Ханзен-Лёве отмечает: „Образ снежной принцессы („девы белых снегов“) напоминает <...> о зимнем (сказочном) фольклоре у Г. Х. Андерсена, чья *Снежная королева* – наряду с образами других литературных сказок – именно в эти годы постоянно просвечивает прежде всего у Блока, но также и у Белого или Бальмонта“ (Ханзен-Лёве 2003: 504–505).

Об отношении И. А. Бунина к творчеству Андерсена неизвестно, однако в рассказе 1923 г. *В ночном море* появляется имя героя сказки *Снежная королева* Кай в значении „смертный человек“. А исследование тематической, образной и мотивной структуры рассказа *Ида* (1925 г.) выявило андерсеновский подтекст.

С точки зрения композиции, это рассказ в рассказе с двумя повествователями. Первый рассказчик, с одной стороны, описывает ход святочных гуляний в Москве четырёх приятелей, с другой – излагает услышанную рождественскую историю о двух встречах (в Москве и на станции) героя (женатого мужчины знатного происхождения) с подругой жены Идой, создавая при этом образ рассказчика второго уровня.

Заглавие указывает, что героиней произведения является Ида. Ключевое место во вставной истории занимают её описания. Сначала она предстаёт такой, какой её воспринимает герой в Москве, затем такой, какой он видит её на Рождество на узловой станции. В обеих

характеристиках акцент делается на лице героини, в частности – на тоне лица и фиалковых глазах. Соотнесение Иды с цветком в „московской“ части дополняется темой запаха („благоухание девушки, только что вошедшей в комнату с мороза”¹ (Бунин 1987–1988). В „рождественской“ части истории параллель „Ида – цветок“ разворачивается в троп „Ида – великолепный цветок в хрустальном бокале“.

Сочетание имени „Ида“ с темой „цветка“, а также включение в повествование сказочных элементов вводит аллюзию на сказку Г. Х. Андерсена *Цветы маленькой Иды* (Андерсен 2008: 49–56).

Это первая оригинальная сказка Андерсена, исследователи не считают её удачной. Фабула сказки такова: героиня – девочка Ида любит цветы. Она расстроена, что её цветы завяли: „вчера были такие красивые, а теперь совсем повесили головки“ (Ibid.: 49). Студент, которого она любит за его весёлый нрав, умение рассказывать истории и вырезать фигурки, открывает ей тайну: цветы каждую ночь танцуют на балу. А некоторые оживают не только ночью, но и днём, становясь бабочками.

Ида поверила, что цветы умеют танцевать, что у них свой язык – пантомима. У героини и студента есть антагонист – скучный советник, который считает, что студент „забивает ребёнку голову бреднями“ (Ibid.: 52).

Ида решает помочь увядшим цветам выздороветь, положив их спать в кроватку своей куклы и закрыв от солнца. Ночью она отправляется смотреть бал цветов, видит, что цветы похожи на людей, что они могут любить и целоваться. Она слышит, как её цветы говорят кукле Софи, что они не могут жить долго и утром совсем умрут. Но если Ида похоронит их в саду, летом они опять вырастут и будут ещё красивее. Героиня выполняет их просьбу.

Исследование показало, что между образами героинь рассказа Бунина и сказки Андерсена существуют параллели. Рассмотрим их подробнее.

1. Героиня рассказа Бунина и сказки Андерсена носит одно и то же имя в обоих произведениях, оно вынесено в заглавие.

2. В контексте устанавливается связь между образом героини и образом цветка. В сказке Андерсена между героиней и цветком имеет место параллель: „маленькая Ида“ – „маленькие маргаритки и ландыши“ (Ibid.: 49). Данная ассоциация принадлежит студенту. На вопрос

¹ В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию, в тексте статьи указываются в круглых скобках том и страница.

Иды: „А детям нельзя прийти к ним на бал?“ он отвечает: „Отчего же <...>, ведь маленькие маргаритки и ландыши тоже танцуют“ (Ibid.: 49). В сказке через тему цветов вводятся темы красоты, прелести и краткости жизни, обречённости на смерть как необходимого исчезновения, хотя и на время, с лица земли для нового возрождения.

В рассказе Бунина тема цветка представлена минимальной темой „фиалковые“, которая включается в троп, в одном случае, как эпитет („цвет фиалковых глаз живой, полный...“ (4; 391); „вообразит сладкую муку, с которой он мог бы обнять ее стан, мысленно увидит ее беличью муфточку, цвет ее лица и фиалковых глаз“ (4; 391); „свои фиалковые глаза“ (4; 394), в другом, – в сравнение, где предстаёт как образ сопоставления („женщина → цветок“). Ассоциация с цветком принадлежит рассказчику и сочетается в контексте с темой грусти, муки, тоски, молодости, восторга, удивления.

3. Героиня связана с темой детства. В сказке Ида – девочка, что подчёркивается эпитетом „маленькая“, который становится постоянным в сочетании с именем героини. Из 34 употреблений слова „Ида“, 19 раз оно появляется в сочетании „маленькая Ида“. Героиня называет себя ребёнком [„А детям нельзя прийти к ним (т.е. цветам – прим. М.Р.) на бал?“ (Ibid.: 49)]. Скучный советник также называет её ребёнком, постоянно повторяя: „Ну, можно ли набивать ребёнку голову такими бреднями?“ (Ibid.: 52).

В рассказе Бунина в пространстве Москвы повествователь идентифицирует Иду как девицу, живущую с родителями, незатейливую, милую, простую, которую можно звать только по имени. Рассказчик обращает внимание на ясный, девичий, „немножко бессмысленный“ взгляд, не совсем внимательную улыбку, свежесть молодости, здоровье, стройность, гармоничность, естественность движений. Акцент делается на редком (по словам рассказчика) лице Иды, которое поражает его не только живым и полным цветом фиалковых глаз, но и ровным теплым тоном кожи. Сочетание в одном контексте двух тропов „фиалковые глаза“ и „тон кожи ровный, тёплый – тон какого-нибудь самого первого сорта яблока“ (4; 391) маркирует наличие смыслового центра, выявляющего глубинный смысл произведения.

В прозе Бунина тема фиалки относится к числу редких, сочетается с темами красоты девушки, природы и в то же время в контексте включается в парадигму темы смерти.

В сравнении „тон кожи – тон первого сорта яблока“ актуализируется семантика минимальной темы „яблоко“. В прозе Бунина данная тема приобретает значение полноты жизни, наслаждения, напо-

минания о рае. Например, в рассказе „В ночном море“ герой рассуждает: „...нисколько не верите в те блаженные места, где нет ни печали, ни воздыхания, а только райские яблочки? <...> Говоря вообще, более сладострастного животного, чем человек, нет на земле, хитрая человеческая душа изо всего умеет извлекать самоуслаждение“ (4; 252). Также данная тема связана с темой вечности, например, в рассказе „Смерть пророка“ читаем: „<...> два свежих плода, два яблока лежало на камне возле пещеры <...> И, откусив от первого плода, сказал: „Воистину это сама жизнь <...> И, откусив от второго, воскликнул: „Воистину это ни с чем не сравнимо: я пью вина райские, запечатанные печатью из мускуса, смешанные с водой источника, утоляющего жажду тех, что приближаются к Вечному. Я обоняю аромат Сада небесного и чувствую вкус меда из цветов его: в этом меде нет горечи. И вот, сон блаженный туманит мне голову...“ (3; 174).

Таким образом, в „московском“ пространстве в восприятии рассказчика и героя Ида предстаёт как наивная девушка, почти дитя, райское существо – с одной стороны, она прекрасна, естественна, гармонична, наивна, чиста, излучает радость и покой, напоминает о рае, о вечности. С другой стороны, она бессознательно пробуждает в мужчине желание.

4. Мотив исчезновения – смерти. В сказке Андерсена перед героиней приоткрывается тайна: прекрасные цветы, танцующие ночью на балу, целуясь, наслаждаясь, на утро умирают, но если их заруют в землю, они смогут возродиться и стать прекраснее. После этого открытия маленькая Ида спокойно воспринимает смерть своих цветов и торжественно хоронит их в саду, веря, что на будущее лето они вырастут ещё красивее.

Таким образом, утверждается модель бытия, состоящая из трёх стадий: „земное существование – смерть – возрождение в новом качестве“, при этом необходимость смерти рассматривается как условие возрождения.

Маленькая Ида осознаёт две стадии бытия цветов: 1. Она видит их существование (красоту, танцы на балу). 2. Она видит их смерть [„совсем, совсем завяли“ (Ibid.: 56)] и хоронит [„взяла картонную коробочку с хорошенькою нарисованною птичкой на крышке, раскрыла её и положила туда мёртвые цветы“ (Ibid.: 56)], „Вырыли в саду могилку, Ида поцеловала цветы и опустила коробочку в ямку“ (Ibid.: 56). Так цветы для нее исчезают на время. Но она ждёт лета, чтобы увидеть их вновь живыми и красивыми.

В рассказе Бунина данная модель реализуется в трёхчастной композиции.

Первая часть – в Москве в своём доме герой чувственно воспринимает Иду: видит, слышит, обоняет.

При этом его отношение к Иде реализуется в мотивах именованности („звать“), знания / незнания („знать/ не знать“), чувствования („чувствовать большое расположение“, „прийти в восторг“), видения („глядеть“, „приглядеться“), говорения („сказать“), размышления („не задуматься серьёзно“), физического движения („уйти“), работы сознания („обращать внимания ноль“, „заняться чепухой, творчеством“).

В сознании рассказчика существование Иды сводится к мотивам физического движения („ходить в дом господина“, „приходить“, „прятать носовой платок в муфту“, „спокойно идти“, „войти с морозу“), бытия („жить при родителях“), ожидания („ждать жениха“), видения („глядеть ясно, по-девичьи (немножко бессмысленно)“), чувствования („волновать голосом“, „благоухать“), состояния („улыбка милая, невнимательная“, „только улыбаться“).

Вторая часть – Ида „в одно прекрасное время исчезла куда-то“ (4; 391) из мира героя, т.е. он перестаёт воспринимать её чувственно, не знает, где она и что с ней произошло. Периодически он вспоминает о ней, и тогда её образ возникает в его сознании – стан, который он хотел бы обнять, беличья муфточка, цвет лица, фиалковые глаза, прелестная рука, английская юбка.

Согласно представлениям Бунина, человек не может осознать смерть как небытие, загадкой является смерть другого человека. Исчезновение героини для героя всё равно, что её смерть, т.е. он не может видеть её, обратиться к ней, услышать её голос. Таким образом, мотив „Ида исчезла куда-то“ приобретает семантику смерти.

Третья часть – новое появление Иды в жизни героя. Необычность этой встречи заключается и в том, что она происходит на самое Рождество, актуализируя тему нового рождения.

Сказка Андерсена заканчивается похоронами маленькой Идой мёртвых цветов, но ничего не говорится, какими же они возродятся и какое впечатление на неё произведут.

Герою Бунина суждено вновь увидеть Иду, и это становится для него потрясением, изменяет его мировосприятие. С одной стороны, в ней сохранились прежние черты. Она носит то же имя. Ещё не видя её, герой узнаёт голос [„услыхал за спиной своей какой-то страшно знакомый, чудеснейший в мире женский голос“ (4; 392)], вновь акцентируется внимание на цвете лица и фиалковых глазах. Но с другой

стороны, Ида, по словам рассказчика, неузнаваема, она стала красивее, „как-то удивительно расцвела вся“ (4; 392).

Его отношение к Иде реализуется теперь в мотивах: слышания („услышать“), физического движения („обернуться“, „поцеловать руку“, „идти“), видения („видеть“, „смотреть“), состояния („опешить“, „окаменеть“), чувствования („чувствовать“, „любить“), работы сознания („понимать/понять“, „помнить до гробовой доски и в могиле“), знания („знать бы“), говорения („ответить“, „не вымолвить“).

Бытие „рождественской“ Иды реализуется рассказчиком через следующую систему мотивов: звучания („голос“), состояния („неузнаваема стала“, „расцвела вся“, „сохранить спокойствие“, „изобразить радость“, „ждать“, „подождать“, „побыть неподвижно“), физического движения („кивнуть небрежно“, „взять под руку“, „уйти“, „сесть“, „поднять лицо“, „подняться“, „вынуть руку“, „обнять“, „поцеловать“), говорения („говорить насмешливо, просто“, „расспрашивать притворно“, „говорить“, „признаться в любви“), видения („скользнуть взглядом“), бытия („замужем“, „жить с мужем“), чувствования („любить“), работы сознания („понять“).

Образно-тематический комплекс, представленный в этой части (снега; морозный воздух; женщина в мехах; царица; цветок в чистой воде в хрустальном бокале; необыкновенный студент с чудесным, мраморным лицом; поцелуй, который помнится и в могиле и т.д.) вводит аллюзию на другую сказку Андерсена „Снежная королева“, актуализируя тем самым ещё один, глубинный, подтекст.

Между образом „рождественской“ Иды рассказа Бунина и образом Снежной королевы возникают некоторые параллели. Рассмотрим их подробнее.

1. Образ „женщина – цветок“. В „московской“ части устанавливается соответствие между Идой и цветком через эпитет „фиалковые“ в образе „цвет фиалковых глаз живой полный“. Эпитеты „живой“, „полный“ подчёркивают тему полноты жизни, которую в это время олицетворяет героиня.

В „рождественской“ части парадигма образа „Ида – цветок“ дополняется. Сначала имеет место сложный образ: „женщина → цветок в хрустальном бокале“, потом появляются „фиалковые глаза“, а затем возникает образ „глаза не фиалковые“.

Первый образ „Ида расцвела – как расцветает великолепный цветок в чистой воде в хрустальном бокале“ включает три тропа. 1. Через сравнение – „расцвела вся, как какой-нибудь великолепный цветок“ (4; 392) непосредственно происходит уподобление Иды прек-

расному распутившемуся цветку. 2. Метафора „в чистойшей воде“ вводит аллюзию на семантику чистой воды как символа Вечного. 3. Метафора „в хрустальном бокале“, актуализирует тему хрупкости, прозрачности, смерти и в то же время недоступной красоты. Также возникает ассоциация с образом царевны, спящей мёртвым сном в хрустальном гробу в сказке А.С. Пушкина „Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях“.

Образы „чистойшей вода“ и „хрустальный бокал“ как среда и пространство, определяющие расцвет, всё-таки вводят тему „сорванного цветка“, красота и бытие которого сохранены холодом и покоем.

Второй образ, „фиалковые глаза“, в контексте сочетается с образом „побледневшего лица“. Третий образ, „не фиалковые глаза“ [„Что я сказал про её глаза? Фиалковые? Не то, не то, конечно!“ (4; 395)], взаимодействуя в контексте с образом „нежнейший, неизъяснимый тон этого лица, тоже подобный этому снегу“ (4; 395), приобретает семантику невыразимого.

В процессе развертывания истории наблюдается трансформация образа героини в сознании рассказчика от эмпирического её восприятия в „московском“ периоде („тон лица подобно тону спелого яблока“ и „фиалковые глаза“) через постепенное ослабление земного в „рождественской“ части („побледневшее лицо“, „фиалковые глаза“) и растворение в метафизическом: на этой стадии цвет лица характеризуется как „неизъяснимый“, уподобляется снегу, и глаза уже „не фиалковые“.

Формируется парадигма образа: „Девушка – тон лица как яблоко, фиалковые глаза → женщина – цветок в бокале → молодая женщина – бледное лицо, фиалковые глаза → молодая женщина – лицо как снег, глаза не фиалковые“. Так, образ Иды в рассказе Бунина разворачивается по принципу уменьшения земного, растворения в Вечном.

В сказке Андерсена образ Снежной королевы также соотносится с образом цветка: героиня вырастает из снежинки, упавшей на горшок с цветами [„порхали снежинки; одна из них, побольше, упала на край цветочного ящика и начала расти, расти, пока не превратилась в женщину, укутанную в тончайший белый тюль...“ (Ibid.: 243)]. Формируется парадигма образа: „Снежинка → цветок → женщина“. Так, образ Снежной королевы разворачивается по принципу увеличения земного.

Если Ида – великолепный цветок, расцветший в чистойшей воде в хрустальном бокале, то Снежная королева – роскошный цветок, среда обитания которого ледяное озеро. Устанавливаются параллели: „чистойшей вода – замёрзшее озеро“, „хрустальный бокал – ледяной трон“, которые сводятся к образной модели „вода – лёд“.

2. Героиня – властительница. В рассказе Бунина повествователь называет „рождественскую“ Иду царицей [„мгновенно понял по взгляду, которым она скользнула по студенту, что, конечно, она царица...“ (4; 393)]. Героиня сказки Андерсена именуется только Снежной королевой.

3. Образ героини связан с заснеженным пространством. Мир Снежной королевы – это пространство, с одной стороны, утонувшей в снегах Лапландии, где располагается её временная резиденция, с другой, Северного полюса, где находятся постоянные чертоги. Дворец королевы создан метельными заносами, всё пространство покрыто вечным снегом и льдом.

В рассказе Бунина Ида возникает перед героем на фоне заснеженного пространства, что неоднократно подчёркивается на протяжении всей „рождественской“ части истории. Появлению Иды предшествует сообщение: „Уже с неделю несло вьюгой“. Затем формируется оппозиция „Жизнь: „Везде народ и вещи, и весь день открыты буфеты, весь день пахнет кушаньями, самоварами“ VS „Зимняя стихия: мороз и вьюга“.

Ида уводит героя „чуть не за версту, где снег был чуть не по колено“ (4; 393 – 394). Чувствуя, что произойдёт что-то необычное, он „во все глаза смотрел на белизну снежных сугробов, в невероятном количестве заваливших всё и вся вокруг“ (4; 395). Кульминация, объяснение в любви, происходит вдали от станции, на дальней платформе, занесённой метелью.

4. Портрет и характер героини. Соответствие между Идой и Снежной королевой начинает устанавливаться уже в „московской“ части истории. Так, рассказчик отмечает в „московской“ Иде „довольно высокий рост, стройность“. Снежная королева предстаёт перед Каем как „высокая, стройная, ослепительно белая женщина“ (Ibid.: 246).

Героиня Бунина на слова восхищения „в ответ только улыбается“ (4; 391). Кай смотрит на Снежную королеву с восторгом [„Кай взглянул на неё; она была так хороша! <...> теперь она казалась ему совершенством“ (Ibid.: 246)], начинает хвастаться, а она „только улыбалась в ответ“ (Ibid.: 246).

Образ Иды уже в „московском“ пространстве сочетается с темой мороза [„благоухание девушки, только что вошедшей в комнату с мороза...“ (4; 391)]. Снежная королева является олицетворением зимней, снежной стихии и холода.

В „рождественской“ части черты Снежной королевы в Иде выходят на первый план. Образ героини у Андерсена и образ героини у Бунина строятся на сочетании тем „холодного“ и „живого“.

Кай, оказавшись в санях Снежной королевы, видит прекрасную женщину в белой меховой шубе и шапке, которые оказываются холодным сугробом. В её сверкающих, как звезды, глазах нет ни теплоты, ни кротости. Она „вся из ослепительно белого льда и все же живая!“ (Ibid.: 243).

Герой Бунина воспринимает теперь Иду как прекрасную женщину в шикарных мехах, ослепительных перстнях, в характере которой кротость исчезает, чувствуется надменность и насмешливость. Она обращается к нему несколько высокомерно [„Дорогой мой, – говорит, – какими судьбами? Вот приятная встреча!“ (4; 392)], пренебрежительно относится к мужу [„<...> она слегка кивнула шляпкой назад, через плечо, небрежно сказала: „Познакомьтесь, кстати, с моим мужем“ (4; 393)]. Рассказчик отмечает необыкновенное спокойствие героини [„даже бровью не моргнула“ (4; 392), „спокойствие сохранила отменное“ (4; 392)], установку на игру (изображает на лице некоторую радость, притворное оживление), при этом ничего не говорится о глазах. В Иде исчезает теплота, которая проявлялась в её лице в „московской“ части. Теперь лицо характеризуется как „побледневшее“, тон лица уподобляется метельному снегу. Однако в кульминационный момент признания в любви сквозь черты Снежной королевы вновь проступают черты „маленькой“ Иды.

Ида уводит героя далеко от станции, занимает перед ним положение, которое делает её ниже: она садится на ящик и поднимает к нему лицо. Так, перед героем оказывается прежняя Ида с прелестным нежным лицом и фиалковыми глазами.

Теперь она не кажется холодной, надменной и насмешливой. Он видит перед собой молодую прелестную женщину, „на ходу надышавшуюся снежным воздухом и признавшуюся в любви“ (4; 395), которая воспринимается им как доверчивая девочка с побледневшим и искаженным, по его мнению, от смущения и подобия улыбки, лицом.

В сказке Андерсена после поцелуя в лоб Снежная королева не кажется Каю ледяною. Он видит теперь прекрасную женщину с прелестным умным лицом, поистине совершенство, страх перед которой исчезает.

5. Образы героинь Андерсена и Бунина сочетаются с образом молодого мужчины. В сказке *Цветы маленькой Иды* появляется

образ студента, которого любит героиня за его весёлый нрав и творчество. Именно он соотносит Иду с маленькими цветами.

В сказке *Снежная королева* героиня стремится покорить мальчика Кая: она является ему сначала в образе снежинки, превращаясь на его глазах в прелестную женщину, манит его, затем в снежинке он видит роскошный цветок, затем она является ему как женщина в мехах. Но только её поцелуи заставляют забыть героя всех близких, заставляют увидеть в ней не холодную королеву, пугающую его, а совершенство. Она похищает и увозит Кая в свой ледяной мир, приобретает над ним власть [„он спал у ног Снежной королевы“ (Ibid.: 247), „Кай <...> вполне доволен и думает, что лучше ему нигде и быть не может“ (Ibid.: 266)]. При этом из него уходит жизнь [„Кай совсем посинел, почти почернел от холода, но не замечал этого“ (Ibid.: 268)].

В рассказе Бунина Ида появляется в сопровождении молодого мужа – необыкновенного студента. Рассказчик отмечает, что герой „мгновенно понял по взгляду, которым она скользнула по студенту, что, конечно, она царица, а он раб“ (4; 393).

В образе мужа-студента в рассказе Бунина соединяются черты студента из сказки *Цветы маленькой Иды* и черты Кая из *Снежной королевы*. Из первой сказки переносится соположение персонажей „Ида – студент“, а также тема цветов. Между Каем и персонажем Бунина наблюдается более тесная связь. Образ Кая в пространстве дворца Снежной королевы реализуется через следующие характеристики – „совсем посинел“, „бледный“, „неподвижный“, „нечувствительный к холоду“.

Образ студента в рассказе формируется таким комплексом тем и образов: „благородное, чудесное мраморное юношеское лицо“, тонкая, бледно-лазурная рука, небольшая тщательно причесанная голова.

В образах персонажей актуализируется тема безжизненности, механистичности. Поцелуи Снежной королевы сделали Кая нечувствительным к холоду, он находится в её власти и всем доволен. Он сидит неподвижно, словно замёрз. Муж-студент не чувствителен к надменности и пренебрежению Иды, он её раб, „однако, не простой, а несущий свое рабство с величайшим удовольствием и даже гордостью“ (4; 393). В его облике акцентируются черты неживого предмета, („мраморное лицо“, тонкая, бледно-лазурная рука как бы в муке), марионетки, солдатака („быстро выступил из-за неё“, „по-военному представился“, „быстро снял фуражку рукой в белой замшевой перчатке“, „быстро обнажил другую руку“, „щелкнул каблуками“, „почтительно уронил на грудь небольшую и тщательно причесанную голову“, „с

бодрой и приятной улыбкой выпрямился“, „темно-зеленая фуражка прусского образца“, „роскошная николаевская шинель с бобром“, „в фуражке <...> мелькнуло красное муаровое дно“ (4; 393) и т. п.).

Оба персонажа несут отпечаток избранности. Кай в сказке приобретает статус необыкновенного мальчика. Герда ради его возвращения готова пожертвовать жизнью, Снежная королева стремится подчинить его своей власти, обещает ему весь свет. Студент характеризуется как необыкновенный, герой ни разу в жизни не видел такого благородного, чудесного юношеского лица.

6. Мотив поцелуя. В сказке *Цветы маленькой Иды* мотив поцелуя соотносится в контексте с сюжетным комплексом „смерти – возрождения“ и появляется три раза. Сначала кукла Софи целует цветы Иды, чтобы они не умирали, однако на утро цветы мертвы. Затем Ида видит, что на балу цветы танцуют и целуются, однако это тоже не спасает их от смерти. И, наконец, Ида целует мертвые цветы, перед тем как опустить в землю, надеясь на их возрождение.

В сказке *Снежная королева* мотив поцелуя возникает 16 раз. При этом 6 раз в функции субъекта выступает Снежная королева, её поцелуи позволяют овладеть Каем, заставляют его забыть жизнь. Каждый её поцелуй приближает героя к небытию.

Пять раз в качестве субъекта в мотиве поцелуя выступает Герда. Её поцелуи связаны с образом Христа и жизнью. Так, Герда целует розы, которые в контексте сказки соотносятся, с одной стороны, с темами Христа и солнца. Герда и Кай поют: „Розы цветут...Красота, красота // Скоро узрим мы младенца Христа“ (Ibid.: 243). Один раз мотив поцелуя связан одновременно с Гердой и Каем: „Дети пели, взявшись за руки, целовали розы, смотрели на ясное солнышко и разговаривали с ним, – им чудилось, что с него глядел на них сам младенец Христос“ (Ibid.). С другой стороны, розы связаны с темой памяти о родном доме и Кае.

Поцелуи Герды способны возвращать к жизни, трижды она целует Кая в чертогах Снежной королевы, тем самым оживляя его. Дважды в качестве субъекта в мотиве выступают олень и олениха, их поцелуи дают жизненную силу [„Олень <...> тут он спустил девочку, поцеловал её в самые губы“ (Ibid.: 267), „Олениха напоила молоком Кая и Герду и поцеловала их прямо в губы“ (Ibid.: 270)].

В рассказе Бунина мотив поцелуя появляется два раза. В обоих случаях он возникает в „рождественской“ части. Сначала герой смиренно целует руку Иды в ослепительных перстнях, преклоняясь перед её красотой. Затем мотив поцелуя возникает в развязке. Здесь субъек-

том является сама героиня. Не получив ответа на своё признание в любви, видя „окаменение“ своего избранника, Ида целует героя и уходит. Через поцелуй героини вводится тема памяти, которая актуализирует тему трансцендентальной связи человеческих душ [„...обняла его за шею и нежно и крепко поцеловала одним из тех поцелуев, что помнятся потом не только до гробовой доски, но и в могиле“ (4; 395)], что соответствует основным положениям мировосприятия Бунина. В обрамление рассказчик завершает своё повествование тостом, в котором выявляется семантика поцелуя Иды, как действия, которое устанавливает „навекі самую страшную в мире связь“ между женщиной и мужчиной.

В контексте рассказа мотив поцелуя приобретает также как в сказках Андерсена семантику элемента сюжетного комплекса „смерть – возрождение“. С одной стороны, он связан с темой смерти [„... нежно и крепко поцеловала одним из тех поцелуев, что помнятся потом не только до гробовой доски, но и в могиле“ (4; 395)]. С другой стороны, соотносится с темой возрождения. Не случайно, историю Иды повествователь рассказывает в период Святков и Рождества. В концовке обрамления соединяются признаки христианского Рождества и языческого рождения солнца: показывается ледяное красное солнце, и тут же раздаётся колокольный звон Страстного монастыря. Крик рассказчика провозглашает ещё одно возрождение: „Солнце мое! Возлюбленная моя!“ (4; 396), устанавливая, таким образом, соответствие между возрождённым ледяным Солнцем и Возлюбленной.

Таким образом, литературно-сказочный андерсеновский подтекст участвует в воссоздании святочно-рождественской жанровой формы и приоткрывает иррациональную сущность любви, посредством которой человек на миг оказывается перед лицом Вечности, чувствуя восторг и ужас.

ЛИТЕРАТУРА:

Ханзен-Лёве 2003: Ханзен-Лёве, А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика.* СПб., „Академический проект“, серия „Современная западная русистика“, Т. 48, 2003, с. 816.

Бунин 1987–1988: Бунин, И. А. Ида. // Бунин И. А. Собр. соч.: В 6-ти тт. – М.: Худ. лит. 1987–1988. Т. 4. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию, в тексте статьи указываются в круглых скобках том и страница.

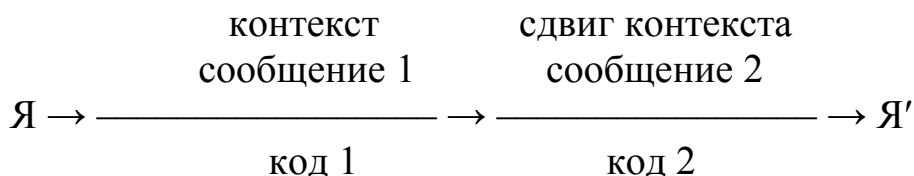
Андерсен 2008: Андерсен, Х. К. *Сказки. Истории.* Пер. с дат. Л. Брауде, А. Ганзен, Ю. Яхниной; вступ. Ст. К. Паустовского; примеч. Л. Брауде. М. „Эксмо“, Библиотека Всемирной Литературы, 2008, с. 800.

ШЕСТВИЕ И. БРОДСКОГО И ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КОММУНИКАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ

Ирина В. Романова
Смоленский государственный университет

В 1973 году в 6-м томе *Трудов по знаковым системам* Ю. М. Лотман опубликовал статью *О двух моделях коммуникации в системе культуры* (Лотман 1992: 76–89). В ней он развивает идею перенесения моделей и терминов теории коммуникации на сферу культуры. Исходной точкой построения своей гипотезы Лотман выбирает модель, предложенную Р. О. Якобсоном и связывающую обширный круг проблем изучения языка (Якобсон 1975, 193–230).

Ю. М. Лотман выделяет два типа коммуникации, из которых только один описывается классической моделью Якобсона. При этом он определяет два возможных направления передачи сообщения. Наиболее типовой случай – это направление „Я – ОН“, где „Я“ – это субъект передачи, адресант передачи информации, а „ОН“ – объект, адресат. Другое направление в передаче информации: „Я – Я“. Здесь имеются в виду случаи, когда текст выполняет не мнемоническую, а какую-то иную культурную функцию. Воспринимающее второе „Я“ функционально приравнивается к третьему лицу. К автокоммуникации Лотман относит, например, дневниковые записи, которые имеют целью уяснение внутреннего состояния пишущего. Автокоммуникативными являются также случаи, когда поэт читает свое стихотворение напечатанным: оно получает дополнительную значимость и авторитетность, будучи переведенным в новую по сравнению с рукописью систему графических знаков. В коммуникативной системе „Я – ОН“ адресант передает сообщение адресату, а сам не меняется в ходе этого акта. В системе „Я – Я“, передавая самому себе, „Я“ внутренне перестраивает свою личность. Лотман в последнем случае приводит такую схему коммуникации:



Главная мысль Лотмана состоит в том, что искусство не замыкается в рамках какой-то одной системы – либо „Я – ОН“, либо „Я – Я“. „Оно использует наличие обеих коммуникативных систем для осцилляции в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, когда текст переключается из одной системы коммуникации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими“ (Лотман 1992: 86). В частности, поэтический текст, как маятник, качается между системами „Я – ОН“ и „Я – Я“.

Законы построения поэтического текста Лотман переносит на законы построения культуры как целого. В соответствии с этим он утверждает, что есть культуры (эпохи), в которых доминирует сообщение, передаваемое по общезыковому каналу „Я – ОН“, и ориентированные на автокоммуникацию сообщения. Хотя тут можно говорить лишь о тяготении к той или иной модели коммуникации, лишь о господствующей тенденции, потому что реальные культуры, как и художественные тексты, строятся по принципу маятникообразного качания между этими системами.

Принимая во внимание это последнее замечание Лотмана, мы предполагаем, что постмодернизм представляет собой культуру, тяготеющую к автокоммуникации. Одной из самых ярких черт постмодернизма является интертекстуальность, которая не сводится только к цитатности. Постмодернистский текст как бы пишется поверх старого текста, он образуется из „анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – цитат без кавычек“ (Бахтин 1990: 418). Поэтому постмодернизм сознательно отказывается от новизны, оригинальности. Отказывается он и от трагедии в восприятии текста, ибо „все уже было“. На фоне культуры модернизма литература, отказывающаяся от новизны и оригинальности, кажется молчащей, замкнутой на себе, тавтологически повторяющей уже сказанное. Все это нужно для самовыражения авторского „я“. Проецируя это свойство на теорию коммуникации, можно сказать, что литература постмодернизма не ориентирована на сообщение, на новую информацию, а использует уже знакомую информацию для самоосмысления.

Категория самовыражающегося „я“ в постмодернизме размывается, что заметили и описали Р. Барт (статья *Смерть автора*) и М. Фуко (статья *Что такое автор?*). В постмодернистском тексте автор как таковой (первое „Я“ в схеме Лотмана), пытаясь выразить себя, опирается уже на готовый словарь („контекст, сообщение 1“ в схеме Лотмана), смешивает различные виды письма, культурные модели, сталкивает их друг с другом, не опираясь всецело ни на что („сдвиг контекста, сообщение 2“ в схеме Лотмана). В результате на смену автору приходит скриптор, повествователь („Я“ в схеме Лотмана), который несет в себе уже не страсти, настроения и чувства, а только „необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо“ (Бахтин 1990: 388–389). Меняется качество авторского сознания: монологический автор, владеющий высшей истиной, растворяется в плюрализме точек зрения, воплощенном в культурных языках.

Наконец, в постмодернистских произведениях максимально слиты автор и герой. Это может выражаться в совпадении имени героя и реального автора (например, Венчик Ерофеев в *Москве-Петушках*), в соперничании автора и героя (*Пушкинский Дом* А. Битова). Кроме того, авторское сознание может расщепляться на составляющие, принадлежащие повествователю и/или персонажам (*Школа для дураков* С. Соколова). Постмодернистский герой обычно сам занимается сочинительством и даже строит свою жизнь по эстетическим законам. Именно в его сознании в процессе рефлексии пересекаются различные культурные модели. И автор пользуется в тексте взаимными превращениями автора и героя („Я“ переходит в „Я“).

Если в произведении приводится текст, сочиненный или даже опубликованный автором-персонажем, это представляется особенно важным с точки зрения теории коммуникации. В таких случаях истинность, ложность или социальная ценность сообщения ставятся в зависимость от того, высказано оно словами или написано, написано или напечатано.

Для постмодернизма характерна особая манера повествования, при которой возникает иллюзия, будто бы текст создается у нас на глазах. Произведение как бы не очищено от языкового сора, подчеркнуто не отделано до конца. Автор может пренебрегать правилами и нормами языка, использовать нарочитые повторы, сокращения. Эти приемы вполне соответствуют описанным Лотманом особенностям языка автокоммуникативной системы (Лотман 1992: 81).

В постмодернистском тексте все подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, снижению, в чем сказывается влияние

карнавальной поэтики. Это распространяется и на сами законы построения текста. Здесь источник „двойного кодирования“ постмодернистской поэтики (ср. „код 1“ и „код 2“ в схеме Лотмана).

Поэма-мистерия И. Бродского *Шествие* (1961) – произведение со сложной эстетической природой. В нем, в частности, существенно проявляются следующие черты постмодернистской поэтики: автокоммуникативность, интертекстуальность, смешение культурных моделей, взаимопревращения автора и героя, проявление карнавальной поэтики, имитация спонтанного создания текста на глазах у читателя.

Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь.

*Прощай, прощай – шепчу я на ходу,
среди знакомых улиц вновь иду,
подрагивают стекла надо мной,
растет вдали привычный гул дневной,
а в подворотнях гасятся огни.
– Прощай, любовь, когда-нибудь звони.
(Бродский 1992: 95)*

Далее начинается описание шествия, которое идет по улицам города. Его описание и составляет текст поэмы-мистерии, за исключением последних 24-х стихов, соответствующих развязке. Для читателя вплоть до развязки остается не вполне ясной роль этого странного шествия в поэме, в ее фабуле. В процессии участвуют: Арлекин, Коломбина, Скрипач, Плач, Поэт, Усталый Человек, Мышкин, Лжец, Дон Кихот, Король, Честняга, Гамлет, Вор, Счастливый Человек, Любовники, Крысолов, Чорт. Каждый из них исполняет романс, *по существу – монолог*, как указывает автор (Ibid.). Романсы этих условных персонажей призваны сформулировать различные представления о мире. „Идея поэмы – персонификация представлений о мире, и в этом смысле она – гимн баналу“, – пишет сам автор во вступлении (Ibid.). Кроме того, в шествии участвует еще один персонаж, окутанный тайной:

*Таков герой. В поэме он молчит,
не говорит, не шепчет, не кричит,
прислушиваясь к возгласам других,
не совершает действий никаких.
Я попытаюсь вас увлечь игрой:
никем не замечаемый порой,
запомните – присутствует герой.
(Ibid.: 96)*

Большинство романсов персонажей прокомментированы неясно кем, скорее всего автором, поскольку герой-участник шествия бессловесен. В тех редких случаях, когда комментариев нет (романсы Арлекина, Коломбины в начале поэмы и Крысолова и хора, принца Гамлета и Чорта в конце поэмы), каждый последующий романс выполняет роль комментария к предыдущему.

Роль бессловесного героя ближе к концу поэмы выясняется в одном из комментариев: он потому и молчит, что, слушая других, он осуществляет выбор: А что бы ты здесь выбрал для себя (Ibid.: 130). Это выбор своей жизненной позиции.

*Но плакать о себе – какая ложь!
Как выберешь ты, так и проживешь.
Так научись минутой дорожить,
которую дано тебе прожить,
не успевая все предусмотреть,
в которой можно даже умереть,
побольше думай, друг мой, о себе,
оказываясь в гуще и в гурьбе,
быстрее выбирайся и взгляни
хоть раз – не изнутри – со стороны.
(Ibid.)*

Таким образом выясняется, что шествие происходит, вопреки описаниям, не на реальных городских улицах, а в воображении фабульного героя поэмы. Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще. Персонажи-участники шествия персонифицируют в его сознании различные представления о жизни. Сам же он находится в роли бессловесного героя, осмысливающего свою судьбу и выбирающего следующий шаг. От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы.

Финал поэмы расставляет все точки над „і“. Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой, оригинальный выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество. То, что было переживанием и размышлением, стало словами поэмы. Возрождение героя к новой жизни подкрепляется еще и ожиданием скорого наступления Рождества.

*Давно пора благодарить судьбу
за зрелища, даруемые нам
не по часам, а иногда по дням,
а иногда – как мне – на месяца.
И вот теперь пишу слова конца,
стучит машинка...*

.....
*Стучит машинка. Вот и все, дружок.
В окно летит ноябрьский снежок,
фонарь висячий на углу кадит,
вечерней службы колокол гудит,
шаги моих прохожих замело.
Стучит машинка. Шествие прошло.
(Ibid.: 149)*

На уровне фабулы в поэме Бродского представлена ситуация, тяготеющая к автокоммуникации. В качестве „Я“ выступает главный безымянный герой, названный личным местоимением первого лица. Расставшись с возлюбленной, герой идет по улице. Он смотрит вокруг, на дорогу, дома, окна, дождь, и размышляет о том, как дальше жить, думает о смерти. Эта ситуация (потеря возлюбленной, прогулка по городу, размышления о жизни и смерти) выполняет роль „контекста, сообщения 1“ в схеме Лотмана. В него вводится некий добавочный код, который, по мысли Лотмана, обычно освобожден от семантических значений. Между ним и первым сообщением на естественном языке возникает напряжение и появляется тенденция истолковать семантические элементы текста как получающие новые значения. Роль подобных кодов, по мнению Лотмана, могут играть разного типа формальные структуры, которые тем успешнее выполняют функцию переорганизации смыслов, чем асемантичнее их собственная организация. Таковы пространственные объекты типа узоров и архитектурных ансамблей, предназначенные для созерцания, или временные, типа музыки. Лотман также замечает, что роль кода может выполнять воздействие мерных звуков (стука колес, ритмической музыки) на внутренний монолог человека. В качестве „кода 1“ у Бродского выступают созерцание знакомых улиц, домов, звуки шагов, стук дождя:

*И шум дождя, и вспышки сигарет
Шаги и шорох утренних газет,
И шелест непроглаженных штанин <...>
И звяканье оставшихся монет...*
(Ibid.: 96)

Под воздействием мерных звуков (шагов, капель дождя и, как позже выяснится, – пишущей машинки), зрительных уличных впечатлений в воображении героя возникает картина фантастического шествия двадцати условных персонажей, высказывающихся о смысле жизни. На самом деле сам герой размышляет о жизни и смерти, используя хорошо знакомые культурные модели и выбирает среди них то, что ему близко. К этим персонажам относятся всевозможные человеческие типы (Лжец, Честняга, Счастливец, Усталый Человек, Любовники, Поэт, Скрипач, Вор, Торговец, Король), персонажи-маски, воплощающие человеческие состояния (Плач), известные литературные герои, относящиеся к разряду вечных образов (Гамлет, Дон-Кихот, Крысолов, Мышкин), персонажи итальянской *commedia dell'arte* (Арлекин, Коломбина) и такие полигенетичные образы, как Чорт. Все эти образы объединяют стереотипы массового восприятия их читателями. В каждом случае семантика образа заранее известна любому потенциальному читателю, предсказуема. Именно поэтому романы персонажей-участников шествия Бродский использует не в качестве сообщения, а в качестве кодов („код 2“). Лотман в своей статье описывает подобные случаи, когда другие тексты, в том числе литературные, выступают в роли кодов. В этих случаях они „соотносятся с самоосмысляющей личностью и переводят уже имеющиеся сообщения в новую систему значений“ (Лотман 1992: 85). Для иллюстрации этого процесса Лотман приводит следующий пример: „Если читательнице N сообщают, что некая женщина по имени Анна Каренина в результате несчастливой любви бросилась под поезд и она, вместо того чтобы приобщить в своей памяти это сообщение к уже имеющимся, заключает: „Анна Каренина – это я“ и пересматривает свое понимание себя, своих отношений с некоторыми людьми, а иногда и свое поведение, то очевидно, что текст романа она использует не как сообщение, однотипное всем другим, а в качестве некоторого кода в процессе общения с самим собой“ (Ibid.). Так и у Бродского тексты произведений или культурные системы, из которых взяты персонажи, становятся моделью переосмысления реальности.

Однако в поэме Бродского знакомые персонажи предстают в неожиданном свете, ломая стереотипы. Это происходит, во-первых, из-за того, что они оказываются выдернутыми из привычного контекста, а их ситуация спроецирована на современность и на конкретного героя поэмы Бродского. Фактически перед нами уже сама изменившаяся под воздействием этих персонажей личность лирического субъекта поэмы. Во-вторых, интерпретация знакомых условных персонажей

меняется под воздействием карнавальской поэтики, прежде всего таких ее черт, как вольный фамильярный контакт между людьми; сознание веселой относительности господствующих правд и властей; амбивалентность карнавальных образов; логика „обратности“, „наоборот“, „наизнанку“; разнообразные виды пародий; сниженные, разговорные формы языка. Изменение интерпретации образов персонажей-участников шествия в процессе самоосознания личности героя соответствует в схеме Лотмана звену „сдвиг контекста, сообщение 2“.

Арлекин и Коломбина неожиданно воспринимаются прежде всего как персонажи *Балаганчика* А. Блока, благодаря упоминанию Петрограда [„*вот Петроград шумит во мгле, / в который раз мы здесь*“ (Бродский 1992: 101)]. Смысл романса Арлекина можно свести к мысли о том, что каждый везет по жизни свой возок, при этом *ты ввысь не особо стремишься* (Ibid.: 100). Коломбина в своем романсе как бы корректирует эту точку зрения, признаваясь, что люди, на свою беду, сложны и противоречивы. Главная беда Арлекина именно в том, что он *„слишком часто смотрит вверх / в последние года“* (Ibid.), *„он что-то ищет в небесах / и плачет по ночам“* (Ibid.: 101). Коломбина утверждает, что человеку больше всего нужна любовь, и в этом она видит свой долг. Однако они не могут быть вполне счастливыми, потому что не понимают друг друга и остаются одинокими, потому что в жизни много опасности и зла, потому что жизнь неизменно приходит к смерти.

Романс Поэта поддерживает темы разобщенности, несчастной любви, одиночества, вынужденного комедиантства, смерти:

*Все мальчиком по жизни, все юнцом
с разбитым жизнерадостным лицом,
ты кружишься сквозь лучшие года,
в руке платочек, надпись „никуда“.*
(Ibid.: 102)

Это своеобразный итог судьбы Арлекина и Коломбины, это и судьба Поэта – играть и страдать:

*Все мальчиком по жизни, о любовь,
без устали, без устали пляши,
по комнатам расплескивая вновь,
расплескивая боль своей души.*
(Ibid.)

Последующий комментарий призывает читателя не воспринимать всерьез слова Поэта: „он говорит неправду, он устал“ (Ibid.). Хотя что-нибудь от его слов да останется – „хотя б любовь, хотя б – в последний раз, / а может быть, обиденная грусть, / а может быть, одни названья чувств“ (Ibid.: 103).

Дон Кихот в поэме Бродского прямо противоположен герою Сервантеса. Подлинный „рыцарь печального образа“ беззаветно и самоотверженно верил в победу добра и справедливости. В интерпретации Бродского он прозрел и из идеалиста превратился в скептика. Главный вывод, к которому он приходит, страшен: *КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ – НЕУЯЗВИМО ЗЛО!* (Ibid.: 104). Комментарий расширяет рамки происходящего до размеров страны. Оказывается, чье-то донкихотство можно использовать в корыстных целях. К безрассудному и бессмысленному герою, к „счастливой войне“ призывает свой народ лживое отечество, *хор апоплексических вождей*“ (Ibid.: 105).

Баллада и романс Лжеца нарочито смешивают реальные события с чудесами, ложь с искренностью. Читатель сам должен выбрать, чему верить. Весь парадокс заключается в том, что Лжец говорит правду, но правде никто не верит, от нее все норовят „улизнуть“. А настоящим лжецом оказывается актер, который изображает жизнь и смерть, не пережив это по-настоящему. Комментарий уравнивает в праве на существование правду и ложь, говорит об их амбивалентности, ибо „*лживые и честные слова / одна изобретает голова*“.

*Как мало смысла в искренних словах,
цените ложь за равенство в правах
с правдивостью, за минимум возни,
а искренность – за привкус новизны.*
(Ibid.: 109)

Романс Усталого человека повествует о том, что человек существует в мире одиноко, наедине со своей душевной болью. И как бы он не искал в небесах высшего смысла, его жизнь оказывается никому не нужной, так что, „не прожив ее четвертой части, / нежданно оказался ты во власти / и вовсе отказаться от нее“ (Ibid.: 110). Комментарий напоминает заскучавшему читателю, что важно сберечь и передать *сбивчивую речь* всех персонажей, потому что „*легче, чем сулить и обещать, / чем автора с героями смешать, / чем вздрагивая, хмыкая, сопя, / в других искать и находить себя*“ (Ibid.: 110– 111).

Романс Скрипача доводит человеческое отчаяние „тогда, когда любовью с нами нет, / тогда, когда от холода горбат“ (Ibid.: 111), до предела. Вместо самоубийства он предлагает выбрать искусство, которое требует от человека полной отдачи, так же, как и смерть. Комментарий продолжает эту тему, уточняя некоторые детали. Ненужно от простого человека требовать многого. Век складывается так, что послевоенное поколение, опоздав умереть под пулями, находит смерть в петле (что и сделал вскоре Скрипач) или шагнув из окна. Немногие устояли против этого искушения. Их спасло не столько искусство, сколько забвение и необходимость зарабатывать деньги. Они не выбрали настоящее искусство, потому что оно неизбежно ведет к смерти. „Но был другой – таким и нужно быть – / кто ухитрился обо всем забыть, / своей игрой столовые пленяв“ (Ibid.: 113). Это, пожалуй, единственный шанс остаться в живых и не быть ни перед кем в долгу.

*...и ты уйдешь, не задолжав за хлеб,
но искус у окна преодолев...
(Ibid.)*

Король в балладе и романсе воплощает собой самое сильное на свете: страсть – к богатству, смерти и власти. Поэтому король всегда пребывает в состоянии войны: „одна отрада у него / была: война, война“ (Ibid.: 114). Он просит Господа не судить строго людей, потому что в состоянии войны трудно разобраться, кто прав, кто виноват. Сильнее всех доводов жажда Жизни и жажда Смерти, которым нет конца. На первый взгляд, Король – чужой в общей толпе персонажей. Однако комментарий доказывает, что страсть к войне – роковая черта нынешнего века и живущего в нем человечества.

*Кошмар столетья – ядерный грибок,
но мы привыкли к топоту сапог,
привыкли к ограниченной еде,
годами лишь на хлебе и воде,
иного ничего не бравши в рот,
мы умудрялись продолжать свой род,
твердили генералов имена,
и модно хаки в наши времена;
всегда и терпеливы и скромны,
мы жили от войны и до войны,
от маленькой войны и до большой,
мы все в крови – в своей или чужой.
(Ibid.: 116)*

Вор в своем романсе утверждает, что есть воровство, опаснее банальной кражи вещей: *„кто-то жизнь у нас крадет, / но непонятно кто“* (Ibid.: 118). Жизнь обесценивается, перед лицом смерти все равны. За Вором постоянно следит чей-то взгляд, но это не спасает человечество от воровства его жизни. Вор и Сыщик готовы поменяться местами.

*И жизнь и смерть в одних часах,
о, странное родство!
ВСЕВЫШНИЙ СЫЩИК в небесах
и чье-то воровство.*
(Ibid.)

Комментарий еще раз подчеркивает амбивалентность всего происходящего в человеческой жизни.

Романс князя Мышкина, кроме темы любви и смерти, неожиданно вводит тему Родины и смерти.

*Приезжать на Родину в карете,
приезжать на родину в несчастье,
приезжать на Родину для смерти,
умирать на Родине со страстью.*
(Ibid.: 121)

Как измена, неудача в любви, так и предательство родины, неизменно ведут к смерти: *поскользнулся на родине и падай, / оказавшись во крови любимой“* (Ibid.: 122). Романс завершает мотив бегства из Петербурга, из тех мест, где было разбито сердце. Упоминание при этом кареты сближает князя Мышкина в интерпретации Бродского с Чацким, а всю ситуацию – с финалом комедии Грибоедова и отъездом ее героя из фамусовской Москвы в поисках места, *„где оскорбленному есть сердцу уголок“*. Комментарий подводит ироничный итог: *„Прекрасным людям счастье не дано“* (Ibid.: 123).

Романс Честняги исполняется в сопровождении хора, выражающего широкое общественное мнение. Реплики Честняги и хора составляют контраст друг другу. Честняга перечисляет четыре главные правила жизни: надейтесь на Господа; любите всех; творите добро, и за него добро и получите; цепляйтесь за высшие чувства. Однако высокий смысл слов Честняги дискредитируется за счет того, что эти правила, по его собственному признанию, нужны не для того, чтобы

остаться до конца честным и чистым, а для того, чтоб слыть честным: „честностью прославиться, чтоб понравиться / на небе и земле“ (Ibid.: 124). Хор смеется над Честнягой, ему никто не верит, что эти способы помогут человеку в жизни. Реальность такова, что, чтобы жить самому, приходится наступать кому-то на горло. Главный принцип жизни, провозглашенный толпой, перекликается с теорией Родиона Раскольникова: *главное – ПОСМЕТЬ*“ (Ibid.: 126). Хотя такая жизнь больше похожа на смерть.

Последующий комментарий не относится напрямую к спору Честняги и хора, а носит лирический характер. В нем, пожалуй, впервые в поэме для героя, решающего свою душевную проблему, начинает определяться смысл жизни. Этот фрагмент написан в форме второго лица, и ни к кому определенно не обращен. По сути здесь имеет место автокоммуникация:

*Как велики страдания твои.
Но, как всегда не зная для кого,*

*твори себя и жизнь свою твори
всей силою несчастья твоего.*
(Ibid.: 127)

Такой же характер носит и комментарий к романсу Плача. Чем ближе к концу поэмы, тем комментарии приобретают все более формальный характер, уступая место лирическим отступлениям главного героя и его проблеме жизненного выбора.

Романс Плача истолковывает жизнь как неизменный путь к смерти человечества и века. Поэтому и вечный петербургский дождь, и уличный гул воспринимается, как погребальный плач. Нелюбовь и смерть здесь стоят рядом, как вечные спутники, как причина и следствие: умирать потому так страшно, „что сколько ни зови, / все равно ты видишь у лица / тот же лик с глазами нелюбви“ (Ibid.: 129).

Романс Торговца рассчитан на выбирающего путь героя и формально обращен к „пасынку“, вступающему в жизнь. Будучи убежден в том, что все на свете продается и покупается, Торговец потерпел фиаско, потому что вступил в тяжбу с самим Господом Богом, который стал „набивать стране моей цены“ (Ibid.: 132). Торговец нашел бесславную смерть, и уже из того мира призывает пасынка не повторять его, Торговца, ошибок, входя в *великий магазин* своей страны и жестокого века. Упоминание в романсе Торговца „погон

своего века“ в последующих комментариях развивается в тему апокалиптических войн и атомной катастрофы. Характеризуя век, автор восклицает „*О, человек наедине со злом!*“ (Ibid.: 133).

Счастливец, вопреки ожиданию, не предстает перед читателем удачливым и беспечным человеком. В своем романсе он делится рецептом счастья. Человек может потерять многое – дом, родину, любовь, но он способен обрести счастье, если не станет жить прошлым, а внутренне отпустит свое прошлое, научится относиться к нему с нежностью. Тогда он обретет власть над временем. Это вполне в духе нескольких предыдущих комментариев. И в комментарии к романсу Счастливица тема Страшного Суда, введенная ранее, тема „суда сердца“ смягчается. Этот суд вершится где-то далеко, а рядом – спокойная и величественная природа. Наслаждаться ею на родине и пытаться воплотить свои переживания в слове, „отпустив“ их таким образом – это то, что близко самому герою поэмы.

*Октябрь, октябрь, на родине легко
и без любви прожить четыре года,
цепляться рукавом за каждый куст,
в пустом саду оказываться лишним
и это описание правды чувств
опять считать занятием невысшим.*

(Ibid.: 136)

Следующие участники шествия – Любовники – разрушают читательское ожидание и не предстают в образе счастливых неразлучных влюбленных: *и горько мне теперь твоё объятье, / соединенье в разобщенном мире* (Ibid.: 139). Их романсы развивают темы непрерывного движения по жизни к смерти, одиночества вдвоем, упоминают Петрограда и тем самым соотносятся с романсами Арлекина и Коломбины. В погоне за любовью, они оказываются вечно гонимыми по жизни, жертвами трагических обстоятельств. Таков жестокий век: в нем люди находят лишь разобщенность, страдание и смерть. Если жизнь оказалась так несправедлива к человеку, за нее нечего цепляться. Не предаст человека только смерть: „...*спокойно спи. Здесь не разлюбят, не разбудят, / как хорошо, что ничего взамен не будет*“ (Ibid.: 140). Если в романсах Любовников присутствовал сказочный мотив превращения погибшего от любви в птицу или животное, то комментарий развивает этот мотив в мрачно-романтическом, мистическом ключе. Его пронизывает не сказочный колорит, а поэтика *Во-*

рона Эдгара По. Чудовищность и безумие – вот участь несчастного влюбленного. Он – оборотень, являющийся по ночам к своим жертвам, другим несчастным влюбленным, и сводящий их с ума.

Романс для Крысолова и хора ритмически и графически оформлен так, что вызывает в памяти из всех возможных литературных источников именно поэму М. Цветаевой *Крысолов*. Предельно короткие фразы, маршевая интонация, синтаксические переносы, зачастую разрывающие слово пополам, аллитерация на шипящие и свистящие согласные – вот далеко не полный перечень черт цветаевской поэтики, воспроизведенной в поэме Бродского. Несмотря на указание, что романс написан для Крысолова и хора, партия Крысолова у Бродского не обозначена, а текст представляет собой *СВЕТЛЫЙ ХОР ВОЗВРАТИВШИХСЯ КРЫС* (Ibid.: 144). Как уже отмечалось Е. Г. Эткиндром, в поэме Цветаевой в образе крыс отражена советская действительность, неуправляемая революционная обывательская масса, сеющая вокруг себя хаос и смерть (Эткинд 1995: 411–412). И по форме партии крыс воспроизводят черты поэтики пролетарских поэтов, черты военных маршей. В близком значении образ крыс выступает и у Бродского: *но СЧАСТЛИВОЕ ПЕНИЕ КРЫС / как всегда над Россией звенит!*”; „только пом- / нишь безум- / ную власть / и безум- / ный уве- / ренный свист (Бродский 1992: 145). Неоднократное повторение фразы *нас ведет КРЫСОЛОВ! КРЫСОЛОВ!* в этом контексте накладывает на образ Крысолова оттенок значения, появившийся еще в балладе Карла Зимрока и *Фаусте* Гете и связывающий Крысолова с Сатаной (Эткинд 1995: 395). Так читатель готовится к появлению Чорта через один романс. А упоминаемые мотивы безумья и забвенья связывают романс для Крысолова и хора с предыдущим комментарием [„от безумья / забвеньем / лечись!“ (Бродский 1992: 145)] и следующим романсом принца Гамлета [„От забвенья / безумье / спасет“ (Ibid.)].

Принц Гамлет в интерпретации Бродского дан в сниженном свете. Он то и дело отвлекается от высоких философских мыслей по пустякам: то отходит прикурить, то поправляет свой сбившийся берет, то удивляется тому, что говорит в рифму. В нем главное – безумие. Он показан на пути в Англию, которую можно трактовать шире – как чужбину, где, он понимает, что его ждет смерть. Этот Гамлет холодно, трезво и расчетливо смотрит на вещи и, в отличие от героя Шекспира, выбирает *НЕ БЫТЬ*. В этом романсе Вильям Шекспир выступает в роли всеведущего, всеми управляющего всевышнего Драматурга, *милорда*, который, вопреки ожиданию, неожиданно рифмуется со

словом *чорт*, что незамедлительно и вызывает появление этого последнего персонажа.

Партия Чорта актуализирует жанровые признаки моралите и изображает готовящуюся великую битву светлых и темных сил, Бога и Дьявола. Собирая на этот бой армию новобранцев, косвенным образом Чорт упоминает предыдущих участников шествия. Через упоминания вечной войны и *солдафонов* в памяти встает Король. Все, что „*большие не воротится обратно*”; то, что „*к мертвому торопится живое*“ (Ibid.: 148); уличный вой, возникающий из детства, – все это напоминает о флейте Крысолова и о погубленных детях. „*Немыслимое бегство*“ (Ibid.) возвращает нас к Любовникам. „*Удивительная битва за утраты*“ (Ibid.) может относиться к Гамлету. Эта апокалиптическая битва застает жизнь человечества и века на пороге смерти. Еще раз звучат сквозные для поэмы темы любви, города, Родины, судьбы столетия, смерти. Ретроспективно все шествие, а, следовательно, все размышления и переживания героя приобретают наряду с личным и частным всеобщий, вселенский характер. Заканчивается партия Чорта и описание шествия в целом своеобразной загадкой, от решения которой будет зависеть исход вселенской битвы и окончательное судьбоносное решение главного героя поэмы:

*...кроме страха перед дьяволом и Богом,
существует что-то выше человека.
(Ibid.)*

Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир от катастрофы. Сам акт творчества и внутреннее возрождение героя, мира и века воплощается в образе Рождества.

Внутренне обновленный герой, переживший любовную драму, благодарящий судьбу, в финале поэмы приобретает еще и новый статус: из несчастного влюбленного он превращается в поэта. На схеме Лотмана этому этапу соответствует „Я“. При этом важно отметить, что мысленный процесс героя получил вербальное воплощение и даже графическое оформление (поэма отпечатана на пишущей машинке). Теперь становится понятно, кто и почему на протяжении описания шествия беседовал с воображаемым читателем, предполагая непосредственный коммуникативный акт типа „Я – ОН“.

Ю.М. Лотман указывает, что наиболее последовательно принцип воздействия другого текста в качестве кода для переосмысления собственной личности и ситуации проведен в моралистических и ре-

лигиозных текстах типа притч, в мифе, пословице. Жанровое своеобразие *Шествия* Бродского вполне соответствует этим особенностям. Сам автор называет свое произведение „поэмой-мистерией в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах“, а по ходу повествования еще и *моралите* (Ibid.: 137). В этом же ключе можно воспринимать влияние на поэму Бродского поэтики эпического театра Б. Брехта с его остранным восприятием изображаемой жизни, с его зонгами, функцию которых выполняют романсы персонажей у Бродского.

Вся поэма Бродского построена на сочетании и взаимной подмене типов коммуникации. По смыслу, на уровне фабулы, имеет место автокоммуникация, модель „Я – Я“ (самоопределение героя). По форме основная часть текста поэмы представляет собой произведение героя-поэта, в котором он непрестанно обращается к читателю, беседует и играет с ним. Эта часть существует в рамках коммуникативной модели „Я – ОН“. Эстетический эффект своего произведения Бродский строит на сочетании и взаимозаменяемости этих двух коммуникативных моделей. Его постмодернистский текст, по выражению Лотмана, качается, как „своеобразный маятник“, между системами „Я – Я“ и „Я – ОН“.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бахтин 1990:** Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. „Худож. лит.“, 1990.
- Бродский 1992:** Бродский, И. А. Сочинения: в 4 т. Т. 1. СПб. Издательство „Пушкинский фонд“, 1992, 95–149.
- Лотман 1992:** Лотман, Ю. М. *Избранные статьи: в 3 т.* Т. 1. Таллин „Александра“, 1992, 76–89.
- Эткинд 1995:** Эткинд, Е. Г. *Там, внутри. О русской поэзии XX века.* СПб. Максима, 1995.
- Яacobсон 1975:** Яacobсон, Р. О. Лингвистика и поэтика. // *Структурализм: „за“ и „против“.* М. : Прогресс, 1975, 193–230.

LES POINTS DE VUE DANS *DESERT* DE J.M.G. LE CLEZIO. ESSAI DE TYPOLOGIE

Zlatorossa Nedeltcheva – Bellafante
Université de Plovdiv “Paissiy Hilendarski”

Dans la littérature spécialisée il y a beaucoup de termes pour traiter ce qu'on appelle généralement depuis longtemps, „perspective narrative”¹ : point de vue, vision, focalisation, aspect, et les ouvrages sur ce sujet sont très abondants. C'est une catégorie très importante parce qu'elle est liée à la manière dont le lecteur reçoit l'information narrative, c'est-à-dire à la réception des textes narratifs.

Aujourd'hui on parle de différentes traditions dans le traitement de ces problèmes – anglo-saxonne, française, allemande, ainsi que de différentes approches : narratologiques – Genette et sa focalisation, Tzv. Todorov, ainsi que M. Bal, Lintvelt, Vitoux, qui cherchent à reformuler et à préciser certaines conceptions de Genette ; approches herméneutiques – basées sur la théorie de la lecture – Ricœur, U. Eco, V. Jouve ; approches linguistiques – Danon-Boileau, Fontanille.

Dans notre analyse des points de vue dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio nous nous inspirons de la théorie d'A. Rabatel qui est linguistique, relève de l'énonciation et cherche les indices textuels du point de vue. Il met en question la tripartition de la focalisation de Genette parce que, dit-il, deux sujets seulement sont à l'origine des perspectives narratives, le narrateur et le personnage : "Cette bipartition ne laisse pas sur le bord du chemin le point de vue externe: tout "simplement", ce "point de vue" n'en est pas un, ce n'est qu'une *vision* externe d'un quelconque focalisé; et l'on peut en dire autant de son "antonyme", ou de son complémentaire, la vision interne. Ces deux visions sont toutes deux accessibles au personnage focalisateur comme au narrateur focalisateur." (Rabatel 1997a : 15) Tandis que Genette concentre son attention sur le foyer, c'est-à-dire le sujet de la perception, Rabatel s'attache aux critères linguistiques du point de vue

¹ Selon Genette, c'est la régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un „point de vue” restrictif (Genette 1972 : 203).

(désormais PDV) qui concernent les relations entre un *sujet focalisateur*, à l'origine d'un *procès de perception* et un *objet focalisé*. Selon Rabatel „ le PDV correspond à l'expression d'une perception qui associe toujours plus ou moins procès perceptifs et procès mentaux“ (Rabatel 1998 : 23).

Dans un article postérieur A. Rabatel ajoute au PDV représenté encore deux types de PDV – raconté et asserté. Le PDV raconté „ envisage le récit du point de vue d'un personnage à partir duquel les actions sont sélectionnées et combinées, sans qu'il soit absolument nécessaire de s'installer plus avant dans la subjectivité du personnage centre de perspective (en ce sens, le point de vue raconté relève de la voix narrative, alors que le point de vue représenté relève du mode narratif). “ (Rabatel 2000a : 225) Tandis que le PDV asserté est „ assimilable à la notion d'opinion manifestée “ (ibid : 226) Ce point de vue apparaît selon Rabatel „ par le truchement des paroles de personnage, ou par celui des jugements du narrateur“ (ibid : 228).

Nous allons essayer de chercher les marques textuelles et la présence des différents PDV et de voir comment ils s'entrecroisent et coexistent dans le roman *Désert*. C'est l'œuvre la plus commentée de Le Clézio, à laquelle sont consacrées le plus grand nombre d'études. La structure du roman est complexe et polyphonique. Il y a deux récits (pour le besoin de notre analyse, récit A et récit B) où les faits historiques alternent avec ceux de la fiction. Ces récits se distinguent non seulement par l'époque représentée et les personnages, mais aussi par leur présentation typographique. Le récit A raconte l'histoire des hommes bleus et se caractérise par une marge typographique assez importante. C'est le récit qui ouvre et clôt le roman. A l'intérieur du texte, le récit A alterne avec le récit B qui raconte l'histoire de Lalla, la fille du désert.

LES POINTS DE VUE DANS LE RECIT A. PDV DU NARRATEUR ET PDV DES PERSONNAGES

L'incipit de *Désert* s'ouvre sur un plan cinématographique de la marche des nomades. Au début nous avons une focalisation de distance et le focalisateur ne voit que les silhouettes :

„ *Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible. [...] C'étaient des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo* “ (D, 7).

Peu à peu, le focalisateur commence à discerner les détails et la focalisation devient de gros plan: „ *Les tatouages bleus sur le front des femmes brillaient comme des scarabées. Les yeux noirs, pareils à des gouttes de métal, regardaient à peine l'étendue de sable, cherchaient la trace de la piste entre les vagues des dunes* “ (8).

Depuis longtemps on met en évidence le rapport entre l'écriture de Le Clézio et le cinéma. Corinne François remarque en parlant du début de *Désert* que l'évocation de l'apparition des nomades semble participer de l'esthétique du cinéma : „ d'abord vus de loin, en plan fixe, les nomades sont ensuite détaillés à mesure que le „ stylo-caméra “ longe latéralement la file des fuyards “ (François 2000 : 61).

A propos des focalisations dans le récit A, C. François parle de focalisation externe qui culmine dans la vision de Nour et d'une vision française, celle de l'observateur civil. (François 2000 : 62) Quelques phrases plus loin, ayant en vue toujours le regard de Nour, elle parle de focalisation interne qui „ gouverne le récit “ (François 2000 : 62). Nous sommes face à une situation où le même personnage est soit objet de focalisation externe, soit sujet en focalisation interne. C. François fait la même définition à propos du récit B où elle parle d'un côté de focalisation externe et d'un autre, affirme que le PDV de Lalla en focalisation interne est privilégié (François 2000 :62).

Un peu plus loin, C. François donne, suivant Genette et Tzv. Todorov, la définition suivante : „ la focalisation interne – le narrateur ne dit que ce que sait le personnage et la focalisation externe – le narrateur en dit moins que ce que sait le personnage. “ (François 2000: 123) Elle soutient que la focalisation externe culmine dans la vision de Nour dans l'exemple : „ un *jeune* garçon est assis à côté du corps d'un guerrier mort, et il regarde de *toutes ses forces* le visage *ensanglanté* où les yeux se sont éteintes “ (D, 385, c'est nous qui soulignons, Z.N.).

Quelles sont les marques dans cet exemple qui nous donnent le droit de dire que le narrateur en dit moins que ce que sait le personnage? Et qui est à l'origine des qualifications – *jeune, ensanglanté, de toutes ses forces*? Elles doivent renvoyer à la subjectivité du focalisateur, ce qui entre en contradiction avec la définition même de la focalisation externe qui insiste sur l'objectivité selon la définition de Genette : „ en focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque “ (Genette 1983 : 50).

C'est difficile de trouver les marques linguistiques dans ce cas qui témoignent de „ la restriction de champs “ du narrateur. Comme c'est

difficile aussi de trouver les marques textuelles et de faire la différence avec l'exemple qui illustre, selon François, la focalisation interne et le fait que Nour est „ l'œil du narrateur “ (François 2000 : 62) : „ *Il s'asseyait sur les pierres brûlantes, [...] et il regardait le troupeau qui avançait lentement sur la piste. Les guerriers sans monture marchaient courbés en avant, écrasés par les fardeaux sur leurs épaules. Certains s'appuyaient sur leurs longs fusils, sur leurs lances* “ (D, 226).

La difficulté de faire la distinction nette entre ces deux exemples prouve encore une fois l'absence de critères linguistiques clairs pour discriminer les différents types de focalisations. Selon nous ici il y a une confusion entre la focalisation *sur un personnage focalisé* et la focalisation *par un sujet focalisateur*, qui, selon Rabatel, est la source d'erreurs concernant focalisation zéro et externe, d'un côté, et entre un PDV du narrateur et un 1^{er} plan non focalisé, d'un autre (Rabatel 1997b : 95). Donc, nous sommes d'accord qu'une partie du récit A est régi par le PDV de Nour, mais nous ne partageons pas l'affirmation que c'est la focalisation interne qui „ gouverne “ le récit et dans les pages qui suivent nous allons essayer de prouver notre idée.

Une autre spécialiste de l'œuvre leclézienne, M. Borgomano parle elle-aussi, ayant en vue l'incipit du roman, de focalisation externe : „ Les personnages ne sont vus que de l'extérieur (en focalisation externe) : le texte ne contient que des informations sur leur apparence, des „ choses vues ». De plus „ le narrateur “ qui les présente est ici „ une instance énonciatrice “ très abstraite : il décrit, mais sans se manifester en rien, il n'est qu'une voix, dont l'origine est invisible. Tout se passe comme au cinéma “ (Borgomano 1992 : 11).

Nous prenons nos distances de cette définition sur deux points :

1) que les personnages sont vus seulement de l'extérieur et il n'y a que des informations sur leur apparence. C'est vrai que dans cette partie du texte prédomine la description des hommes bleus de l'extérieur, mais cela n'exclut pas la présentation de leur intérieur. Nous pouvons donner beaucoup d'exemples dans ce sens: „ *Personne ne savait où on allait* “ (D, 8)² ; „ *Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien.* “ ; „ *La faim les rongeaient. Ils n'auraient pas pu parler.* »; „ *Il (le guide du groupe) connaissait toutes les étoiles, il leur donnait parfois des noms étranges...* “ (11) ; „ *Les hommes savaient bien* “ (13) ; „ *Nour cherchait les hauts palmiers vert sombre (...)* “ (14).

Tous ces exemples témoignent que le narrateur ne se limite pas à présenter seulement l'aspect extérieur des personnages mais il entre dans

² Dans toutes les citations c'est nous qui soulignons, Z. N.

leur conscience et nous fait voir leurs pensées, leurs émotions et leurs savoirs.

2) Le deuxième point sur lequel nous avons certaines différences avec M. Borgomano, c'est l'affirmation que le narrateur est „ une instance très abstraite, sans se manifester en rien ». Si l'on analyse attentivement seulement les premiers trois ou quatre pages, on peut trouver beaucoup d'exemples qui témoignent du contraire – dans le texte il y a de nombreuses traces de la subjectivité du narrateur et de sa présence : qualifications dont la source est incontestablement l'instance narrative – „ la piste *presque* invisible “ ; „ silhouettes *alourdies, encombrées* par les *lourds* manteaux “ (7) ; „ son visage était *sombre* (...), et la lumière de son regard était *presque surnaturelle*. “ (9) ; „ l'ombre des buissons s'allongeait *démesurément* », „ le bruit *rauque* des respirations “ (10) ; „ le ciel *immense et froid* “ (11).

La deuxième marque de la subjectivité du narrateur ce sont les modalisations qui témoignent de son doute et de son incertitude : „ Avec eux marchaient deux *ou* trois dromadaires », „ la peau (...) *semblait* encore plus sombre “ (7) ; „ C'était un pays hors du temps (...), *peut-être*, un pays où plus rien ne pouvait apparaître... “ (12).

L'incipit de *Désert* est un parfait exemple que la classification de Genette n'est pas suffisante pour analyser et définir le PDV dans sa complexité et dans sa plénitude et que la définition des différents types de focalisations est un peu ambiguë et fluctuante.

En nous basant sur les conceptions d'A. Rabatel nous acceptons l'existence de deux PDV, celui du narrateur et celui du personnage et nous allons chercher à analyser leurs caractéristiques et leur fonctionnement. Comme nous avons vu, il y a plusieurs endroits où se manifeste la subjectivité du narrateur, caractéristique qu'une focalisation externe ne peut pas posséder ; le focalisateur a accès à la conscience des personnages et une vision interne sur eux. Nous sommes en présence d'une intégration de la perception au procès mental où le focalisateur ne se limite pas seulement à la vision externe du focalisé. La subjectivité de l'énonciateur est au niveau du plan descriptif et évaluatif. C'est le narrateur qui est responsable des qualifications, des modalisations, des jugements de valeur et des commentaires au présent gnomique. Tout cela nous donne la raison de dire que dans notre cas, le narrateur ne peut pas être assimilé à une voix neutre et impartiale et de rejeter la thèse que dans l'incipit du roman nous sommes en focalisation externe.

Donc, nous sommes en présence d'une forte subjectivité du narrateur et c'est valable non seulement pour l'incipit, mais aussi pour tout le récit A où les subjectivèmes qui témoignent du PDV du narrateur³ sont nombreux.

1. Vision externe et vision interne du PDV du narrateur-focalisateur

Comme nous avons vu, le PDV dominant dans le récit A du *Désert* c'est le PDV du narrateur. La plus grande partie des descriptions sont focalisées par lui et dans ce cas domine la vision externe à laquelle appartiennent la plupart des qualifications qui, normalement, sont liées à l'aspect extérieur et visuel des objets focalisés. Nous avons plusieurs exemples : „ la colline rouge “ (D, 27), „ la poudre rouge, la terre rouge “ (28), „ le sable rose, l'eau verte, le vent est libre “ (30), „ le vent chaud, des nuages rouges “ (32), „ la poussière rouge, l'odeur âcre “ (49), „ l'odeur rouge “ (254), „ la vallée immense “ (222), „ le disque resplendissant “ (223), „ la poussière rouge “ (236), „ la plaine brûlée “ (373). La plus grande partie des qualifications sont liées au regard, et quant aux couleurs, il y a la prédominance du rouge, la couleur du feu, du sang. Tout ce qui qualifie le désert est chaud, blanc, brûlant, resplendissant et la vision externe est liée surtout avec l'emploi des verbes de perception visuelle et des adjectifs qualificatifs.

Mais certaines qualifications ne sont pas le résultat uniquement d'une vision externe, elles contiennent aussi une appréciation de la part du narrateur : „ le vent mauvais, un grand silence, un silence terrible, la chaleur suffocante “ (397–398) ; parfois la vision externe se mêle à la sensation de chaleur „ les pierres brûlantes, la terre brûlante “ (226).

Le Clézio est un grand maître de la description qui est toujours très expressive et suggestive et crée dans une grande mesure l'atmosphère du texte. Donc, la vision externe a un rôle important pour la présentation des pauses descriptives dans ses romans.

Comme nous avons vu, en discutant la définition de la focalisation externe dans *Désert*, très souvent le regard du narrateur-focalisateur ne s'arrête pas seulement sur l'extérieur des personnages et des objets, mais pénètre aussi dans leur âme. Nous pouvons parler également de vision interne du focalisateur sur les objets focalisés, elle ne crée pas un PDV à part, c'est une partie intégrante du PDV du narrateur. Dans ce cas, la vision interne, en d'autres termes l'accès à la conscience des personnages, (Rabatel 1998 : 141) a un lien direct avec l'omniscience du narrateur :

³ A ce sujet Rabatel 1998 : 83.

„ Les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d’eux... “ (D, 13) ; „ ...Nour écoutait les paroles de son père sans comprendre. “ (29) ; „ Il (Nour) sentait sous les paumes de ses mains la dalle dure et froide de la terre mélangée au sang des moutons. “ (29) ; „ C’était comme si quelque chose d’étranger entraînait en lui, par sa bouche, par son front... “ (30) ; „ Mais au fond de lui il y avait une force nouvelle, un bonheur qui éclairait son regard. “ (31) ; „ Nour pensait que seul lui, Ma el Aïnine, pouvait changer le cours... “ (40).

A la base de nos observations on peut dire que le PDV du narrateur dans le récit A du roman *Désert* a une profondeur de perspective illimitée et un volume de savoir très étendu. Selon A. Rabatel (Rabatel 1998 : 141) les visions adoptent une profondeur de perspective et un volume de savoir variables qui sont fonction du temps et des lieux relatifs à l’énoncé. Dans notre cas le narrateur donne très souvent des informations qui excèdent le savoir et les perceptions de l’observateur par rapport au temps et au lieu définis relativement à l’énoncé :

„ Certains étaient morts en route, d’autres étaient nés, s’étaient mariés. “ (D, 13) ; „ Les hommes venaient de l’est, au-delà des montagnes de l’Aadme Rieh, au-delà du Yetti, de Tabelbala. D’autres venaient du sud, de l’oasis d’el Haricha, du puits d’Abd el Malek. “ (24) ; „ Certains d’entre eux venaient du plus au sud, noirs comme des soudanais, et parlant une langue que Nour ne connaissait pas. “ (34) ; „ Il y avait longtemps qu’il n’y avait plus de sucre, ni de miel, et les dettes étaient sèches comme des pierres ... “ (45) ; „ Depuis des mois, des années, ils erraient à la recherche d’une terre, d’une rivière, d’un puits où ils pourraient installer leurs tentes et faire leurs corrals pour leurs moutons “ (425).

2. Le PDV du personnage. Belligérance entre le PDV du personnage et le PDV du narrateur

Nous avons constaté que dans le récit A la perspective dominante c’est le PDV du narrateur et nous avons essayé de définir ses caractéristiques. Mais il y a deux autres PDV qu’on peut discerner dans le même récit, celui du personnage, dans notre cas Nour et à la fin du récit A, le PDV de l’observateur civil.

Le point de vue du personnage ne correspond pas à une des caractéristiques de la formation du PDV – la construction dans le second plan. Cela crée, comme nous allons voir, des difficultés dans la recherche des indicateurs textuels du PDV représenté du personnage et dans leur interprétation. Il faut dire que dans le récit A, très souvent il y a une

complémentarité entre le PDV représenté et le PDV raconté, introduit surtout par les verbes de perception (sentir, entendre, voir, regarder, apercevoir, écouter, ressentir) et de procès mental (penser, connaître, savoir, se souvenir) avec la dominance des perceptifs et dans ce sens nous pouvons parler d'un PDV raconté perceptif, complété par le PDV raconté cognitif.

Bien sûr, il y a des endroits dans le texte où le PDV représenté du personnage est facilement repérable et il apparaît en 2^e plan avec un plan des événements au passé simple très clair :

„Nour se leva, et vit que son père et son frère n'étaient plus sous la tente. Seules, dans l'ombre, à gauche de la tente, les formes des femmes et des enfants enroulés dans les tapis apparaissaient vaguement. Nour commença à marcher sur le chemin de sable, entre les campements, dans la direction des remparts de Smara. Le sable éclairé par la lumière de la lune était très blanc, avec les ombres bleues des cailloux et des arbustes “ (D, 36).

C'est une description dynamique focalisée par le personnage en vision externe. Mais quand même, les exemples où nous avons en état pur le PDV représenté du personnage ne sont pas nombreux. Dans la plupart des cas il y a une intrication du PDV du personnage et de celui du narrateur qui vient se superposer sous la forme de qualification ou de modalisation. Très souvent à la composante perceptive vient s'ajouter la composante cognitive qui est liée à l'accès à la conscience du personnage et témoigne de la dominance du narrateur et de son savoir illimité. Nous avons un focalisateur premier, le narrateur qui épouse le PDV d'un focalisateur second, le personnage qui se superpose et crée la forte polyphonie du PDV dans le roman. Rabatel appelle ces cas de conflit de perspectives narratives „belligérance entre PDV du narrateur et PDV du personnage ». (Rabatel 2000b :103) Dans ces cas il parle aussi d'« effet de brouillage “ (ibid : 106) qui vient des difficultés qui relèvent de l'analyse de la perspective et créent, inévitablement, des ambiguïtés dans l'interprétation, qui pourtant n'est pas un défaut, mais une richesse du texte. Cet effet de brouillage entre les perspectives est „maximal avec l'estompage du débrayage énonciatif “ (ibid : 114) qui, dans notre cas, concerne le manque d'une nette opposition fonctionnelle entre le 1^{er} et le 2^e plans.⁴

Donc, nous pouvons parler d'une sorte de jeu incessant entre les visions externes de Nour et les visions externes et internes du narrateur, entre le voir et le savoir du personnage et du narrateur et c'est exactement la capacité du narrateur d'avoir des visions internes qui crée sa position

⁴ A ce sujet Rabatel 1998 : 36.

dominante et la profondeur de son savoir est la marque de son omniscience.

En parlant du PDV du personnage dans le roman *Désert*, pour que notre analyse soit complète, il faut absolument mentionner l'existence d'un autre PDV qui a une importance dans la sémantique et dans l'interprétation du récit, le PDV de l'observateur civil, un personnage qui apparaît vers la fin du récit A. L'introduction de ce PDV est très importante pour la structure et le symbolisme du roman. La fin du récit A est le point culminant de la confrontation entre deux cultures et deux religions – celle européenne et chrétienne et celle marocaine et musulmane et marque la lutte de la population africaine contre la dominance des Français, racontant un épisode (1902–1912) de la pacification du Maroc par l'armée française et l'échec de la guerre sainte des hommes du désert contre les Chrétiens.

Pour présenter cet épisode l'auteur a besoin d'un PDV opposé à celui des hommes bleus, exprimé tout au long du texte et dont la synthèse est le personnage de Nour. Le narrateur lui-même ne pourrait pas être le porte-parole de l'armée française car au cours de tout le récit nous avons constaté plutôt son „ accord “ avec le PDV de Nour et sa sympathie pour les hommes bleus et leur souffrance. Pour le besoin de la logique constructive et du sens de l'œuvre l'auteur introduit le personnage de l'observateur civil qui accompagne l'armée française dans ses mouvements contre les nomades et à travers son regard il présente le PDV opposé, celui des soldats.

Le PDV de l'observateur civil n'est pas introduit d'une façon traditionnelle avec des verbes de perception au 1^{er} plan, mais l'absence d'un autre personnage saillant et l'abondance de verbes de cognition qui rapportent ses pensées représentées, ainsi que le changement évident du ton et la présence de déterminants (le regard, ce silence, etc) nous permettent d'attribuer le PDV dans cette partie du texte à l'observateur civil :

„ Mais le vieil homme du désert était insaisissable. On le signalait dans le Nord, près des premiers postes de contrôle du désert. Quand on allait voir, il avait disparu. [...] son coup fait, le vieux cheikh, rusé comme un renard, retournait avec ses guerriers sur son „ territoire “ [...] Tandis qu'il chevauchait aux côtés des officiers, l'observateur se souvenait du voyage de Camille Douls, en 1887. [...]

Pourtant, chaque jour, tandis qu'il marchait avec les officiers, l'observateur sentait en lui cette inquiétude, cette appréhension qu'il ne pouvait comprendre. C'est comme s'il redoutait de rencontrer tout à coup, au détour d'une colline, dans la crevasse d'un ru sec, le regard du grand cheikh, seul au milieu du désert.

„ Il est fini maintenant, il ne peut plus tenir, c'est une question de mois, de semaines peut-être, il est obligé de se rendre, ou alors il devra se jeter à la mer ou se perdre dans le désert, plus personne ne le soutient et il le sait bien... “

Il y a si longtemps que les officiers attendent ce moment, et l'état-major de l'armée, à Oran à Rabat, à Dakar même. Le „ fanatique est acculé, d'un côté à la mer, de l'autre au désert. Le vieux renard va être obligé de capituler. N'a-t-il pas été abandonné de tous ?“ (D, 375-376)

Et un peu plus loin : „ Tandis qu'il chevauche avec les officiers, l'observateur civil pense à tous ceux qui attendent la chute du vieux cheikh. Les européens d'Afrique du nord, les „ Chrétiens », comme les appellent les gens du désert – mais leur vraie religion n'est-elle pas celle de l'argent? “ (377)

Dans ces cas manque l'expression claire de la composante perceptive, mais par le sens du texte et surtout par l'emploi de certains adjectifs qualificatifs „ rusé comme un renard ; insaisissable, le vieux renard, etc. “ et le changement du temps – imparfait / présent, c'est clair que le texte est marqué par le PDV de l'observateur civil où domine la composante cognitive. La dominance de la composante cognitive détermine le fréquent brouillage entre les perspectives avec la supériorité du PDV du narrateur.

Donc, nous pouvons affirmer que dans cette dernière partie du récit A domine le PDV de l'observateur civil sous ses deux variantes – PDV raconté et PDV asserté, ce dernier confirmé souvent par le discours direct de l'observateur, expression de son opinion. Nous pouvons dire que le PDV asserté de l'observateur qui domine, est construit sur l'alternance du commentaire direct et du commentaire indirect. Les dates précises, l'emploi de „ aujourd'hui “ et de „ maintenant “ soulignent la vraisemblance de ses paroles. Dans ce type de PDV de l'observateur dominant les verbes de procès mental (penser, se souvenir) qui sont expression de son rationalisme à la différence de la prédominance de la perception dans le PDV de Nour. Dans le cas de l'observateur, il s'agit de présenter des opinions et des commentaires et de rendre le texte plus objectif. Voilà pourquoi nous pouvons définir le PDV de l'observateur civil de décidément cognitif à la différence de celui de Nour qui est un mélange de perception et de cognition mais avec la dominance de la perception.

A la suite de notre analyse, nous pouvons dire que dans le récit A domine le PDV du narrateur qui est dans une situation de „ supériorité

cognitive “ (Rabatel 2000b : 110) sur les PDV des personnages – Nour et l’observateur civil.

LES POINTS DE VUE DANS LE RECIT B

Le récit B s’ouvre toujours par la dominance du narrateur. Dans ce récit la difficulté de découvrir le PDV représenté vient du fait que le texte est au présent qui annule l’opposition entre le 1^{er} et le 2^e plans. Au début il y a une description avec des qualifications et comme il n’y a pas de personnage saillant sujet des verbes de perception et il existe un lien entre les adjectifs qualificatifs, les déictiques et les modalités appréciatives de l’instance énonciatrice origine et celle dont le PDV s’exprime, c’est clair que dans notre cas le sujet focalisateur c’est le narrateur.

La description de la nature est suivie par la description de Lalla, le personnage principal du récit B. C’est une vision externe du narrateur sur le personnage :

„Le long du chemin, à l’abri de la ligne des dunes grises, Lalla marche lentement. De temps à autre, elle s’arrête, elle regarde quelque chose par terre. Ou bien elle cueille une feuille de plante grasse, elle l’écrase entre ses doigts pour sentir l’odeur douce et poivrée de la sève “ (D, 75).

Puis la vision externe passe en vision interne :

„Lalla connaît tous les chemins, tous les creux des dunes. (...) Lalla connaît tous les chemins, ceux qui vont à perte de vue le long des dunes grises, entre les broussailles, ceux qui font une courbe et retournent en arrière, ceux qui ne vont jamais nulle part “ (76).

La suite du texte représente une succession de visions externes et internes sur Lalla ainsi que de commentaires et de qualifications de la part du narrateur, il y a un mélange de PDV représenté et asserté.

Mais il faut dire que dans le récit B du roman la caractéristique la plus importante, c’est que l’information est très souvent présentée selon les degrés de connaissance de Lalla et son style de s’exprimer. Nous pouvons parler de dominance du PDV raconté du personnage mais souvent avec la supériorité du narrateur, surtout quand il s’agit de voir et de décrire les autres personnages. Le texte se présente comme un mélange entre les PDV représenté et asserté du narrateur et le PDV raconté de Lalla qui ressemble à une sorte de monologue intérieur très particulier. Il y a des phrases qui peuvent être considérées aussi bien comme le commentaire du narrateur que comme un monologue du personnage. Cette ambiguïté renforce l’impression que le narrateur adopte dans une grande mesure le style et le ton du personnage. Mais ce n’est pas un défaut du texte, au contraire, ce

choix narratologique, cette polyphonie donne plus de liberté dans l'interprétation.

Dans le cas du récit B il ne faut pas chercher les particularités traditionnelles de la construction du PDV. Il faut partir du fait que le temps dominant dans cette partie est le présent et cela détermine les particularités narratologiques du texte.

Dans cette perspective, le présent est assez commode parce qu'il se „prête particulièrement bien à l'expression des perceptions et/ou des pensées représentées en relation plus ou moins lâche avec les événements du premier plan, et joue un rôle majeur dans les monologues intérieurs “ (Rabatel 2000b :115).

Le style de Le Clézio dans cette partie est plus simple, plus proche du discours, ressemble à la langue que Lalla parle. Comme si le narrateur adoptait la façon de penser et de parler du personnage.

L'expression du PDV du personnage donne la possibilité au narrateur de présenter directement (par le PDV représenté) et indirectement (par le PDV raconté et asserté) sa conscience et le lecteur a l'impression de recevoir l'information du personnage même, bien sûr, très souvent avec la supériorité du narrateur qui la confirme d'une façon ou d'une autre. L'emploi de termes évaluatifs, appréciatifs et axiologiques est très important dans l'expression de la subjectivité du PDV, surtout du narrateur et cela crée une certaine sympathie ou antipathie qui, sans doute, influence le lecteur dans la réception des faits et des comportements des personnages. Les récits plus classiques prétendent d'être plus objectifs et évitent ce type de jugement de valeur ; dans ce type de récits le narrateur cherche une certaine neutralité et laisse plutôt au lecteur de créer son PDV sans chercher à l'influencer.

Mais ce n'est pas le cas des romans de Le Clézio où le narrateur exprime librement sa subjectivité, il a souvent un PDV à part qui est facilement repérable par le lecteur. Il se permet de faire des généralisations et des appréciations sur les personnages ou sur les événements.

C'est difficile de dire lequel des PDV domine dans le roman *Désert*. Ils sont tous très importants : celui du narrateur aussi bien que ceux des personnages – Nour et Lalla, ainsi que les différents types de PDV. Dans le PDV représenté la perception et la pensée sont au même niveau parce que les personnages de Le Clézio sont des êtres pensants mais aussi des êtres percevants et sensibles.

De sa part, le PDV raconté a aussi une place très importante dans *Désert*, surtout dans le récit B où il domine dans la présentation de l'univers et des événements du PDV de Lalla. La syntaxe et le style sont simples,

comme ceux du personnage, mais ont une très grande force suggestive et explique son comportement et ses gestes. Si le texte avait été raconté par le regard plus „objectif“ du narrateur, le récit aurait perdu son innocence, sa crédibilité et sa profonde émotion. A la syntaxe et au style plus enfantins se mêlent la syntaxe et le style plus élaborés du narrateur. D'une certaine façon la dominance dans le récit B du PDV du personnage compense le peu de paroles de Lalla. Le Clézio laisse peu la parole à ses personnages mais leur donne le droit d'exprimer librement leurs points de vue.

En conclusion, nous pouvons dire que dans tout le récit B il y a une forte polyphonie, une tendance de fusion entre les points de vue et le narrateur recourt constamment à l'emprunt de la perspective du personnage et même de son style.

LITERATURA:

Borgomano 1992 : Borgomano, M. *Désert : J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992.

François 2000 : François, C. *Désert*, Rosny, Bréal, 2000.

Genette 1972 : Genette, G. Discours du récit in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Genette 1983 : Genette, G. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Le Clézio 1980 : Le Clézio, J.-M. G. *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

Rabatel 1997a : Rabatel, A. *Une histoire du point de vue*, Université de Metz, 1997.

Rabatel 1997b : Rabatel, A. L'introuvable focalisation externe // *Littérature*, 107, 1997, 88–113.

Rabatel 1998 : Rabatel, A. *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.

Rabatel 2000a : Rabatel, A. Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif // *La lecture littéraire*, 4, 2000, 195–254.

Rabatel 2000b : Rabatel, A. Cas de belligérance entre perspective du narrateur et du personnage : neutralisation ou mise en résonance des points de vue ? // *Linx*, 43, Université de Paris X Nanterre, 2000, 101–121.

ИНТЕРКУЛТУРНИ АСПЕКТИ СРПСКОГ ДАДАИЗМА

Владимир Перић
Универзитет у Београду

Увод

Интеркултуралност се дефинише као „концепт који проистиче из динамичког односа интеракције култура и који, на основу квалитета тог односа, одређује и циљеве.“ (Шнел, прир. 2008: 257) У случају српског дадаизма¹, најјача интеркултурна размена се одвијала на релацији Немачка-Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, касније Југославија. Равноправност култура коју имплицира интеркултуралност, могуће је било реализовати у оквирима општег дадаистичког покрета који је, упркос централизованости² био глобални, светски.

Сусретање српске и немачке културе на плану књижевности до дадаизма дешавало се у неколико књижевно-историјских периода: у сентиментализму, романтизму и експресионизму. Српски сентименталистички роман настао је посрбљавањем немачког³. Српски романтизам је био хердеровски, национално препородни. Немачки експресионисти утицали су, пре свега на, писце окупљене око часописа *Зенит* у прва два броја, Растка Петровића, Милоша Црњанског и Љубомира Мицића.

Интеркултурној размени писаца са немачког и српског културног простора посебно је погодовао развој штампе и штампарске технологије. Развојем железнице почетком 20. века брзина комуникације се повећала а самим тим свет је постао мањи па је и комуникација међу писцима била чешћа и бржа.

¹ Овај рад оперише са два појма: српски дадаизам и Југо-дада. Први се односи на период од настанка Алексићевог орг-арт-а 1920. године у Прагу и траје до формирања дадаистичког огранка у Краљевини СХС, 1922. године. Тада га смењује нови појам, Југо-дада који је шири од појма српског дадаизма. Југо-даду су осим српских представника чинили и представници других националности који су живели на подручју Краљевине СХС, касније Југославије.

² Дада-централа налазила се у Берлину.

³ Као примере навешћемо роман Атанасија Стојковића *Аристид и Наталија*, те романе Милована Видаковића, *Велимир* и *Босиљка* и *Љубомир у Јелисијуму*.

Српски дадаизам настао је захваљујући чехословачкој имиграцији његовог оснивача и „водника“, Драгана Алексића. Узрок ове миграције је студирање славистике у Прагу. Дадаизам се наредне, 1921. године транскултурно имплементира на територију Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (у даљем тексту, Краљевина СХС). У даљем развоју даде на територији Краљевине СХС долази до процеса дадаистичке размене Југо-даде⁴ и мађарског активистичког покрета, те овде имамо нови интеркултурни процес који укључује мађарски и југословенски културни простор.

Дадаизам је у својој основи био анационални покрет. Југо-дада је у свом називу носила хибридни национални предзнак, који је пре свега укључивао српску а онда и хрватску компоненту. Присуство других народа било је присутно у много мањој мери.⁵ Национална свест је постојала код југо-дадаиста и огледа се у цитирању стихова српске народне књижевности у прози и поезији, на пример. На другој страни, поетичка начела Југо-даде била су потпуно у складу са општеприхваћеним дадаистичким начелима. Југо-дада је тако била истовремено и локални и глобални књижевни покрет.

Не би било лоше навести неке од учесника те интеркултурне размене. Међу њене носиоце самим својим страним пореклом можемо да истакнемо Михаила С. Петрова. Он је своје графике објављивао у часописима *Зенит*, *Dada Tank* и мађарском часопису *Út*. Последњи часопис указује на тесну сарадњу српских дадаиста и мађарских активиста. На другој страни и дадаисти Краљевине СХС, објављивали су у иностранству. У часопису *Dada Tank*, Драган Алексић наводи да је Франц Георген превео у Хановеру његову гротеску *Тик-Так-Бар* и да ће та гротеска ускоро изаћи у „*Silbergäule*“. Није још увек јасно да ли се ради о мистификацији.

За ствараоце који припадају дадаизму на подручју Краљевине СХС можемо да кажемо да нису етноцентрични обзиром на остварену сарадњу са иностраним часописима. Интеркултурна комуникација реализована у дадаистичким срединама је посебно била жива у срединама са већинским мађарским становништвом као што је то била Суботица. У Суботици су се, као и у Новом Саду, Винковцима и Осијеку, одржавали дадаистички матинеи, праоблици перформанса, нестандартне театарске форме. Осим јавних наступа, југодадаисти су

⁴ Дадаистички покрет на територији Краљевине СХС носио је назив Југо-дада.

⁵ Михаило С. Петров, који је објављивао графике у дадаистичкој периодици Краљевине СХС био је Рус као и писац Видо Ластов.

сарађивали и са суботичким и новосадским члановима редакције мађарског часописа *Út*.

За разлику од интеркултурне размене са Мађарском, када је реч о дадаизму, где имамо прилично равноправну и симетричну размену утицаја, са Немачком то већ није случај. Наиме, дада у Немачкој настаје неколико година раније. Она је фокусирана у више вишемилионских градова као што су Берлин, Келн и ХанOVER. Мрежа дадаиста у Немачкој је доста гушћа и дадаизам је прихваћен за разлику од ситуације у Србији. О дадаистичким акцијама ширих размера у Краљевини СХС и финансијски и политички није могло бити речи. Стога је интеркултурна размена немачког и дадаизма у Краљевини СХС била асиметрична и неравноправна – немачки дадаизам се може третирати као центар а Југо-дада као маргина.

Хибридни идентитет Југо-даде, који је у себи пре свега укључивао српске и хрватске ауторе, изнедрио је проблем сврставања дадаизма у неку од књижевности. Обзиром на то да су се акције Југо-даде реализовале на терену данашње Србије (Бачка) и Хрватске (Западни Срем и Славонија), и обзиром на мултиетнички састав „дадаистичке чете“, Југо-даду не можемо искључиво сврстати ни у једну ни у другу књижевност. Она припада обема. Евентуално, предност можемо дати српској, обзиром на то да је главни представник дадаизма у Краљевини СХС, Драган Алексић био Србин.

ДАДАИСТИЧКА ИНТЕРКУЛТУРАЦИЈА: НЕМАЧКА – КРАЉЕВИНА СХС

Као најпоузданији доказ интеркултурне иницијативе оснивача и вође дадаистичке чете Краљевине СХС, Драгана Алексића, можемо навести факсимил Алексићевог писма Тристану Цари поводом најаве објављивања првог броја *Dada Tank*. У њему Алексић, на свом, не баш најбољем немачком језику, обавештава главног оснивача и носиоца Даде, Тристана Цару о оснивању дадаистичке ревије у Краљевини СХС (Југославији) под називом *Dada Tank*. У њему од Царе тражи да му пошаље примерке дадаистичких часописа и књига на француском језику пошто већ има оне на немачком. Такође обавештава Цару о постојању једне пристојне количине дада-текстова који би могли да му се заузврат пошаљу заједно са дадаистичком периодиком и другим текстовима са Балкана и Југоисточне Европе. У даљем току писма Алексић Цару обавештава о својим реализованим дадаистичким и дадаизирајућим активностима у *Зениту* те још једном срдачно позива на сарадњу уметнике из дада-централе.

Да подсетимо, Цара, Хилезнбек и Швитерс су послали текстове за *Dada Tank* и они су били објављени. Све ове горенаведене чињенице указују на остваривање интеркултурних веза између немачког дадаизма и Југо-даде. Са Алексићеве стране, она се огледа у жељи да се комуницира са уметницима и ван немачког говорног подручја, пре свега француског као и спремности за размену текстова и освежавање интернационализма у дада-часописима широм Европе.

Када је реч о сарадњи са Немцима, посебно је јак однос који је Алексић остварио са Куртом Швитерсом, једним од најзначајнијих немачких дадаиста. Преко њега најјасније можемо пратити интеркултурну размену Југо-даде и немачког дадаизма. Курт Швитерс је творац Мерца (Merz), фракције дадаизма која је од отпадака правила дела ликовне уметности. У вези са тим, Швитерсов изум је и *Gesamtkunstmerz*⁶. Швитерс је посебно познат по колажима. И у том сегменту је на Алексића оставио значајан утицај. То се посебно може видети на *Dada Collage*, Алексићевом колажу, насталом око 1920. године првенствено од новинских отпадака.

Алексић је био инфициран поменути *Gesamtkunstmerz*-ом. То се може видети и у тексту *Курт Швитерс Дада* објављеном први пут у *Зениту* број 5: „Швитерс је генерално дадаист у своме изразу он је *Merz-Kunst*“. У свом тексту о Швитерсу, Алексић се посебно фокусира на његову реформу драме. Како Алексић каже, она је у коначном облику дала оперодраму, пандраму, *Merz-bühne* (мерц-позориште). Овакво позориште у коме се изводе мерц-драме, представља отеловљење Швитерсове мерц-поетике. Алексић је Швитерсову идеју *Gesamtkunstmerz*-а реализовао на дадаистичким хепенинзима, *da-da-yougo* матинејима у Новом Саду, Осијеку, Винковцима и Суботици. Неке од тачака на дада-матинеу у Суботици носили су назив „Архитектура светла“, „Архитектура звука“ и „Концерт мириса“⁷. Швитерс је имао своје *Merz*-матинеје, тако су за Алексића везане поменуте *da-da-yougo* матинеје. Драган Алексић у свом часопису, *Dada Tank* (1922) објављује Швитерсову песму „Песма бр. 48“. У тексту „Курт Швитерс Дада“ Алексић карактерише Швитерса као „т.з. најпозитивнијег дадаисту и посредника Хазенклевер-Хилзенбек мачам који аналоган свему, окориштен

⁶ *Gesamtkunstmerz* је настао на трагу Вагнеровог појма *Gesamtkunstwerk*, који је спајао све уметности у једну – оперу. *Gesamtkunstmerz* спаја сва чула у јединствени хепенинг – музика овде не доминира.

⁷ О овоме више видети у: Јасна Јованов. *Демистификација апокрифа*, Апостроф. Нови Сад, 1999.

свима, чуван техником астудија зове себе Дада-Антидада песником“ (Алексић 1978: 94).

Алексић се имплицитно одриче од сопствене преддадаситичке фазе када тврди: „На Швитерса преддадаисту пљунути – Лежерно – Швитерса дадаисту оковитлати са три млаза обојених лампи“ (Алексић 1978: 94). Преддадаистички део опуса Драгана Алексића неће бити уврштен ни у једине Алексићеве збирке, *Дада Танк*.⁸

Романтичарски култ генијалности као антипод академском је још једна поетичка спона између Швитерса и Алексића.⁹ Алексић у поменутом тексту о Швитерсу каже да се „Швитерс извинио из учења и (да В.П.) иде према јединој генијалности“ (Алексић 1978: 95). Генијалност је црта коју Алексић подразумева и који „водник дадаистичке чете“ треба да поседује да би могао да се користи апсурдом, тим есенцијалним појмом дадаизма.

Апсурд је појам којим се иначе хранио Драган Алексић у својој дада-продукцији. У тексту којим се расветљава Швитерс, Апсурд се јавља као лајтмотив и обично стоји у заградама: „Он мисли, слика се не може растумачити материјално говора, као што се ни реч ‚и‘ или ‚то‘ не може насликати – (Апсурдологија)“ (Алексић 1978: 95), или : „Уметник је уметник макар слагао уоквирене обзорирезотине – Занимиве уметничке хиперболе макар научене (Апсурд!!)“ (Алексић 1978: 95), или пак: „„Die Kathedrale’ Швитерсова је неразумив логопроблем, али очајнојаки изражај најјаче димензије – Репризно гледање тих апстракција даје изражај стварности у мирноћ и (Апсурд!)“ (Алексић 1978: 96). Алексић у оваквом дада-дискурсу улази у дијалог са самим собом. При томе текст о Швитерсу добија на снази јер се апсурдно говори о апсурду који је и стигао из Немачке.

У својим метапоетичким ставовима, Алексић има и конструктивистичких, односно машинистичких елемената, који такође представљају спону са Швитерсом: „Уметничко дело настаје уметничким обртањем (Raddadaistenmaschine) уметничких елемената“ (Алексић 1978: 95). Овде се дада-поетика доживљава као машина која меље књижевну грађу – окреће се. Алексић је, како Ирина Суботић каже, „користио и швитерсовски конструктивистички обликовни поступак *контролисаног хаоса*, са веома израженим ритмом странице, коју је ликовно реализовао Михаило С. Петров, дотадашњи сарадник

⁸ Ову збирку је приредио Гојко Тешић, 1978.

⁹ Алексић је студирао славистику и филозофију у Прагу. 1921. му је одузет пасош тако да је био спречен да их доврши. Своје студије Алексић је искористио да би развио свој уметнички потенцијал независно од академских кругова.

Зенита.“ (Суботић 2000: 61). Књижевна грађа се доживљава сегментирано и разбијено. Алексић спаја даду са футуризмом када коментарише Швитерсову песму „Anna Blume“ и графику „Kathedrale“: „Швитерс (писао најбоље песме ‚Anna Blume‘ и графику ‚Kathedrale‘) није само титрај ДАДА мреже већ сам ласо за обухват света у Пандадајамску неофутуристичку“ (Алексић 1978: 100). Пандадајамска неофутуристичка представљала би неко футуристичко виђење Дадатопије¹⁰ које представља излазак из дадаистичког ћорсокака у који је упала светска дада 1922. године.

Алексић је, као и Швитерс, био натпросечни индивидуалац у дада-покрету. Као што је Алексић био оснивач орг-арт-а, типолошке форме дадаизма, не познајући тада дадаизам, тако је и Швитерс оснивач покрета унутар дадаизма, под називом Merz. Алексић ће слично, 1922. године, основати Југо-даду, балканску верзију дадаизма. Југо дада ће имати две публикације: *Dada Tank* и *Dada Jazz*, које су изашле у једном броју. Швитерс покреће 1923. године свој часопис Merz. Начела дадаистичких фракција чији су заступници Швитерс и Алексић могу се свести на по једну сентенцу. Швитерсова је: „Све што уметник испљуне јесте уметност“ а Алексићева се односи на максималну произвољност у стваралаштву: „Све је свеједно!“. Ова појава се именује појмом какотедрагост. Због свог индивидуализма, Швитерса је искључио Хилзенбек из свог берлинског *da-da-club*-а а Алексић је био искључен из *Зенита* када су њиме владале дадаистичке тенденције инициране Алексићем и када је Мицић схватио да му је некад експресионистички часопис *Зенит* постао превасходно дадаистички.

Швитерс 1922. године напушта дадаизам. Пре тога његово егзистирање у дади можемо сматрати маргиналним иако је он у својој дадасофији¹¹ био више утемељен него многи, мање значајни дадаисти. Драган Алексић, на другој страни, такође представља маргиналца, додуше просторног, јер припада једној малој књижевности као што је српска. Она се на мапи Дадатопије налази на њеним југоисточним рубовима.¹² Комуникација са центрима је била отежана: код Алексића је проблем просторна удаљеност а код Швитерса поетичка.

¹⁰ Дадатопија се условно узима као утопија којом су могли владати дада-закони тоталне животне произвољности, хаоса и апсурда. Разарање рационализма ослобађа њене поданике окова разума. Дадатопија је свет максималне слободе.

¹¹ Дадасофија представља дадаистичку филозофију која се базира на апсурду, апстракцији и гротесци. Дадасофија саму себе негира, она је (ауто)деструктивна.

¹² У оквирима територије Дадатопије налазе се средишта дадаизма: Њујорк, Париз, Хановер, Берлин, Келн, Цирих, Праг, Будимпешта, Загреб и Београд.

У цитату: „Материјал је све тврдо, текуће и ваздушно – Н.п.електротранвајлира, човек, бензинмотор, квака благајне Банке Franco-Serb, модра светлосвезда <...>“ (Алексић 1978: 98), имамо учитавање порекла појма мерца. Мерц је, према дадаистичком предању, настао тако што је Курт Швитерс узео средину речи Kommerzbank. На другој страни, Алексић помиње француско-српску банку. Овде имамо потенцијалну усмереност према интеркултурној размени Француске и Србије која је била жива посебно у периоду модерне и надреализма. Француска дада је мало утицала на Алексића. На њега је неупоредиво више утицала немачка.

У наредним фрагментима из Алексићевог текста *Курт Швитерс дада* види се отвореност за вишеструке утицаје споља. Када каже: „(Пева се ‚Аршипенка чувај Боже!’)“ (Алексић 1978: 98), Алексић показује одушевљеност Архипенковим кубизмом и његовим апстракцијама. Тиме се Југо-дада отвара према Русији преко Немаца, јер Архипенко 1921. године отвара уметничку школу у Берлину. Наредни цитат: „Глазба: Симфонија ‚Orion-Chocolad-Fabrique' Marsch de Prague“ указује на Праг, место настанка орг-арта и српске даде.

У часопису *Dada Tank* (1922), Алексић је објавио Швитерсову песму „Песма бр. 48“. Ова песма је минималистичка: има девет стихова са 23 речи. Пет стихова имају по једну реч а осми стих се састоји из једне речи сгу која се понавља пет пута. Још радикалнији минимализам остварио је Драган Сремац када је у име Југо-даде послао песму *Dadaritter* за дада-архив у Берлину. Она се састоји из седам глагола у инфинитиву распоређених у седам стихова. Интеркултурна размена на релацији Берлин-Загреб-Београд имала је за резултат бржи развој Југо-даде и њено јаче и квалитетније учешће у свеопштем дада-покрету. При томе можемо рећи да није било притисака из дада-централне у Берлину на Југо-даду на било ком нивоу.

На крају *Dada Tank*-а Алексић објављује безимени дада-проглас вође берлинске даде, Рихарда Хилзенбека. У њему се, у деветнаест тачака таксативно износе дефиниције даде. У тексту Драгана Алексића, који такође нема назива а почиње са „Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...“ објављеним на почетку горепоменутог *Dada Tank*-а такође се износе програмска начела, овог пута Југо-даде. Оба текста претендују да бескомпромисно приближе даду читаоцима. Алексићев текст је доста разуђенији, непосреднији и емотивнији од Хилзенбековог.

Примитивизам и окретање („црначком“) језику условило је објављивање у Алексићевом часопису *Dada Tank* две песме Тристана

Царе, једног од првих дадаиста и уједно оснивача циришке даде,. Обе песме су написане мешавином тзв. црначког, тј. измишљеног и матерњег језика и припадају циклусу под називом *Црначке песме*. Алексић их објављује на две различите стране. Прва под називом *Zanzibar* географски упућује на Африку, бави се пореклом лирских субјеката и истиче њихов антиропски став. Друга се зове *Sotho-crnci (песма крај зидања)* и говори о градњи двора за племенског поглавицу. Алексић ће више пута у својим поетским и критичким текстовима указати на сопствену фасцинираност неоптерећеношћу афричких племенских црнаца традицијом те ће створити песме *Taba ciklon* и *Taba ciklon II* које су објављене на измишљеном, такозваном интернационалном језику (*nigger lingue*)¹³. Прва је, према Алексићевим речима објављена у мађарском активистичком часопису „Ма“.

Од осталих елемената црначке културе у југо-дадаистичкој периодици издвојићемо Алексићеву пасионираност цезом. Овај културни феномен има своје афричке корене. Алескићева друга периодичка публикација добија назив по цезу – *Dada Jazz* (1922).

Алексић примењује у својој поетичкој пракси поступке карактеристичне за дадаизам уопште. То се, превасходно односи на оптофонетику, вид аудио-визуелне поезије која се изговара онако како се визуелно сугерише. Дебља и већа слова се изговарају дубље а тања и мања више. Тако у песми долази до гласовних модулирања. Пошто се звучна измена дешава на нивоу гласа она је фонетска а пошто је условљена изгледом слова она је оптичка (визуелна). Творац оптофонетске поезије у немачкој дади је Раул Хаусман, типска песма је *Кп'ериоум, оптофонетска песма* а најпотпунији вид овакве поезије Алексић је остварио у свом тексту где доминира реч Обилатност. Овде можемо говорити о имплицитној интеркултуралности на нивоу књижевног поступка. Она је условљена необичношћу поетског поступка и срачуната је на шокантност коју треба да изазове код публике. Визуелна поезија је у својој основи нејасна и ова иновација уводи у српску књижевност серију изузетно херметичних текстова, публику тера да прошири појам поезије са слободног стиха на подручје интермедијалне, визуелне поезије.

¹³ *Nigger lingue* дословно значи језик црња, пошто је *negro* црнац а *nigger* црња.

ТАТЉИН И АРХИПЕНКО – ДАДАИСТИЧКИ ТРАНСКУЛТУРАЛНИ ЕЛЕМЕНТИ ИЗ РУСИЈЕ У НЕМАЧКОЈ

У часопису *Зенит* број 9 из новембра 1921. године, Драган Алексић објављује текст *Татлин. XII/c + Човек*. Владимир Јефграфович Татљин је био изузетно важна личност руске авангарде 1920-их година. Његово најпознатије дело припада конструктивизму и назива се *Споменик Трећој интернационали*. Часопис *Зенит* је од самог почетка био окренут према Русији, односно Совјетском Савезу. На њега је пресудно утицала руска авангарда, понајвише конструктивизам. Двоброј *Зенита* 17/18, који је изашао у септембру 1922. године у потпуности је посвећен руској авангарди. Годину дана раније Алексић пише текст о Татлину. Један од могућих разлога био је и популарност Татљина у берлинском дада-кругу. На једној слици, дадаисти, песник Георг Грос и фотомонтажер Џон Хартфилд (право име му је Хелмут Херцфелд) држе натпис на коме пише „Уметност је мртва – живела татљинистичка машинска уметност“.

Конструктивистичка визија будућности Драгана Алексића инспирисана Татлиновом уметношћу види спојене човека и машину: „Машина. Даље: машина са човеком – биће креативно“ (Алексић 1921: 8). Овде можемо назрети формирање киборга, бића које у себи неразлучено носи и човека и машину (робота). Негативан однос према човеку као нејаком бићу видимо кад Алексић каже: „Татлин: сликати човека увек је слаба иницијатива“ (Алексић 1921: 8) или : „Даље! Татлин: меша човека са машином и интимна подела удова, човек са гвожђем, центровани појам мозга. Ротација у ребрима помоћу четирју бензинмотора. Скулптовани човек – строј: посебан акценат без официјелности.“ (Алексић 1921: 8). Реченица која следи може да се протумачи и као афирмација и као ограда од поменуте пракиборгизације: „Дати се уживати *себи* значи: с е б е и м а ш и н у паралелисати, не, с р а с т и; креативна гностика међу преплета апстракт – физичне сржи“ (Алексић 1921: 9).

У завршетку текста *Татлин. XII/c + Човек*, више авангардних уметника који су битно утицали на њега, Алексић изводи из Татљина: „Велика ствар бити изражајан. То је уметник. Schwitters перспективише Tatlina. Позитивно. Merz. Дати хаос: први принцип утиска. Kandinski: дати растрганост: други принцип утиска компонованог: Chagal, дати принцип треће инкарнативне мисли човека у екстракту са машином, ако апстракцију инстинкта са Радом, дејством гиганције, принципом савремености = Татлин и татлинизам“ (Алексић 1921: 9).

Александар Архипенко, совјетски превасходно кубистички вајар, на немачку културну сцену ступа 1921. године када у Берлину покреће своју школу. Она ће радити до 1923. када аутор напушта Немачку и одлази у Сједињене америчке државе. За те две године он је оставио јак утисак и утицај на Немце али и на Драгана Алексића који о њему пише текст у часопису *Dada Jazz*. Овај јак утисак Алексић ставља у заграду: „(Archipenkov požar Berlin šteta) Sve.“ (Алексић 1922b: 12). Као и у тексту о Татлину, Алексић у први план као главни квалитет Архипенковог рада истиче апстрактност. Монументалност се постиже ван дотадашњег појма уметности а у вајарству је постиже Архипенко реформишући вајарске стандарде уносећи машинистичке елементе у скулптуру: „Pre svega: stroj mašina duhapreteg“ (Алексић 1922b: 13). Архипенко у скулптури остварује мешање материјала слично оном у мерцу Курта Швитерса: „Мешање стакла и дрва, метала и гуме и т.д. (Креолство мулатство педерастичја)“ (Алексић 1922b: 14). Опет је овде кључна реч мешавина, мешање, колаж, уједињавање материјала, уједињавање уметности који води ка појмовима са префиксом интер-: интер-дисциплинарно, интер-медијално, интер-културално: „Мешањем се назначује у синтезама доживљаја неки пуни тон свеукупности те апстрактне целине, а делови јасно искачу као саставине панпојма. Слични однос пандраме: појам свих врста колективних и индивидуалних гестова, готових мисли и набачених псовака, провлачних система и одбојских антипокрета, реч – слика – скулптус, музик – мимика – светло и т.д.“ (Алексић 1922b: 14).

ДАДАИСТИЧКА ИНТЕРКУЛТУРАЦИЈА: КРАЉЕВИНА СХС - МАЂАРСКА

Ако се за интеркултурну размену на плану књижевног дадаизма може рећи да са Немачком није била равноправна, већ на штету Југодаде, онда се за дадаистичку књижевну интеркултуралност са Мађарском може рећи да је била равноправна. Наиме, Драган Алексић је у мађарском часопису *Ma* објавио песму *Таба циклон I*. На другој страни, Адам Чонт је у Алексићевом часопису *Dada Jazz* објавио визуелну песму са оптофонетским елементима под називом *Смакну*.

Подручје мултикултурне Војводине било је плодно место за интеркултурну размену пре свега српског и мађарског културног ентитета. У Суботици излази дадаистички мађарски часопис *Hirlap*, гласило суботичке групе дадаиста. Са њима је Алексић сарађивао при организовању последњег дадаистичког матинеја, новембра 1922.

године. Том приликом су, између осталих, читани и текстови Рихарда Хилзенбека. То потврђује чврсту везаност Југо-даде за немачку. На другој страни, са мађарским часописом *Út* који излази у Новом Саду почетком двадесетих година прошлог века, сарађују и српски писци Станислав Винавер и Милан Дединац.

ЗАКЉУЧЦИ

Интеркултурна размена везана за српски дадаизам започиње у Чехословачкој у Прагу где Драган Алексић, организује своје предавање о орг-арту, типолошкој варијанти дадаизма. Потом он, према речима самог Алексића, ступа у контакт са представницима европског дадаизма где се, после интензивне преписке, етаблира дадаистичка фракција у Краљевини СХС. Српски дадаизам под окриљем *Зенита* наставља интеркултурна прожимања са немачком дадом објављивањем текста о Швистерсу и поезије Раула Хаусмана. На другој страни *Зенит* објављује поезију мађарских дадаиста, пре свега, Лајоша Кашака и Лајоша Кудлака, а такође и дадаистичке стихове раног поетског стваралаштва Јарослава Сајферта. По осамостаљивању од *Зенита*, Алексић, према његовом сведочењу, наставља са интензивном разменом текстова са немачким и мађарским дадаистима. Место сусрета немачке и Југо-даде наставља се у Алексићевим часописима *Dada Tank* и *Dada Jazz* у којима објављују своје текстове Курт Швистерс, Тристан Цара и Рихард Хилзенбек. Последњи вид интеркултурне сарадње са немачком дада-централом у Берлину реализује се крајем 1922. године, када Драган Сремац, један од југодадаиста шаље Валтеру Мерингу песму *Dadaritter* за дада-архив који ће запечатити постојање даде до 1999. године када би она поново требало да буде поновно оживљена. Интеркултурна сарадња са Мађарима, одвијала се на два начина. Први се односи на директну сарадњу преко објављивања текстова српских дадаиста у мађарским гласилима и обрнуто. Други, пак, подразумева сарадњу са мађарским часописима у Краљевини СХС те заједничко организовање дада-матинеје у Суботици.

ЛИТЕРАТУРА:

- Алексић 1978:** Алексић, Д. *Дада танк (песме)*. Прир. Гојко Тешић, Београд, Нолит, 1978.
- Алексић [ред.] 1922а:** *Дада танк*. Ред. Д. Алексић, год. 1, бр. 1, Загреб, 1922.
- Алексић [ред.] 1922б:** *Dada jazz*. Ред. Д. Алексић, год. 1, бр. 1, Загреб, 1922.
- Бојтар 1999:** Е. Бојтар. *Књижевност источноевропске авангарде*. Београд, Народна књига, Алфа, 1999.
- Донат [прир.] 1985:** *Антологија дадаистичке поезије*. Прир. Бранимир Донат. Нови Сад, Братство-Јединство, 1985.
- Јованов 1999:** Јованов, Ј. *Демистификација апокрифа*, Нови Сад, Апостроф, 1999.
- Коковић 2003:** Коковић, Д. *Пукотине културе*. Нови Сад, Прометеј, 2003.
- Суботић 2000:** Суботић, И. *Од авангарде до аркадије*, Београд, СЛЮ, 2000.
- Тешић [прир.] 1983:** *Зли волшебници I*. Прир. Гојко Тешић. Београд, Слово љубве, Београдска књига, 1983.
- Шнел [прир.] 2008:** *Лексикон савремене културе*. Прир. Ралф Шнел. Београд, Плато, 2008.
- Тодорова 1997:** Тодорова, М. *Имагинарни Балкан*. Београд, XX век, 1997.

СВЯТОЙ ФРАНЦИСК И АСПИД БЕЗДН В ЛИРИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Лариса В. Павлова

Смоленский государственный университет

В двух прижизненных книгах лирики русского поэта-символиста Вячеслава Иванова – дебютной *Кормчие Звезды* (1903) и монументальной *Cor Ardens* (1911) – появляется один и тот же пространственный образ: монастырь Sacro Speso.

Впервые это происходит в сонете *Субиако* из *Кормчих Звезд* (Иванов 1971: 620), где поэтически представлена история этого священного места: сначала его облюбовали языческие божества (*Средь сих дубрав, о, Пан, стоял твой трон! / Твоя свирель будила дол дремучий!*); потом человек, возомнивший себя богом – Нерон, млеко *Мэнад, Горгоны кровью жгучей / Вспоенный бог <...>*; затем уединенную пещеру в горах избрал своим приютом Св. Бенедикт и *новый Бог стал богом этих мест.*

В следующем стихотворении из этого же цикла *Итальянские сонеты – Монастырь в Субиако* (Иванов 1971: 620–621) – авторское внимание обращено уже не на мифологические и исторические имена, знаменующие вехи восприятия сего места как священного, а на те впечатления, которые получает попавший сюда человек. Представив монастырь „во времени“, теперь поэт воссоздает его образ „в пространстве“.

Стихотворение выстроено как динамичное описание, „по ходу движения“, когда увиденное тут же фиксируется в слове (*Вхожу. <...> Вот жертвенник <...> Вот вертоград*). Вершины гор за спиной путника подобны океанским волнам (*вершин лиловый океан, парадигма „горы → волны“*). Каменистая тропинка ведет сквозь рощу могучих дубов, чей облик вызывает отчетливые „монашеские“ ассоциации: безмолвные, со склоненными головами, в черном одеянии, твердые в вере (*каменных дубов сомкнутый стан / Над кручей скал*

лиственной поникнул черной; далее: *Их сеть тверда, как их оплот опорный; / Их сень вотще колеблет ураган*)¹. Лики на фресках кажутся живыми (*Со стен святые смотрят тени*), многочисленные переходы и ступени ведут в глубь храма, примыкающего к скале, и путешественник входит в пещеру Св. Бенедикта, давшую имя монастырю – Святая Пещера (*Ведут во мглу подземную ступени; / Вот жертвенник: над ним — пещерный свод*). Ступени, ведущие вниз, представляют традиционный для Иванова мотив „нисхождения“. Конечная точка этого нисхождения – *жертвенник* – вводит тему жертвенной любви – „сердца“ христианства.

*<...> Ведут во мглу подземную ступени;
Вот жертвенник: над ним — пещерный свод.
Вот вертоград: нависли скал угрозы;
Их будит гром незримых дольных вод;
А вокруг горят мистические розы.*

Конечная точка мотива „нисхождения“ оказывается в то же время отправной точкой мотива „восхождения“: *жертвенник* в подземном святилище – *свод пещеры* – *вертоград* – *скалы* – *гром*. Восхождение увенчано всеохватным образом – *вкруг горят мистические розы*.

Пространство разворачивается не только вверх (из подземелья в небеса), но и вширь (*вкруг*: *вертоград*, *скалы*, где-то шумит река); от тьмы (*мгла подземная*) к пламенному свету (*горят*), от видимого (*вот жертвенник, вот вертоград*) к невидимому (*незримые дольные воды*); в „реальном“ (*розы у монастырских стен*) является „реальнейшее“ (*мистические розы*).

И этот монастырь, и эти розы вновь предстанут в лирике Иванова уже в книге *Cor Ardens: Розы в Субиако* (Иванов 1974: 497–498) – так называется цикл, состоящий из двух сонетов, в финальных стихах которых возникает знакомый образ сада роз: *алеют садом эти розы и стали терны — розами родными*. Но помимо роз следует отметить

¹ «Монашеский» образ сопоставления, относящийся к основанию «дерево» встречается у Иванова неоднократно. Например, в книге *Кормчих Звездах*, куда входит *Монастырь в Субиако*, есть стихотворение *Днепровье*, где представлена парадигма «крона деревьев → клубук»: (о синих борах) *Думы ль умильные / Думают, думные, / Думают, сильные, / Чуда ли чают — / Ветвьем качают, / Клонят клубук...* (Иванов 1971: 553).

еще одну общую особенность текстов Иванова, воссоздающих образ монастыря *Sacro Speso*.

Каждый раз описание *скита на белых скалах* сопровождается упоминанием о пугающей своей мощью водной стихии, клокочущей где-то поблизости. Так, в *Субиако* поэт пишет: *В гробах теснин гремит поток кипучий* <...>; в *Монастыре в Субиако*: <...> *нависли скалы угрозы; / Их будит гром незримых дольных вод* <...>; в „*Розах в Субиако*“: <...> *в теснинах сжатых / Беснуется поток в ползучей злости* и далее: <...> *из бездн кромешных аспид, / В утес вгрызаясь, вопиет угрозы*.

Если в первых двух стихотворениях подчеркиваются интенсивное течение потока (*кипучий*) и громкость производимого им шума (*гремит, гром*), а также близость смертельной опасности (парадигмы „теснины → гроб“ и „скалы → угрозы“), то в цикле из *Cor Ardens* этот поток обретает зримый образ – *аспид*, грызущий основание скалы и изрыгающий угрозы (парадигма „поток → аспид“ и сопутствующие ей „шум воды → угроза“, „волна бьется об утес → вгрызается“).

Приводимые автором характеристики (*беснуется, злость, вгрызаясь, бездны кромешные*) не оставляют сомнений в принадлежности данного водно-змеино-го образа к темным силам природы. Способствует этому восприятию и церковная традиция – в богослужебных книгах под *аспидом* подразумевается дьявол, например, в *Псалтири* о нечестивых сказано: „Яд у них, как яд змеи, как глухого аспида, который затыкает уши свои / И не слышит голоса заклинателя, самого искусного в заклинаниях“ (Пс. 57: 5–6).

Во всем своем устрашающем великолепии поток-аспид предстает под именем *Пучинный змий* во *Вратах* из книги *Кормчие Звезды* (Иванов 1971: 666). Этой гигантской персонификацией водной стихии явлена сама Смерть, уносящая все живое с лица земли (цепочка парадигм „смерть → водная стихия → туча → змий“):

<...> *Как горный ток в бездонный крутень ринет
Пещерного, зияющего рта, –*

*Иль вихрь смерч крутящийся надвинет,
И, разрешась, в опустошенный дол
Пучинный змий всей тяжкой тучей хлынет, –
Так поглощен был сонм...*

В контексте стихотворения из цикла *Розы в Субиако* „сжатый теснинами поток“ представляет пространственный „низ“ и противопоставлен „верху“ – „обители горней“. Для Вячеслава Иванова этот монастырь в горах, столь поэтично воспетый, связан с личностью Франциска Ассизского, святого, особо им почитаемого. Жена поэта, Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал делилась с друзьями восторженными впечатлениями о посещении супругами Ассизи в 1897 году: „<...> границы души моей раздвинулись от синих холмов родины Св. Франциска и кажется мне, что можно сказать <...> то же об Ассизи, что говорили Греки о Зевсе Фидия: кто видел однажды Ассизи, тот более не может быть несчастным“ (Котрелев 2002:15). Имя Франциска Ассизского, его незримое присутствие освящает многие страницы *Кормчих Звезд, Прозрачности, Cor Ardens* и др. Так, на родине Святого Франциска, в Умбрии, переживает лирический герой Иванова сильнейшее потрясение души: явление удивительной Девы – Той, что *служит с улыбкой Адрастее*. Об этой судьбоносной встрече повествует поэт в стихотворении *Красота* (Иванов 1971: 517), открывая первый раздел своей первой книги лирики:

*Вижу вас, божественные дали,
Умбрских гор синеющий кристалл!
Ах! там сон мой боги оправдали:
Въяве там он путнику предстал...
„Дочь ли ты земли
Иль небес, – внемли:
Твой я! Вечно мне твой лик блистал”.*

Возвращаясь к стихотворениям Иванова, местом действия которых является монастырь в Субиако, зададимся вопросом, с какой целью поэт вводит в эти тексты образ Пучинного змея, *аспида бездн кромешных*.

Очевидно, что сфера обитания Пучинного змея – это Смерть (поглощающий людей зев, *гробы*) – Бездна (пучина, *кромешные бездны*) – Дольнее (противопоставлено горнему) – Незримое (в образе преобладают не визуальные, а акустические характеристики: *гремит, вопиет, гром незримых вод*) – Зло (*беснуется, злость, вгрызаясь, угрозы*). Однако однозначно негативная, казалось бы, интерпретация этого образа существенно корректируется подтекстом (Библия, жития Франциска Ассизского) и контекстом творчества Иванова, в котором *Да* (целостность, приятие) господствует над *Нет* (разобщенность, отрицание).

Текст второго стихотворения цикла *Розы в Субиако* из книги *Cor Ardens – Коль, вестник мира, ты войдешь в покои...* – демонстрирует хорошее знание Ивановым жизнеописания Франциска Ассизского *I Fioretti di san Francesco* (*Цветочки святого Франциска*) и его сочинений. В качестве подтверждения приведем таблицу, в которой сопоставлены фрагменты стихотворения Иванова и одной из проповедей Св. Франциска. Простое сопоставление позволяет судить о мотивно-образной близости и общности пафоса.

<p>Вячеслав Иванов <i>Розы в Субиако</i></p>	<p>Св. Франциск <i>Об истинной</i> <i>и совершенной радости</i></p>
<p><i>Коль, вестник мира, ты войдешь в покои, Где прежние твои пируют други, И нищего прогонят в шею слуги И нанесут убогому побои: Возвеселись, и не ропщи <...></i> (Иванов 1974: 497)</p>	<p><i>Я возвращаюсь из Перуджи и глубокой ночью прихожу сюда, и зима слякотная и до того холодная, что на рубашке намерзают сосульки и бьют по голням, и ранят так, что выступает кровь. И весь в грязи и во льду, замерзший, я подхожу к дверям, и, после того как я долго стучал и кричал, подходит брат и спрашивает: „Кто там?“ Я отвечаю: „Брат Франциск“. А он отвечает: „Иди прочь, уже поздний час; не войдешь“. <...> если сохрани терпение и не разгневаюсь, вот в этом и есть истинная радость <...></i> (Цветочки ... 2000: 327–328)</p>

Известно, что Св. Франциск почти ничего не писал, из его немногочисленных произведений сохранились лишь несколько стихотворений (*Гимн брату Солнцу*, *Песнь благодарения во всех тварях Божиих*), проповедей и завещание. Однако эти источники вполне позволяют судить о самобытной религиозной философии автора. Вопреки средневековому порицанию „натуры“, Св. Франциск проповедовал не „аскетизм страха“ и презрение к материальному, а „аскетизм радости“, не требовавший осуждения природы, напротив, прославлявший все ее явления как творения Бога.

*Слава Тебе, Господи мой, за все Твои творения,
особливо же за достославного брата нашего Солнце,
что день зачинает и светом нас освещает,
в лучах блистает и в лепоте великой
и являет образ твой, Господи!
Хвала Господу моему за сестру Луну
и за звезды осиянные, Им в небесах сотворенные;
Хвала Господу моему за брата Ветра,
за Воздух и Тучи, за Ведро и Ненастье <...> (Цветочки... 2000:
337).*

Гилберт Честертон, автор очерка *Святой Франциск Ассизский*, с восторгом и умилением пишет об удивительном мировоззрении „ассизского праведника“: „Святой Франциск не „любил природу“. Кем-кем, а любителем природы он не был. Любители эти страдают каким-то сентиментальным пантеизмом; материальный мир для них зыбок и неверен. <...> Для святого Франциска ничто не было фоном. Можно сказать, что для него вообще не было „заднего плана“ – кроме, пожалуй, той божественной мглы, из которой на зов любви Господней выходят одна за другой твари всех цветов и форм. <...> Словом, он не видел леса из-за деревьев. Он и не хотел видеть леса. Он хотел видеть каждый дуб, каждый тополь, ибо и тот сын Богу, и потому – брат человеку“ (Честертон 2000: 395 – 396). Подобное мировоззрение вряд ли можно охарактеризовать как отступление от христианства и возврат к язычеству, скорее, это возрождение непосредственного, подобного детскому, восприятия окружающего мира, где даже злое и страшное имеет право на существование, поскольку, во-первых, мир от этого делается не хуже, а интереснее и красочнее, и, во-вторых, добро все равно всегда побеждает.

Вячеславу Иванову необычайно близок пафос всеобъемлющей любви ко всему существующему как происходящему от единого первоисточка, и неслучайно, описав беснующийся, злобный змей-поток в первом стихотворении цикла „Розы в Субиако“, второе стихотворение поэт предваряет словами Франциска Ассизского: „Noli eos esse meliores“ („Не пожелай, чтобы они были лучше“). Без гнева и ненависти, с радостью принимать все, что создано Творцом, не отрицанием, а благодарностью и любовью своей украшать этот мир – завет Св. Франциска, воспринятый Ивановым:

*Возвеселись, и не ропщи, что знои
Должны палить и стужей веять вьюги;
Благослови на воинах кольчуги,
На пардах – пятна, и на соснах – хвои.*

*Мятежных сил не пожелай иными:
Иль Ковача ты мнишь умерить горны?
Всем разный путь и подвиг, свой и близкий.*

*Иль бросился в колючки брат Ассизский,
Чтоб укротить пронзительные терны?
Но стали терны – розами родными (Иванов 1974: 498).*

Франциск Ассизский, по преданию, бросился в колючие заросли не для того, чтобы вступить с ними в схватку, *укротить пронзительные терны*; охваченный восторгом, он бросился в них, как в объятия друга или любимой, и в ответ на этот безудержный порыв дикая поросль зацвела кровью жертвенного сердца – алыми розами: *С тех пор алеют садом эти розы* (Иванов 1974: 497). Подобное любовно-терпимое отношение к каждому созданию Божию (*мятежных сил не пожелай иными* <...>; *всем разный путь*), даже к чудовищному Пучинному змию, поддержано и библейским подтекстом. Нельзя не заметить, что образ Пучинного змия у Иванова очень напоминает Левиафана, о котором в Книге Иова сказано: „Он кипятит пучину, как котел, и море претворяет в кипящую мазь; Оставляет за собой светящуюся стезю; бездна кажется сединою“ (Иов 41: 23–24). В цикле *В челне по морю* из книги *Кормчие Звезды* Иванов называет это имя напрямую (парадигма „волны → спина Левиафана“): *Нас несет Левиафана / Укрощенного спина!* (Иванов 1971: 594).

В Книге Иова Левиафан описан подробнейшим образом. Это неуязвимое в своей мощи чудовище соединяет черты бегемота, дракона, змея: „Сердце его твердо, как камень, и жестко, как нижний жернов. Когда он поднимается, силачи в страхе, совсем теряются от ужаса. Меч, коснувшийся его, не устоит, ни копье, ни дротик, ни латы. Железо он считает за солому, медь – за гнилое дерево <...>“, (Иов 41: 16–19). Ужасающие детали его поведения и внешнего облика („кости у него, как железные прутья“, „круг зубов его – ужас“, „дыхание его раскаляет угли“ и т.п.) соседствуют с неожиданными, на первый взгляд, восторгами и похвалами, например: „Не умолчу о членах его, о силе и красивой соразмерности их“ (Иов 41: 4). Чудище это –

создание Божие, его могущество, сила, непокорность смиряют человека и внушают благоговение перед Создателем сего существа: „Это – верх путей Божиих: только Сотворивший его может приблизить к нему меч Свой“ (Иов 40: 14). В 103-м псалме Левиафан, воплощение пугающей силы, стоит в ряду прочих радостно воспеваемых творений Всевышнего, каждое из которых имеет свое предназначение в этом мире: „Как многочисленны дела Твои Господи! Все соделал Ты премудро; земля полна произведений Твоих. Это море – великое и пространное: там пресмыкающиеся, которым нет числа, животные малые с большими. Там плавают корабли, там этот левиафан, которого Ты сотворил играть в нем“ (Пс. 103: 24–26). У чудовищного Левиафана оказывается едва ли не самое безобидное и вовсе не злобное предназначение – „играть“. При этом истолковании он вполне способен вызвать умиление.

Таким образом, вторит Франциску Ассизскому Иванов, зло как некий абсолют существует только в сознании человека, проистекая из страха и непонимания замысла Божия. Слепота же эта преодолевается верой и любовью ко всему Божьему миру:

*Хвалите Бога, силы сфер!
 Хвалите Бога, души недр!
 Бессонный ключ в ночи пещер!
 На высотах шумящий кедр!
 Хвалите Бога, бурь уста!
 Ревучий дождь и бьющий град!
 И радуг Милости врата!
 И Мира влажный вертоград! <...>*

(Иванов 1971: 812)

ЛИТЕРАТУРА:

- Иванов 1971:** Иванов В. И. *Собрание сочинений* Т. I.. Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; введ. и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1971.
- Иванов 1974:** Иванов В. И. *Собрание сочинений*. Т. II. Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; введ. и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1974.
- Котрелев 2002:** Котрелев Н.В. „Видеть“ и „ведать“ у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики). // *Вячеслав Иванов ~ творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения*. Сост. Е.А. Тахо-Годи. М. „Наука“, 2002, 7–18.
- Цветочки... 2000:** *Цветочки святого Франциска Ассизского: Первое житие святого Франциска*. Пер. с лат. *Цветочки святого Франциска*. Пер. с лат. СПб. „Амфора“, 2000.
- Честертон 2000:** Честертон Г. Святой Франциск Ассизский. Пер. с англ. // *Цветочки святого Франциска Ассизского: Первое житие святого Франциска*. Пер. с лат. СПб.. „Амфора“, 2000.

ЈЕДАН ИМАГОЛОШКИ ПОГЛЕД НА ПУТОПИСНУ ПРОЗУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Мирјана Секулић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Путописна проза отворено упућује на стварност (Гвозден 2003: 18) и као таква, одувек је била стециште обиље података о сусретима култура и културним трансферима. Путопис је место спајања различитости, место сусрета „сопственог“ и „другог“, па је стога путописна проза погодна за анализу слике другог народа, за показивање како се успоставља слика „другог“, хетероимаж.

Међутим, путописи нам пружају, не само информацију о сусрету са „другим“, не само слику другог народа, већ и, у великој мери, информације о личности наратора и свету из ког потиче. Сусрет са „другим“, једна од највећих пустоловина у којој човек може да се нађе, подразумева преиспитивање и редефинисање концепта „ја“ и „ми“ (López de Mariscal 2007).

Овакво конструисање слике „другог“, слике Шпаније, можемо да посматрамо у тексту Милоша Црњанског под насловом „Атенео де Мадрид“. Одабрани путописни текст само је део шире и свеобухватније слике Шпаније коју Црњански у својим путописима портретира. Црњански у овом тексту реконструира у језичком дискурсу слику једног места које је посетио на свом путу по Шпанији: просветно удружење Атенео у Мадриду. У овом раду ћемо поставити питање како се културни идентитет успоставља путем језика у равни литерарног придржавајући се имаголошких поставки погодних за овакву анализу.

Владимир Гвозден сматра да се имаголог не пита о истинитости националне репутације, већ како је она постала прихватљива (Гвозден 2003: 26). Стога, полази се од утврђивања лица које говори и контекста у коме се налази у тренутку изрицања суда. С тим у вези, посматра се идеолошка позиција са које наступа интерпретатор

културе, припадност традицији и интелектуалним оквирима који одређују његов приступ материји и средства за убеђивање реципијента у своје тврдње (Гвозден 2003: 29).

Милош Црњански, као аутор путописа и путописних репортажа са пута у Шпанију, постаје посредник између српске и шпанске културе. Одлике његовог путописног текста су рефлексивност и отвореност да се интерпретативно суочи са новим и страним, што је нужни услов да се премосте неприступачности и дистанце између две културе. С тим у вези, треба имати у виду да Црњански пише овај текст 1933. године, што је време процвата путописног жанра у Србији, а када одређене теме доспевају у жижу интересовања. Црњански постаје дописник листа *Време* са задатком да извештава о значајним збивањима у Шпанији. Транспонованем својих доживљаја, увиђања и сазнања у писану форму путописа или путописне репортаже, Црњански омогућава процес енкултурације читаве нације путем рецепције путописне прозе и на тај начин ствара услове за упознавање „сопственог“ са „другим“. Само ћемо напоменути значај начина на који путопис улази у једну заједницу: у овом случају то је дневна штампа, па је самим тим публика шира и разноврснија. Црњански одређује себе као део заједнице, колектива, као припадника народа коме је текст упућен. Говори „наше“, мислећи на српско, чиме показује блискост са читалачком публиком. Поистовећује се са „својима“ и ствара услове да они имају поверења у исказане судове.

Путописци сликама предочавају одређено стање културе, па је неопходно разматрање објективности аутора текста. Клаудио Гиљен у том смислу поставља питање да ли аутори верно репродукују неки аспект стварности или дају значење својим чулним утисцима (Guillén 2007: 110), па с тим у вези наводи да „други“ нема значење осим оног које му поглед посматрача припише, тј. посматрач конструише слику „другог“ у свом језичком дискурсу (Guillén 2007: 99).

У путописној прози се не може занемарити интеракција хоризонта очекивања аутора и поља перципираног у искуству. У тексту „Атенео де Мадрид“ читавамо нарочит несклад између ауторовог очекивања и доживљеног, а што има за последицу бројне коментаре и интензивне реакције аутора. Закључује се да аутор не полази од апсолутног непознавања Шпаније, али отвара се питање полазне тачке Црњанског. Да ли Црњански полази од предубеђења о непремостивој различитости која је уткана у културе и маскирана привидним спољашњим сличностима? Покушаћемо да се у даљем

раду откријемо смернице којима нам сам Црњански у тексту указује на могућности тумачења његовог става.

Представе „других“ су конструкције наших знања, подложне су променама, а могу бити засноване и на погрешним претпоставкама (Матицки, уред. 2006). Како на почетку излагања Црњански говори о тзв. „правом Мадриду“ (Црњански 1995: 426), видимо да поседује одређена предзнања о њему која му служе као полазиште у перцепцији и вредновању савремених структура овог града. Такво тврђење нам се нарочито раскрива након уздаха: „Мадрид, који се тако мало познаје“ (Црњански 426), Мадрид који Црњански има прилику да упозна, док је другима то ускраћено. Тај Мадрид, прави, у ком се налази суштина, препознаје се у савременом Мадриду само у траговима, као што је зграда просветног друштва Атенео. Као што више пута у својим текстовима Црњански напомиње, њега води жеља за установљавањем шпанског идентитета, проницање у суштину шпанског. То је могуће тек у дијалогу две културе, у непосредном сусрету са „другим“ и отвореним односом према њему.

Интеркултурални дијалог се одвија у конкретним оквирима између Црњанског као носиоца и представника српске културе и менталитета, што је у тексту обележено као „наше“, и шпанске културе, тј. појединих аспеката шпанске културе и духа који су аутору доступни и који су пресудни у тумачењу и вредновању система другојачности. У том дијалогу Црњански прибегава поступку супротном поступку онеобичавања о ком говори Виктор Шкловски (Петров, уред. 1970). Црњански необично, ново, страно преводи на познато, своје, сопствено; шпанско на српско. Како се говори о непознатом, страном, ради већег комуникативног учинка, није неуобичајено да се узме референтна тачка у познатом систему у односу на коју ће се све представљати и утврђивати статус другог. Тако Црњански никад не каже да „ми“ имамо исто што и „они“, већ увек је то „њихово“ истоветно „нашем“. „Њихово“, страно, друго своди се на „наше“. Страно је оно што се пореди, а „наше“ је оно са чим се пореди. Нагласак није на слици Шпаније, већ на односу „свог“ и „другог“, на односу српске и шпанске културе. Иако је приметна национална самосвест и национални понос Црњанског, у његову спремност на дијалог са шпанском културом не може се сумњати.

Ако се послужимо смерницама Владимира Гвоздена о имаголошкој анализи, видећемо како нам се у тексту Црњанског на нивоу речи, реченице и идеолошких исказа открива слика другог народа, слика Шпаније (Гвозден 2003: 19–20). Почетна разматрања

Милоша Црњанског тичу се спољашњости зграде просветног удружења Атенео у којима установљава да личи на „старе куће наших просветних установа“ (Црњански 1995: 426). Реч којом именује своју оцену јесте „утисак“, нешто лично, субјективно пишчево: „Имао сам утисак да залазим у Матицу, или у стару нашу Академију“ (Црњански 1995: 426). Индикатори сличности које аутор истиче били су плехани олук и трошни велики прозори. Том почетном спољашњом сличношћу Црњански иницира читаву серију паралела између две културе која се преноси и на унутрашњи план. На истом месту Црњански открива разлоге који су га навели да у перципираној грађевини види срце Мадрида: тамо је пронашао симболе историје духовних покрета у Шпанији. То су њене библиотеке, предавања, председници, политички борци, слободари (Црњански 1995: 426).

Прва запажања се обогашују, Црњански „зачуђено“ уочава елементе српске ношње и фризура седамдесетих година 19. века на шпанским сликама. Приметан је пораст интензитета његових реакција и наредна реченица почиње запрепашћењем: „Запрепастио сам се, још више“ (Црњански 1995: 426) због изналажења „страшних сличности“ (Црњански 1995: 426). У слици „другог“ Црњански је нашао „своје“: Богобоја Атанацковића, Вука Врчевића, Полита и Јована Ристића, за ког изриче коментар: „пљунут он“ (Црњански 1995: 426). Кулминација се очитава у тренутку када у шпанском писцу Мигелу де Унамуну види слику Ђуре Даничића, што је сада „забезекнути“ Црњански испратио речима: „мал нисам пао са столице“ (Црњански 1995: 426). Сматра да такво виђење не може бити могуће, али у искуству сам потврђује постојање сличности.

Црњански у тексту „Атенео де Мадрид“ налази сличности међу појединцима припадницима две културе, што се огледа у препознавању сличности међу сликама писаца и политичара, али не задржава се на томе и прелази на план уопштавања својих утисака: „све је било исто као и код нас“ (Црњански 1995: 426). Следи набрајање: наша лица, данашња лица, исти смех (Црњански 1995: 426). Црњански понавља, уопштава и тима наглашава: „Сличност ликова, косе, очију, смеха“ (Црњански 1995: 427). Пејзажи од Сан Себастијана до Бургоса у Шпанији налик су српским, „нашим“. Црњански све доживљава на субјективно-романтичарски начин: све је то „нека дубока мистерија“ (Црњански 1995: 427). Градација интензитета његових утисака достиже ниво „пренеражености“; Црњански се љути на себе због међукултуралних асоцијација чије је успостављање себи допустио.

Коначно у тексту наилазимо и на непосредно исказивање негативног критичког суда Црњанског о сличностима међу културама. Прва констатација је да је све то само илузија, привид, тј. како каже: „језива мрежа обмана о сличностима у свету“ (Црњански 1995: 427). Следи мисао да се ради о „јединству грозном између и најдаљих предела“ (Црњански 1995: 427). Чак и на синтаксичком плану, у српском језику не тако уобичајеном употребом придева „грозни“ након именице, увиђа се снага изречене оцене. Остаје под знаком питања да ли се у најдаљим пределима крије алузија на Србију и Шпанију; као и питање о факторима удаљености земаља и култура. Трећи суд Црњанског о сличностима међу културама гласи: „безумно премештање не само идеја и епоха, него и ликова и навика“ (Црњански 1995: 427), што уједно представља и врхунац његових вредносних исказа о датој теми.

Међутим, иако у запажањима о сличности између две културе увиђамо градацију реакција Црњанског на њих, иако постоји првобитно изненађење и неприхватање закључака до којих долази у свом чулном искуству, ипак је евидентно сламање његовог отпора. Највеће заслуге за то припадају музици. Наиме, слушајући песму „Mi vieja“, Црњански бива потрешен „до дна душе“ и открива у њој „неки мотив битолски“ (Црњански 1995: 427). У песми Тореса Калва о Гранади он налази нешто босанско како је „јаукало“. Песме „cante jondo“, чији назив оставља у оригиналу, а затим преводи као „дубоке песме“, налик су македонском и босанском лелекању. Црњански прави дигресију у којој тумачи разлоге за такве закључке и као закључак износи тврђење да је носилац сличности тих песама са „нашим“ присутност арапских елемената у обе врсте поезије. Међутим, овог пута „наше“ се не ограничава више само на „српско“, већ се његово значење проширује на „балканско“.

Текст мења свој ток и приметни су почеци помирења са чињеницом о постојању сличности између две културе. Сведоци смо томе да Црњански с тугом говори шпанској уметници која није веровала да постоје тако „страшне“ (још увек их квалификује као страшне) сличности, какве је он увиђао. Сведоци смо и немогућности потпуног разумевања две културе. Црњански констатује: „Ужасно је било само то што јој нисам могао рећи“ (Црњански 1995: 427). Квалитет ужасног више се не приписује само увиђању постојања сличности, већ и немогућности комуникације истих. Тиме се отвара питање могућности потпуне комуникације Црњанског у новој заједници. Међутим, од значаја за испитивање односа сопства-

другојачности, односа свог-другог јесте и заинтересованост за интеркултурални дијалог. У тексту Милоша Црњанског очигледна је тенденција ка разговору и спознаји „другог“, шпанског, па се питање покушаја његове интеграције у страну заједницу решава позитивним одговором.

Велику улогу у откривању слике другог народа на нивоу речи игра питање превода. Непревођење се посматра као апсолутна страност (Гвозден 2003: 20). Превод омогућава интеркултурални дијалог. У путописним текстовима Црњански врло често задржава речи и изразе на шпанском језику, у оригиналном облику, док их каткад само транскрибује. У тексту „Атенео де Мадрид“ Црњански остаје веран оригиналу и дословно преписује речи које виђа на зидовима грађевина, нпр. „muera Hitler“, а да не објашњава њихово значење: „нека умре Хитлер“. Назив једне песме оставља у оригиналу, „Мі vieја“, (у значењу „Моја стара“), док наслов једног позоришног комада даје само у преводу: *Исељеник*, што говори о томе да се Црњански не држи једног јасно утврђеног става према превођењу, односно непревођењу. Нарочит је случај песме *cante jondo*, чији назив Црњански оставља у оригиналној форми, али уз додатно објашњење на српском језику: дубока песма. У *Речнику књижевних термина* назив ове песничке врсте налазимо такође у оригиналном облику уз напомене да се ради о дубоком певању (Живковић, уред. 2001: 102), што се подудара са поступком Милоша Црњанског. Из свега тога можемо закључити да се његова тежња ка остваривању интеркултуралног дијалога не може порећи.

Оно што представља дефинитивну дистинкцију између шпанске и српске културе јесте смисао шпанске игре, шпанског плеса. Рећи ће Црњански: „Игра је за њих што и љубав“ (Црњански 1995: 428). „Наше“ ће овог пута бити занемарено, јер нема сличности, па, стога, нема ни поређења.

Заведен игром шпанске играчице (дрхтањем, превијањем тела, ударцима потпетица), Црњански истовремено исписује свој идеолошки став и открива суштину Шпаније: Шпанија, политички узаврела и модерна, у свом бићу, суштини, јесте „заостала, негде, у основама, у ватри, у чулности, у жалости за уживањем“ (Црњански 1995: 428). Шпанија, то је ватра, то је чулност, то је уживање. Међутим, следећи одељак у тексту по значењу контрастира претходном: Шпанија значи и напредак, науку; шпанска интелигенција ради на прогресу, у библиотекама и иза поноћи марљиво осмишљава будуће пројекте (Црњански 1995: 428).

Крај текста у ком се закључује да се не може никуд отићи а се нешто давно познато не нађе, већ и не изненађује читаоца. Обећање Шпанаца да ће Црњанском приредити шпански специјалитет из Сеговије, што ће рећи шпанско национално јело, изјаловило се. Испоставило се да је то прасе на ражњу. Шпански „ароз“ из Валенсије био је ђувеч. Црњански постаје меланхоличан. Све наде упира у шпански слаткиш, „бар“ ће то, очекивао је, бити „нешто непознато“ (Црњански 1995: 428). Међутим, била је то: „наша алва“ (Црњански 1995: 428). Алва коју Црњански сматра „нашом“, српском, истовремено је била и специјалитет из Аликантеа: Шпанци су се хвалили алвом као својом националном посланицом на коју полажу пуна права. Црњански нас дочекује следећим речима: „Тада више нисам могао да се уздржим“ (Црњански 1995: 428). Предаје се, бива побеђен сопственим налазима. Очекивао је нешто ново, страно, непознато, а на сваком кораку је налазио познато, своје. Отишао је далеко од своје домовине и затекао је њено, своје. Својим искуством Црњански потврђује раније изговорене речи да се никуд не може отићи а да се не нађе нешто познато, својствено сопственом народу, његовом духу и култури.

Док Милош Црњански на лексичком плану почиње текст речима „трагична иронија“ (Црњански 1995: 425), његов завршетак је управо остварење ироније на семантичком плану. Речи се преображавају у дело. Црњански у моменту изрицања осуде сопствених налаза сличности између српске и шпанске културе напомиње да изричито одбија да буде попут бабе из романа Анатола Франса (она је на сликама по фиорентинским галеријама препознавала своје покојне), но, на самом крају текста, Црњански и сам признаје да не може другачије, предаје се и доживљава судбину Лале. Да појаснимо: Лала је по повратку из Беча упорно понављао: „Варош к'о варош... Него што сам видео тамо једног риђу! Као да је овај Путко из комшија-Максине баште.“ (Црњански 1995: 428). Црњански прави шалу поредећи сопствени начин излагања о „свом“ и „другом“ са Лалиним. У жељи да избегне судбину споменуте бабе, Црњански је, морамо признати, завршио као Лала.

ЛИТЕРАТУРА:

- Гвозден 2003:** Гвозден, В. *Јован Дучић путописац (Оглед из имагологије)*. Нови Сад, Светови, 2003.
- Живковић, уред. 2001:** Живковић, Д. *Речник књижевних термина*. Бања Лука, Романов, 2001.
- Константиновић 2006:** Константиновић, З. Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора // *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Зборник радова чији је уредник М. Матицки. Београд, Институт за књижевност и уметност, 2006, 11–15.
- Матицки, уред. 2006:** Матицки, М. *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд, Институт за књижевност и уметност, 2006.
- Петров, уред. 1970:** Петров, А. *Поетика руског формализма*. Београд, Просвета, 1970.
- Црњански 1995:** Црњански, М. Атенео де Мадрид. // *Путописи 1*. Београд, Задужбина Милоша Црњанског, 1995.
- Шкловски 1970:** Шкловски, В. Конструкција приповетке и романа. // *Поетика руског формализма*. Зборник радова чији је уредник А. Петров. Београд, Просвета, 1970, 230-231.
- Guillén 2007:** Guillén, C. *Múltiples moradas (Ensayo de Literatura Comparada)*. Barcelona, Tusquets editores, 2007.
- López de Mariscal 2007:** López de Mariscal, B. Para una tipología del relato de viaje. 2007. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. El 20 de abril de 2008.
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57938396989371509976613/p0000001.html>>.

ТЕКСТОВЕТЕ МАТРЪОШКИ НА ВЛАДИМИР НАБОКОВ

Магдалена Костова-Панайотова
Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград

Сред най-популярния начин на четене на руския поет и прозаик Владимир Набоков през последните 20-те години е интерпретацията на творчеството му в интертекстуален аспект. Десетки изследвания се насочват към множеството препратки, към „чуждото слово“ у този писател – алюзии, цитати, реминисценции, стилистически фигури, мотиви, образи... Използването им дори е изведено като основен смисъл на Набоковата проза в някои изследвания (Мулярчки 1994). При това детайлните анализи сами по себе си като че слабо способстват за разгадаване на загадката Набоков, доколкото водят до коренно различни тълкувания, а и търсените паралели и отблясъци от чужди текстове често за читателя изглеждат като преднамерена война с класиците (вж. Кучина 1996: 67; Стеценко 1996: 128).

Трудностите при анализа възникват, от една страна, поради факта, че Набоков е явление на няколко литератури и в различните периоди на творческия си път черпи от различни литературни традиции¹.

От друга страна, писателят успява по-отчетливо от много свои съвременници да преосмисли идеи и образи от руската класика, посредством игровото начало да провокира „трудно четене“, т.е. съзнателните усилия на читателя за достигане на смисъла на творбата, означавайки многопосочно и вариативно отношенията си с литературната традиция.

Композиционният модел на тази проза Сергей Давидов определя посредством принципа на матрършката – всевъзможните препратки освен че изграждат мозаична структура на различни нива, се отличават и с подвижност на художествените функции (Давидов 1982).

¹ За влиянието на Херман Хесе, Р. Валзер, У. Шекспир вж. Семьонова 2001; за влиянията на Пруст, Джойс и Кафка например говори Зинаида Шаховска (Шаховска 1995).

Структурата на Набоковите романи предполага две съставни части – експлициран фон и скрит литературен, който „се разполага под ватерлинията на набоковския кораб–текст, но именно там, в глъбините, се решават въпросите на художественото битие: определя се истиността и лъжата на персонажа писател пред лицето на вечността“ (Шадурски 2004). Тази двуслойност се отнася както до формиране на пространството и времето, така и до сюжета и образите на героите.

Всяко от произведенията на Набоков отразява естетическата концепция на писателя за света, в който творчеството е едно от малкото човешки предизвикателства към отвъдността, към смъртта. (Показателен в това отношение е епиграфът към романа *Покана за екзекуция*, който най-експлицитно оголва идеята за безсмъртието на човешкостта чрез творчеството).

Заедно с това светът на Набоковите романи е мъчителен свят, в който няма добро и всичко е измама и ужас. Оттам литературният израз на отчаянието, най-често пресъздаден чрез идеята за подмяната и двойничеството, както и чрез мотива за огледалата. Тази концепция от роман към роман се променя, но във всички тях са ясно открити творчески вариации на тема изкуство и художник. Ненапрасно Ерофеев говори за „метаромана“ на Набоков (Ерофеев 1990а: 13). А Долинин пише: „всички произведения на Набоков [...] са посветени именно на изясняване на отношенията между твореца и неговото създание“ (Долинин 1991: 13).

Отпратките към „чуждото слово“ са важна възможност за декодиране на смисловите послания в текстовете на любителя на анаграми и кръстословици. Обръщането към писатели и текстове от руската класика за твореца не е важно само като утвърждаване на пространствата на руската духовност, но и свидетелства за глъбинна връзка на усвояване-оттласкване от художествените принципи на класиката. Характеризирането на начина, по който функционират множеството препратки, помага и за по-цялостно проникване в светогледа на твореца, който в интервюта, бележки, литературни архиви мистифицира писателството и гради твърде различни етико-естетически послания.

Сред руските автори, към които най-често отправят романите на Набоков и с които неговата проза влиза в активен спор-диалог, са Пушкин, Гогол, Достоевски, Чехов, отчасти Толстой и Тургенев. Ясно открити са междутекстовите връзки с традициите на „сребърния век“ – със символистите А. Бели и Ал. Блок, с Ив. Бунин, с Н. Гумилов и с Б. Пастернак (Вж. Сконечна 1996: 207; Фатеева 2006:198,

215, Захариева 1999). Много от тях едновременно са учители и опоненти за писателя.

Пушкин е не просто важна, а знакова фигура за Набоков. В романа „Дар“ се натъкваме на признание, че Пушкин е влязъл в кръвта на твореца. Текстове матрЪошки откриват Пушкинови стихове, проза, драматургия, а преводите на английски на *Евгений Онегин*, *Мозарт* и *Салиери* и *Пир по време на чума*, които писателят прави, са и своеобразен знак за стремежа да се потопи в лабораторията на класика, да разгадае магията на неговото творчество.

Интертекстът Пушкин е значим през целия литературен път на писателя, той се оказва своего рода лакмус, но по-богат, многопосочен и разнообразен е в „сиринския“ период. Пушкиновите реминисценции, алюзии, цитати образуват своеобразен пъстър килим, чиито нишки сплитат теми от различни произведения (образът на битието килим се явява повторително в ред творби). При това функциите на тези отпратки са различни. От начина, по който възприема Пушкин, често зависи съдбата на пишещия герой в романите на Набоков (Вж. Шадурски 2004). Отразеното Пушкиново слово пронизва романа *Дар* (главният герой се нарича Фьодър Годунов, а пеперудата в романа носи названието *Orpheus Godunov*, отпращайки асоциативно и към мита за древния тракийски поет, символ на изкуството, и към трагедията на Пушкин *Борис Годунов*), *Отчаяние*, *Покана за екзекуция*, *Ада*, *Лолита*, *Бледият огън*...

Още първият „руски“ роман *Машенка* (1926) освен ясните препратки към Блок и неговите *Стихове за Прекрасната Дама* започва с епиграф от Пушкинов стих („...Вспомня прежних лет романы,/ Воспомня прежнюю любовь...“), извеждайки по този начин две от основните теми за Набоковия художествен свят: мотивът за паметта и за живота роман, които се преосмислят и повторително се явяват в последващите романи на Набоков. Трансформацията на функциите на реминисценциите от класика позволяват да се проследи естетическата еволюция на писателя емигрант. С Пушкин е свързана и темата за бягството, за търсенето на покой („жизни мышей беготни“), мотивът за двойничеството. Бродски отбелязва, че като че ли всички романи на Набоков са за „алтернативата на съществуването“, за възможността за бягство. Това ярко се вижда в романа *Отчаяние*, където героят не само носи името Герман (подобно на Пушкиновия герой от *Дама пика*), но и се стреми към бягство, извършва убийство, а цялото повествование съдържа преки междутекстови отпратки към ред текстове на

Пушкин, които са съединени по странен начин в съзнанието на героя (Вж. Фатеева 2006: 229).

В англоезичната проза на Набоков Пушкиновите отпратки имат ценностни и културологически функции. В руската версия на *Лолита* Хумберт-Хумберт имитира похватите на Пушкин, в *Пнин* героят живее с асоциации от Пушкинови творби, а в *Ада* се появява сюжетът на Е. Онегин, макар и в пародиен вид. Играта с текстовете на класика обаче не показва едностранчиво отношение на снизяване. Двуслойността на образа на всички нива открива пушкинския интертекст като постоянна мяра, показател за индивидуалност и истинност и дори когато естетическата и езиковата игра като че ли поставят под съмнение принципите на класическото сюжетостроене, естетиката на класическия XIX век, жанровите характеристики на романа, вплитането на алюзии и цитати от руската романова традиция, от „романа в стихове“, насочва обратно към родовото начало.

Ако Пушкин е в кръвта на Набоков, то Гогол – магьосникът, фокусникът, когото Набоков определя като писател на четирите измерения и по този начин го поставя дори по-горе от „триизмерния Пушкин“, е не по-малко важен за писателя – за това говори книгата *Николай Гогол*, издадена през 1944 г. в САЩ. Но ето че в *Покана за екзекуция* между куклите на Цинцинат се намира и Гогол, приличен на плъх, за *Ревизор* Набоков твърди, че описва вулгарни персонажи, а *Мъртви души* събира „великолепна колекция от пошли хора“. Но писателят емигрант цени, по собствените му признания, не идеите, а езика на Гогол, „съкровенията извивки на словото“ (Набоков 1999) или както пише в *Гогол*: „Както в люспите на насекомите поразителният ефект на окраска зависи не толкова от пигментацията на самите люспи, колкото от начина им на разполагане, от способността им да пречупват светлината, така и геният на Гогол използва не основните химически свойства на материята („истинската действителност“ на литературните критици), а способните за мимикрия физически явления, почти невидимите частици на възсъздаването битие“. Писателят реагира срещу онези критици, които търсят поука в Гоголевите текстове, доколкото в изкуството, според твореца, няма място за морал (Вж. Шаховска 1995: 77–79).

Отпратките към Достоевски в прозата на Набоков са многочислени и са част от препратките към тъй наречения „петербургски текст“, който обикновено се свързва с линията Пушкин – Гогол – Достоевски – Бели – Ахматова – Манделщам... Известна е демонстрираната омраза към Достоевски – Шаховска цитира Набоков, който твър-

ди, че в своите лекции по руска литература отделя на този класик не повече от 10 минути, като по този начин го унищожава. Но всъщност въпреки обвиненията, близостите между двамата писатели никак не са малко (Вж. Шаховска 1995: 80). Общите мотиви между *Дама пика* и *Престъпление и наказание* разглежда Топоров (Топоров 1995), а Шадурски извежда двете произведения като общ хипотекст на Набоковия роман *Отчаяние* (Шадурски 2004: 39). Стремещът към парите, мотивът за завистта, чувството за избраничество на героя, двойничеството, както и мотивът за насекомите като обща характеристика на съзнанието на героите в *Дама пика*, *Престъпление и наказание* и *Отчаяние* (Герман е преследван от асо-паяк, Свидригайлов има видения за паяци, пеперудата е натрапчив символ при Набоков) са само част от общия интертекст. Темата за избраничеството, за псевдохудожеството, за злото и отчаянието у твореца в текста на романа се усложнява от вплетения *Портрет* на Гогол и ужасния сън на художника в романа *Отчаяние* (вж. за това Стеценко 1996; Шадурски 2004). В романа на Набоков хипотекстовете от класиката образуват много силно семантично поле. Те са използвани като вариантни отигравания на собствени проблеми, за решаване на свои естетически задачи. Отпратките към Достоевски до голяма степен са обусловени от факта, че разграничавайки се от автора на *Братя Карамазови*, Набоков не може да се отгласне напълно от него. Често интертекстът на Достоевски се използва в ироничен регистър най-вече при появата на темата за двойничеството, безумието и несъвпадението на аза със себе си.

Интертекстът на Достоевски в руската версия на *Лолита* е изключително важен, защото освен белег за естетическия спор между творци от различен времеви контекст, подобно на отпратките към Пушкин, се оказва мяра-изпитание за етико-естетическия статус на героя Хумберт-Хумберт, на идеите за творчеството. Заедно с това Набоков пародира стилови похвати на автора на „идеологически романи“, полемизира с негови конструкции, сюжетни мотиви и идеи (напр. маниакалността, желанието за убийство, раздвоеността на съзнанието). За аналогията между сладострастниците Ставрогин, Свидригайлов и Хумберт-Хумберт пишат О' Конър и Ст. Лем (О' Конър 1989; Лем 1992).

Вплитайки елементите на чуждия стил в текста на своя роман, писателят усложнява неговата структура и вариативност. Основният и подтекстовият сюжет се развиват контрапунктно, а чрез отпратките към Достоевски се осъществява и промяна на романовия хронотоп – художественото пространство на текста се увеличава.

Към Чехов Набоков има отчетлив пиетет и отпратките към автора на *Човекът в калъф* са не по-малко значими, отколкото отпратките към Пушкин. В ранните разкази и романи на Набоков са използвани различни Чехови повествователни похвати, сюжети и образи – например текстови съвпадения, родство на детайлите в пейзажа, сходни мотиви, сходство при откритите финали и пр. (Вж. повече Шраер 2000: 62; Карлински 1995; Профър 1974).

И у Чехов, както и у Набоков естественото желание на човека да се сдобие с взаимност, разбиране, не се сбъдва именно защото е твърде лично. Никой не чува другите, очакванията са винаги излъгани. Разликата е може би в това, че у Набоков мотивът за трагизма на човешкото битие звучи много по-ярко очертано. Особено ясно това се вижда при паралелите между *Човекът в калъф* и *Защита Лужин*, при *Дом с мецанин* и *Облак, езеро, кула*, както и при *Черният монах* и *Истинският живот на Себастиан Найт* (Вж. Шансис 1987; Полская 1989; Шадурски 2004). Ако в разказите на Набоков от 20-те и 30-те години са използвани някои Чехови повествователни похвати, в романите му, и най-вече в *Ада*, отпратките са главно към драматургични Чехови произведения.

В *Ада* основата на интертекстуалните отпратки са пиесите *Чайка*, *Три сестри*, *Вуйчо Ваньо*, *Вишнева градина*, но в сюжетната канава са вплетени и елементи от биографията на Чехов и негови писма (Вж. Зверев 1998, Шадурски 2004). Едно от възможните четения на многочислените отпратки към последния голям драматург от XIX век е тревогата за оскъдняването и деформацията на руската литература при трансформацията на текстовете в сценични постановки. Театърът, в наблюденията на героите на Набоков, е сфера, в която произведенията на класиците често се явяват изменени до неузнаваемост. През призмата на фантазиите на Ван Вин, Набоков явява своята често иронична представа за Чехов в руската литература. Но заедно с това както чрез отпратките към Пушкин, така и чрез отпратките към Чехов творецът емигрант ратува за съхраняване на високото естетическо ниво, което утвърждават двамата класици. Дори встъпвайки в литературна полемика с тях, с помощта на литературната игра потомъкът осмисля резултатите от творчеството им. И в такъв късен роман като *Прозрачни предмети* на Набоков образи и мотиви от Чехов се явяват, за да обозначат връзката между отвъдното и реалното битие, да очертаят мечтаното завръщане към себе си, т.е към миналото (*Дамата с кученцето*).

Критическото осмисляне на историята на руската литература, на собственото творчество в текстовете на Набоков най-често става с помощта на реминисценции, отпратки, цитати от класически за руската литература текстове. При това „дидактичните“ автори като правило не влизат в сферата на интересите на писателя, а игровата поетика на Набоков е свързана, както смята А. В. Злочевска, с „организирането на напрегнати „сътворчески“ отношения между читател и автор в процеса на „разгадаване“ и едновременно съзидание на нова нравствено-философска и естетическа концепция за света (Злочевска 1997: 9–19).

За начина, по който Набоков възприема руската класика, бихме могли да съдим и от неговите *Лекции по руска литература*, издадени през 1981 година, на които можем да гледаме като на художествен текст и които оголват някои пристрастия на писателя към определени елементи на художествения тип писане, свидетелстват за внимателното усвояване на стила на класици като Пушкин, Лермонтов, Гогол, Чехов, Достоевски, върху чиято основа, отгласвайки се, но по един синовен начин, Набоков успява да изгради собствения си художествен стил. Без да се увлича от външния антураж на руската словесност, писателят съхранява верността към традицията, но не и формалното преклонение пред нейните кумири. „Чуждото слово“ у емигранта преосмисля естетическите и нравствените търсения на класическата руска литература. Но то се оказва и онзи лакмус, чрез който биват подложени на проверка идеите и героите в прозата на твореца.

ЛИТЕРАТУРА:

- Давидов 1982:** Davidov, Sergej. „*Teksty – Matreshki*“ *Vladimira Nabokova.*, München, 1982.
- Долинин 1991:** Долинин, А. После Сірина. // В. В. Набоков *Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы.*, М., 1991.
- Ерофеев 1990:** Ерофеев, В. Русская проза Владимира Набокова. // Набоков В.В. *Собр. Соч.* в 4 т., М., 1990, Т. 1.
- Захариева 1999:** Захариева, И. Синтетическая модель русского эмигрантского романа(Машенька Вл Набоова). // *Slavia orientalis*, tom XLVIII, nr.+ ,rok 1999
- Зверев 1998:** Зверев, А. Смена кожи. // *Иностранная литература*, 1998, № 5

Злочевска 1996: Злочевская, А. Достоевский и Набоков. // *Достоевский и мировая культура.*, М., 1996.

Карлински 1995: Karlinsky, S. Nabokov and Chekhov. In: – *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* New York; London, 1995.

Кучина 1996: Кучина, Т. *Творчество Набокова в зарубежном литературоведении.* Диссерт., М., 1996.

Лем 1992: Лем, Ст. Лолита или Ставрогин и Беатриче. // *Лит.обозрение*, 1992, № 1.

Мулярчки 1994: Мулярчки, А. Набоков и „набоковианцы” // *Вопросы литературы*, 1994, вып. 3, 125–160.

Набоков 1999 а: Набоков, Вл. Гогол. // *Звезда*, № 4, 1999.

Набоков 1999 б: Набоков, В. В. *Комментарии к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин».* СПб., 1999.

О’Конър 1989: O’Connor, K. Rereading Lolita, Reconsidering Nabokov’s relationship with Dostoevsky. In: – *Slavic and East European Journal* 1989, Vol. 33.

Полска 1989: Польская, С. Комментарий к рассказу В. Набокова „Облако, озеро, башня”. // *Scando – Slavica.*, 1989, Т. 35.

Профър 2000: Профър, К. *Ключи к „Лолите“*, СПб., 2000.

Семьонова 2001: Семьонова, Н. В. *Цитата в художественной прозе*, Тверь, 2001.

Сконечна 1996: Сконечная, О. Люди лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века. // *Звезда*, 1996, № 11.

Стеценко 1996: Стеценко, В. Насмешливый мираж. // *Язык. Культура. Методика:* сб. Статией, Луганск, 1996, с. 128.

Топоров 1995: Топоров, В. Н. *Миф. Ритуал. Символь. Образ.*, М., 1995.

Фатеева 2006: Фатеева, Н. *Интертекст в мире текстов*, М., 2006

Шадурски 2004: Шадурски, В. *Интертекст русской классики в русской прозе Владимира Набокова*, М., 2004.

Шансис 1987: Chances, E. Chekhov, Nabokov and the Box: Making a case for Belikov and Luzhin. // *Russian Language Journal*, 1987, vol. 40, № 140.

Шраер 2000: Шраер, М. *Набоков: Темы и вариации.* СПб., 2000.

POLACY W XIX-WIECZNEJ TURCJI – SWOI I OBCY. TRAGIZM EMIGRANTA NA PODSTAWIE PROZY STEFANA DICZEWA

Wojciech Józwiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Zainteresowanie Polaków krajami bałkańskimi sięga średniowiecza. Przez Bałkany przechodzili uczestnicy wypraw krzyżowych, a półwysep był terenem walk z potęgą turecką (np. Warna). Polacy byli wtedy gośćmi jednostkowymi, którzy rzadko osiadali na tych terenach na dłużej. Zmianę przyniósł wiek XIX, kiedy to po nieudanych polskich zrywach niepodległościowych oraz klęsce Wiosny Ludów rzesze Polaków znalazły schronienie w granicach osmańskiej Turcji, a znaczna ich grupa dołączyła wkrótce do wielonarodowej społeczności zamieszkującej państwo Osmanów. Nowa rzeczywistość postawiła emigrantów w niezwykle trudnej i dwuznacznej sytuacji, gdyż znajdując schronienie przed odwetem państw okupujących terytorium Polski stawali się dłużnikami sułtana, który sam był okupantem, a jego państwo wielu narodom kojarzyło się jednoznacznie z okrucieństwem i niewyobrażalnym bezprawiem. Pozostanie w granicach Turcji często wiązało się z koniecznością zmiany religii i przejścia na islam, co przysparzało dodatkowych kłopotów związanych z autoidentyfikacją. Polacy byli w nowej ojczyźnie obcymi (Bambrowicz 2008: 210 i nast.; Juda 2000: 27–37) – nie należącymi tak naprawdę do żadnego kręgu ani władzy ani rządzonych, pozostającymi poza. Ich często udana próba zbliżenia do kręgów tureckich (związana z próbami przyjęcia elementów kultury orientalnej) sprawiała, że często bezpowrotnie tracili szansę na bycie swoimi dla tureckich Słowian, najbliższej pod względem etnicznym, kulturowym oraz analogii losów historycznych społeczności zamieszkującej Turcję. Często atrakcyjna była ich inność, nierzadko wykorzystywana jednak wyłącznie do partykularnych interesów władz osmańskich.

Polacy stanowili na ziemiach bułgarskich dość „egzotycznych“ gości z dalekiego świata i choć jak twierdzi Józef Magnuszewski „mieli

świadomość wspólnoty dążeń wszystkich ujarzmionych narodów, krzewili w nich patriotyzm, panslawizmowi przeciwstawiali własną drogę rozwojową poszczególnych wspólnot narodowych oraz pielęgnowanie własnych tradycji“ (Magnuszewski 1981: 81), jednak, a może, co szczególnie zaskakujące – również dzięki temu pozostawali obcy, w często obcym sobie i nieufnym środowisku.

Jako bohaterowie bułgarskich tekstów literackich (szczególnie tych, których akcja rozgrywa się w ostatniej fazie odrodzenia narodowego) Polacy występują dość często, jednak głównie jako bohaterowie dalszoplanowi, anonimowi, piastujący funkcje tłumaczy bądź inżynierów, a ich postawę określić można jako neutralną, bardzo rzadko - wrogą. Kilku twórców pozwoliło jednak Polakom bardziej „zaistnieć“ na kartach swych tekstów literackich i czyniąc z nich bohaterów drugoplanowych pozwoliło odtworzyć, funkcjonujący w bułgarskiej świadomości społecznej, stereotyp XIX-wiecznego Polaka – emigranta, mieszkańca imperium osmańskiego.

Józef Magnuszewski, na podstawie analizy postaw polskich bohaterów dramatu Petka Todorowa *Първине* (Przesmyckiego) oraz poematu Pencza Sławejkowa *Кървава несен* (Warioły), scharakteryzował jego zdaniem stereotypowego, rzec by można, modelowego Polaka widzianego oczyma bułgarskich twórców z początku XX wieku. Z obu analizowanych utworów wyłonił się „wykształcony szlachcic-demokrata i patriota, co wszystko poświęcił dla narodu, po klęsce życiowej pozostaje duchem niespokojnym (ale przy tym towarzyskim – ma zamiłowanie do kielicha), jako specjalista spełnia w zacofanym kraju misję cywilizacyjną: w obcym środowisku, od którego dzieli go dystans społeczny i kulturalny, stara się zaszczepić idee, o które walczył; wspiera w nim oświatę i rodzime tradycje garnąc się do ludu i młodej inteligencji; nie znajduje jednak wyraźnego oparcia i nie potrafi się zakorzenić“ (Magnuszewski 1983: 107). Przedstawiony schemat nie wyczerpuje jednak wszystkich wzorców Polaków – bohaterów bułgarskiej literatury. Model zaproponowany przez Magnuszewskiego można nazwać typem probułgarskim, nie „obcym”, a jedynie „innym“ - bliskim „swojego”, po przeciwległej stronie należy ustawić inny stereotyp Polaka „obcego“ wręcz „wroga“ kultury bułgarskiej i narodu bułgarskiego – to model obecny w szeregu tekstach przeciwstawiających się propagandzie katolickiej i unijnej na terenie Bułgarii¹. Z tematem niniejszego opracowania ściśle związany jest trzeci

¹ Są to, zasługujące na szczególną uwagę i godne osobnego opracowania, teksty o charakterze antykatolickim i antyunickim, w których „papiescy wysłannicy“ utożsamiani z jezuitami przedstawieni zostali jednoznacznie negatywnie, a znajomość realiów historycznych pozwala

model – Polaka tragicznego, czasem obojętnego wobec zastanej rzeczywistości, a na pewno rozbitego pomiędzy „swoim“ i „obcym“. Wzorzec ten został doskonale przedstawiony przez Stefana Diczewa w powieściach *За свободата* (1954–1956) i *В лабиринта* (1977). W tekstach tych występują jako bohaterowie drugoplanowi trzej Polacy: Michał Czajkowski (*За свободата*) oraz Józef Szczepański i Marian Wysocki (*В лабиринта*). Niewątpliwie najbardziej tragiczną i wewnętrznie rozdartą postacią jest Czajkowski, występujący w tekście jako Sadyk pasza – osoba autentyczna, niejednoznaczna i wielowymiarowa. Był działaczem politycznym, pisarzem (Kijas 1963: 53–82)², żołnierzem i romantycznym marzycielem, upadek powstania listopadowego uczynił zeń emigranta – od 1841 roku na Wschodzie. Czajkowski dokonał w swym życiu wielu wolt, zmieniał stronnictwa polityczne, religie, aby resztę życia spędzić jako prawosławny poddany swego największego wroga – cara Rosji. Diczew ukazał jeden z epizodów burzliwego życia Sadyka, gdy po przejściu na islam, jako dowódca utworzonej przez siebie formacji Kozaków otomańskich, stara się zrealizować swe marzenia o wyzwoleniu Polski. „Помохамеданчения поляк Чайковски, наричан Садък паша“ (Diczew 1970: 28) to człowiek zaprzyjaźniony z tureckimi decydentami, który wiele doświadczył i przeżył wiele rozczarowań³. Przyjmuje on rolę bezwolnego, antyrosyjskiego oręża w rękach Turcji i rozpoczyna rekrutację Bułgarów do swego oddziału. Autor powieści odmalowuje dwa oblicza Polaka, na zewnątrz „хладен, практичен, малко изморен генерал на турска служба“ (Ibid.: 30), w rzeczywistości ukrywa duszę melancholijną, która pozwala mu uciec wspomnieniami do Polski i życia w ojczyźnie. Diczew widzi w nim jednak człowieka tragicznego, pogodzonego z klęską swych marzeń, organizującego oddziały wojskowe do walki, w której sens już nie wierzy⁴. Wyprawa po bułgarskich rekrutów na krótko rozpala w nim dawne nadzieje, snuje całkowicie utopijne plany stworzenia armii, którą poprowadzi do Polski – „ние ще наберем такава войска, такава сила, та с нея чудеса ще извършим!“ (Ibid.: 48); „Това е шанс, драги, шанс, който не трябва да изпускате“ (Ibid.: 49); „Само десет такива дивизии, драги мой, и ние пак ще танцуваме мазурка в Белведер“ (Ibid.: 51).

odnieść te charakterystykę do działających na terenie Bułgarii polskich duchownych. Więcej na ten temat np. Minczew 2000.

² Tam też bogata bibliografia dotycząca twórczości o tematyce bałkańskiej Czajkowskiego.

³ „Той беше възрастен мъж, почти стар, и през своя буен, изпълнен с превратности живот бе навикнал да не се учудва“ (Ibid.: 29).

⁴ Jego „име все още събираше сънародниците му за борба, в която той самият отдавна вече на вярва“ (Ibid.).

Jednakże pierwotny zapał szybko ustępuje miejsca rozczarowaniu wobec braku jakiegokolwiek zainteresowania Bułgarów walką w oddziałach pod sztandarem z krzyżem i półksiężycem. Zawód był tym większy, im bardziej Sadyk pasza był przekonany, że „знаеше езика им, изучаваше нравите; уверен беше, че разбира стремленията и душата им“ (Ibid.: 50), okazało się, że była to iluzja, a zbliżenie z Turkami sprawiło, iż boleśnie przekonał się jak dalece stał się obcy dla tureckich Słowian, a jego plany snute były w oderwaniu od bałkańskich realiów⁵. Zaskoczeniem był dla niego zarzut wypowiedziany z głosu Bułgarów – „Султанска войска ли е, не е българска“ (Ibid.: 53), nie przemawiał do zebranych argument darmowego utrzymania, umundurowania i uzbrojenia, Bułgarzy odmówili walki przeciw Rosji.

Sadyk pasza pojawia się na kartach powieści Stefana Diczewa jeszcze raz, w epizodzie opisującym przemarsz znacznie uszczuplonego oddziału Kozaków otomańskich ścigającego bułgarskich hajduków. Autor daje sugestywny obraz tragedii starego żołnierza, którego ambitne plany bezpowrotnie legły w gruzach, a śmierć ukochanej żony położyła kres szczęściu osobistemu – Michał Czajkowski pozostał zupełnie sam w obcym środowisku - „Застарял бе и самият Садък. Дълга, неизлечима болест бе отнесла накрая жена му Людвика; покрусен повече отвсякога, той се оставяше на течението“ (Ibid.: 391).

Diczew podkreślił wielokrotnie rozbieżność polskiej emigracji, która animozje polityczne pielęgnowała także na wygnaniu⁶ nie mogąc dojść do porozumienia w celu lepszej reprezentacji wspólnych problemów i dążeń. Brak porozumienia pomiędzy różnymi orientacjami politycznymi wyrażał się pośrednio w stosunku do kwestii bułgarskiej i przekładał na zaufanie, jakim Bułgarzy darzyli przedstawicieli Polonii. Elementem wspólnym, podkreślanym przez wszystkich bułgarskich autorów poruszających kwestie Polaków na terenie Turcji, jest pochodzenie społeczne członków Polonii. Na akcentowany szlachecki rodowód zwracał również uwagę w swym opracowaniu Józef Magnuszewski, także w tekstach Diczewa Polacy są ludźmi „dobrze urodzonymi“ – szlachcic Czajkowski zbiera ochotników „за наемната армия на шляхтичите“ (Ibid.: 53), do jednego z bohaterów *В лабиринта* wszyscy zwracają się – pan Józef, a Marian Wysocki wszystko czyni z „панско достойнство, с мълчалива гордост“ (Diczew 1977: 96). Ta akcentowana na każdym kroku różnica pochodzenia

⁵ „Страшни хора! – каза Садък без омраза, но и без съчувствие. – Вече двајсет години и все не мога да ги разбира“ (Ibid.: 55).

⁶ „Вождът на левите емигранти, професор Лелевел, бе най-големият противник на шляхтичите“ (Ibid.).

nie sprzyjała zacieśnianiu kontaktów z „prostymi“ Bułgarami i pogłębiała obcość Polaków. Kolejnym elementem oddalającym od siebie przedstawiciele dwóch narodów słowiańskich była przedstawiana w obu powieściach Diczewa kwestia przechodzenia uciekinierów z Polski na islam. Fakt ten utrudniał nie tylko relacje z zamieszkującymi Turcję chrześcijanami, ale także pogłębiał dylematy tożsamościowe bohaterów, którzy nigdy do końca nie mogli zerwać z chrześcijańską tradycją – „Gloria dei - за втори път промълви Садък и нопечи да се прекръсти, но си спомни, че е мочамеданин, и свали ръката си“ (Ibid.: 51). Bohater powieści *В лабиринта* – niegdysiejszy powstaniec Marian Wysocki, to również zislamizowany Polak – Ata-bej, który doskonale odnalazł się w nowej sytuacji, został zięciem najbogatszego Turka w okolicy, założył liczną rodzinę i wiódł beztroskie życie, zajmując się dbaniem o odziedziczony po teściu majątek i mieszkających na jego terenie ludzi. Był jednak człowiekiem bardzo tajemniczym, można zaryzykować stwierdzenie, że był specyficznym przykładem usytuowanym pomiędzy „swoim“ i „obcym”, gdyż ten „полския благородник Мариан Висоцки, емигрант, подпалил някога царското посолство в Париж и подготвял ограбването на банки, та да финансира нови и нови терористически акции срещу властта на царя“ (Ibid.: 162), działał jako rosyjski agent na terenie Turcji⁷, hamując postępy prac przy budowie linii kolejowej. Co godne uwagi, Diczew w żadnym miejscu nie sugeruje współpracy, czy kontaktów Wysockiego z Bułgarami, jego jedyna zasługa w stosunku do nich polegała na ochronie przed przymusem pracy na kolei i w żaden sposób nie łagodziła „obcości“ Polaka, a czyniła „swojskość“ bardzo niejednoznaczna i zakamuflowana.

Najciekawszym i rzec można, wzorcowym przykładem Polaka tragicznego i jednocześnie niezaangażowanego, jest Józef Szczepański, drugi polski bohater powieści Stefana Diczewa *В лабиринта*. Pan Józef był człowiekiem „po przejściach“ – powstaniec, który stracił ukochaną żonę i dziecko, emigrant/tułacz, który podobnie jak Czajkowski przebywał najpierw w Paryżu, a następnie w Turcji, gdzie kierował stolarnią na budowie linii kolejowej. Pan Józef nie zajmował się losem Bułgarów, współczuł im jedynie, znając z autopsji los narodu w niewoli⁸, lecz nie włączał się w żadne akcje, nie pomagał, nie doradzał i nie angażował się – wydaje się, że nawet nie był najlepiej zorientowany w sytuacji

⁷ „Излиза, че някогашният непримирим враг на Русия пан Мариан Висоцки понастоящем е руски агент“ (Ibid.: 223).

⁸ „Защото знаеше какво е робство, той инстинктивно съчувствуваше на българите“ (Ibid.: 201).

wewnętrznej Turcji, zapewne zdawał sobie sprawę, że dla otaczających go Bułgarów był tylko jednym z wielu pracowników Kompanii Kolejowej, tak samo nie lubianych jak Turcy⁹. Stojąc z boku, przyglądał się zamknięty w swoim świecie, żyjąc wśród pracowników Kompanii Kolejowej – głównie obcokrajowców. Szczepański był typem romantyka, którego zwyczaje i zasady moralne wzbudzały życzliwy uśmiech otoczenia. „Все неговата Полша му бе в ума“ (Ibid.: 94), nie mógł/nie chciał się wyprzeć wpojonego w ojczyźnie wychowania i manier¹⁰, pielęgnował wspomnienia, nawet te bolesne. Diczew szczególnie akcentował jego archaiczny stosunek do kobiet, które adorował zgodnie z najlepszymi romantycznymi wzorcami i konwenansami, czytając im książki, zabawiając rozmową i marząc o nich – „щял да пренощува в хана, една стена щеше да го дели от младичката Нона, кой знае какви сънища му се предстоеше да сънува“ (Ibid.: 116). „Мека душа“ (Ibid.: 198) pana Józefa była „топла и благородна; но и объркана и самотна“ (Ibid.), nie snuł planów powrotu do ojczyzny, pogodzony z losem, starał się ułożyć sobie życie na obczyźnie, jednak mieszkańcy tych terenów sytuowali go pomiędzy „swoim“ a „obcym/innym“. Doskonale scharakteryzował pozycję podobnych Szczepańskiemu emigrantów, ojciec Bułgarki Nony odmawiając panu Józefowi ręki swej córki – „Всичко ти е добро (...) но ти си дърво без корен“ (Ibid.: 274), i jako człowiek bez ojczyzny, skazany był na życie przeszłością i bolesnymi wspomnieniami.

Zarówno Szczepański, jak Wysocki i Czajkowski to dusze niespokojne¹¹, które bezczynność, a zapewne i wspomnienia topią w alkoholu, który staje się nieodłącznym atrybutem Polaka¹² – „когато човек най не знае какво да прави, веднага се открива някаква възможност да си пийне добре!“ (Ibid.: 273), nie przeszkadzała nawet nowa, nakazująca abstynencję religia – „От вярата се отказах, но от виното не мога“ (Ibid.: 112), alkohol pomagał w znoszeniu trudów emigracji i paradoksalnie – przypominał, często bezpowrotnie minione życie w ojczyźnie.

⁹ „За тях ние бяхме хора на Компанията, едни ни наричаха френци, други австрийци, знаех, че ни мразят, както мразят и османлиите“ (Ibid.: 115).

¹⁰ Szczepański mówił po francusku, stosując polską składnię – „Макар да говореше по френски, а и от години вече да се намираше в емиграция, пан Юзеф Шчепански не можеше да отвикне от полския си словоред“ (Ibid.: 91).

¹¹ „Душата му е неспокойна! (...) Неспкойна и благородна, винаги готов за саможертва“. (Ibid.: 96).

¹² Fakt ten podkreślał również Józef Magnuszewski w swych opracowaniach tekstów Petka Todorowa i Pencza Sławejkowa (patrz przypis 2 i 3 niniejszego tekstu).

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wizerunek cudzoziemskiego bohatera w tekście literackim pozostaje w ścisłym związku z funkcjonującym w danym społeczeństwie stereotypowym obrazem danej narodowości¹³. Dopuszczając oczywiste prawo autora do wyposażenia bohaterów tekstu w cechy niezakorzenione w świadomości społecznej i uwzględniając idee literackie i pozaliterackie, którym ulegali twórcy, należy zdecydowanie stwierdzić, że nie można wyznaczyć jednego stereotypu Polaka – mieszkańca XIX-wiecznej Turcji. Na podstawie prozy Stefana Diczewa należy propozycję Józefa Magnuszewskiego uzupełnić o stereotyp wydaje się, że najbardziej rozpowszechniony, którego reprezentanci byli najliczniej reprezentowani. Diczewowski stereotyp charakteryzuje Polaka, jako osobę pomiędzy „swoim“ i „obcym”, Słowianina (często zislamizowanego), który przywdział maskę orientalną skrywając pod nią samotność, tęsknotę i często świadomość klęski i utopijności własnych marzeń. Turcja to dla niego tylko schronienie, w którym wspomina życie na terenie dalekiej Polski. Jego stosunek do bułgarskich ruchów niepodległościowych jest zaledwie przychylny, rozumie sytuację tureckich Bułgarów, współczuje im, lecz pozostaje z boku, czasem starając się wykorzystać miejscowy słowiański potencjał do realizacji własnych, utopijnych planów. W oczach Bułgarów ten typ Polaka często niczym nie wyróżnia się z grona innych obcokrajowców zamieszkujących tereny Turcji, czasem postrzegany jest w kategoriach „innego“ wzbudzającego zaciekawienie swą odmiennością, z punktu widzenia miejscowej ludności dziwaczną i „egzotyczną“. Jest to niewątpliwie postać tragiczna, przybita niepowodzeniami, często na siłę i wbrew sobie starająca się zaistnieć w nowym, obcym środowisku.

LITERATURA:

Bambrowicz 2008: Bambrowicz, O. Polak mały poza Polską – „ten inny“ czy „ten obcy“? (rekonesans). // *Widziane, czytane, oglądane – oblicza Obcego. Inny i Obcy w kulturze* cz.1, red. P. Cieliczko, P. Kuciński, Warszawa, 2008.

Diczew 1970: Дичев, С. *За свободата*. Т. I, София, 1970.

Diczew 1977: Дичев, С. *В лабиринта*. София, 1977.

¹³ Więcej na ten temat w: Magnuszewski 1981: 79.

- Juda 2000:** Juda, C. Tożsamość bułgarska a problem ideologizacji kultury. Sygnatury drugiego/innego i obcego – nie tylko w literaturze bułgarskiej. // „*Pamiętnik Słowiański*“, L. 2000, 27–37.
- Kijas 1963:** Kijas, J. Powieści bałkańskie Michała Czajkowskiego. // „*Pamiętnik Słowiański*“, 13 (1963), 53–82.
- Magnuszewski 1981:** Magnuszewski, J. Jak nas widzieli (literackie świadectwa Petka Todorowa i Pencza Sławejkowa). // *Od Wisły do Maricy 681-1981*. Kraków, 1981.
- Magnuszewski 1983:** Magnuszewski, J. Stereotyp Polaka funkcjonujący w świadomości Bułgarów XIX wieku. // *Trzydzieście wieków Bułgarii*, red. J. Siatkowski, Wrocław, 1983.
- Minczew 2000:** Minczew, G. Watykańscy szpiegowie i zdrajcy narodu w XIX wieku w Bułgarii. // *Obraz zdrajcy w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa, 2000.

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ В РАЗКАЗА НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ *ЛАЗАР И ИСУС* И РОМАНА НА БОРИСЛАВ ПЕКИЧ *ВРЕМЕ ЧУДА*

Евелина Джевецка
Варшавски университет

Статията е посветена на проблематиката на интертекстуалния диалог в разказа на Емилиян Станев *Лазар и Исус* и романа на Борислав Пекич *Време чуда*. Произведенията типологически си приличат по отношение на връзката им с библейския текст. И двете описват събития от Новия завет, а авторите им са признати в родните си страни, като цялото им творчество е означено с екзистенциалнофилософски въпроси. Романът *Време чуда* е издаден през 1965 г. като дебютна творба на Пекич и презентира целия период на публичната дейност на Исус – от Кана Галилейска до Голгота¹, описвайки седем избрани чудеса и четири смърти като лични трагедии на тези, които, без да искат, са станали жертви на деянията в името на Писанието. Разказът *Лазар и Исус* пък е издаден през 1977 г. като една от последните творби на Станев (Станев 1977: 8). Той се фокусира само върху едно събитие от Евангелието – възкресението на Лазар (срв. Йоан 11:1–53). Вътрешната промяна, която става у героя като резултат на не съвсем успешна намеса на Исус, поставя въпроса за същността на вярата и ролята на разума в душевния живот на човека, който функционира в свят, овладян от рационалистично-прагматично мислене.

Както се вижда, двамата писатели перифразират евангелските мотиви, за да посочат проблемите на съвременния секуларизиран свят от втората половина на ХХ в. Рефлексията им за духовното религиозно наследство се формира в ситуация, когато процесът на комуникация е нарушен и изборът на библейска тема е продиктуван от страте-

¹ Чудото в Кана започва периода на публичната Му дейност според Евангелието от св. Йоан (Йоан 2:1–11). Смъртта на Голгота пък го приключва (Лука 23:26–46).

гиите на езоповския език². Така създадените произведения придобиват апокрифен характер, т.е. свързвайки се с каноничния за християнската религия корпус от текстове проповядват морално-философски идеи, които се намират извън традицията му, а са в съгласие с възгледите на писателите. По този начин се води интертекстуалният диалог не само с Библията като извор на използвани образи, но също така с останалите творби на своите автори. Освен това анализът на дълбинната им структура показва, че те, като се отнасят до същия първообраз, кореспондират и помежду си, макар че е трудно да се определи дали Станев е познавал романа на Пекич³. Това, по което си приличат двата текста, но не произхожда от Евангелието, е ключовата роля на Юда. Въпреки че привидно героят заема съвсем различно място в пространството на представените действия, всъщност и в двете творби той изпълнява една и съща функция на демистификатор на Христовото учение.

В романа *Време чуда* Юда е показан от две гледни точки – външна (на апостолите и излекуваните) и вътрешна (главата *Смрт на Хиному* представлява фрагмент от неговия дневник). Апостолите го наричат „Юда Писание“, „Юда нека да се сбъдне“, самият той обаче предпочита определенията „Пазителят на Истината“ и „Любимецът“. Като най-близък ученик на Исус той е отговорен за успеха на мисията му във финансово (държи общите пари – срв. Йоан 13:29) и догматично отношение (грижи се Христовите постъпки да съответстват на пророческите писания). Той е недоверчив, дребнав и непримирим. Гордее се с това, че всичко знае и че е единственият отдаден на задачата да бъде доведен Учителят до спасителната смърт на кръста. С пренебрежение се отнася към всякакви прояви на непослушание и непоследователност в действията. Не одобрява нито подкупването, нито предателството, което води до извода, че в романа на Пекич образът му е коренно различен от този в Библията, където той наистина е виновен за тези неща (срв. Матей 26:14–15, Марко 14:10–11, Лука 22:3–

² Въпреки това миогледът на двамата писатели може да се определи според думите им. Пекич е бил подозрителен към всички догматически системи и въпреки това се е смятал за религиозен човек, но мислещ по гностичен начин. Той е подчертавал, че вярва, но не спира да задава въпроси. Същността на моралността е отношението към Другия. Вж.: Пекич 1999. Станев пък е смятал, че вярата в Бога е нещо недостъпно за ума, което може само да се съзерцава с радост и наслада от живота. Всеки молещ се човек за него бил Бог. За най-опасни смятал вътрешното раздвоение и nihilизма. Вж. Станев 1998.

³ Романът на Пекич не е преведен на български език. В дневниците на Станев не е посочено дали българският писател го е познавал.

6, Йоан 12:4–7). Анализът на дълбинната му структура обаче показва, че разлики съществуват само на пръв поглед.

Във *Време чуда* Юда е последователен и упорит. *Буди твърд, неумолив, свиреп, Јудо* – казва си. – *Писмо мора да се збуде на макар са својим гресима пропао и свет* (Пекич 1965: 250). Смята, че целта оправдава средствата, което обяснява по следния начин: *ако је Јуда оно чисто срце, језгро праве вере, оно што је добро за Јуду, добро је и за веру* (Пекич 1965: 263). Изпълнен с голяма гордост, определя себе си като ядро на истинската вяра. Това обаче според Библията е един от най-големите и опасни недостатъци на света (срв. 1Йоан 2:16), понеже, явявайки се като противоречие на желаното от Бога смирение, води до падение (срв. Прит. 29:23 и Иак. 3:1–10), за което свидетелства най-напред съдбата на самия Сатана. И затова в Евангелието като причина за предателството се посочват действията на дявола (срв. Лука 22:3–6, Йоан 6:70–71; 13:2; 13:27).

Думите на Юда показват също, че в романа на Пекич мотивировката да се изпълни Писанието не е любовта към Божия Син, а към себе си. Апостолът не може да се провали, понеже смята задачата за лично своя. И така се оказва, че двата образа на апостола (романовият и библейският) всъщност си приличат: Юда е преди всичко твърде горд егоист, за да може да е правоверен ученик на Бога, пратен да проповядва Благата вест искрено и безкористно (срв. Деян. 1:24–25). В резултат всички изцеления⁴, имайки за цел да насочват към Божието царство, са нагласени съгласно с нарежданията му, без да се гледа волята на болните. В сравнение с евангелския първообраз тези сцени представят повече подробности, така че често носят характер на компилация. Така например фигурата на Мария от Магдала, излекуваната от блудство проститутка от главата *Чудо у Магдали*, всъщност се състои от два образа – на безименната блудница, която Исус спасява от смърт, и на Мария Магдалена, от която Учителят изгонва седем бяса. Това явление е типично именно за апокрифния текст, който развива диахронно и синхронно библейското повествование като негова неправилна конкретизация, съдържаща допълнителни валоризации, противоречащи на приетите за официални (повече вж.: Наумов 1976). И така, за разлика от Новия завет, в романа на Пекич условието „чудото

⁴ На прокажената Егла от Йавнеил (срв. Мат. 8:1–4), немия Месезевеил от Йерусалим (срв. Лука 11:14), слепия Вартимей от Силоам (срв. Йоан 9:1–11), хванатите от бяс Ананий и Легоен от Гадара (Мат. 8: 28–33), уловената в прелюбодейство Мария от Магдала (срв. Лука 8:1–3 и Йоан 8:1–11) и убития с камъни Лазар от Витания (срв. Йоан 11:1–44).

да се състои“ е не душевната промяна и вярата в Христос (срв. Марко 1:15), а изискването на Писанието. Отношението към пророческите думи пък е свързано с въпроса на мястото на Закона в Исусовото учение. В *Проповедта на планината* Исус подчертава, че е дошъл не да го наруши, а да го изпълни и затова *ни една йота, или една чертица от закона няма да премине, докато всичко не се сбъдне* (Мат. 5:18; вж. също: Мат. 5:19)⁵. Едновременно обаче предупреждава: *Ако вашата праведност не надмине праведността на книжниците и фарисеите, няма да влезете в царството небесно* (Мат. 5:20). Св. ап. Павел пък обявява: *но сега, като умряхме за закона, чрез който бяхме свързани, ние се освободихме от него, за да служим Богу с обновен дух, а не по вехтата буква* (Рим. 7:6; срв. 2Кор. 3:6).

Юда в романа на Пекич следва обаче Буквата и затова Исусовите чудеса трябва да съответстват на плана, определен от пророческите думи. По този начин се стига до парадоксални ситуации, когато „изцелените“ проклинат „добродетеля си“, понеже не умеят да се справят в новия си живот, вече без недостатъците си. Чудото без съгласие засяга само тялото, а не душата им. Според Евангелието лекуваните ги спасява вярата им (срв. Марко 10:52, Лука 18:42; 17:19), но във *Време чуда* външната им промяна не е предшествана от вътрешна. Осъзнаването на измамата води до огорчение и усъмняване, което изразително е показано в разказа, воден от перспективата на героите. Вместо да свидетелстват за божествеността на Исус, знаците причиняват трагична смърт. Така се случва например с двамата свързани с окови, обхванати от бяс, Ананий и Легоон, които, след като са излекувани от Исус, осъзнават трагичното си положение и, скарани в коя посока да тръгнат, се пребиват до смърт. Лазар пък, без да иска, се превръща в бойно поле на борбата за спасение на света⁶. Заради Исус той умира няколко пъти и затова решава да постъпи против закона, като пожелава тялото му да бъде изгорено, за да не може Исус да го съживи отново, доказвайки, че възкресение наистина има. Обаче Юда не се интересува от последствията на такива чудеса. „Изцелените“ му се явяват като предмети. Вярата му в думите на Писанието е толкова силна, че въобще не предполага, че някой би могъл да ги отрече. За него само фактите са от значение. И затова толкова усилено моли Учителя си да отиде за Пасхата до Йерусалим, като смята, че времето на неговата смърт е дошло и Исус трябва да му се подчини. Писанието изключва личната свобода.

⁵ Всички цитати са от Синодалния превод на Библията.

⁶ *Он је постао величанствено попритите битке за спасење света* (Пекич 1965: 228).

Преломният момент за Юда е разговорът му с Филип, защото апостолът го нарича лъжец, а той не се осъзнава като такъв. Според Филип Юда – „Пазителят на истината“, всъщност иска да провери дали егоистичната му и лицемерна вяра не е напразна и затова се стреми към колкото е възможно най-скорошно разпятие на Исус. Юда се уверява в правотата си, че трябва да изпълни мисията си и на всяка цена да ускори пасхалните събития. За тази цел излъгва страхувачия се от болката Исус, като Му казва, че самият Бог Отец обещава да Го спаси от страданията. Смята постъпката си за оправдана, защото *Спасење није у начину умирања него у факту смрти. Мора да умре, но нигде не пише како, храбро или кукавички* (Пекич 1965: 250). По този начин привидно опровергава идеята, че смъртта на Христос има спасителен смисъл само ако е приета съзнателно и доброволно⁷. Юда не се колебае да нагласи съгласно с предписанията на Писанието също така и влизането на Исус в Йерусалим и да определи програмата на престоя Му в Светия град, за да може с проповедите и чудесата си да причини гнева на Синедриона.

Неговият план обаче не носи успех, защото има още едно пророчество, което трябва да се изпълни: *Дори човекът, който беше в мир с мене, комуто се осланях, който е ял хляба ми, дигна против мене пета* (Пс. 41:10. Срв. също Йоан 13: 18). Оказва се, че някой трябва да предаде Учителя, за да остане всичко вярно на Писанието. Условието е всъщност неморално, защото е в съгласие с мнението, че целта оправдава средствата. Усеща го Тома, като казва, че няма да стане подлец в името на висшите идеи. Но на Юда това не би трябвало да му пречи. Сега обаче, макар че по-рано скрито е желал да бъде Божиет син, чувствайки се способен да се жертва и готов да страда, се отказва да изпълни задачата – така както и останалите апостоли. Смята се за твърде важен, за да се посвети. И затова самият Исус трябва да избере предателя си. Посочва го по време на Тайната вечеря, което, от една страна, съответства на Евангелието (срв. Йоан 13:26), но, от друга, се отнася към известния апокрифен мотив, че Юда, като най-близкият му ученик, единственият, който познава истинската същност на Учителя си, съгласно с гностичната наука Го издава, за да Го спаси от материалното му тяло⁸. Прави го скрито от другите ученици, по молба на Исус, негов духовен брат.

⁷ Отделно внимание заслужава образът на Богочовека по отношение към православната догма.

⁸ Срв. т. нар. *Евангелие от Юда*.

В романа на Пекич обаче Юда е принуден да предаде Исус, като за това знаят всички апостоли. Изпълнен с гордост, но и със срам, приема съдбата си и отива при Синедриона. С високомерие преценява жертвата си като по-голяма от Исусовата, защото засяга не тялото, а душата. Явяващото се тук дуалистично разделение на тяло и дух има гностичен характер и показва погрешно разбиране на идеята за морално решение. И затова, след като предава Учителя си⁹, съгласно думите на Филип, Юда губи вярата си. Тя се разпада. Остава само пустота. *Нема више Писма, али где је слобода заузврат?* (Пекич 1965: 289) – пита изгубен. Усеща, че Писанието винаги го е ограничавало и само Спасението на света е могло да му върне личната свобода. Апостолите сякаш с удоволствие го информират, че в полза на Пророчеството и Делото предателят трябва да бъде проклет, а освен това би трябвало да се покае и да се обеси (срв. Мат. 27: 3–4). *Дело је изнад Деланоца и ван њега, као топлота изван пламена. Творевина је важнија од Творца, Учење од Учителја, Спасење од Спасиоца* (Пекич 1965: 293) – забелязва огорчен. По този начин той се намира в положението, в което по-рано е поставил Исус. Трябва да умре против волята си, в името на Писанието. Не иска да се примири с това, още повече, че след „спасителната“ смърт на Христос не усеща никаква промяна в света. Сигурен е, че това събитие премахва греховете и така връща света назад, към началото му, когато е *празан и чист лист хартије* (Пекич 1965: 306). И тази интерпретация обаче не съответства на християнската доктрина, която подчертава значението на разпятието за бъдещето на човечеството, новото му качество, т.е. надеждата за вечния живот.

Юда има претенции към апостолите, че се грижат само за тялото му. Мечтае да напише Истинското Евангелие, за да разкаже това, което се е случило, а не онова, което е трябвало да се случи. Показва, че въпреки всичко смята Буквата за най-добрия начин за запазване на учението. Писмото гарантира трайност, издръжливост и еднозначност. Същата цел има всеки апокриф, като се стреми да даде нова оценка на канона. Същевременно обаче Юда усеща, че няма да избяга от съдбата си. Примката на Писанието се затяга около шията му. *Нема разлике у слободи између мене и мог дрвета. Оно је никло само зато да би се ја о њега обесио, а ја се родих само да би се о њега вешао* (Пекич 1965: 304) – забелязва. Това пък води към сложния богословски въпрос за предназначението и човешката свободна воля. В

⁹ Като обвинява Исус в клеветничество срещу членовете на Синедриона, а не в догматични грешки.

Библията Исус винаги повтаря, че всичко се случва, за да се сбъднат пророческите писания, а за Юда даже казва: *Прочее, Син Човеческий отива, както е писано за Него; но горко на оня човек, чрез когото Син Човеческий бъде предаден; добре щеше да бъде за тоя човек, ако не бе се родил* (Марко 14:21; срв. Мат. 26:55–56, Йоан 13:18; 17:12, Деян. 1:16). Тези думи пък повдигат въпроса дали Юда е необходимият елемент в Божия план. Положителният отговор опровергава идеята за свободната воля, а освен това води към извода, че именно апостолът носи главната отговорност за спасението на света.

В романа на Пекич Юда попада в капана на бездушната си идеология. Ограничава го предназначението му, което всъщност сам си определя. Апостолите го хващат и водят до долината на Енома. Малко преди да умре, примирен със съдбата си, им припомня, че е настъпил „третият ден“ – денят на Възкресение Христово. Исква смъртта му да има някакъв смисъл и въпреки всичко само Пророчествата му се явяват като значими. В последната глава на книгата (*Смрт на Костурници*) се оказва, че не Исус е разпънат, а Симон Киринеец, който, искайки да помогне на Страдащия, взема от него кръста. Според Библията е принуден от войниците (срв. Марко 15:21, Мат. 27:32, Лука 23:26–46). В романа това е свободно решение, за което той после съжалява, понеже, погрешно признат за Назарянина, умира на Голгота самотен, огорчен и разочарован. Истинският Исус се появява след три дни, представяйки се като възкръснал, предава учението си и избягва. Идеята на привидната смърт на Исус се появява в мирогледа на докестите. Някои от тях даже смятат, че точно Симон Киринеец умира вместо Него. Разликата обаче е в това, че отричайки действителните страдания на Христос, последователите на тази раннохристиянска ерес се стремят да защитят божествеността Му, а Пекич – съвсем обратно, да докаже, че спасението на света е лъжа, ако го проповядва лъжливият бог. И затова Юда в романа *Време чуда* изпълнява функцията на демистификатор на „Благата вест“, Исус се проявява като слаб и недостоен за поверената Му мисия. Неговото дело е под контрола на Ученика му, следователно няма сотирологичен характер. Пустотата, която Юда намира след предателството си, показва, че вярата му не е автентична, не е отговор на Божието слово, а по-скоро е въпрос към безличното Писание. Като иска да реализира пророчествата на всяка цена, той подсъзнателно знае, че цялото му дело е мистификация, покушение над човешката свобода. Така съдбата на Юда е пример за живот, положен само върху безсмислено и безволно приети

предписания (на религия или идеология), т.е. за съществуване в плен на лъжата.

В разказа на Станев Юда е също така особено значима фигура. Той е поставен в опозиция спрямо Лазар и затова ключовият момент за разбиране на ролята му е последният им разговор. Повествованието е водено от гледната точка на външен наблюдател и затова непосредствената характеристика на героя се състои само от няколко изречения, намиращи се предимно в първата част на творбата, която представя Лазар преди възкресението. Той принадлежи към най-близкия кръг от ученици на Исус. При земните дела се подчинява само на разсъдъка си и затова на небесните гледа подозрително. Той е хитър и пресметлив. Усмивката му е „лукава“. Съгласно с библейския първообраз е отговорен за парите на общността. *Не вярва в чудеса и умът му в зает за отгатване тайните на Исус* (Станев 1981: 380). Струва му се, че може да ги разобличи. Когато Исус решава да помогне на двете сестри от Витания и да възкреси умрелия преди три дена брат, Юда смята това за идеална възможност да провери дали Царството небесно наистина съществува.

В Евангелието от св. Йоан историята за възкресението на Лазар има за цел да докаже божествената мощ на Исус, който първо обявява: *Аз съм възкресението и животът; който вярва в Мене, и да умре, ще оживее* (Йоан 11:25), а после, когато Марта се съмнява в възможностите му, добавя: *ако повярваш, ще видиш славата Божия* (Йоан 11:40). Условието е едно: вярата. За втори път за възкръсналия Лазар се споменава послучай вечерята, на която сестра му измива с драгоценно благовонно масло краката на Исус – нещо, което Юда определя като прахосничество (вж. Йоан 12:1–11).¹⁰ В Новия завет има обаче още един Лазар. Той е сиромашът от притчата в Евангелието от св. Лука (вж. Лука 16:19–31), който, след като умира, е занесен от ангелите в рай. Богатият – наказан с мъките в ада за грешния си земен живот (срв. Лука 12:15–21) – иска той да свидетелства в родната му къща за наградата, очакваща добрите хора. Авраам обаче му отказва: *ако Моисея и пророците не слушат, то и да възкръсне някой от мъртвите, няма да се убедят* (Лука 16:31). Отново се подчертава, че вярата е най-важна, а видимите знаци не са необходими, т.е. отново се изтъква идеята, която е най-съществена при изграждането на образа на Юда в *Лазар и Исус*.

¹⁰ Само в Евангелието от св. Йоан тази жена е наречена Мария. В Евангелието от св. Лука жената, която измива краката на Исус, е блудница, но не тази от Йоан 8:1–11. Вж. Лука 7:37–38.

За разлика от Новия завет в разказа на Станев Лазар е описан много подробно. Той е познат на всички – слабоумен, но весел и винаги готов за помощ мъж, живеещ за сметка на сестрите си Марта и Мария, характеризирани съответно в Евангелието от св. Лука (вж. Лука 10:38–42). Марта мисли разумно и практично, Мария – обратно. Освен това тя е жената, която по време на вечерята при Симон Прокажения измива с косата си краката на Исус, почитайки го като Божия син (вж. Йоан 12:1:11. Срв. Мат. 26:6–13, Марк 14:3–9. Вж. също така и друга сцена: Лука 7: 36–38). Лазар пък изненадващо за всички категорично се отказва да се срещне с Учителя от Назарет: *Не искам да отида! Страх ме е да не извърши нещо с мене. Аз искам да си живея със същото* (Станев 1981: 378). Но когато умира, сестрите му молят за помощ именно Исус.

Когато Лазар излиза от гроба съживен, само Юда се осмелява да го заговори, като иска да го попита дали е видял Йехова и ангелите му: *Кажми да повярвам, че наистина си се върнал оттам* (Станев 1981: 381). На апостола му е нужно доказателство, а думите на свидетеля му се струват най-достоверни. За разлика от случилото се с Тома самият факт, че умрелият отново се намира сред живите, не е достатъчен, още повече, че Исус не е доволен от чудото си. *Днес нашият брат Лазар загуби царството небесно* (Станев 1981: 382) – казва Исус. Когато Юда го пита как е възможно това, щом Лазар го е видял, обяснява: *Царството небесно е у всекиго, но не всеки го вижда в себе си, защото то е като имане, закопано в нива, която стопанинът оре. Но човешкият разсъдък е наклонен да го отрича, понеже го гнети и ограничава свободата му. То е в живите, а не в мъртвите. И който се върне от смъртта, може да го загуби, понеже не ще го намери там* (Станев 1981: 382). Думите на Исус се отнасят към евангелската притча на св. Матей, в която царството Божие е сравнено с имане, скрито в нива, заради което си струва човек да даде всичките си пари, за да я купи цялата (вж. Мат. 13:44). Това, че е трудно то да се намери, се вижда също така и от сравнението с най-малкото от земните семена синапено зърно, за което споменават всички астролози (вж. Мат. 13:31–32, Марк 4:30–32, Лука 13:18–19). Мотивът за живите пък се свързва с разговора за възкресението на мъртвите, който Исус води със садукееите, където обявява, че Господ *не е Бог на мъртви, а на живи, защото у Него всички са живи* (Лука 20:38; вж. Лука 20:34–38. Срв. Мат. 22:31–32, Марко 12:25–27). Ролята на разума пък е отрицателна, което припомня, че в Библията непрекъснато се подчертава, че никой – дори самите апостоли – не разбира какво прави Исус. Това,

което надвишава всеки човешки ум, е Божият мир (вж. Филип. 4:6–7). Появяването на Тома в този контекст е напълно разбираемо, защото според Евангелието от св. Йоан (вж. Йоан 20:24–29) именно този апостол, за да повярва във Възкресението Христово, трябва да го види и да го пипне, значи да се възползва от сетивата си¹¹. Заради това Тома е наречен Неверния, т.е. този, който така както Юда подлага на съмнение. Исус казва: *Тома, ти повярва, защото Ме видя; блажени, които не са видели, и са повярвали* (Йоан 20:19).

За втори път Юда се появява в края на разказа, след разпятието, вече като предател, когато Лазар е богат търговец и изобщо не напомня слабоумния от миналото. Той е напълно променен, станал е хитър и алчен. Цената за новия му живот е сътрудничеството с фарисеите, които изискват само едно – да отрича възкресението си, заплашващо властта им. Юда желае да поговорят, като се надява да постигнат взаимно разбиране. Самотният предател търси Другия. Все пак и двамата се променят в резултат на Исусовите деяния и заради това после го предават за пари. Но Лазар не иска да общува с проклетия и само заради предложението за търговска сделка променя мнението си. Като прагматичен човек той продава на Юда безплодната си нива за предлагания от бившия апостол хитон на Разпнатия и тридесет сребърника.

Анализът на елементите на сделката показва, че Станев всъщност компилира няколко библейски мотива. Дрехата на Исус според разказа е подарък от сестрите му. Но мотивът, че е тъкана изцяло и затова не може да бъде разделена между стражниците на Голгота, се появява в Евангелието от св. Йоан. Там обаче в съответствие със старозаветното пророчество се говори за жребий, а не за продажба (вж.: Йоан 19:23–24. Срв. Мат. 27:35, Марко 15:24, Лука 23:34; вж. също: Пс. 22:18). Сребърниците пък припомнят парите, които Юда получава за предателството си (вж.: Мат. 26:14–15). Според Евангелието от св. Матей той ги връща¹², а фарисеите купуват с тях нивата на грънчаря, *за да погребват странници* (Мат. 27:7). Мотивът, че земята е купена от Юда, обаче се намира в друга новозаветна книга – Деяния на светите апостоли. Тук ясно се казва, че тя става място на смъртта му (*със заплатата за своята неправда той придоби нива и като се строполи ничком, пръсна се през средата, и всичката му вътрешност се изсипа*, Деян.1:18), но не се споменава обесване (срв. Мат. 27:5). Освен това самият образ на нивата, купена от Юда, носи изключително зна-

¹¹ За значението на оптичното в разказа вж. Георгиева 2007.

¹² Само в това евангелие се говори за разкаянието на предателя. Вж. Мат. 27:3-5.

чение в контекста на Исусовите думи за Царството небесно като скрито имане. Жестът на предателя е символичен – този, който е неверен, получава безплодната (т. е. празна) земя, в която нищо не може да порасне и затова в нея не се намира и Божието царство.

Разговорът между Юда и Лазар дава възможност на бившия апостол да обясни мотивите за постъпките си и така характеристиката му в разказа е допълнена. Той репрезентира човека, мислещ рационално, който, желяейки сигурно знание, напразно се опитва да провери предмет, принадлежащ към същността на вярата. Той постоянно се съмнява. Не може да повярва нито на думите на Исус, нито на делата Му. Оказва се, че Юда не е тръгнал след Учителя с душата си, а само с тялото; затова в един момент не може да понесе атмосферата на ирационалното чудо и започва да ненавижда Исус, *защото всичко, което измъчва ума, човек бърза да го отрече и намрази* (Станев 1981: 391). *Спомняш ли си как ти изглеждаше този свят, когато ти беше недоразвит и слабоумен? – пита той Лазар. – Ти си го виждал, както го виждат децата, и сърцето ти е било безгрижно и свободно. Знам го от моето детство и знам, че си мислил за това. А когато той ме изкуши с царството небесно и аз тръгнах подире му, престанах да бъда весел и свободен. Душата ми се измъчи, защото отне свободата, като я подмами и задължи с великото си безумие, с което ще тиранствува над човека. Тебе приспа, но не успя да присти моя ум. Обаче нарани душата ми и смути здравия ми разсъдък...* (Станев 1981: 390).

Думите му показват, че в неговия случай усещането на тайната не води до очакваната душевна промяна, а до мъките, за които говори св. ап. Павел, като описва положението на неверните: *Понеже те, като познаха Бога, не Го прославиха като Бог, нито Му благодариха, а се заблудиха в своите помисли, и неразумното им сърце се помрачи; наричайки себе си мъдри, те обезумяха* (Рим. 1:21–22). Тук се появява библейската метафора на безумието, която показва парадокса на вярата: *Понеже светът със своята мъдрост не позна Бога в премъдростта Божия, Бог благоволи да спаси вярващите с безумството на проповедта. (...) Защото онова, що е безумно у Бога, е по-мъдро от човеците, и онова, що е немошно у Бога, е по-силно от човеците* (1Кор. 1:21, 25; вж. целия пасаж: 1 Кор. 1:18-25. Срв. Исаия 29:14). И затова само „слабоумният“ е способен да повярва на Непонятното и така да види Царството небесно. Останалите постъпват *по суетата на ума си, бидейки помрачени в разума, отстранени в Божия живот*

поради тяхното невежество и ожесточението на сърцето им (Ефес. 4:18). Именно това се случва и с Юда.

Същото значение носи и метафората за безверието като слепота (срв. 2 Петр. 1:8–9), която, оставяйки човека на тъмно, затваря очите му за Божията светлина. *Аз съм светлината на света; който Ме последва, той не ще ходи в мрака, а ще има светлината на живота* (Йоан 8:12) – обявява Христос (срв. Йоан 1:1–17; 3:19; 9:5; 11:9–10; 12:35–36). Освен това трябва да се добави, че невиджането е резултат на затварянето на очите, т.е. заспиване, което пък препраща обратно към думите на Юда. Предателят обаче говори за съня като за опасно състояние, което всъщност съответства на погрешното му разбиране за мястото на разума в пространството на вярата.

Образът на детето заслужава отделно внимание, защото, от една страна, той се отнася към метафората за човешката възраст като знак на неговото развитие, от друга страна, насочва към библейската метафора за блажените (срв. Мат. 5:1–16). Първата е свързана с мнението, че Просвещението е изходът на човека от непълнолетието (вж. Кант 1984), т.е. несамостоятелността в мисленето, изразяваща се в нуждата от религия. Целта на човека трябва да бъде независимост, постигната благодарение на смело използване на разума. И затова детството се приема като негативно явление. Втората метафора, напротив, положително оценява фигурата на детето, като я свързва с изображението на Бога като Отец (срв. Мат. 6:9–13, Лука 11:2–4). Според Евангелието Исус казва: *Оставете децата да дохождат при Мене и не им пречете, защото на такива е царството Божие. Истина ви казвам: който не приеме царството Божие като дете, той няма да влезе в него* (Марко 10:14–15; срв. Лука 18:16–17).

В разказа *Лазар и Исус* фигурата на детето е сравнена с фигурата на лудия, като репрезентира онзи, който не се подчинява на разума си (не действа рационално) и впоследствие не се чувства ограничен. Съдбата на Юда доказва голямата разлика между положението на възрастния, символизиращ съвременния човек, който се гордее със скептичния си подход, и на детето – човек, който смирено се отдава на Бога. Юда принадлежи към първата категория хора. Постоянно търсейки разбиране и сигурност (първо по отношение на съществуването на Бога, после – на смисъла на предателството си), не може да пренебрегне изискванията на високомерния си разум и самотен се самоубива. Защото, обвинявайки Исус за ограничаването на душата си, той хвърля вината за трагичния си край сам върху себе си.

И затова Юда в разказа на Станев, като се гордее с това, че открива лудостта на Учителя си, демистифицира всъщност опасностите на собственото си рационалистично мислене, което, срещайки се с действителността на вярата, се оказва недостатъчно, даже деструктивно. В този контекст си заслужава да се припомни, че според Библията именно гордостта и безумието, т.е. животът извън Божия закон, водят до злоба и завист (срв. Тит 3:3–5). *Който обича опасност, ще падне в нея; упорито сърце най-накрая зло ще изпати; упорито сърце ще бъде обременено със скърби, и грешникът ще прибави грехове към грехове* (Сирах. 3:25–27).

В двете анализирани произведения Предателят става жертва на гордостта си, която го ограничава. В романа на Пекич причината е Идеологията, която оборва човешкото достойнство, като изключва съществуването на личната свобода. В разказа на Станев това е Разумът, който отделя човека от сакралното, като го заблуждава, че може да се справи с всичко сам. В този контекст не е трудно да се разбере защо и двамата писатели във финалната част на творбите си поставят също така и въпроса за Истината, макар и под форма, отнасяща се до ироничните думи на Пилат (вж. Йоан 18:38). Трябва да се подчертае обаче, че тези думи са отговор на твърдението на Исус, че се ражда, за да свидетелства за Нея (вж. Йоан 18:37): *Ако вие пребъдете в словото Ми, наистина сте Мои ученици, и ще познаете истината, и истината ще ви направи свободни* (Йоан 8:31–32; срв. Йоан. 14:6). Проблемът за свободата се свързва с търсене на Истината, което се проявява в автентичното действие, т.е. произлязло от решение, взето в хармония със самия себе си (срв. Арендт 2002: 252–255). Защото верността се отразява в отношенията с Другия, приет като близък. Лъжата пък пристрастява човека. Реифицирайки го постепенно, тя го хвърля в пустота, която го пречупва, а после го отчуждава от неговия „аз”.

Именно последния процес показват изразително двата образа на Юда. И в двете произведения се перифразират библейските мотиви с цел да се предствни *a rebours* светът без Бог, в който чувството за индивидуалност, за погрешно разбрана свобода и автономия на човека носи опасност от манипулация и така води до ограничаването, а после до загубването му. Нито Юда на Пекич, нито Юда на Станев не познават същността на вярата. Усещайки, че тяхната Блага вест не е автентична, те се нуждаят от Доказателство. Единият го търси съзнателно, другият – подсъзнателно. И двамата остават с празни ръце. Станев се опитва да маскира тази липса на трансцендентност с гностичната идея за търсене на сакралното вътре в себе си. Пекич пък ос-

тава с проявата на недоверие към Божията безгрешност като единствена точка за ориентиране. Двата автори, пишейки по време на комунистическия режим, създават диалог не само с библейския текст, но също така и с други философско-екзистенциални творби, засягайки проблематиката за човешката религиозност. Обаче представеното тук явление на интертекстуалността ни най-малко не е резултат от пост-модерния характер на анализирания произведение, а произлиза от факта, че имайки за първообраз книгите от християнския канон и преработвайки взети от тях образи, те стават своеобразни съвременни апокрифи.

ЛИТЕРАТУРА:

Арендт 2002: Arendt, H. *Myślenie*. Warszawa: Czytelnik, 2002.

Геогиева 2007: Георгиева, Ц. „Лазар и Исус“ на Емилиян Станев: семантика на оптичното. // *100 години от рождението на Емилиян Станев*. Сборник доклади под редакцията на И. Сарандев и Р. Пенчева, София: ЛИК, 2007, 177–187.

Кант 1984: Кант, И. *Отговор на въпроса „Що е Просвещение?“*. Декември 1984. Литературен клуб. 11. Март, 2001.
<<http://www.litclub.com/archiv/broi33/kant.htm>>.

Наумов 1976: Naumow, A. *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*. // *Prace Komisji Słowianoznawstwa PAN w Krakowie*, nr 6. Wrocław, Ossolineum, 1976.

Пекич 1965: Пекић, Б. *Време чуда*. Београд, Просвета, 1965.

Пекич 1993: Pečić, V. *Vreme reči*. Preredito i pogovor napisao V. Korpićica. Београд, BIGZ, Srpska književna zadruga, 1993.

Станев 1977: Станев, Е. Лазар и Исус. Апокриф. // В. „*Дума на българския журналист*“, 24 май 1977, 8.

Станев 1981: Станев, Е. *Събрани съчинения в 7 тома*. т. 1. София: Български писател, 1981, 373–392.

Станев 1998: Станев, Е. *Крадецът на праскови*. *Дневник*. София: Тилиа, 1998, 69–136.

МОСТЪТ КАТО КРЪСТОВИЩЕ НА ИСТОРИЯТА – ИВО АНДРИЧ И ГЕНЧО СТОЕВ

Сава Василев

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Паралелът между двамата автори се породи в хода на монографичен текст, посветен на триптиха „Цената на златото“, „Завръщане“ и „Досиетата“ от Генчо Стоев.¹ Досега не съм попадал на металитературни текстове, свидетелстващи за прочити и коментари от страна на българския писател по адрес на неговия западнобалкански колега, но в случая това едва ли е от особено значение, тъй Генчо Стоев бе образована личност с висока литературна култура. Следователно, не бива да се съмняваме, че е познавал творчеството на Иво Андрич и най-вече романа „Мостът на Дрина“. Биографичните бележки, пръснати както по страниците на неговата *Анкета* (Ничев 1983), така и в многобройните интервюта, градят образа на будна и непокорна личност, готова да поеме риска на поредното ново начало. Формулата „прерязани мостове“, „изоставяне на трасирани пътища“ (Ничев 1983: 46) в смисъл на доброволно прекъсване на връзката с един житейски етап и търсене на друг напълно отговаря на действителността.

Налагането на моста като специфичен детайл от хронотопната картина в творчеството на Генчо Стоев става най-вече чрез романа „Завръщане“. Макар самото завръщане на лйтмотивния герой Павел Хадживранев да се осъществява обиколно – не толкова по мостовете, колкото през бродовете на Марица, както отбелязва и Албена Хранова в книгата си „Литературният човек и неговите български езици“ (Хранова 1995: 109). По-късно Павел ще разбере, че край един от маришките мостове е бил убит човек из засада, предназначена за него. Пак по моста доброволно ще караулят новите крайгранични приятели на Павел, препречвайки пътя на княжеската свита. И самата свита

¹ Междувременно той бе публикуван под заглавие „Цената на златото и на историята. (Генчо Стоев. „Цената на златото“, „Завръщане“, „Досиетата“). Велико Търново, Слово, 2008 г.

скоро ще изтрополи по него, водейки Княза на среща с Павел. Ще се случат и други, твърде важни, дори съдбовни неща на това странно „кръстовище на историята“. Колкото и странно да звучи, за Генчо Стоев мостът може да изпълнява и такава функция. (Древният надпис, вграден в парапета, гласи, „че мостът е мястото, където се пресичат пътищата на владетеля и на просека“). Тук ще се разиграе на карти правото на последна дума между доктора и приятелите му от граничния гарнизон. Вероятно на самия мост е била изпълнена и смъртната присъда на гореспоменатите в компанията на четиримата нападатели на хана, предвождани от Димитрото...

Особено интересни са фрагментите, представящи стражевото очакване на последните фатални събития от страна на новите хадживраневни приятели. И то става на моста. Подпоручикът, който хлапашки плюе във водата, е син на участник в Белградската легия. Обича да казва, че би се примирил с трона, стига да види на него българин. Именно той ще заяви от перваза, че предпочита разстрел. И пак ще плюне в течащите води. А поручикът все ще загърбва мрамора...

Това е мизансцен *очакване на смъртта*. Заедно с мисълта за „обреченост, обреченост, обреченост“, кръжаща в главата на младия съдия. И пречистващото, последно къпане под дъгата на моста на трите млади тела, над които осиротялата, „безплодна любов към хората и света“ се страхува от своето постоянство. И от дупката, през която изтича Млечният път...

По-важното в случая е, че авторът се е постарал да изгради образа на единствено оцелелия човек от големия Хадживранев род с помощта на хората, които го заобикалят. Отношението към него е най-убедителният атестат за качествата и личността му. Особено що се отнася до съдията и останалата част от новопоявилите се приятели на Павел Хадживранев – представители на пагона и честта. Те наистина дълго се застояват при моста – гранитна дъга от тежки блокове, скрепени загадъчно от персийски майстори. Тук преминават последните часове от живота им. Подпоручикът постоянно плюе. Двамата по-старши са облегли гърбове о мрамора, сякаш опитват здравината на древната мъдрост. Мостът свързва брега с вековете...

И макар съдбовността на моста у нашия писател да се свързва преди всичко с живота и оцеляването на един герой (Павел Хадживранев), а образът на моста у Андрич да изпълнява и други, надперсонажни функции, съпоставката е повече от изкусителна.

У Андрич с моста започват центърът на града и чаршията. Той съединява (свързва, развързва, разделя етноси, вероизповедания)

„двата края на сараевския път“, „градчето с неговото предградие“ и става символ на историята, по-вярно – на уплътяващата я събитийна превратност, докато този на българския писател проверява здравината на времето. Непредубедено погледнато, и двамата автори повествуват за едно и също. Но у Андрич, поне в началото, визията се разполага по хоризонтала. Включително и прелюбопитната обратна перспектива на гледане от първата страница на романа: „Така, ако се гледа от дъното на хоризонта, изглежда, че от широките отвори на моста тече и се разлива не само зелената Дрина, но и цялото това слънчево и обработено пространство с всичко, което е в него, и с южняшкото небе над него“ (Андрич 1948). Впрочем доста след като е въведен в „Завръщане“, мостът над Марица също е видян от подобен ракурс с помощта на един от героите: „Ако някой погледнеше сега моста откъм върбите, потопен до шия, щеше да види огромния кръг, дупката, през която вечер изтича Млечния път“...

След преминаването му от възвръщенеца Павел Хадживранев мостът у Генчо Стоев се превръща в стратегическа точка. Поначало той е опасно, водоразделно място. Край него прогърмява първият опит за покушение срещу Павел. Изграден е от каменни подпори (блокове), постлан е с накатранени греди. Скоро бива завзет от „заговорниците“ – новата, доброволно назначила се охрана на Павел. Защитниците твърде често надничат от него към изтичащата вода, а това е друга перспектива. Подобно и на примера с Млечния път, внушаващ усещането за вертикална изтегленост на визията... И двата моста натрапчиво мислят историята, всеки на свой език, по свой начин. Мостът у Генчо Стоев извиква *спомени*, но той е и *пусия, отбранителен вал, хазартна маса*; във водите под него може да се намери разхладителна, мимолетна наслада преди смъртта (последно къпане-печистване); той е и като *ешафодна трибуна* (подобно е предназначението на моста у Андрич след издигането на зловещия чардак), от която се произнасят предсмъртните *заветни слова* на „заговорниците“ – бранители. Мостът над Марица олицетворява стоицизма, но въздейства и чрез парадоксалната си, амбивалентна зареденост на „и нявгашно, и сегашно“. Миризмите край него ги е имало и ще ги има, все едно дали над тези земи властва волята на султан или на княз. Вземаме го и за *инструмент на вятъра*, който „ахка“ и „свирука“ в каменното му гърло... Но като че ли най-важна е любимата на Генчо Стоев метафора за моста като *кръстовище* (колкото и абсурдно да звучи това за един мост). Странно място за „пресичане“ на пътища. Все едно дали иде реч за пътищата на владетеля и просека. Защото

мостът, в буквалния смисъл на думата, не може да бъде кръстопът – поне що се отнася класическия вид на това техническото съоръжение.. По-точната и по-излишната дума в случая е „засичане“ („засрещане“) вместо „пресичане“ – като мимолетно докосване-разминаване на успоредно течащи посоки и времена. Няма пречка обаче един и същ мост да подслони успоредни, непресичащи се нито в миналото, нито в настоящето пътища. Пътищата на патриция и на плебея, на поборника и дворцовия лакей. И все пак справедливостта налага да признаем, че мостът на Генчо Стоев се нагърбва и с тежестта на една обединителна кауза. По него препускат княжеските хора на път за хана, а преди това същият помирява различията на четиримата провинциални герои с екзотични биографии. Републиканският им идеал е „торпилиран“ от преминаването на княжеската свита (от тук се бранят *останките на една република*). Това е политическа метаморфоза, исторически парадокс – изцяло в „логиката“ на промените и сложните дворцови игри. Такъв е мостът над Марица – скрепен по тайнствен начин от персийски майстори, с мраморни парапети и дъвен надпис на мъдреците-строители... От *Анкетата* на Драган Ничев пък е видно, че писателят е имал пред вид „гърбят мост“ в Харманли. По-късно, в интервю на Елена Георгиева („Юг“, Хасково, 1985, кн. 1), Генчо Стоев подхвърля любопитна идея за дешифрирането на образа в контекста на собственото му творчество: „Командира (от романа „Циклопът“, бел. м., С. В.) е мост между човешките епохи и изисква да бъдем мъдри. Завещал своя светъл отговор от дъното за хората, той поема към следващия век, към ненаписаната четвърта част след пролога. Не приемам романа като научно-фантастична литература. По-скоро мъдростта на Командира съдържа космогоничното в символа на моста от „Завръщане“.²

Особено плодотворна се оказва и опозицията *хан – мост*. Отново в „Завръщане“. Но двойката не развива само опозиционни отношения. Вярно е, че мостът се свързва с пътуването (също така и преодоляването на препятствия), а ханът е локус на статичното, на спирането, на прекъснатото пътуване, но и той, видян от друг ъгъл, не е окончателно пристанище. Ролята му на попътна спирка, на временно обиталище също би трябвало да се има предвид. В този смисъл ханът винаги се е свързвал и продължава да се свързва с идеята за пътя и пътуването. Поради това превръщането му в дом-крепост от Павел Хадживранев е повече от многозначителен жест. И

² Вж. текста у: Стоев, Г. *Брод за достойнство*. София: Балкани, с. 53.

още по-многозначителен би станал той, ако отчетем, че сме изправени пред поредния опит за поставянето на ново начало, на ново летоброе-не след прекъсването на старите пътища, на старите нишки и родови връзки в честития някога Хадживранев род. А това вече е недвусмислен автобиографичен жест!

У Андрич мостът си присвоява и ролята на своеобразен „диригент“ на историята. Нещо повече, от него зависи нейната „пропускливост“. Той „филтрира“ потока от хора и събития; от същия зависи *преминаването* на другия бряг – в конкретно-битовия и в исторически смисъл думата... В случаи на епидемии той бива затварян. Но нищо не е в състояние да спре похода на смъртта и болестите. Защото изключенията тук са пак „на негов гръб“ – на гърба на моста, неумолимия-презрян сводник сред тегобите на телата и духа. Проводник на злото, прекосяващо реката... Благодарение на хората, мостът се оказва преодолимо препятствие. И пак на тях – лоша преграда за подкупните намерения на най-настоятелните и отчаяно решителни души.

С част втора и изигралия ролята на историческо кръстовище стар гаров перон приключва разказът за живота на Тома Тодев Болярски през годините на капитализма в третия роман от триптиха на Генчо Стоев – „Досиетата“. Перонът-кръстовище всъщност изпълнява ролята и на мост, защото свързва и разделя две епохи, които тепърва ще воюват помежду си. От тук минава пътят на завръщането към дома и към седалищата на властта на довчерашните политзатворници, както и този на бившите управници, напускащи набързо страната. Перонът се оказва най-мирното кръстовище-мост на историята. На него резките движения са нежелателни и опасни, защото могат да предизвикат унищожителен огън, след който няма да има оцелели...

Силно осветеният гаров перон е нашенският мост на времето и безвремието. На историческото безвремие, защото в мигове като този историята застива безсилна пред себеохранителните инстинкти на хората, които я наторяват с делата си. Точно на тази ничия земя, в това нечовешко и неисторическо безвремие господарства най-опасното от всички възмездия – това на безнаказаната мъст. На отмъстителното разчистване на сметките. Тук публичният разстрел без съд и присъда мълчи, спотаен между страниците на историята. Генчо Стоев е избрал по-тихия и по-смразяващия вариант на опасната среща между политическите противници – на напрегнатото безконфликтно разминаване. На дебненето и на търпеливото очакване. Някъде по това време, на такъв един перон вероятно, е започнало да се омотава и расте кълбото на бъдещите студенти и горещи войни. Да зрее ядрото на милитарис-

тичната закана между Системите. Казано иначе, младият ремсисст Тома Тодев Болярски и неговият инквизитор Златев-Черния разбират, че са попаднали в сингуларната точка на историята, а шансът им за оцеляване зависи от едно бързо и безопасно разминаване. Преди големия взрив. Същият, заради който се дебнат застиналите под ледовете на световните океани и морета подводниците на двата Лагера. Мълчаливото им присъствие, самата им наличност е гаранция за неслучването на взрива...

Освен всичко друго, гаровият перон е кръстопътна спирка и мост на езика. Повратът действително е непознат от гледна точка на големия отечествен разказ за съдбините на България и в този смисъл е бремениен с историчност, която героите няма как да не разпознаят, но трудно могат да обяснят. Толкова повече, че оживелите тепърва ще трябва да приспособяват говорните си навици към един напълно различен и, меко казано, необичаен смисъл. В него патосът се опитва да компенсира (надвика) празнотата на думите. Новата идеология има готови отговори – по-вярно, готови политически клишета – за всичко, което се е случило и ще се случва. Благодарение на клишето бива постигнато невиджано до момента разоръжаване на езика. Разформирова се елитното му войнство, за да се замени с необучената, никому неизвестна и ненужна до вчера жакерия на малограмотните. Такива, като Тома Тодев Болярски, са сред малкото изключения, потвърждаващи правилото. Шансът им да вземат връх се оказва исторически невъзможен. Да, довчерашните битки с идеологически различните са станали история, а тези със своите тепърва предстоят. Бъдещето ще покаже, че последните са предварително изгубени, почти невъможни. И ако все пак някъде тревата успява да се изправи и да съхрани зеленото на своята малка, но величествена победа, то не е защото е издъхвала под тежестта на новите рицари, а защото е полягала под копитото на поредния Росинант, язден от потомък на буден възрожденски род със звучното име Болярски, или просто от човек, у когото убежденията отказват да станат палачи на духа и себеуважението.

По моста на Андрич историята буквално препуска, подгонена от всевъзможни ветрове. Върху снагата на този мост оставят следи познати и непознати, завоеватели и бранници. Те са най-дълбоките и най-сигурните писмена на времето. Заедно с тях биват вдълбани и знаците в биографиите на обикновените хора. За да може и тя, личната история, да удържи напора на големия наративен поток, наречен история. Да разпознае себе си сред стихийните води на епическата всепоглъщателност, отвъд която има място само за едно свръхземно събитие –

това на самотните общения на душата с Бога... Но мостът е и демаркационната зона, с която трябва да се съобразяват етносите. Докато той ги събира, животът във Вишеградската долина ще е спокоен. Превърне ли се в межда, реката под него потича кървава...

За типични балкански писатели като Иво Андрич и Генчо Стоев мостът е безусловно свързан с модусите на историческото. Малко повече от двайсетина години делят „Мостът на Дрина“ и „Цената на златото“, но диалогът между двата романа и двамата автори е не само възможен, но и наложителен. Спецификата на балканския ни релеф прави така, щото безмостията – случайни, исторически, или нарочно предизвиквани – да се превърнат в проклетия, в милитаристични детонатори, способни да задвижат опасни енергии отвъд границите на региона и на епохите, които са се лишили от тях...

ЛИТЕРАТУРА:

Андрич 1948: Андрич, И. *Мостът на Дрина (българското издание в превод на Лилия Кацкова)*. София, 1948.

Ничев 1983: Ничев, Др. Генчо Стоев. *Литературна анкета*. София, Наука и изкуство, 1983.

Хранова 1995: Хранова, А. *Литературният човек и неговите български езици*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 1995.

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ДВА СЛАВЯНСКИ ПРЕВОДА НА РОМАНА „КАПИТАН МИХАЛИС“ НА НИКОС КАЗАНДЗАКИС

Илияна Генов-Пухалева
Шльонски университет в Катовице

През 1956 г. гръцкият критик Янис Хадзинис изразява съмнение относно преводимостта на романа *Капитан Михалис* на Никос Казандзакис, твърдейки, че както темата, така и езикът на романа изцяло принадлежат на гърците. Критикът смята, че дори и най-съвършеният превод не би могъл да съхрани „богатите сокове на стила“ и оригиналния език на писателя, които всъщност са негово авторско дело (Хадзинис 1956). От написването на романа през 1950 г. до днес 41 преводачи са се нагърбили с трудната задача да преведат романа, неповлияни от становището на Хадзинис. *Капитан Михалис* е преведен на 30 езика (неколкократно на английски, френски и немски).

За да потърсим отговор на реторичния въпрос на гръцкия критик, избираме за обект на транслатологичен анализ два славянски превода на романа: българския и полския. Автор на първия е Георги Куфов (Казандзакис 1978), а на втория – Катажина Витвицка (Казандзакис 1960). Изследването се извършва от лингвистично гледище, като се опира на съпоставката на двата превода с оригиналния текст, а също и един с друг. Езиците на анализираният тук текстове се намират в интересна от конфронтативна гледна точка конфигурация: те са два балкански, т.е. типологично близки (гръцки и български) и два славянски, т.е. генетично близки (български и полски). Очаква се анализът да покаже някои прояви на преводна асиметрия, които могат да свидетелстват за междуезикови и межкултурни съвпадения и различия, аргументиращи (или оборващи) хипотезата за непреводимостта на творбата.

Необходимо е да уточним, че двата преводни текста не са равнопоставени, тъй като полският е превод „от втора ръка“ – преведен е не от гръцкия оригинал, а от по-ранен френски превод. В транслатология-

та отношението към подобен род преводи е резервирано, защото участието на език посредник в преводния процес предполага неминуемо въвеждане на допълнителен културен контекст и като следствие – чувствително отдалечаване от оригинала¹. Преводът на *Капитан Михалис* от френски език не е изолиран случай в полската преводаческа практика. Поради липса на подготвени преводачи през 70–80 години на XX в. новогръцката литература в Полша все още се превежда през други езици. Приемаме, че макар и непряк, полският превод е една от многото възможни интерпретации на изходния текст чрез средствата на полския език, отразяваща степента на неговото разбиране, и като такава може да бъде обект на транслатологичен анализ.

Транслатологичните изследвания сочат, че за успешния превод от един език на друг важна роля играе липсата на непонятни лингво-културни феномени. Географското съседство и общият исторически опит на българите и гърците (в частност принадлежността им към православната балканска цивилизация) предполагат значително по-малка степен на взаимна екзотичност в сравнение с тази между гърците и поляците. Липсата на културно неразбираеми понятия и езиково непостижими теми обуславят потенциалната преводимост на различните дискурсивни модели (Ликоманова 2006: 25).

Хадзинис споделя, че съмненията му относно преводимостта на *Капитан Михалис* на който и да било чужд език се събуждат след прочита на първата страница на творбата. Още в самото ѝ начало читателят² се натъква на множество нетривиални метафори, диалектизми и специфични критски реалии. Веднага става ясно, че сложната поетика на Казандзакис изисква от преводача отлично познаване на езика и културния контекст, проникателно декодиране на оригинала, свързано с добросъвестна изследователска работа, както и личен творчески подход. Предполага също извършването на множество преводни трансформации в текста: облигаторни и факултативни. Всяко изречение в преводните текстове дава богат материал за транслатологичен анализ на различни равнища. По необходимост тук ще се ограничим до наблюдения върху превода на избрани културно-специфични елементи: антропоними, битови, исторически и етног-

¹Въздържаме се от директна критика към полската преводачка поради невъзможност да сравним полския превод с френския и да установим първоизточника на констатираните грешки. Набавянето на френското издание на „Капитан Михалис“ за нуждите на настоящото изследване се оказва непосилна задача за авторката.

² Да се разбира: преводачът и транслатологът.

рафски реалии. Известно е, че те са „емблеми“ със символни стойности, еднозначно маркиращи хронотопна на творбата (Васева 1980).

С проблема за превода на антропонимите се сблъскваме още преди да сме пристъпили към същинския прочит: романът е озаглавен по името на главния герой гр. *Καπετάν Μιχάλης*, б. *Капитан Михалис*, п. *Kapetan Michał*. Прави впечатление, че българският преводач не побългарява антропонима, въпреки наличието на съответник *Михаил* или народно *Михал*, но превежда титлата „капитан“, като разяснява в бележка под линия специфичното ѝ за гръцкия език значение ‘водач, воевода’. Обратно – в полския превод името на героя е полонизирано, а титлата е заета без промяна³. Антропонимите в творбата на Казандзакис будят мисловни асоциации чрез звученето и значението си (когато са семантично мотивирани). Преводаческата практика показва, че възможните подходи в случая са: транскрипция (транслитерация) на името с облигаторна фонетична и морфологична адаптация, семантична калка (полукалка), замяна с културен еквивалент, сътворяване на неологизъм (Ликоманова 2006). Г. Куфов избира първия подход: личните имена при трансфера на български език са транскрибирани и съответно фонетично адаптирани (без да се побългаряват). Съгласно традицията те са възприети във формата за именителен падеж в гръцкия език: *Капитан Михалис*, *Стефанис*, *Манусакас*, *Харитос* и т.н. Съдържанието на семантично мотивираните антропоними (по-често прякори и прозвища) е разяснено в бележка под линия (напр.: 1. *Τιτιρος* – *Непреводим израз. На книжовния гръцки „τι τιρος“ значи „както сирене“*. Целта на автора е да се осмеят тези, които излишно употребяват изрази от книжовния език. 2. *Πολικσινγис* – *буквално значи много тлъст*).

В полския текст личи липсата на обмислена стратегия за превода на антропонимите. Някои от тях са пренесени от френския превод без фонологична адаптация: п. *Polyxingis* (гр. *Πολυξίγκης*, б. *Поликсингис*), *Ventuzos* (гр. *Βεντούζος* б. *Вендузос*), *Stephanis* (гр. *Στέφανης*, б. *Стефанос*), но *Sifakas* (гр. *Σήφακας*, б. *Сифакас*). Това преводаческо решение създава дистанция между читателя и текста, засилва усещането за чуждост на преводния контекст. За други лични имена е използван полски културен еквивалент: *Idomeneusz* (гр. *Ιδομενέας*, б. *Идоменеас*), *Eufrozyna* (гр. *Ευφροσύνη*, б. *Ефросина*); а трети са преведени според семантичната им мотивация: *Grabinka* (гр. *Περβόλα* <

³ Срв. в контекста: гр. *Είσαι ο καπετάνιος του χωριού, ο λόγος σου πιάνεται*. б. *Tu si капитанът на селото – думата ти се слуша*. п. *Jesteś wójttem wioski, ludzie cię słuchają*.

περβόλι, περιβόλι ‘градина’ б. *Первола*), *Michał Szalony* (гр. *Ντελή-Μιχάλης* < тур. *deli* ‘луд, борбен’, б. *Дели-Михалис*). Последните примери са по-скоро изключения, а най-често многобройните колоритни прякори в романа, чиято вътрешна форма е прозрачна за гръцкия читател (напр. споменатите *Поликсингис, Тутирос, Вендузос*), остават изцяло неясни за полския читател, а комичният ефект, който трябва да произведат, е напълно загубен.

Интерес представляват преводаческите решения при собствени-те имена на жени, образувани от имената на мъжете им чрез суфиксация, напр.: гр. *Μαστραπάδαινα*, б. *Мастрапазовица*, п. *pani Mastrapas*; гр. *Κρασογιώργαινα*, б. *Карсогеоргевица*, п. *pani Krassogeorgis*; гр. *Κολυβάκαινα* б. *Коливакеница*, п. *pani Kolyvakas* и под. В изходния език те са стилистично маркирани и имат подчертано народно звучене. Г. Куфов сполучливо използва словообразователните възможности на българския език, образувайки женски имена по аналогичен начин (чрез добавяне на суфикса *-ица*) със запазване на семантичното съдържание. В рязък стилистичен дисонанс звучи на полски лексемата *pani*, носеща значението ‘жената на някого’. Същото значение с подобен стилистичен оттенък би могло да се изрази на полски както в гръцкия и в българския (напр. *Mastrapasowa, Krasogeorgisowa, Koliwakasowa*).

Мястото, в което се развива по-голямата част от действието на романа е *Μεγάλο Κάστρο*, б. *Мегало Кастро*, п. *Candia*. Става дума за днешния град Ираклион (*Ηράκλειο*), столица на остров Крит, чието старо име е *Κάστρο* или *Μεγάλο Κάστρο*. В българския превод урбонимът в пренесен (транскрибиран) точно. В полския превод е използван чуждоезиков културен еквивалент, въведен от венецианците (*Regno di Candia*), а по-късно използван и от турците (*Kandiye*), но не и от гръците. Извършената преводна трансформация е факултативна и води до известно фалшифициране на авторовия глас. Преводаческият избор в случая има пряко отражение и върху превода на имена за лица, образувани по названието на населеното място (т.нар. *nomina delocativa*): гр. *Καστρινοί, Καστρινές*, б. *кастриньоти, кастриньотки*, п. *mieszkańcy Kandii*. Българският превод остава по-близък до оригиналния текст, като си служи с аналогични на гръцките синтетични форми, получени чрез суфиксация, за разлика от полския, в който наблюдаваме аналитична конструкция (буквално ‘жителите на Кандия’).

Изводът от казаното дотук за превода на антропонимите и топонимите е, че липсата на еднозначен, последователен подход към него

води до несполучливи преводачески избори, които нарушават кохерентността на текста и затрудняват рецепцията му.

Потенциална трудност при превода на романа *Капитан Михалис* на други езици представляват множеството културно-исторически и битови реалии, които често са турцизми. Транслатологичният анализ ни показва, че в много случаи те имат формално и семантично съвпадение в българския език, а за полския език са безеквивалентни и се превеждат описателно, срв.: гр. *τουρκικός μαχαλάς*, б. *турската махала* (< тур. mahall(e)), п. *turecka dzielnica* ‘турски квартал’; гр. *στενοσόκακα*, б. *тесни сокаци* (< тур. sokak), п. *uliczki* ‘улички’. Добре илюстрира проблема за превода на лексикалните елементи от турски произход следният фрагмент:

гр. *-Δεν έχεις στο σπίτι σου κανένα τζουτζέ; Είπε. Κανένα караγκιόζη; Φώναζε τον να σαλτάρει, να παίζει το ντέφι, να σύρει τον αμανέ, θα πλαντάζω.*

– Нямаш ли в къщата си някое *джудже*? – каза той. – Някой *карагьозчия*? Повикай го да се попремята, да *побие дайре*, да *проточи някое маане*, че ще се пукна.

– *Nie masz tu jakiegoś blazna?* – zapytał. – *Albo jakiegoś rajaca? Zawołaj go, niech skacze, niech gra na bębenku, niech śpiewa amane, duszę się.*

Турцизмите гр. *τζουτζέ*, б. *джудже* (< тур. cüce) и гр. *караγκиόζη*, б. *карагьозчия* (< тур. karagöz) на полски се преведени с функционален еквивалент със значение ‘смешник’, съответно: *blazen* и *rajac*. При превода на полски на израза гр. *ντέφι* (< тур. tef, def), б. *дайре* (< daire) е извършена замяна с п. *bębenek* ‘барабанче’, вместо *tamburyn*. Реалията гр. *αμανές*, б. *маане* (< тур. mân(i)) в полския текст е предадена чрез заемане – *amane*.

Наблюдават се случаи на реалии турцизми, познати и в трите разглеждани езика, напр. гр. *γκιαούρης*, б. *гяурин*, п. *giaur*⁴, срв.:

гр. *Άγριο σοί είναι ο γκιαούρης ετούτος, ... συλλογίστηκε...* –

б. *От див сой е този гяурин – помисли той* –

п. *Ten giaur należy do ludzi, którzy nie dają się okiełznać – potuślał.*

В разглеждания фрагмент се забелязва и още един турцизъм гр. *σοί*, б. *сой* (<тур. soy) със значение ‘род, семейство, вид’, което е предадено на полски с описателна конструкция: п. *należy do ludzi, którzy nie dają się okiełznać* ‘принадлежи към хората, които не могат да се усвоят’.

⁴ В полския културен контекст лексемата добива популярност благодарение на поемата на Джордж Байрон „Гяур“, преведена от А. Мицкевич.

Турските лексикални елементи в текста на Казнадзакис са ключови с оглед на темата и хронотопна на творбата и възможността те да бъдат съхранени в превода, гарантира по-точното пресъздаване на авторската стилистика и оригиналната атмосфера. Българският език предоставя такава възможност, а полският по-скоро не, и тук следва да се търси причината в междупреводните различия.

Една от чертите на оригиналния текст, която по принцип трудно може да бъде пресътворена от преводача, е наситеността на езика с критски диалектизми. Отказът от стилизация в случая е единственото правилно преводаческо решение (Липински 2004). Диалектните езикови елементи са преведени и на български, и на полски с книжовни еквиваленти със стилистична неутрализация, в резултат на която се загубва част от характерния колорит на романа. Като пример за непреводим (безеквивалентен) диалектизъм, означаващ специфичен културен жест, можем да посочим реплика от диалога между двамата централни герои на романа Капитан Михалис и Нури бей. Гъркът вдига тост (отправя поздрав към турчина) с чаша в ръка и получава съответен отговор:

гр.- *Στην υγείά σου Νουρήμπεη, σκουτελοβαρίσκω σου.*

– *Κι εγώ αντιστέκουμαι σου.*

б. – *За твое здраве Нури бей! Чукам те по челото!*

– *Насреца съм ти. (...) Чузнаха се.*

– *Twoje zdrowie Nuri Beju, trąćmy się!*

– *Trąćmy się – odpowiedział spokojnie (...)*

Гръцката диалектна лексема *σκουτελοβαρίσκω* [εις ‘по’+κούτελο ‘чело’+ βαρίσκω ‘удрям’] означава буквално ‘удрям те по челото (с челото си)’ – имитират се движенията на биещи се рогати бозайници. Преносното значение на глагола е ‘предизвиквам те да си премерим силите’ или ‘поздравявам те’. Отговорът *αντιστέκουμαι σου* трябва да се разбира като ‘противопоставям ти се (в борбата)’ или ‘достоеен съм за твоя поздрав’. Българският превод представлява многословна семантична калка, която не предава преносното значение на израза и по тази причина не е достатъчно информативна за българския читател. В полския превод е извършена редукция, чрез която текстът е „изчислен“ от неразбираемите културно-езикови елементи.

Към групата на реалиите, отсъстващи от преводната действителност, следва да отнесем гръцките названия *αντρωνίτης* и *γυναικίτης*. Те са свързани с подялбата на дома (не само мюсюлманския, но и гръцкия) на зона, предназначена за мъжете, и зона за жените. Първият термин е предаден по идентичен начин в двата превода (описателно):

б. мъжкото отделение на къщата, п. *męska część mieszkania*. Вторият термин в българския текст има съответник *женската част на къщата*, а в полския – *harem*. Срв.: гр. *Στο γυναικίτη ακούστηκαν γέλια*. б. *от женската част на къщата отново долетяха смехове*. п. *z haremi dobiegały wybuchy śmiechu*. Изборът на полския преводач не е мотивиран, въпреки че в цитирания пример става дума за мюсюлмански дом (за дома на Нури бей). Изразът *harem*⁵ имплицира наличието на повече от една жена, т.е. многоженство, а това противоречи на логиката на творбата. В резултат на извършената преводна трансформация се въвеждат допълнителни семантични елементи, отсъстващи в оригиналния текст.

Трудност при превода на Казандзакис представлява декодирането и пресъздаването на конотираните смисли. За пример може да послужи следният фрагмент, съдържащ характерни езиково-културни стереотипи:

гр. *Δε μίλησε ο γέρος, έδεσε κόμπο την καρδιά του, περίμενε «Δεν είναι ο Χριστός Αρβανίτης, συλλογίστηκε, χριστιανός ορθόδοξος είναι, θα 'ρθει μέρα να μου δώσει το δικό μου».*

б. *Старецът не отрони нито дума, притаи мъката в сърцето си и зачака. „Не е арнаутин Христос, я – рече си той, – православен християнин е – ще дойде някой ден и ще му върне за мен.“*

п. *Starzec nie rzekł ani słowa, przelknął urazę i czekał. „Bóg nie rychliwy, ale sprawiedliwy – pomyślał – jeszcze tu zapłaci za moja krzywdę.“*

Стереотипният израз *Христос не е Арнаутин* фигурира в Геровия речник (Геров 1895–1904) и е разтълкуван като ‘не е лош’. Изразът е оценъчен, както и наивното съждение на героя ‘Христос е православен християнин’, което означава ‘Христос е добър’. И двата изрази се опират на общ за българите и гърците културен код: православие и балкански стереотипи спрямо албанското население⁶. Общността по отношение на скритите кодове в разглеждания фрагмент от текста, а в случая и фразеологичната изосемия, позволява при превода от гръцки на български да се запазят значението, конотативните послания и стилистичните характеристики. В полския превод разглеждано-

⁵ На гръцки *харέμι* и на български *харем*.

⁶ Гр. *αρβανίτης* и б. *арнаутин* се дефинират по идентичен начин: ‘1. някой от албански произход, 2. лош, насилник, твърдоглав’ (Бабиньотис 1998, Геров 1895–1904). Обща за двата езика е конотацията ‘чужд’, най-често ‘мюсюлманин’. Изразите са историзми с диалектно звучене.

то съдържание е изпуснато и компенсаторно заместено с поговорка, свързана свободно по смисъл с втората част на изказването. Буквалният превод, който впрочем е недопустим от методична гледна точка, ‘Chrystus nie jest Albańczykiem, jest przecież prawosławnym chrześcijaninem’ би звучал на полски абсурдно или най-малкото непонятно и би могъл да предизвика ефект, обратен на очаквания.

Наситен с устойчиви изрази, изразяващи понятия, тясно свързани с културния контекст, е следният фрагмент:

гр. – *Έχετε γειά, τους φώναζε, μωρέ θηλυκά! Κάνετε μου τα κόλλυβα ταχτικά, για την λευθεριά πεθαίνω, μην κλαίτε! Στις χαρες σου, Κατερίνα! Και κάμε ένα αρσενικό να το βγάλεις Θράσο, σαν κι εμένα.*

б. – *Останете със здраве – извика им той, – не се тревожете бре женоря! Да ми варите жито редовно – за свободата умирам, не плачете! Да се ожениш, Катерина! Да родиш мъжко и да го наречеш Трасос, на мене!*

п. – *Żegnajcie, kobiety, nie przejmujcie się! Żegnajcie! Zakupcie za mnie msze, ginę za Wolność, nie płaczcie po mnie! Wyjdź za mąż, Katerino, zмайструј tegiego chłopaka i nazwij go Trassivoulos!*

Сбогувайки се със съпругата и дъщеря си преди смъртта, героят в няколко прости изречения предава своето морално завещание. Семантичната и емоционална натовареност на дискурса е огромна. Звученето му е подчертано разговорно, народно. Един от маркерите на разговорността е обръщението към двете жени: *μωρέ θηλυκά*. Г. Куфов е използвал подходящо българско стилистично съответствие – *бре женоря*, а полското *kobiety* ‘жени’ неутрализира оригиналния стилистичен ефект. Гр. *έχετε γειά* е стереотипна фраза за сбогуване. В преводните текстове наблюдаваме функционални еквиваленти б. *останете със здраве* и п. *żegnajcie*, като българският е пример за балканска фразеологична изосемия тъй, като се покрива и формално с гръцкия. Специфичният интенционален израз гр. *στις χαρές σου* изразява благопожелание за венчавка. И в двата превода са използвани семантични еквиваленти, които са императивни изрази б. *да се ожениш*, п. *wyjdź za mąż*. Думите на героя *Κάνετε μου τα κόλλυβα*⁷ *ταχτικά* следва да се интерпретират в контекста на гръцката (с античен произход), наследена от православието традиция да се раздава варено жито (коливо) за помен на мъртвите. В преводните текстове се използват функционални еквиваленти б. *да ми варите жито редовно*, п. *zakupcie za mnie*

⁷ В бълг. *коливо*, пол. *kutia*.

msze, като полският превод е съобразен с преводния (католически) културен контекст, в който споменатия обичай е непознат.

Характерни за гръцката лексикална система като цяло, включително за разговорния език, са сложните думи (*composita*). Те са много типични и за стила на Казандзакис, като една голяма част от тях са авторски неологизми. В гръцкия литературен контекст писателят се слави тъкмо с оригиналните си словообразователни решения, за които използва средствата на народния език димотики и критския диалект. Още на първата страница на романа *Капитан Михалис* преводачите се сблъскват със сложните прилагателни гр. *χαροκαμένη μάνα* и *χοντροκόκκαλη δύναμη*. Адиективизираното прилагателно *χαροκαμένος*⁸ означава ‘който е познал мъката от смъртта на близък човек’. В преводите това семантично съдържание не е предадено, а са използвани идентични определения с по-общ смисъл: б. *горката му майка*, п. *biedna matka*. Преводът на израза гр. *χοντροκόκκαλη δύναμη*⁹ ‘сила с дебели кости’ е предаден с аналитична конструкция б. *с тежката сила на едрите си кости*, в която са запазени всички семантични елементи на оригинала, а също и метафоричният образ. Извършена е пермутация на семите и на техните формални изразители, без редуция. Полският еквивалент генерализира съдържанието на оригинала: п. *z mocnym rozrostłym ciałem* ‘със силно, широкоплещесто тяло’.

В други случаи нетрадиционното определение, използвано от Казандзакис, се редуцира в полския превод, срв.:

гр. ... *πέρασε ο Μάρτης ο παλουκοκαύτης*,

б. *Март си е отишъл, месецът, който кара хората да изгарят и коловете си.*

п. *Marzec, ten zbój przeklęty bez czci i wiary.*

В гръцки сложното съществително *παλουκοκαύτης*¹⁰ се употребява за неочакваните студове през март, когато хората използват за огрев и собствените си огради. Българският преводач предава съдържанието му с парафраза, състояща се от девет лексикални единици (вж. подчертаното). Полският преводен еквивалент, буквално означаващ ‘март, този проклет разбойник без чест и вяра’, не изяснява значението на изходния израз. Можем да предположим, че употребените в него експресивни лексикални единици би трябвало да компенсират извършеното изпускане.

⁸ [*χάρ(ος)* ‘смърт’ + *καμένος* ‘изгорял’].

⁹ [*χοντρ(ός)* ‘дебел’ + *κόκκαλ(ο)* ‘кокал’]. В текста: *με την χοντροκόκκαλη δύναμή του...*

¹⁰ [*παλούκ(ι)* ‘кол’-о- + *καυ-* (*καίω*) ‘изгарям’ -της].

Неологизмите в изходния текст поначало представляват предизвикателство за преводача, давайки му възможност да изяви словотворческите си способности и фантазия. Параметрите на целевия език могат да улеснят или затруднят пресъздаването на неологизма. Прави впечатление, че българският преводач в повечето случаи се стреми да съхрани референтното значение, превеждайки съставните на сложното прилагателно неологизъм, докато полският предпочита да предаде общия смисъл или да редуцира непреводимия елемент. Следният пример е илюстрация на казаното:

гр. *Όλοι οι ήρωες του '21, ανήμερα θεριά, σιδερομούστακα*¹¹ ...

б. ...*всички герои от 21-ва г., страшни като диви зверове, с железни мустаци.*

п. *portrety wszystkich bohaterów z czasów rewolucji 1821 roku; prawdziwe lwy.*

Изложените в статията наблюдения върху двата славянски превода на Казандзакис не претендират за изчерпателност. Всеки от засегнатите тук транслатологични проблеми може да бъде обект на самостоятелно обширно изследване. В заключение ще се опитаме да формулираме отговор на зададения от Янис Хадзинис въпрос. Преводът на Казандзакис и в частност на романа му *Капитан Михалис* е възможен. Нещо повече – възможно е успешно да се пресъздаде бляскавият стил на писателя и доказателството е преводът на Георги Куфов на български език. Необходимо условие за това са личните способности и подготовка на преводача, близостта (генетична или типологична) на целевия език до гръцкия, какъвто е случаят с българския и близостта на културите (изходната и целевата), защото актът на превода е не само междуезиков, но и междукултурен акт.

ЛИТЕРАТУРА:

Бабиньотис 1998: Г. Μπαμπινιώτης. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα 1998.

Васева 1980: Васева, И. *Теория и практика на превода*. София, 1980.

Врина-Николов 2004: Врина-Николов, М. *Отвъд пределите на превода*. София, 2004.

Геров 1895–1904: Геров, Н. *Речник на българският език*. Пловдив 1885–1904.

¹¹ Гр. *σιδερομούστακος* <[σίδερ ‘желязо’-о-+ μουστάκ(ι) ‘мустак’].

- Казандзакис 1960:** Kazantzakis, N. *Kapetan Michal*. Czytelnik. Warszawa, 1960. (tłum. K. Witwicka)
- Казандзакис 1978:** Казандзакис, Н. *Капитан Михалис*. София: Народна култура, 1978 (прев. Г. Куфов).
- Казандзакис 2005:** Καζαντζάκης, Ν. *Ο Καπετάν Μιχάλης*. Εικοστή Τρίτη επανεκτύπωση. Αθήνα, 2005.
- Ликоманова 2006:** Ликоманова, И. *Славяно-славянският превод. Лингвистичен подход към художествения текст*. София, 2006.
- Липински 2004:** Lipiński, K. *Vademecum tłumacza*. Kraków, 2004.
- Хадзинис 1956:** Γ. Χατζίνης. *Το πρόβλημα Καζαντζάκη*. Ελληνικά κείμενα. Αθήνα, 1956.

МОДЕЛНИТЕ ПРОСТРАНСТВА *ИЗТОК–ЗАПАД* В НАЙ-НОВАТА ПОЛСКА ПРОЗА

Галя Симеонова-Конах
Институт по славянски филологии – Познан

Категорията Изток – Запад функционира в полската литература и култура като важен семантичен конструкт. Преосмислянето на опозицията национално-локално пространство от своя страна пресструктурира двойката център – периферия, а промененият исторически дискурс в много случаи доведе до пренаписване на „местната“ история.

Липсата на разграничение и ценностна обособеност вътре в света, в човешкия интериор, както и разколебаването на представите за обективността на познанието неизбежно водят към символизиране и митологизиране на действителността. В този хоризонт на мислене претърпя интересна промяна и един от основните структурни елементи на литературното произведение, каквото е пространството, формирано по различен начин в творбите в зависимост от жанра и историческата епоха, като подобна проблематика представлява интерес главно в два аспекта – чисто литературен и социологично-исторически. Полската проза от прелома на XX и XXI век донесе нови модели на „местното“ пространство, които сигнализираха посоката на търсенията на авторите и преформулирането на някои полски митове за историята на страната около и след Втората световна война, показаха друго разбиране за националното пространство, отвориха, ако не неизвестни, то подминавани досега светове.

Основен обект на промяна в творбите на някои млади прозаисти се оказва представата за полското и свързаната с него пространствена категория, сборът от наивни, а често пъти фалшиви представи за самите себе си, изградени и с помощта на литературни произведения или митотворчески наслоявания, оформени в продължение на векове. В този контекст се вмести архимитът на полската литература, заключен в пространството на източните покрайнини на някогашната Жеч-

посполита (*Креси*) и цялата т. нар. „кресова“ литература, изпълнена с патетика и носталгичен сантиментализъм, както и мистифицираната представа за Запада, за живота на запад, за живота на достойната, щастлива и богата полска емиграция. Втората тема, разгърната в пародиен план, има традиции в полската литература в творчеството на Витолд Гомбрович и Славомир Мрожек.

Писателите, обърнати към „малките отечества“, творят литературни фикции, които много ярко се противопоставят на съвременността. Романите им често се връщат към спомена и човешката памет, преорават идеализираните образи за времето на детството или пазените от него разкази на предходното поколение.

Пространството на малките отечества – в опозиция на съвременния град джунгла – във всеки свой фрагмент е изпълнено със смисъл и вътрешен ред, в него хармонично съжителстват природата и човекът. Красотата му е едновременно земна и небесна, в нея се чувства вечността: това е Вроцлав – представен в произведенията на няколко от най-изявените прозаисти от последната декада на ХХ век, бескидските села и Източна Полша в разказите на Анджей Сташук, Гданск в романите на Стефан Хвин и Павел Хуеле, Замошч в романите на Пьотър Шевц.

Днес заплахата за малките отечества не е историята и нейните войни, а нетолерантността, родена отвътре, от техните обитатели и отделния човек. Тази идея най-ясно е изразена в творчеството на Стефан Хвин, който в разказа си за предвоенния Гданск показва, че многоетническата общност носи в себе си колкото разлики, толкова и ненавист. Отвореността към Другия и нетолерантността не са два алтернативни модели на обществото, те са две сили, които съжителстват в човека. И затова пронизват всяка многоетническа общност.

Но същевременно в произведенията, визиращи локалните пространства и общности, е представена и друга перспектива – оказва се, че и толерантността заплашва малките родини. Размножаването на различията, прекомерното разнообразие, многоетничността, натрупани в едно пространство, не подкрепя толерантността, а по-скоро обратното. Безразличието към утвърждаването на локалната общност в крайна сметка води до нейния разпад на отделни субекти. Такова атомизиране на общността, разпадането на множество безлични съществувания и разлики я обезсилва и нейната идентичност в крайна сметка се разрушава.

Това е локалната общност от източните покрайнини на Полша, застинала сякаш в безвремието на „мястото“, но и на Полската народ-

на република, обрисувана в *Галицийските разкази* на Сташук и кашубската Атлантида на Збигнев Жакевич. Те гинат в мълчаливата, незабележима битка с културата, в която няма разлики: културата на будките с лъскави списания, Мак Доналдс, супермаркетите, рекламите, новия международен „фолклор“ и подобие на всички подобия на естеството. Разбира се, в този свят без разлики няма регламентирана свобода и забранена локална идентичност, тук погубващо се оказва удобството, стандартизацията и безпроблемността.

Литературата от прелома на века без съмнение търси именно подобни неизвестни досега пространства и дискурси.

Анджей Сташук описва пътуванията си в друг свят – беден, ненужен и забравен, разсъблечен от постмодерния реквизит и високите безсубектни цели, живот на изключените от модерността, който тече по периферията на Европа. (*Jadąc do Babadag, Пътувайки към Бабадаг*, 2004) Авторът ситуира своите герои и фабулата на произведението в конкретното пространство на Полша или Варшава, или по-точно в столичните квартали от дясната страна на Висла. Мизерната действителност на останките от реалния социализъм при Сташук набира значения, пълни почти с мистически смисъл, третирана е като праобразец на действителността въобще. Историите на неговите герои не са даже хиперреалистични наративи, те може би са вече Бодрияровският симулакрум.

Галицийските разкази представляват „ниското“ повествование за историческия фантазъм и културен код, наречен *Галиция*, ситуирана в някогашните източни покрайнини на Жечпосполита. Носталгичният блян е профаниран от континиума на Времето, описвано с явлението *секънд хенд* – щандовете с дрехи втора употреба. Метафората *секънд хенд* определя и качеството на света, в който живеят героите на Сташук, той просто е употребен. Никой не очаква никакви промени, светът тук е втора категория, запуснатият градски клозет е мястото на пълния упадък на материята.

В романа *Бамбино* на Инга Ивашув героите са измислени „по случайност“. Действието се развива в следвоенния Шчечин, града подарен на поляците от „Сталин и Чърчил“ според обясненията на една от героините. *Бамбино* е името на евтина закусвалня в центъра на града, диалогичен топос в структурата на произведението. Следвоенният Шчечин е сборище на хора с променени и изкривени от войната съдби – полски репатрианти от Изток, изгонени след прекрояването на картата на Европа, православни лемки, украинци, беларуси, жертви на полската акция „Висла“ през 1949 г., остатъци от автохтонното на-

селение – немците, малцина останали живи карабокрушенци евреи след Холокоста, всички те след военната травма искат едно: да ги оставят да живеят спокойно и нормално. *Бамбино* е място символ на социалистическите времена, на ПНР, но и знак на новия безкласов ред, създаден от социализма и войната; тук идват всички – Мария, репатриантката от Изток, селското момче от познанския край – Янек, Анна, представителка на изселените неполски етноси от Подкарпатската област, варшавският евреин Стефан, сред тях единствената коренна жителка на Щечин е немкинята Ула (бившата Улрике). Сред достоинства на книгата е автентичността на художествената креация, авторката не пренася днешното, абсолютно критично отношение в Полша към социалистическата действителност, нейните герои са деца на петдесетте-шейсетте години на миналия век, мислят и постъпват в тогавашните категории.

Над значението и идеологемите за историята Ивашув поставя обикновения живот и делничността на човешкия опит, индивидуалното преживяване и оценка имат много по-важен статут от съдбата или преживяванията на общността. Централна идейна ос на повествованието е въпросът за загубването на корените, за „изкореняването“ на човека. Тук авторката се противопоставя на установения официален стереотип, също така и литературен, оценяващ миграцията от селото към града след войната, кариерата, направена в социализма, разрушаването на континиума, разпадането на традицията и традиционните ценности като явления без съмнение негативни. Едно от нейните виждания е, че това „изкореняване“ е било поне някакъв шанс да се създаде ново качество, „вкореняване“ посредством взаимното прорастване на етноси, култури, традиции, социални групи, възможност, родена в трагизма на историята, която може би в крайна сметка не е била осъществена. В изкореняването обаче винаги може да избухне тлеещ конфликт и отпращане към първоосновите на идентичността: „– ... *Рускиня, германка, селянин, чифутин. Всички тези безсмислени припомняния. Това непрекъснато извикване на корените.*“ (Ивашув 2008: 143).

Утопията на тези „първи хора, първи жители“ на следвоенния Щечин, тяхната индивидуална битка за нормалност, усилията им да се преодолеят кастовите разлики, културните и етнически различия като че ли претърпява неуспех. Проектът да се строи човешкото щастие върху крехките основи на чувствата, а не на наследството на етноса и културата се оказва много труден за реализиране.

Проблематиката за „изкореняването“ веднага ни отпраща към множество сравнения с българската проза от шейсетте и седемдесетте

години на миналото столетие, когато преживява своя разцвет „коренотърсаческата литература“, „пороят“ проза за регионите, родена, според мен, в голяма степен в трагичните обстоятелства на социалното инженерство и абсурдните недомислици на социализма. Апогееят на литературата за „малките отечества“ в Полша е ситуиран в последното десетилетие на ХХ и първото на ХХІ век, почти двадесет-тридесет години след най-добрите постижения на този вид проза в българската литература. Причините за подобен закъснял интерес в полската литература към „малките отечества“ са многостранни, те са преплетени с проблемите за идентичността, за наследството от Втората световна война, с много силния национален код и митологеми на полската култура, правещи досега почти невъзможно представянето на други опции и художествени виждания.

Темата за малкото отечество, за локалното пространство и общности се вписват в новия прочит на някои страници от полската история, свързани именно с регионите и етносите, които сега там живеят или са ги населявали преди Втората световна война.

Разказите на Анджей Сташук показват метафизичното измерение на човешката действителност и вярата в Логоса, Целостта и Абсолюта, както и тъгата по тях, изразена в опита да се опише метафизичното в нова, отговоряща на новото време и пространство версия.

Сташук не отнася предмета на повествованията си към това, което може да се обхване в големите категории като история, държава, народ и т.н. Той не прави опит да гради в своя наратив някаква цялост, в основата на която би била класическата концепция за истината, отнесена към тези категории. Знае, че „класическо разбиране“ на истината не съществува, че той като автор само ни приближава към една от възможните интерпретации. Това не е нищо ново и откривателско, но за полската литература е нетрадиционна позиция, тъй като често тя е ориентирана към една единствена оптика за историята – полската.

Историческият фон на повествованието прозира в разказа *Място* – опустошението на „мястото“, изпразването му от „духа“ на автохтонните обитатели на локалното пространство вследствие на насилието между двете световни войни и след Втората, когато от източните части на страната в рамките на „Акция Висла“ полските власти изселват хиляди представители на православните етноси или както споменава авторът ги принуждават да напуснат родните места „с насилие или с хитрост“.

Сташук не коментира кой, това за него в контекста на идейната канава на повествованието няма значение, важен е проблемът за времето, малкото отечество и паметта. Главният герой, по професия фотограф, се натъква на „мястото“, сив, глинест правоъгълник в горския безлюден пейзаж. Някога тук се е издигала стара дървена православна църква, която е била разрушена, а това, което е останало от нея, след години е пренесено в музея. Фотографът, който запечатва фрагментите на пространството, е изправен пред метафизиката на *променящото всичко*, включително и „мястото“, съществуващото извън категориите на етиката и справедливостта, *време*: „*В този случай датата е несигурна. Никъде не е упомената, сякаш двата използвани тук календара, грегорианският и юлианският, взаимно са се обезсилвали, ситуайки събитията в безприлагателното Време.*“ (Сташук 2001: 30).

Един фрагмент от света е изваден от него и е възнесен в „безприлагателното време“ на музея, „като пророк Илия от лявата страна на иконостаса.“ „...*Пътуваше през селото, което съществуваше в неговата памет. Нито времето, нито огънят, нито крехкостта нямаша достъп до нея.*“ (Сташук 2001: 34).

Църквата може да бъде възстановена, изследователите ще спорят за византийското изкуство или за латинизацията на фризовете. Но за автора визията на така възстановената църква, издигната сред различните, други къщи на новите полски обитатели на тези земи, също иззети от тяхното място и време, носи в себе си нещо от дефекта на „едното измерение“, защото: „... *мястото не можеш да пренесеш. Мястото няма измерение. То е точка и неуловимо пространство. Затова още не съм съвсем сигурен дали действително пренесоха храма в музея.*

Мъжът затвори калъфа на апарата.

– *А на кое място бе входът?* – *попита.*

– *Тук. Вие стоите на прага.*“ (Сташук 2001: 35).

Митичното пространство на „полскостта“, хомогенно, монолитно и патетично, се разчупва на части от локални малки пространства, които преди не са показвани в националната литература. Всичко това става възможно поради ерозирането в постмодерната епоха на няколко важни митологеми.

Анджей Сташук, а също така по много индивидуален начин Стефан Хвин (в *Кратка история на една шега, Ханеман*), Павел Хуеле и Пьотър Шевц (в *Унищожението, Вечери и утрини*) и редица други автори, които се обръщат към историите на общностите в „малките отечества“, изобразяват Другите, вече несъществуващи в тях етноси, се концентрират върху единичното и всекидневно измерение на дейс-

твителността. Често в историческия план на локалното пространство представянето на негови фрагменти, инцидентните случки са елементи на разбитата цялост, част са от по-големи процеси, за които съдим единствено по оставените следи или бихме могли да разкажем със спомени.

Прозата на Стефан Хвин и Пьотър Шевц е близка до съвременните антропологични концепции и тенденциите в постмодерната историография, чието предложение се заключава в следното – за да се извади същественото от дадено историческо време и определена култура, а особено техните символични черти, трябва да се приложи едно съгъстено описание, което е много по-резултатно, отколкото класическите методи на изображение и изследване.

Автобиографичното есе на Стефан Хвин е опит за повествователно връщане към времето на детството, Гданск след 1945 г. Той реконструира света на детето, представя детството като последователни пейзажи и събития, пресъздавайки гданската действителност преди и след войната.

Това не е еднородна действителност, тя не е била винаги и изключително полска, както я представят националните историософски митове, това е многопластова реалност. Различни култури – немска, еврейска, полска, различни религии (протестантство, католицизъм, юдаизъм) и противоположни естетики – чисто градската, бюргерската на богатия град от Ханзата, още в различни периоди – нацистки или сталински – изпълват различните архитектурни (или културни) пластове. Като конфронтира тези опозиции, повествователят дете открива своя метод на непредубеден наблюдател, който общува свободно със света, и това общуване не е подчинено на никаква идеология. Основата на този контакт се намира в една област, която има силно измерение в пространството (архитектурата на града), а самата тя е недосегаема за всякакъв идеологически натиск – красотата на изкуството, изпълваща стария Гданск. Това е истинската красота, пренесена и върху човека, за да може той безкористно да общува със света и да се смири пред болезнените тайни на битието – случайността и безкрайните варианти на прочита на света.

Много прозаисти се връщат към собствения си индивидуален опит в годините на детството, времето на половото съзряване, първата младост, като тези теми са ситуирани преди всичко в локалните пространства на малките отечества със смесено население. В това направление се обособява една широко представена група „инициацийни“ романи. Романите за инициацията имат голяма традиция в немската литература и

едни от най-добрите образци, както е известно, принадлежат на Томас Ман и Гюнтер Грас. Една част от полската проза от този вид безспорно е повлияна от немския роман или е отговор на произведенията на Грас и неговото изображение на предвоенния Гданск.

За Стефан Хвин в *Ханеман* промените в историята, болката от нейните ужаси в културното и етническо пространство на Гданск е предадена физически в страданието на материалното: *„Страданието на фаянсовите плочки. Мартирологията на пукащите се плочки. Пукнатините в никела на рамките на леглата [...]. Протриването на стълбите от гумените подметки. И спасяването на каквото и да било.“* (Хвин 1997: 154).

Културните разлики между поляците и немците, дялящата ги история, несигурността в градското пространство на полските заселници, които след войната заемат мястото на немците, героят автор представя не чрез антропологични и историософски разсъждения, а както често прави – посредством архитектурното пространство и неговото одухотворяване с човешко измерение. Авторът илюстрира проблема с описание на градините (като архитектура на природата) – старите (немски) и новите (полски). *„Старите градини създаваха впечатление за стабилно съществуване, сякаш говореха за някаква чужда, безразлична към всичко, спокойна сигурност в себе си, която въобще не се чувстваше в новите градини – където самият начин на отглеждането на растенията издаваше безпокойството на хората, които, дошли отдалече, носеха в себе си страха от времето, тъга от преходността на света и скрита нервност заради изгнанието.“* (Хвин 1997: 168).

Авторът противопоставя историческите времена и общности (стари и нови), старата бюргерска култура, вече несъществуваща, защото ги няма хората, които са я носили в локалната общност, съществуват само предметите, съдържащи я в себе си. Хвин описва тези предмети с точността на майстор часовникар. Това, което е останало от немците, е история образ, история на веществеността, принадлежаща на висока материална култура, която новите обитатели искат да адаптират или усвоят.

Литературният герой на Хвин не участва в конвенционален смисъл в събитията, не придобива предметите, за да ги притежава, не покорява пространството като пътешественик, а „чете“ събитията, откъслечите пространство, изоставените вещи на заминалите/загиналите хора, без да се стреми да дава някаква окончателна интерпретация. Това, което предлата Хвин, е някакво „местно“ позна-

ние, което дефинира и конструира това, което после е смятано от локалната общност за „универсални“ и естествени истини.

Авторът гледа на историята през призмата на културните конст-рукти и регионалната специфика. Понятията *минало*, *настояще*, *бъ-дееще* без интерпретирането им в локалното пространство, където се разиграва историята, не значат нищо, както и ако не се отнесат към човешкия живот.

Пред готическата катедрала в Гданск авторът наратор престава да размишлява за обективната правда, гледа готическите ѝ сводове и се отърсва от своята чисто полска интерпретация на света.

Особена роля в изображението на героите, най-вече в прозата на Стефан Хвин, изпълняват неговите предразположения към текстуализиране на събитийните или предметни елементи на действителността, както и умението му да разглежда дискурсите на равнището на мета-историята и „метапространството“. Фактически се оказва герой на фабула, чийто предмет на изобразяване е историческият процес, локалното пространство и проблемите, свързани с неговото вербално пресъздаване.

В пространството „на мястото“ се появява кодът на миналото – един разказ в дълбочина за сегашното, в чиято сянка винаги стои историята.

Друго локално пространство, което представлява интерес за творческо изображение и изследване, предава спецификата на предвоенна Полша, еврейските малки градчета на Изток. То е изцяло в миналото, едно връщане в реалност без наследници и проекция в настоящето. „*Искаме да отидем още по-далеч... – Значи да се върнем по-назад. Да придадем на градчето неговата форма отпреди войната... Трябва само да се възстанови еврейската част.*“ (Шеправски 2002: 179).

В наратива за „малките отечества“ с помощта на реквизити от епохата и региона (история и регионалното тук вървят заедно) метафорично се разказва местната история – от епохата на бюргерството, през революцията, Изтока, тоталитаризма и Холокоста.

Експериментът връщане към миналото, пренасянето в пространствените му форми, разбира се, не се осъществява. Отношението към историята често е пародийно, то съществува като антиутопия. Павел Хуеле, Стефан Хвин, Павел Шевц предлагат различни модели на изобразяване на историческата реалност на локалните пространства. Действието на романа на Павел Хуеле *Вайсер Давидек* се развива в Гданск, който заема важно място в неговото творчество и той непрекъснато го изобразява като своето малко отечество. Във *Вайсер Дави-*

дек Хуеле се опитва да възстанови преживяването на тайната, откритието на многоизмеримостта на света и човешките оптики за него, сблъсъка на различни култури.

Най-старият модел (локален) на пространството в полската литература, това е сантименталното пространство на Кресите (описанията на този регион в исторически план са известни от творбите на Адам Мицкевич (*Пан Тадеуш*), историческата трилогия на Хенрик Сенкевич, *Долината на Иса* на Чеслав Милош и други автори.)

Новите модели на пространството в полската проза са различни и са породени от интереса към неизследвания в културологичен и антропологически аспект широк кръг проблеми, свързани с усвояването през последните петдесет години на локалните пространства на Западна и Северозападна Полша, територии от Силезия (Шльонск) и Източна Прусия, които страната получава след Втората световна война.

Именно там след 1945 г. настъпва реален културен сблъсък на градската немска култура с традициите на заселващото се тук полско население, една част от което са били жители на предвоенния Лвов, но главно заселниците са от селски произход, репатрирани преди всичко от бившите източни покрайнини на Полша или от други региони.

Анджей Загайевски в есето си *Два града* своето изкореняване определя като бездомност и го описва в контекста на два различни като топос и архитектура града, галицийския Лвов и шльонския Гливице. Тези два коловоза на паметта, запазили „мястото“ в съзнанието на автора, съществуват паралелно, първият топос е изтъкан от спомените от детството, вторият – от непрекъснатата конфронтация на действителността и миналото.

В много от творбите на днешната полска проза в широко разбран смисъл се появяват пукнатини, които разбиват отношенията между причина и следствие. В редица случаи локалното пространство продължава да не е „усвоено“ от бившите пришълци, да е чуждо за днешните му обитатели, даже за техните деца. Тези пукнатини остават в местата, които са едновременно „наши“ и „чужди“ за героите.

Изграждането на разказа за малкото отечество, за историята, която се е случила тук и е такава, а не друга, става въз основата на събития от определен, избран от автора причинно-следствен ред и използването на мотивация, различна от допустимата и задължителна идеология от последните петдесет години не само от времето на социализма, но и носена в националните представи на полското общество до наши дни. Героите на споменатите автори сякаш изследват единичното, сглобено от разбитите части на съществуващите по-рано ця-

лости, наративно-мисловни клишета и схематични образци на събития с аксиологичен акцент. Героите са конструирани така, че се виждат отделните части на културната им идентичност, те живеят в региони, в които се сблъскват старо и новонаследено, виждат се шевовете на отделните културни и исторически части.

В новите модели на пространството са заложени много полски комплекси и митове, за които авторите без съмнение си дават сметка – тук е полското чувство за превъзходство спрямо широко разбираня Изток (в географски смисъл открито към православието, ситуирано също на „изток“, към православните държави и култури), както и амбивалентното отношение към Запада – едновременно силен комплекс за малоценност (закъснялото развитие на Полша, емигрантите са преди всичко водопроводчици, чистачки или продавачки), но същевременно и някакво отчаяно чувство на превъзходство спрямо него, защото те се смятат за пазители, поне номинално, на католическите ценности и тук прозира месианската идея за Полша на XIX век като „przedmurze“ (нещо като първа отбранителна крепост) на Римската курия/вяра.

В този контекст разказите на Сташук, който с нескрито възхищение и пиетет пише за източните и забравените региони на Полша, където живеят неполяци и некаатолици, действително звучат провокативно. Те разбиват клишето за хомогенното полско пространство, а той самият съвсем по антиглобалистки не се интересува от западната цивилизация, вълнуваща за него е красотата на Изтока. Анджей Сташук в някакъв смисъл разбива мита за надпоставеността на Полша над „изтока“ – абсолютният архимит на полската идентичност.

До преди петнайсетина години образът на Полша се появяваше в културното съзнание като хомогенен, етнически полски, малцинствата, макар и малочислени, бяха маргинализирани, а някои срамни моменти от съвременната история – дълбоко укривани. Не само младите прозаисти, но и литератори от по-старото поколение като Мария Янион критикуват „полските видения“, псевдонаратива за Поляка-католик, с който те отиват като на война с Европа, докато Фантазматичното тяло на Полша в прозата на някои съвременни автори се оказва „тъжно и мръсно“ (Янион 2007: 301-322).

Локалните пространства се усвояват, както се усвояват и локалните истории, често сложни, вместиращи се в една по-голяма история. В тези наративи героите по свой начин са антиисторически, те са част

от голямата история, но я преживяват по локален начин и на фона на бурите на историческите събития понякога изглеждат аполитични.¹

Вроцлав е европейски феномен, единственият голям град на стария континент, чието население почти изцяло е било изселено и подменено след края на Втората световна война. Около един милион немци напускат града, тяхното място е заето от полско население, преди всичко репатрианти от източните части на предвоенна Полша.²

Писатели като Олга Токарчук (романите: *Е. Е.*, *Дом нощен, дом дневен*) се обръщат към сложните съдби на жителите в западните полски градове, към спецификата на локалните структури и представят сблъсъка на културите на различно равнище. В археологията на събитията и преживяванията на героите си, често пъти чрез съдбите на представители на автохтонното население, сиреч немците, авторката ни връща към един изчезнал свят. Този писателски интерес в голяма степен е породен от постмодерната епоха с нейната чувствителност към проблематиката за етническата идентификация и отношенията свой/чужд.

Интересен е проблемът със завареното културно наследство, третиран многократно в различни контексти, пряко или косвено в някои от произведенията на Олга Токарчук. Градският пейзаж на бив-

¹ След Втората световна война, според прекрояването на европейската карта в Ялта, Полша губи източните си покрайнини, в замяна получава територии на Запад, дотогава принадлежащи на Германия, заедно с такива градове като Гданск, Вроцлав, Шчечин, Елблонг, Йеленя Гура, Ополе и др. (след войната много хора са смятали, че трябва тези градове да се подпалят, защото са немски)

² Заселниците са представлявали различни социални групи и традиции. Мечислав Троян, етнолог и антрополог във Вроцлавския университет, определя механизма на спояване на жителите като процес „от сблъсъка до интеграцията“. Историята различава 3 вида пришълци, които се заселват в почти обезлюдения Вроцлав – полски репатрианти от Изток, пришълци от Централна Полша – доста голяма група от 170 хил. човека, и реимигранти. Съзнанието за различните корени на населението е било живо дълго сред жителите на града. Години след войната е запазен битът на населението, свързан със селския начин на живот. Виж: М. Trojan, *Dynamika kulturowa Wrocławia*, Wrocław 2002, 203–205 (Троян 2002: 203–205). Друго измерение за казуса Вроцлав е етническият проблем след войната и съдбата на малкото останали малцинства. Почти извън обществото са живели малкото останали евреи, православните общности, разпръснати принудително из Полша след акцията „Висла“, както и малка група останали немци, битували на периферията на полското общество. Описани са актове на мародерство и насилие в немските къщи и имения. Авторката Е. Кашуба в спомените си пише: „Хиляди мародери, бягащи да търсят плячка. Хората не искат да работят, защото с малко усилие получават много. Немците гледат с презрение на поляците.“ Друга авторка, Конопинска, говори за „нов профсъюз, профсъюза на мародерите и крадците“ в новоприсъединените земи. Виж: Е. Kaszuba, *Między propagandą a rzeczywistością. Polska ludność Wrocławia*, Warszawa 2002; J. Konopińska, *Tam ten wrocławski rok 1945–1946*, Wrocław 1987.

шия немски град, инфраструктурата му е била чужда на новото население, пораждала е у него чувство на чуждост и малоценност. Токарчук описва подобна проблематика – преди всичко това е темата за усвояването на заварената култура – първият сблъсък на новите жители с немската материална култура и цивилизация, една от повествователните линии в романа *Дом нощен, дом дневен* (Симеонова-Конах 2003: 223–235). Художественото изображение на малкото отечество като чисто естетически и екзистенциален проблем намира място в друг роман на тази авторка – *Правек и другите времена* (*Prawiek i inne czasy*). Селцето от заглавието на романа е затворено нереално пространство, микрокосмос на събитията от други времена.

Писателите от последната декада на ХХ век, търсейки истината за региона, за своето малко отечество разбиват някои историографски митове и идеологеми от предишната епоха за „възвърнатите западни земи към майка Полша“, противопоставяйки се на редица утвърдени фалшиви представи и манипулации от миналото, когато „полските поети възпяват червените покриви на града на Пястите“ т. е. Вроцлав. Новата интерпретация на тези проблеми им позволява да вървят по непознат път в изобразяването на т. нар. възвърнати западни земи, да излязат от досегашните национални идеологеми.

Павел Хуеле в романа си *Касторп* твори вариации върху фрагменти от *Вълшебната планина* на Томас Ман и взаимното възприемане на немци и поляци, използвайки една кратка бележка на немския писател, който споменава мимоходом, че героят му Ханс Касторп е следвал в Политехниката в Данциг (Гданск). За неговия герой другите ненемски етноси в годините преди войната съществуват в маргиналното поле на обществото: „*Кашубите и поляците, които между другото не можеше да различи едни от други по езика, бяха за него като сива ивица земя, отдавна павирана, която само понякога даваше знак за своето съществуване в местата, предназначени за това от столетия: крайградския пазар, пристанищните складове, строежите, понякога магазин в квартал, където не стигаше градският водопровод, трамвай или газовото осветление.*“ (Хуеле 2004: 160).

Той изповядва своята привързаност към мястото, а авторът митологизира градското пространство на Гданск със знаците и пейзажите на богатата градска култура: вилите, класическата музика в богатите къщи, лазурния *Вандерер*, *Вайерцрасе*.

Градът от Ханзата в творчеството на Хвин и Хуеле е с немски наименования, като Хвин в края на романа си *Ханеман* дава ключ към старата карта на града с променените полски аналози на улиците и

местностите. Хвин показва и „немскостта“ на Гданск и пародира в определен смисъл следвоенната полска историография.³ Творчеството на Стефан Хвин е белязано от пиетет към културата и красотата на Гданск, независимо кой етнос е автор на тази красота. Показва я на фона на историята, която променя градовете, местата, придавайки им нов смисъл.

Градското пространство на Гданск е герой в романа *Години* на Яцек Демел (Jacek Demel, *Lata*), където той описва своето детство в родния си дом, докато Хорст Биенек в книгата *Първата полякия. Пътуване в страната на детството* (Horst Bienek, *Pierwsza Polka. Podróż w krainie dzieciństwa*) ни пренася в сложните етнически реалности на Силезия.

Писателите се връщат към историята на локалните общности преди войната, когато поляците са били малцинство. Възкресяват този свят, много често като географско, архитектурно или етническо пространство, населено главно от етноси, които вече не съществуват.

Общото за този вид литература е носталгията към многообразието на миналото и отвореността към Другия, дешифрирането на стереотипите на историята и митотворчеството на обществото. *„Полша – въпреки благите пожелания и лъжливите уверения днес не е страна на културното многообразие. Именно монументалността на патриархалния „полонокатолицизъм“, както го нарече Кучок, неприязнното отношение към разнородността, неумението да се разхлаби мегаломанската броня, суетната полскост, както и обръчът на морализаторския контрол върху всички прояви на живота водят към болезнено усещане за криза на културата. Полша е беден и плосък монолит, преди всичко национално-католически.“* (Янион 2007: 330).

Новите модели на пространството в постмодерната полска проза се основават на регионалното в съвременна или в историческа перспектива.

В този контекст могат да се проследят две линии на изображение в полската проза от постмодерната епоха – източна, бих я нарекла антиглобалистка, антиконсуматорска, провокативна. Тук се презентира творчеството на Анджей Сташук, който в дълбочинните структури на своята проза си играе с националното чувство за превъзходство спрямо „Изтока“, придавайки на културния и етнически код, наречен „Изток“, нов, по-висок аксиологически смисъл, депресира и пародира

³ Някои писатели бяха подведени под съдебна отговорност, какъвто е случая с Павел Хуеле, срещу когото бе повдигнато обвинение за „антиполски позиции“, впоследствие бе оправдан.

това чувство. Другата линия, която е ситуирана в протовоположна посока, е западната. В нея преди всичко битува градското пространство на бившите бюргерски градове от Силезия и Балтийското крайбрежие – Гданск, Вроцлав и други, на чиято територия настъпва сблъсъкът на две култури и етноси, различни в манталитета и равнището си, където полската в редица случаи е описана с негативен привкус, като по-ниска. Най-активната и ярка линия на преместването е посоката Изток – Запад.

Двете пространства не се зацепват, те съществуват атомизирано. За първи път в полската литература ясно се артикулират „малките отечества“, свързани не само със старата апология на полското (Кресите, възпявани почти от два века насам), презентират се пространства и етноси, различни от полския, както и усвояването на културното наследство на други народи, живели тук, появява се историята, лицата на Другите, непознати и подминавани досега или вече липсващи завинаги.

Новите исторически дигреси и виждания в изображението на „мястото“ бихме могли да проблематизираме също на две равнища – като новоусвоено историческо пространство (преди и малко след Втората световна война) и досегашното негативно – разказа за местата и времето на Полската народна република; те заедно ерозират монументалния разказ за най-правилната еднородност.

Последицата от това преструктуриране на „полскостта“ в прозата от прелома на века е пропукването, поне в литературата, на единното фантазматично полско пространство – културно и етническо, на монолитния полоноцентризм, съществуващ под формата на ненарушима и патетична идеология.

ЛИТЕРАТУРА:

Ивашув 2008: Iwasiów, I. *Bambino*. Warszawa, Swiat ksiązek, 2008.

Симеонова-Конах 2003: Симеонова-Конах, Г. *Прозаическите антиутопии на освободеното поколение. Полската проза от последното десетилетие на XX век. // Научни трудове. Филология*, Т. 41, №1, Пловдив 2003, 223–235.

Сташук 1995: Stasiuk, A. *Opowieści Galicyjskie*. Kraków, Znak, 1995.

Сташук 2004: Stasiuk, A. *Jadąc do Babadag*. Wołowiec, Czarne, 2004.

Троян 2002: Trojan, M. *Dynamika kulturowa Wrocławia*. Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 2002.

Хвин 1997: Chwin, St. *Hanemann*. Gdańsk, Marabut, 1997.

Хуеле 2004: Huelle, P. *Castorp*. Gdańsk, slowo/obraz,teritoria, 2004.

Шиєправски 2002: M. Sieprawski. *Miasteczko z ludzką twarzą*.
Warszawa, Lampa i Iskra Boża, 2002.

Янион 2007: Janion, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Kraków,
Wydawnictwo Literackie, 2007.

МУЛТИЕЗИКОВОСТТА И МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТТА В НОВАТА ЧЕШКА ПРОЗА – МЕЖДУ НЕОБХОДИМОСТТА, ЕКСТРАВАГАНТНОСТТА И ЕКСПЕРИМЕНТА

Анжелина Пенчева

Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград

Без съмнение и двата упоменати в заглавието феномена присъстват твърде осезателно, бих казала дори настоятелно, в така наречената нова чешка литература – понятие, което в днешния дискурс означава най-вече „последната“ нова чешка литература, а именно създадената след 1989 г. Но мултиезиковостта и мултикултуралността присъстват не по-малко изразено и в редица литературни текстове отпреди тази дата и особено в двете неофициални чешки литератури, дисидентската и емигрантската, и е интересно да се проследи дали има разлики в мотивациите и реализациите им преди или след историческия вододел отпреди близо 20 години.

Действително без преувеличение може да се каже, че полилогът между езици и култури е една от доминантните черти на чешката проза през последните две или три десетилетия и особено на тази, която може да се определи като елитарна. Нещо повече – многоезичието и многокултурието са като че ли едновременно главен предмет (някъде дори главен герой, основен обект на тематизация) и главен инструмент в „изграждането на смисъла“ (*významová výstavba*) на романите на писателите, които формират представителния облик на новата и най-новата чешка литература, като Милан Кундера, Йозеф Шкворецки, Владимир Мацура, Иржи Кратохвил, Александра Беркова, Милош Урбан, Даниела Ходрова, и много други¹. В едни от тези текстове

¹ Особено присъщ е този подход на Даниела Ходрова, която освен прозаичка е и един от най-изтъкнатите чешки литературни теоретици. Във всичките ѝ романи наблюдаваме хиперусложнен семиозис, „хилядолистно“ насложени неизброими културни езици, софистицирана символност, многопосочни позовавания и призовавания на културни и исторически реалности и реалности, както и на предходните ѝ прозаични текстове – всич-

езиците са в съзвучие, в други те са взаимно непроницаеми или враждуващи. Някъде полилогът е естествено следствие от други компоненти на творбата като сюжета и централната идея (смисъл), другаде той е само „игра и играчка“ на авторовото въображение, екстравагантност или експеримент.

Така очертаното изследователско поле без съмнение е много благодарно, но е и необозримо, и твърде трудно за изследователско опитомяване. Ето защо се налага то да бъде ограничено за целите на настоящия реферат. Той ще третира само въпроса за многоезичието, разноезичието или контраезичието в новата и най-новата чешка проза, като ще се има предвид тясното значение на думата „език“, а именно „средство за комуникация, код, който е споделен между двама или повече души, технически пособия и др., чрез които се обменят информация, мисли и т. н.“. Дефиницията (от българската версия на Уикипедия) е избрана сред многото възможни, като бих си позволила предпазливо да добавя атрибута „вербално“ – „вербално средство за комуникация“, защото именно този тип език ще имам предвид в изложението си. Разбира се, такова ограничаване на „езиковостта“ и отграничаването ѝ от „културността“ е (и може да бъде) само условно, защото културата също е език, а езикът е култура, дори есенциална култура.

С други думи, тук ще става дума за едно явление наистина логично и очаквано, но заедно с това разпространено над очакваната степен в чешката проза през последните две-три десетилетия, а именно употребата на чуждоезикови елементи, фрагменти, цялости в чешки художествени прозаични текстове. Да припомним, че многоезичието е присъщо на чешката литература, по-точно изобщо на чешката книжовност, от стари времена, да не кажем изначално. Всъщност тя е изцяло чуждоезична през първите четири века от своето съществува-

ко това прави прозата на Ходрова почти непроницаема за чуждия реципиент, а впрочем и за огромно мнозинство чешки реципиенти. Затова намирам за необяснимо и неудачно решението в българския превод на един от последните романи на Д. Ходрова, *Комедия*, дело на изтъкнатата преводачка М. Кюркчиева, да не сложи пояснителни бележки в текста. Преводачката изрично уговаря, че тази стратегия е по искане на авторката, но тя практически обезсмисля българското издание, защото именно безчетните интертекстуални и интеркултурни алюзивни и смислови връзки са същината на текста. Същевременно М. Кюркчиева съумява да пресътвори във висша степен успешно многоезичието при Ходрова, която „говори“ в *Комедия* на различни литературни езици – от ранновъзрожденския до днешния, от езика на фолклора и дори от циганския език до сложно опосредствания модус на задълбочения литературовед. Именно затова може само да се съжالياва, че безбройните културни езици в романа в случая ще останат неми за българския читател.

не (IX–XIV в.), впоследствие в различни епохи и периоди е бивала три-, четири- или дори петезична, като билингвалност можем да оценим днешното ѝ социолингвистично разделение на книжовен чешки език и масовия чешки субстандарт *obecná čeština*, които също се конкурират функционално на страниците на един и същ текст² или разделието между пражкия и примерно бърненския книжовен език или между пражкия чешки и моравските диалекти, което носи прекалено голяма историческо-културна тежест, за да го третираме просто като различие между диалекти на един и същ език. Нека припомним илюстративно в културно-исторически план поне латинските речитативи на Трите Марии в прочутия *Mastičkář*, задължителното немско или полско мото към много от творбите на К. Х. Маха, полиславянското говорене в *Като две капки вода (Jak vejce vejci)* на В. Незвал, деликатното въвличане на темата в някои разкази на К. Чапек, немските езикови прониквания в много текстове със сюжети от двете световни войни и годините след тях (Зденек Ротрекъл) и много други. В днешни дни пък в чешките романи и разкази нахлува англоезичната стихия (световен процес, следствие от интернетизацията на света, но специално в Чехия подпомогнат от многото завърнали се бивши емигранти), както и разноезичната, предимно славянска, езикова агресия на придошлите в Чехия имигранти, която доста често се използва в най-новата проза с пейоративно-принизяващ стилистичен ефект.

Ако се съсредоточим върху съвсем неотдавнашния и днешния дискурс на чешката проза, максимално обобщено можем да различим три типа генезис на многоезичието в нея.

Първия тип бих нарекла **емигрантски**. Логично темата за исканото, но практически невъзможно преодоляване не толкова на другоезичието, колкото на другосмислието, носено от езика и облечено в езика, е една от активно присъстващите в текстовете на писателите емигранти, и особено в тези, които имат за сюжет емигрантската битност. Гениална в своята изчистена простота е интерпретацията на тази иманентна конфликтност в двете глави *Неразбрани думи от Непосилната лекота на битието* на М. Кундера или игровата ѝ интерпретация в някои от романиите на Й. Шкворецки. От по-новите автори бих цитирала Вл. Тршешняк и по-специално романа му *Ключът е под изтривалката*, където ос-

² Един от пресните и интересни примери е романът *Сянката на катедралата* на Милош Урбан, разделен на глави, в които се редуват наративите на двамата главни герои; единият от тези наративи, воден от рафиниран изкуствовед, е на висококнижен чешки език, а другият, воден от млада полицейска следователка – на *obecná čeština*, изпъстрена с младежки жаргон.

новната тема за непреодолимата чуждост навън и новопридобитата чуждост в родината е експлицирана изключително в полето на езиковостта и чрез езикови средства (Пенчева /под печат/).

Втория полилогичен литературен модел бих нарекла **модел на историческия момент** (вероятно тази дефиниция би могла да се прецизира още). От 1989 г. насам Чехия преживя разпад и веднага след него глобализация, едновременно протичащи или непосредствено следващи колосални размествания, измествания и намествания. В този случай полилогът е една неизбежна сполетяност, връхлитане. Езикът е първостепенен идентичностен знак, затова разпадът, крахът, радикалната промяна на идентичността или нуждата да се гради нова идентичност неминуемо засяга и езика. Кризата на идентичността носи недостатъчност, разколебаност, та дори и недостатъчност на езика. Емблемен пример за този модел е романът *Сестра* на Яхим Топол (Пенчева 2007: 50–55).

И накрая – третият модел, който е най-лесно и удобно да дефинираме като **постмодерен**, където разноезичието е само, или поне преди всичко, игра и провокация. В чешката проза има един също така емблемен, и дори свръхемблемен, пример за такава употреба на съществуващи и несъществуващи езици. Това е писателят Ян Кршесадло и понеже подозирам, че това е първият опит за въвеждането му в българската рецепционна среда, ще си позволя да резюмирам в няколко изречения биографията му, още повече, че тази биография е несъмнено ключ към специфичното му писане. Истинското име на Кршесадло е Вацлав Пинкава (псевдонимът Кршесадло означава „огниво“, средство за получаване на искри, но самият той обяснява, че го е избрал не заради поетичните му потенции, а просто защото в собственото му име и фамилия отсъства специфичният чешки звук *ř*). Роден е през 1926 г., умира през 1995 г. Започва да учи във Философския факултет на Карловия университет, но през 1949 г. е изключен, тъй като е разследван и дори съден за подготовка на въоръжено въстание. През 1968 г. става доктор по психология, същата година емигрира със семейството си във Великобритания, където работи в психиатрична клиника, а в по-напреднала възраст се посвещава изцяло на литературния труд и на други артистични занимания – музика, карикатура, специфични „рисулки с една линия“ и др. (Тоест при Кршесадло може да се говори за нещо като изпреварила времето си мултимедиалност). Сполучливо е наричан „шоумен в литературата“. Кршесадло обаче е и сериозен учен, той има редица приноси научни трудове и дори открития в областта на математическата логика. Затова е

много сполучливо и другото му прозвище – Všeuměl (човек, който умее всичко). Доста от творбите му излизат посмъртно, подготвени издателски от двамата му синове, също изкушени от литературата творчески натури, но въпреки безусловната си елитарност всеки негов новоизлязъл роман става култов. Изключителен ерудит, наричан „ренесансов човек“, „полихистор“, Кршесадло е и феноменален полиглот, издал е стихосбирка на седем езика. По свидетелство на единия от синовете му е „владеел на доста добро ниво който и да било език... Дузина класически и нови езици, и различни „странни“ – каталунски, санскрит, будисткия език пали, англосаксонски, есперанто и др., дори е измислил един език – така наречения урогалски“.

Езиковата и междуезиковата игра е неотменен елемент от всичките му текстове. За негов шедьовър е смятан, а и той самият го е смятал, научнофантастичният роман в 6500 стиха „Астронаутилия“, заглавието се изписва на гръцки, а и самият роман е написан на „омировски старогръцки“, но с паралелен превод на чешки. В текстовете на Кршесадло извънредно често се появяват пасажи на мъртви езици, някои преведени, други не, на руски, на френски, на немски, тук-таме изписани с готически шрифт, на споменатия урогалски³, дори математически формули, но особена слабост той има към езикови артефакти, свързани с т.нар. старославянска традиция в чешката културна история.

Ще приведа примери от романа „Кравекс 5, или трудностите, причинени от безтегловността“ (Křesadlo 2002) – забавна, но и безпощадна сатира на литературния живот и неговите участници в съвременна Чехия, осъществена със средствата на пародията и механизмите на интертекстуалността. В лицето на главния герой, застаряващия писател Хомер Кршидло (очевидна автопроекция на Кршесадло, личаща от идентичните първи звукове на фамилните имена, плюс личното име Хомер, т.е. Омир; в края на романа се разкрива и истинското име на Кршидло, което пък е сходно фонетично с истинското име на Кршесадло; споменава се романът *Vransupové*, пародийна калка на Кршесадловия роман *Mrchopěvci*) са подиграни безпощадно напъните на чешките емигрантски и ъндърграундови писатели да получат една или друга литературна награда; подиграни са и самите литературни награди, измислени, незначителни и провинциални, както и присъждащите ги псевдокапацитети. Макар на третата страница от романа

³ Пример от романа *Кравекс 5*: „A quem appartenyet echta kychta? Quí hábitat en ella?“ – „Ech la kychta de lů aŭktŏr crachů. La appellamoch la kychta del alienadů.“ („На кого е тази колиба? Кой живее в нея?“ – „Това е колибата на оня, дебелия писател. Викаме ѝ „колибата на лудия.“

авторът да поставя специална „Декларация“, че „героите на тази книга са толкова фиктивни, че са почти действителни“, не е никак трудно да се идентифицират под прозрачните измислени имена. Особено сполучливо е пародирането на Милан Кундера, тук под името Роман Кочица⁴. Осмян е както самият знаменит писател с примадонските си маниери и самочувствие, така и много от романите му чрез травестиране на прочути сцени от тях и най-вече на еротични епизоди, които при Ян Кршесадло са не просто откровено, а умишлено екстремно порнографски⁵. (Тъй като действието се развива на изкуствена космическа станция, представляваща кравеферма, всичко се случва в състояние на безтегловност, а това, оказва се, увеличава многократно не само млеконадоя, но и възможностите за прилагане на необичайни сексуални техники; отделно повечето от героите са любители на всевъзможни перверзии, включително содомия, дефекация и т.н.). Именно тези пасажии (а те съставляват доста голяма част от текста като пародия както на еротичността у Кундера, така и изобщо на самоцелната порнографичност на немалък дял от емигрантската чешка проза на 80-те години) Кршесадло пише на съвременен чешки език, но в транслитерация на старобългарска кирилица, леко пригодена с допълнителни знаци към фонетичните особености на чешкия език (нещо като огледален вариант на нашата интернетска „методица“). Самият Кршесадло обяснява в кратко предисловие функцията на нестандартния си избор: „Правя това заради младите и възрастни емигранти, които се обиждат от такива пасажии или смятат, че е грях да ги четат. ... Пиша ги на кирилица, за да може, който не иска да ги чете, да ги пропусне... Това е нещо като автоцензура... Мисля, че много малко чехи,

⁴ Фамилията на Кундера има фонетично сходство с чешката дума за женски полов орган, а измислената фамилия Кочица – с думата коџка – „котка“ (но и „мацка“) сексуално привлекателна жена. На друго място в романа Кундера е наречен Вулвера.

⁵ Такъв е например епизодът, когато Кочица намира прощално писмо от решилата да го изостави съпруга; в романовото действие важна роля има песът Есенин, който обаче всъщност е с женски пол, като Каренин от *Непосилната лекота на битието*; другаде е разиграна любовната сцена между Томаш и Сабина от същия роман с бомбето и огледалата, като ако при Кундера Томаш е силно възбуден сексуално от спомена за представата как Сабина седи гола върху тоалетна чиния, тук героинята с лесното за дешифриране име Еулалия (т. е., обратното на „копролалия“) отново препращащо към екскрементната тема, се изхожда в бомбето за върховна наслада на наблюдаващия това действие Роман Кочица. Много е вероятно и идеята за „животновъдската“ космическа станция да е пародиен отглас от мотива за оттеглянето на Роман и Тереза в дълбоката провинция. С други думи, „Кравекс 5“ е поредният, и твърде ефектен, пример за „кундеризирането“ в новата чешка проза. „Езикът на Кундера“ е толкова силно звучащ в романа, че почти заглушава езика на самия Кршесадло.

въпреки четирийсетгодишните усилия на велможите, могат да четат кирилицата също толкова гладко, както латиницата... Така че, който прочете тези пасажии, ще ги е прочел по своя воля и дори с усилие на волята. Така че текстът на кирилица е както нещо като инструмент на цензурата, така и тест, и капан за лицемери.⁶ Очевиден е и яркият сатиричен ефект от съединяването на азбуката, свързвана от чехите с високосакрален статут, и порнографското съдържание.

Още в първата глава е ярко изявена мултиезиковата игровост, запазената марка на Ян Кршесадло. Двете действащи лица разговарят на родния си словацко-ханацки диалект, но в същото време, тъй като предметът на беседата им е високоинтелектуален, изпъстрят речта си с гръцки и латински изрази, а също и с „класово дистанциране чрез книжовен чешки“. Финалът на романа също е симптоматичен: това е изписаната на кирилица дума „Конец“.

В романа *Къщата* (Křesadlo 1998) се появяват като фигури и самите Кирил и Методий, само че тук те са... коне. Текстът изобилства с непреведени пасажии на цигански език⁷, както и с изписани на чешка латиница пасажии на руски език. Темата за руските фрагменти в текстовете на новата чешка проза заслужава отделно проучване; впрочем тя е очевидно свързана и с употребата на двете православни азбуки в романите на Кршесадло. В *Къщата* се появяват и пасажии на глаголица. Глаголицата, или по-точно нейна модификация, наричана от някои критици „кршесадлица“, е употребена много оригинално в романа *Тайният живот на Циприан Белва* (Křesadlo 2007). На нея са написани и тук изобилстващите порнографски пасажии, но за разлика от *Кравекс 5* тук другоазбучността има и допълнителна функция, а именно реакция срещу литературните критици, които, без да разбират достатъчно творбите на Кршесадло, го критикуват ядно заради прекомерната порнографичност. Йозеф Милон разкрива в рецензията си „Еротично-мистичен road-movie с щастлив край“ (Milon 2007; Mikuš

⁶ Кршесадло споменава още, че идеята за използването на кирилица му е дала Божена Немцова, която си е кореспондирала с този шифър със своите съвременници патриоти. Тъй като не съм се натъквала на този факт другаде, е възможно да става дума за мистификация.

⁷ Интересно е, че именно циганският се появява доста често в чешки прозаични текстове, включително такива от 80-те години. Може да се спомене например героинята от романа на Владимир Мацура „Гражданинът Монте Кристо“, която с наслада изучава този език и го използва в моменти на голямо емоционално напрежение. Възможно е обяснението, че циганският е фаворизиран като „естествен“, необременен от цивилизационни (в частност – тези на социализма) злоупотреби и компрометирани изкривявания, като свързан с автентичност, природност, свободност.

2008) механизма на тази употреба. Тя прави невидима „инкриминираната област, заради която писателят жъне упречи. Така отмъстителният критик или трябва да научи чуждата знакова система, с което ще се компрометира, или да замълчи за еротиката/порнографията.“ Все пак Кршесадло се смилява и публикува табличка за дешифриране на глаголическите букви⁸.

Многоезичието при Кршесадло се проявява и в многобройните междуезикови игри с думи (като *analitista* от съответните латински думи от гнездото на „анален“, вместо вярното *analytik* от корена на „анализ“) и имена на хора като Гюнтер Павка Морозов фон Дракула, или цитирания Циприан Белва, чието собствено име Й. Милон обяснява в цитираната рецензия с контаминация между името на африканския мъченик епископ св. Киприян и диалектната дума „цип“ от Островско, означаваща мъжки член. Така според критика Кршесадло обединява внушението за мъченическата роля на Белва в абстрактния социалистически „Институт“, където трябва да върши научната работа вместо началниците си, и статута му на хипернадарен сексуално мъж, който, освен че „оправя“ съпругите и секретарките на същите тези началници, е представен и като „оправяч“ (ојебаваџ) на социалистическия режим.

В заключение: В чешката проза от последните три десетилетия разноезичието, контраезичието, става самото то предмет и ефект на литературната творба. И „виновен“ за това не е само постмодернизмът. Езиковото разминаване и езиковото неразбиране са главна тема, защото са рефлексия на други, екзистенциални и често пъти фатални неразбирания и неразбирателства.

⁸ Глаголицата обаче не е за Ян Кршесадло само пародиен или криптиращ подход, а обект на дълбок интерес и дори почит – той е автор на глаголическа меса.

ЛИТЕРАТУРА:

Кршесадло 2002: Křesadlo, J. *Kravex 5 aneb Potíže stavu beztlíže*. Praha: Periplum, 2002.

Кршесадло 1998: Křesadlo, J. *Dům*. Praha: Votobia, 1998.

Кршесадло 2007: Křesadlo, J. *Skrytý život Cypriana Belvy*. Praha: Tartaros, 2007.

Микуш 2008: Mikuš, F. Gesto inspirativního extrému. // *Aluze* č. 1, 2008.

Милон 2007: Milon, J. Eroticko-mystická road-movie se šťastným koncem. // *Literární noviny* 46/2007, s. 10; портала Literárky v síti на 17.11.2007 г.

Пенчева 2007: Пенчева, А. Дъщерята на Славия и изчадията на Стари Бог (славянският свят в романа „Сестра“ на Яхим Топол. // *Славяните и Европа*. Съставители М. Младенова и Е. Дараданова. София, 2007, 50–55.

Пенчева (под печат): Пенчева, А. Чужд сред чужди, чужд сред свои (предефиниране на емигрантската тема в чешката емигрантска литература след 1989 г.). // „*Не съм от тях*“. *Канонът на различие-то*. Сборник в чест на проф. Н. Георгиев. Под печат.

ЛИТЕРАТУРНИ ТЪРСЕНИЯ В РУМЪНСКАТА И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ 80-ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Каталина Пую
Букурещки Университет

Българската литература на 80-те години не изживява радикална промяна в естетическата и литературната парадигма. Може би тази е причината деветото десетилетие да не се радва на особено внимание от страна на литературните среди. В съответните изследвания то върви заедно с осмото десетилетие.

Няма да се спираме върху развитието на българската литература през тези години. Нашите читатели познават добре нейната еволюция. Българският период ще се яви в изложението косвено, като антагонично или съпоставимо средство за изтъкване на отличителни черти на румънското десетилетие. Още в началото ще отбележим, че режимът на Тодор Живков е бил по-свободен за литературната среда, закрилящ българската интелигенция, в сравнение със своята съседка, където през 80-те години в Румъния режимът на Чаушеску усилва репресиите. Мирча Къртъреску (Къртъреску 1999: 139) говори за две десетилетия, които си приличат по строги диктатурни мерки в Румъния: 50-те години на сталинизма и 80-те години на режима на Чаушеску. В края на 70-те години се появява ново поколение писатели. Литературният критик Флорин Михайлеску ги нарича „новата вълна на румънското слово“ (Михайлеску 2002: 214) – млади, ентузиастични, притежаващи просветено литературно съзнание. Завършили най-добрите филологически и философски факултети, повечето от тях имат като втора специалност английски език, което означава че използват и четат творбите на американските и западните теоретици в оригинал, интересуват се от най-новите книги в съвременната световна литература, критика и теория, за разлика от предшествениците си. Те въвеждат нови теми и нов език, прилагат нови концепции. Повечето от тях участват в авторитетни литературни семинарии, като *Ченаклул де лу-*

ни, ръководен от литературния критик Николае Манолеску, *Жунимеа* на професор Овид С. Крохмълничану. Групиран са около няколко литературни списания, които им издават творбите *Амфитеатру* (Букурещ), *Екинокс* (Клуж), *Диалог* (Яш). Ако изключим няколко индивидуални изяви¹, тези гневни младежи на деветото десетилетие дебютират с колективния сборник *Десант '83*. Книгата, много добре приета от критичните среди, остава и до ден днешен еталон за прозата на 80-те в румънската литература, жадуваща за радикална промяна. Това е моментът за усвояване на новата поезика – постмодернизма.

Напътствани и закриляни от техните преподаватели, които в същото време са и влиятелни литературоведи, младите автори действат срещу пропукващия се, остарял механизъм на модернизма. Синхронизирането със западната литература става цел за тях. А кратката проза отговаря на техните изисквания, изисквания, които романът, вече отживял времето си, не изпълнява.

Борбата срещу тоталитарния режим се води в естетически план. Те не излизат публично и не обвиняват директно, не се превръщат в дисиденти. Един от тях, писателят Георге Кръчун смята, че „поколенията на 80-те няма смелостта да премине от нямата съпротива, проявена чрез писане, към пряката, директна, лична съпротива.“ Те са поколение „много уверено в подривния потенциал на постмодерния дискурс“ (Кръчун 1998: 239). Тяхната проза не носи само свежест в литературната среда на онези години, тя се заражда като съпротива срещу наративния дискурс на 70-те и в същото време срещу официалния монологизъм. Непрекъсното провокиране на читателя, предизвикването да влезе в диалог с автора и персонажите, травестиране на клишетата на социализма, езиковите игри са постмодерни техники, с които те атакуват безразличността и комфорта на румънския читател. А това се превежда в конкретен план в пасивност и конформизъм срещу тоталитарния режим.

От друга страна, най-голямото им постижение е усвояване на постмодернизма като литературно явление. Но въпросът е – как успяват те да наложат такъв демократичен концепт в такъв недемократичен исторически период? Отговорът е много прост. Младите писатели не влизат под надзора на комунистическата цензура, защото наративният дискурс деконструира границите на литературната творба, има иронични и автоиронични нюанси, внушавайки игривостта. Те не съдят и не обвиняват действителността, прозата не отразява трагизма и

¹ Тук става дума за Мирча Неделчу, Мирча Къртъреску, Сорин Преда, Георге Кръчун.

мизерията. Напротив, „унижаващият студ в къщи, блъсканицата по автобусите и влаковете, празните витрини и безкрайните опашки за храна, всичко, което всестранноразвитият социализъм предлагаше“ (Негрич 2000: 403), създават чувство за нормалност.

Алюзиите за ежедневието винаги дразнят режима. Но младите автори експлоатират сивото битие на естетическо равнище. Това им е силната карта. Единственото с което дразнят тоталитарните власти е появата им на литературната сцена като хомогенна група. А понятието „група“, както казва литературният критик Еуджен Негрич „ражда автоматично инстинкта за унищожаване в един тоталитарен режим“ (Ibid.: 404).

Различията между румънската и българската литература се свързват с начина, по който писателите проблематизират една и съща действителност. „Българските разказвачи и романисти – отбелязва Елка Константинова – по цензурни съображения, избягват автентизма на претворяването, служат си с въображаеми светове от далечни галактики, с езоповски език разказват тъжно-смешни истории, представят в игрови ситуации чрез митически и приказни сюжети и герои, съществени и актуални истини“ (Константинова 2004).

Същият феномен се среща през 70-те години в румънската литература. Поради еднакви икономически и политически условия литературните процеси са сходни в двете страни до средата на 80-те години. В Румъния поетиката на модернизма се чувства остаряла, писателите имат нужда от нови ингредиенти за удовлетворяване на творческите им търсения. Те са подготвени да приемат постмодерното направление. Българската литература ще закъснее с около десетилетие (90-те години) докато усвои „твърде дългото отлагане на постмодерността“ (Ангов 2004: 188).

КРАТКА ПРОЗА ИЛИ РОМАН

През 80-те години в България не можем да говорим за тематична и стилистична цялост. Срещаме разнообразие на епическия жанр – роман, новела, разказ. Според Светлозар Игов (Игов 2000: 565) през 70–80-те години се появява нов тип обществен роман, способен да разкрие не само горчивите социалистически истини, но и да открие без страх причините. *Нощем с белите коне* от Павел Вежинов, *Лице* от Блага Димитрова са само две от заглавията на романите, които влизат в това определение. Процесът се провежда паралелно с тенденция към деепизация на повествованието. Същевременно и кратката проза отбелязва значителни постижения. Тук можем да споменем Станислав

Стратиев, Рашко Сугарев, Димитър Коруджиев, Димитър Яръмов. Но не можем да говорим за господство на краткия жанр, както е в румънската литература, където, през 80-те години той е преобладаващ жанр. Но в Румъния предпочитанието към кратката проза е в резултат и на издателско-стратегически причини (кратката проза представя отделни, частични аспекти на действителността, без да дава общи присъди и без да формулира отрицателни съждения).

Защо кратката проза доминира в Румъния през 80-те? Дали съществува някаква вътрешна връзка между политическо-историческия контекст и литературните промени? Литературният критик Николае Манолеску смята, че интересът на младите румънски писатели към кратката проза не е никак случаен. „Чрез наративните решения авторите се опитват да възвърнат изгубената през 60-те години специфика на кратките литературни жанрове“ (Манолеску 2002: 312).

Всъщност, цикличността на литературните периоди се съвзема, историческият механизъм на взаимодействие между романа и кратката проза функционира. През 60-те години се проявява тенденция към деидеологизация на литературата, засилване на автономията на естетиката и продължаване на процеса на модернизиране на литературното творчество. Авторите отказват да пишат романи – жанр, компрометиран вече в края на 50-те години. Фънуш Неагу (*Обедният сън, Отвъд пясъците*), Николае Веля (*Портата, 8 разказа*), Щефан Бънулеску (*Зимата на мъжете*) извеждат на преден план една проза, в която дребната, ежедневна истина е анализирана, без да докосва идеологическата страна, проза, в която се появяват интелектуални, градски, буржоазни персонажи, които развиват човешки конфликти в кратки разказвателни структури.

Седемдесетте години са отново подчинени на романа, „роман на потиснатото десетилетие“, както го нарича критиката според известен израз на Марин Преда. Новото поколение (Аугустин Бузура – *Убежища, Пътят на пепелта*, Константин Цою – *Галерията на дивата лозя*, Йон Лъкрьнджан – *Страданието на наследниците, Синът на сушата*) разкрива всъщност света на 50-те години и критикува грешките на режима на Г. Г. Деж, разглеждани като младежки грешки на комунистическата политика.

През 80-години младото поколение отново прибегва до кратката проза, за да изрази художественото си съзнание. В същото време то търси свобода, ако не в обществото, то поне в словото. И кратката епика дава тези възможности. Мирча Йоргулеску отбелязва, че между историческата реалност и литературната практика съществува съот-

ветствие. Според нашето мнение неговите твърдения изваждат на светло много интересна теория, пречупена през призмата на сложните отношения между история и литература. Писателите и тяхното слово са повлияни от спецификата на националната история: „На времена с историческа и социална стабилност съответства в творчески план романът, а във време на нестабилност, на радикални промени в обществото, се развива разказът“. Същият литературовед илюстрира: „Просветителите например са предимно разказвачи: те подготвят буржоазната революция. След осъществяването на революцията, след установяването на друг обществен ред се появяват романистите“ (Йоргулеску 1981: 9). Ако приложим теорията към деветото десетилетие, години, които подготвят това, което ще се случи през 1989 г., ще забележим, че точно кратката проза е онази, която заема централното място. Кратката проза не се противопоставя на романа, а го замества, защото тя изважда отново на преден план близкия, конкретен живот. Тя вътрешно носи белезите на антагонизма между текст и действителност, между език и история.

На същото мнение е и Еуджен Негрич, който твърди: „Такива стилистични моменти от категорията на литературната интелектуална игра (автоироничното и пародийното поведение, призивът към метаязик, интертекстуалността и авторефлексивността) се явяват в момент на преход в европейските литератури всеки път, когато едно голямо течение завършва мисията си, губейки привлекателността и невинността си“ (Негрич 2000: 402). Наистина през 80-те културната парадигма на модернизма е вече остаряла, естетическите формули на романа докосват една конвенционалност, а разказвателните техники са изчерпани.

В същото време младите автори имат чувство за празнота, лутат се между границите на строгата официално наложена литература. Самите те преминават през криза и се съпротивляват чрез творчеството си. Те пишат поради екзистенциална необходимост, защото имат нужда от промяна. Техният избор ще бъдат кратките разказвателни форми. Кратката проза осигурява на младите дебютанти естетическо убежище от обезкуражаващото сиво ежедневие. И не само това. „Разказът позволява по-свободно движение на творческия дух, тъй като представлява низ от човешки преживявания“ (Йоргулеску 1981: 10). Твърденията на критика, интересни и правдоподобни, са били приети и развити и от други познавачи на явлението.

Ето как Георге Кръчун, един от писателите на 80-те, характеризира романа: „С богата структура и по-тромав по характер той се подчи-

нява на специфичните за него ленивост и удобство“ (Кръчун 1987: 6). Това твърдение е всъщност аргумент в полза на предпочитанията на младото поколение. Конвенционален, неудобен, ленив, романът не отговаря на бунтарския дух на прозаистите. Той е притежание на по-възрастните с опит в писането. По-късно, след 1986 г. мнозина от тях ще експлоатират формулите на романа.² Кратките форми са динамични, свободни, еволюират бързо и позволяват различни конфликти между темпорални пространства и стилистични регистри.

Мирча Къртъреску, който познава явлениято отвътре, смята че за избора на кратката проза има две причини. Първата е политическо-издателска – цензурата се отнася по-доброжелателно към фрагментирани аспекти на сивата реалност. Втората причина е естетическа. Поколение на 80-те години се интересува от маргиналният свят на една нова обществена среда, породена от комунистическото общество – фризьорки, студенти, мошеници, пътници, които пътуват по един и същи маршрут, бездомници – персонажи индивидуализирани, както чрез езика, така и чрез мястото, в което прекарват дребния си живот. „*Мръсотията, ежедневието, пълната липса на идентичност и хоризонт на комунистическия свят изпъкват в тази проза по-красноречиво, отколкото чрез какъвто и да е било интелектуален анализ*“ (Къртъреску 1999: 159). Иронията, автоиронията, разговорната реч, жаргонът влизат в прозата на поколението на 80-те години, за да се противопоставят на равния, уеднаквен език, наложен от цензурата. Поколение на 80-те години търси убежище в текста като във второ екзистенциално пространство, където свободата е реалност. Кратката проза му дава възможността да живее интензивно извън официалния канон, в един въображаем свят, в наративното вълшебство.

В българската литература, макар че се забелязва тенденция към деепизация на повествованието, двата литературни жанра – романът и разказът – се редуват, състезават се един с друг и не можем да говорим за господство на единия от тях. Но независимо какъв е изборът на българските или румънските писатели, техният наративен дискурс крие един втори план – натоварен с нищета, угризения, несвобода.

² Ето няколко забележителни романа писани от тези автори: Георге Кръчун, *Compunere cu paralele inegale* (1986); М. Неделчу, А. Бабеци, М. Михъйеши, *Femeia în roșu* (1990); М. Къртъреску, *Travesti* (1994).

ЛИТЕРАТУРА:

- Ангов 2004:** Ангов, П. Българско и постмодерно. // *По следите на модернизма и постмодернизма*. Сборник студии под редакцията на М. Карабелова, Р. Нич. София, Боян Пенев, 2004, 179–191.
- Десант 1983:** *Desant '83, proză scurtă de șaisprezece autori tineri*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
- Игов 2002:** Игов, С. *История на българската литература*, София, Ciela, 2000.
- Йоргулеску 1981:** Iorgulescu, M. *Arhipelag. Proză scurtă contemporană*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
- Константинова 2004:** Константинова, Е. Идеите на полската модерност: полската и българската художествена проза от 70-те и 80-те г. на миналия век // *По следите на модернизма и постмодернизма*. Сборник студии под редакцията на М. Карабелова, Р. Нич. София, Боян Пенев, 2004, 30–36.
- Кръчун 1998:** Crăciun, Gh. *În căutarea referinței*, București, Editura Paralela 45, 1998.
- Кръчун 1997:** Crăciun, Gh. Schimbarea la față, // В. „*Amfiteatru*“, București, 1987, nr.4, p.6.
- Къртъреску 1999:** Cărtărescu, M. *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999.
- Лефтер 1998:** Lefter, I. В. *Recapitularea modernității*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.
- Ликова 1994:** Ликова, Р. *Поезия на седемдесетте и осемдесетте години*, София, БАН, 1994.
- Манолеску 2002:** Manolescu, N. *Lista lui Manolescu. Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, vol.II, Brașov, Editura Aula, 2002.
- Михайлеску 2002:** Mihăilescu, F. *De la proletcultism la postmodernism*, Constanța, Editura Pontica, 2002.
- Негрич 2000:** Negrici, E. *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației PRO, 2000.

НОВОТО ПОКОЛЕНИЕ НА ПРОЗАИЦИТЕ В БЪЛГАРСКАТА И СРЪБСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ 90-ТЕ ГОДИНИ НА 20-ТИ ВЕК

Моника Фаркаш Барати
Сегедски университет

Относително малко са историко-обобщаващите разработки върху съвременната сръбска и българска литература, тъй като този тип литература в известна степен „се ражда“ в момента, а читателите са и свидетели на събитията. И фактът, че сме съвременници-свидетели, не ни позволява да се абстрахираме напълно и да успеем да видим течения и взаимовръзки. Те ще се разкрият едва след десетилетия. Какво място заема точно съвременната сръбска и българска литература в кривата на историята на литературата е трудно да се каже, къде точно е началото и докога ще продължи, кои ще са най-ярките представители, кои ще са най-характерните творби остава да се проследи. Днес можем само да очертаем началната линия, като погледнем към появата на такива творби, чийто език и стил сами по себе си дефинират съвременната литература. Във връзка с това въпросът за проблема на смяната на поколенията предизвиква интерес: въпреки че може да се разкрият ясно рамките на дадена генерация, то това не означава, че литературата се е създала по един и същ поетичен модел. Смяната на генерацията не означава, че всеки един автор е писал/пише единствено постмодерни творби.

Съвсем в началото на 90-те години, т.е. в най-интензивния период на политически, социални и културни промени, се намира и началото на най-новата българска литература. Появата на свободата, премахването на цензурата и паралелно с това появата на нови издателства и периодични издания направлява литературната действителност, променя литературните дискурси и позволява много по-разнообразни теми и стилове. Краят на необходимостта от кодирана реч създава една много по-либерална и многостранна литература. Писателите трябва

ваше да се сблъскат с разликите между история и роман, действителност и фикция, автобиография и аз-разказ.

90-те години са период на разцвет на поезията в България. Появяват се различни стилове, различни писания, различни възприятия, все под знака на постмодернизма. Това е периодът на деконструктивистката литература. Българската поезия от 90-те е именно силата, която, поставяйки под въпрос, иронизирайки и пародизирайки стиловите характеристики на предходната българска поезия, създава новия литературен стил в поезията, в прозата, а също и в драмата. Поезията на 90-те в България се превръща във фактор, влияещ не само върху българската литература и култура, а и върху общественото и политическо развитие. Литературните промени от 90-те имат своето влияние и в началото на XXI век, като обаче през новото столетие поезията е изтикана на по-заден план, а българската литература е отдадена на романа. Тази тенденция по принцип е характерна за българската литература: този тип еволюция се наблюдава и през по-ранни литературни периоди.

Изглежда, че в прозата от 90-те не настъпва така очакваната смяна на поколенията. Тя идва през 1999 година с първата прозаична творба *Естествен роман* на смятания дотогава за поет Георги Господинов (1968). Този роман е за това защо не може да се пише роман в България през 90-те години на XX век. Георги Господинов въвежда в българската литература нещо, което преди него не е съществувало в истинския смисъл на думата, а именно – интелектуалната постмодерна проза заедно с всички нейни комплексни послания, авторефлексии и езикови игри. Романът не разказва историята, тъй като смяната на режима през 90-те в Средна и Източна Европа и последвалите я социални катаклизми създават толкова паралелни истории, че би било неистинно всички те да бъдат подчинени на една история. Господинов е първият български писател, който осъзнава, че в такъв хаос е по-добре да се спреш на изречението и него да изваяш. Но *Естествения роман* е много повече от литература за изречението. Литературата отново се синхронизира с обществото и признава, че зависи от него, тъй като използваните думи извън обществото нямат покритие.

Романът *Мисия Лондон* (2001) на Алек Попов (1966) се сочи от европейските критици за романа на промяната в Източна Европа. Факт е, че има малко романи, появили се през периода на прехода, които да са от ранга на *Мисия Лондон*. За Попов нищо не е свято: нито миналото, нито настоящето, нито литературните, нито политическите възгледи. Схемата е проста и отдавна се използва в литературата:

не пиши за това, което се е случило, а за това, което може да се случи. Точно това прави Попов в *Мисия Лондон* – на едно действително място, в българското посолство в Лондон, попадаме в ситуации, които са напълно невъзможни, но които са подкрепени и описани чрез достоверността на документи. Този метод е познат в литературата като метаисторически. Предвестник на този стил у Попов намираме в новелата му *Денят на независимостта*. В текста няма никакви философски разсъждения, единствено типичните за абсурда точни и достоверни описания, подкрепяни от време-навреме с псевдодокументални цитати. Попов конструира такива фиктивни истории с истински традиционни средства, че на практика разкрива колко е безсмислена прозата, отдадена на идеологическата деконструкция и колко по-интересно е наново да се създава миналото. Авторът не описва взаимоотношенията пространство – време на диктатурата, нито се опитва да разкрие най-вътрешните механизми на диктатурата чрез семейни, приятелски и емоционални спомени. Настъпва радикална смяна на възгледите. Чрез самата история Попов ни препредава, че тази история е толкова минала, че дори може да се напише наново, може да се измисли и така да се вземе под контрол. Или иначе казано, нещата от миналото повече не се проблематизират (деконструализират), а дори и това да се случи, то става само чрез пренаписването на историята под съвсем различна форма. Настанила се е новата история, която вече не интерпретира, а преначертава миналото. Новата тема, смяната на режима, се появява във вече споменатия роман *Мисия Лондон*. Но тук действителността и литературата са коренно различни отношения.

Сръбската литература през 90-те излиза от постмодернизма, новите литературни произведения се раждат в поетиката на неореализма. Тези неореалистични творби в голяма степен отразяват двойствеността на понятието релизъм. При формирането на света на изкуството, отговаряйки на изискванията на духа на реализма, се опират на понятието на Аристотелската мимезия. Особеностите на реализма: на нивото на ума – разкриване на действителността въз основа на позитивизъм и материализъм; на ниво език – употреба на диалекти и арго, езикът се нуждае от фигуративност; на ниво наративност – разказът се гради върху описанието на участниците, фабулата е подчинена на личностната структура, а мотивацията на героите винаги се обяснява със социални и психологически подбуди.

Владимир Арсениевич (1965) е сред авторите, които са най-ярки представители на гореописаната реалистична поетика. В първия си роман *В трюма* (1994) Арсениевич разказва една лесна за възприема-

не и съвременна история. Главният герой е във вихъра на военните събития, прави постоянни опити да се измъкне от военна служба, да се измъкне от призовките, прави опити да запълни с някакъв смисъл мизерията и пустотата. Във втория си роман *Анджела* (1997) смесва телесните и душевните последствия от войната чрез различните нива на ескейпизма (пътуване, рокмузика, наркотици) и чрез два мелодраматични слоя. Двата романа са тясно свързани с цикъла романи с основно заглавие *Клоака максима*, носеща тривиалното подзаглавие *Сапунена опера*. Именно тази цикличност, тази обвързаност е най-ярката особеност на романите на Арсениевич.

Владимир Йоканович (1971) разглежда съдбата на сърбина Лука в романа си *Есмарх* (1995): бащата на Лука е православен, майка му е протестантка. Независимо, че романът е написан в 3 лице, единствено число, четящият го възприема и като един вид лична изповед и многобройните второстепенни герои ни най-малко не поставят под въпрос главната роля на Лука в текста. Тази „истина“, която прозира в романа на Йоканович, е една субективна истина, на която ѝ липсва фактическа основа. Това разбира се не означава, че е фалшива история, а че всъщност е просто една от многото субективни истини, които съществуват.

Вуле Журич (1969) завършва появилата се у Йоканович тенденция за стесняване на перспективата. Промяната се разкрива и от избора на жанра: книгата му *В леглото с Мадона* (1998) е сборник разкази, а не роман. Избраната форма позволява още по-силно да се усети липсата на взаимосвързаност в книгата. За да е още по-ясна тази липса, от гледна точка на структурирането си този сборник до известна степен напомня структурата на роман.

Първата част на сборника ни въвежда в обсадения град Сараево, неговото вътрешно и външно пространство. Във втората част – сценарий на бягството, а в третата част ставаме свидетели на най-различни топонимни „пропадания“. Същността на сборника на Журич се крие именно в „фрагментарността“, тук-таме украсен с маргинални историйки тип Арсениевич и размитата сугестивност на Йоканович. Където няма разказ, там няма място за нито една истина, с изключение на „разпарчетената“ истина – което означава, че заглавието, което в известен смисъл е обяснение, прикачено към разказа, или иначе казано авторефлекс, трябва да се „саморазкрива“ и именно поради тази причина в повечето от случаите заглавията на Журич са самозадоволяващи се.

Героите в един възможен роман с такаъв тип „фрагментарност“ ще получат нов вид статут. Ако една от особеностите на реализма е,

че героите имат предимство пред историята (фабулата), тоест целта е характеристиките на героите да са цялостни и да имат решаваща роля за структурирането на историята, то след като разгледаме текстовете именно от тази гледна точка можем да твърдим, че разказите на Журич на „уважават“ въпросната традиция. Маргиналността на героите води до следното: героите не образуват или просто не искат да образуват общност, нито затворен кръг от хора, както например в текстовете на Арсениевич. Те съществуват чрез действието или душевни излияния. „Разболявайки“ своите герои, авторът разкрива свързаните с подмяната на субекта времена.

Зоран Чирич (1962) набляга върху подмяната на субекта и върху проблема на героите в романа си *Подслушване* (2000). Авторът описва бомбардирането на град Ниш от интересна перспектива, а именно – намиращата се срещу сградата принадлежаща на Вътрешното Министерство, кръчма. Романът е колаж от звуковете, регистрирани от героя, също и от писмата, които получава. Още по-интересен е факта, че нараторът е ням. Следователно, в регистрираните звукове липсва традиционната референция „кой говори“ и „как говори“, но – говорещите могат да бъдат идентифицирани. Докато при постмодернизма авторът има по-скоро събирателна, обединяваща роля, то тук авторът по-скоро има „подслушваща“ роля. Подслушването и регистрирането на гласовете „прилага“ реализма в разказа, описва се точно това, което „действително“ се е случило. Важно тук е, че гласът не принадлежи на един герой, а се разграничава от него и остава един-единствен на сцената.

Разглеждайки различните неореалистични стремежи и най-младите творци на сръбската проза, забелязваме, че някои от тях клонят в по-голяма степен към реалистичната „действителност“ (Арсениевич, Йоканович и частично Журич), като по този начин поставят под въпрос постмодернистичния жанр и по-точно – неговите постановки и идеологични основи. Паралелно се наблюдават и стремежи към „приобщаването“ на постмодернистичната поетика към реалистичния текст (Чирич и Журич). Появата на неореалистичната проза в сръбската литература в известен смисъл се счита за революционна, тъй като представява откъсване от преходните литератури. От друга страна това явление може да се третира и като еволюция, тъй като е развитие на предходна писателска генерация, негов „наследник“.

ЛИТЕРАТУРА:

- Антов 2004:** Антов, Пл. Българско и постмодерно. // *По следите на модернизма и постмодернизма*. Ред: Магда Карабелова, Ришард Нич. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2004, 179–191.
- Арсениевич 1998:** Arsenijević, Vl. *U potpalublju*. Beograd, Stubovi kulture, 1998.
- Арсениевич 2002:** Arsenijević, Vl. *Anđela*. Beograd, Stubovi kulture, 2002.
- Господинов 2000:** Господинов, Г. *Естествен роман*. Пловдив, „Жанет-45“, 2000.
- Дамянов 2002:** Damjanov, S. Srpska postmoderna proza na kraju 20. veka // *Polja*. Novi Sad, broj 421. jul-avgust 2002.
<<http://polja.eunet.yu>>
- Джерич 2004:** Đerić, Z. Srpska književnost na kraju veka, iz generacije u generaciju // *Polja*. Novi Sad, broj. 428. april-maj 2004.
<<http://polja.eunet.yu>>
- Джерич 2008:** Đerić, Z. Srpski pisci kao sa/učesnici poslednje decenije XX veka. // *Dijalog povjesničara – istoričara. Osijek 22.-25. rujna 2005*. Priredio: Igor Graovac. Zagreb, Dijalog, 2008.
<<http://www.cpi.hr/download/links/hr/11695.pdf>>
- Дойнов 2004:** Дойнов, Пл. Скритият дебат за постмодернизма в българската литература. // *Език и литература*. София, № 1–2, 2004, 44–62.
- Журич 1998:** Žurić, V. *U krevetu sa Madonom*. Beograd, Stubovi kulture 1998.
- Йерков 1992:** Jerkov, Al. *Nova tekstualnost. Ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Nikšić – Beograd – Podgorica, Unireks – Prosveta – Oktoih, 1992.
- Йоканович 1995:** Jokanović, Vl. *Esmarh*. Novi Sad, Matica srpska 1995.
- Ламбовски 2001:** Ламбовски, Б. *Мисия Лондон и мисията на писателя*. София, 2001. <<http://www.liternet.bg>>
- Маройевич 1998:** Marojević, I. Mladi srpski pisci i rat – Izgubljena generacija. // *Biblioteka Alexandria*. Beograd, broj 1. 1998.
<http://www.alexandria-press.com/arhiva/No_1/mladi_srpski_pisci_i_rat.htm>
- Можейко 2004:** Можейко, Е. Постмодерното в *Естествен роман* на Георги Господинов. // *По следите на модернизма и постмодернизма*. Ред: Магда Карабелова, Ришард Нич. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2004, 82–89.

- Пенчев 2004:** Пенчев, Б. Бележки под линия към 90-те години. // *Език и литература*. София, № 1–2, 2004, 103–105.
- Попов 2001:** Попов, А. *Мисия Лондон*. София, ИК „Звездан“, 2001.
- Попов 2006:** Попов, А. *Митология на прехода*. София, „Захари Стоянов“, 2006.
- Тешин 2002:** Tešin, Srđan V. Srpska proza devetdesetih: želja za rečitom budnošću. // *Vreme*. Beograd. 25.07.2002.
- Томашевич 2004:** Tomašević, B. Tokovi proze (Srpska književnost poslednje decenije 20. veka). // *Polja*. Novi Sad, broj 427. januar-februar 2004. <<http://polja.eunet.yu>>
- Чирич 2002:** Ćirić, Z. *Prisluškivanje*. Beograd, Narodna knjiga – Alfa, 2002.
- Юда 2004:** Юда, Ц. Маркери на българския постмодернизъм. Литературна теория и практика: *Естествен роман* на Георги Господинов. // *По следите на модернизма и постмодернизма*. Ред: Магда Карабелова, Ришард Нич. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2004, 90–99.

ЖАРГОН НА РАЗЛИЧИЕТО. БИЛИНГВИЗМЪТ КАТО ОПЕРАТОР НА ЧЕТЕНЕТО ПРИ Д. ДИНЕВ

Любка Липчева-Пранджева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

„... никой човек не може да говори с два езика едновременно. Всяка дума страда от това – както собствената, така и чуждата.“

Цитатът е взет от финалния пасаж на романа *Ангелски езици* на Д. Динев. И още по-точно от преводния вариант на този роман. Откъснат от тялото на романа, дори насилствено отрязан от приключващия му абзац, цитатът като че ли иронизира собствения си създател, пишещия на немски българин Динев. А може би текстът му припомня онова поостаряло, останало в шейсетте години на двацети век, разбиране за билингвизма, според което двойната езикова среда неизбежно се отразява негативно върху интелектуалното развитие на индивида. Или пък напротив – следи най-новите социолингвистични проучвания и приглася на ония от тях, които твърдят, че смесването на кодовете, превключването от един към друг в рамките на една езикова цялост е белег за ниска степен на владеене и на двете езикови компетенции?

Нищо подобно, разбира се. Върнат на мястото му в романа, цитатът се оказва един от любимите езикови гегове на Динев – отскок от сетивно предадената сексуална наслада от целувката към търсената чисто философска наслада от езика на сентенцията. Сентенцията тук не се отличава с особена оригиналност – мълчанието на любовта е единственият език на разбирането, твърди тя. Върнат съвсем на мястото му, вече в оригиналния немски текст, цитатът твърди и още нещо.

Идиомът *mit zwei Zungen reden/sprechen* [говоря с два езика]¹ се използва разговорно и носи значението на *неискрен, лицемерен, двуличен* съм. Да не би пък цитатът да твърди, че никой не може да излъже езика на любовта? Не че тази сентенция е непременно по-оригинална, но несъмнено е съвсем различна.

Разноговорът, струпването на значения, някои от които дори остро противоречащи си, е типична за художествения текст комуникативна ситуация. Любопитното, различното в текстовете на Динев е в оперирането с ключове на двойната езикова компетенция. Задачата на настоящия анализ е да проследи онези стилистични нива на изграждането на немскоезичния текст на Динев, които проявяват следата на майчиния за автора български език. Неразчетими за немския читател, в превода на произведенията на български те са ниско ефективни (подобно на всяка „мъртва метафора“) просто защото са част от езиковата норма. Тяхната функционалност оперира с една тясна, но очевидно важна за автора аудитория – билингвистичните читатели. При Динев схемите за ролеви съотношения на партньорите в диалога са допълнени с едно „трето“, осреднено пространство на прочита, което се поражда не от трансфера на едната култура в другата, не и от дискурса на търсена съпоставителност, а от постоянното пребиваване в два кода – от възможността на сдвоената компетентност да полага успешно свое разбиране във всеки от тях. „Жаргонът на различието“ играе с двойната културна компетентност на тази аудитория.

Сред лексемите, превключващи езиковите кодове в текстовете на Динев, антропонимите се открояват с най-висока функционалност. Наративът (и в романовата конструкция, и в кратките форми, движещи се между фейлетона, класическия къс разказ и новелата) често „споделя“, следва поне в привидността на фабулата вярванията на собствените си персонажи, като нито за момент не отделя високо и ниско в основанията на тези вярвания и не ги квалифицира конфесионално или етнически. Съотносимостта между именуване и идентичност (между семантика на името, структура на психичното и съдбовна предопределеност на житейския път) е част от „магическото“, с което наративният избор чисто ритуално се обвързва. Текстовете на Динев изобилстват от фабулни елементи, свързани с избор на име, смяна (доброволна или принудителна) на името, търсене на име, отказ от

¹ Включените в средни скоби преводи са мои – Л.Л. Те са преднамерено буквални, подчертават разминаването със семантичната функция на идиома и служат единствено на целите на настоящия анализ.

име и редица други. Едва ли е необходимо да напомням колко древна е подобна техника и колко устойчиво е присъствието ѝ в българската литературна традиция. Дори и да е пропуснал уроците по литература, в които са му разяснили функциите на именуването при Бокачо, българският читател несъмнено познава както правилната съотнесеност на името Бойчо Огнянов с революцията, така и „неправилната“, иронична разминатост на името Гороломов. За него антропонимите в преведения текст на Динев са част от несложна игра на семантичното, чрез която на определен етап от разгръщането си наративът потвърждава или категорично налага своето „вето“ върху очакванията, свързани със семантиката на антропонима. Ирониите понякога са твърде директно поднесени, още с акта на избор на името. „*Да го кръстим Искрен, като символ на нашата любов*“ (Динев 2006: 126) предлага бащата и предложението вече е патетично произнесена присъда на наративното над кариерно изчислената, театрално правилно режисираната любов на родителите. Около избора на име на другия основен персонаж, Светлин, е сплетен конфликтен възел на идеологическите езици. Докато бащата влага заряда на „светлото комунистическо утре“ в съдбовната програма на сина си и подкрепя вярата си с политически коректен разказ за родова история, дядото поп кръщава детето в християнската вяра, но с ритуал, претоварен с езически елементи, и предпочита да не залага на предопределеността чрез името: *Нарекли сте го на името на оня хайдук дете ми отмъкна дъщерята. Не е речено, че и той ще стане хайдук, не е речено* (Динев 2006: 133).

Десетки са примерите на наративна устроеност, плътно обвързана с антропонимите, и в разказите на Динев. Минал през личностите имена *Васил Гелев, Стоян Ветрев, отец Велизарий*, персонажът губи душата си едва когато остава без име. *Хасан, Асен, Троян, Рени* са имената превъплъщения на сътрудника му, преди да го убият украинците. *Златица* е името на гледачката, която предсказва бъдещето, но и на жената, в която Лазар влага собственото си бъдещето, за да загуби и себе си, и златото си; *Софи* (София) е името на момичето, чрез което мъртвите намират своето успокоение в гротескно диаволичния път на една дамска кожена чанта, тръгнал от София. Антропонимите в преводния текст организират свое собствено семантично поле и през превратностите на биографичния разказ за носителите им българският читател „прозира“, „разчита“ сантиментални изблици, трансформирани в черни иронии, романтични проекти, пропадащи в бурите на историческите обрати или просто наивни мечти, степени в произвола на личните пристрастия. Чрез именуването българският текст предлага

на читателя си речник – пътеводител за дискурсивното поведение на нарациото. Дали обаче оригиналът е толкова щедър към немскоезичните си читатели?

В оригиналните текстове на Динев преводът на антропонимите е настойчиво избягван. Единствено прякорите [der Begabte = Надарения; der Drache, der Sturm = Халата] са включени или в директен превод на името на немски, или през процедура на събитийно попълване на семантиката на името. Когато нарациото в романа *Ангелски езици*, превключвайки в ритъма на вътрешната реч, буквално изплаква: „Sein Kind, seine Radost hatte ihm dieser Milizionär genommen“ (Динев 2003: 72), само билингвистичният читател разбира пълнотата на споделения драматизъм: „*Детето му, неговата Радост, му беше отнел този милиционер*“. И единствено на този читател е позволено да улови иронията на компенсацията, която героят си осигурява, попълвайки загубата на отнетата (P)радост с веселието на ласките на любовницата Веса (Веселина).

Динев задава правилата на тази двойна игра с компетенциите на четенето още в самото начало на сагата за родовото. Докато българската нация минава през пожара и разрухата на три войни, българката Здравка ражда и кръщава децата си в ритъма и в съответствие с потребностите на голямото историческо случване на нацията. През семиозиса на именуването аудиторията на четене е деликатно разделена. За немскоезичния читател е предназначена иронията на опита чрез заклинателното име *Победа* да осигуриш своя принос в положителната програма на нацията. Преводът на името прави подобен опит особено нелеп не само защото съществителното нарицателно *Sieg* е от мъжки род, а новороденото бебе е момиченце, а и защото историческата памет неизбежно свързва заклинателната формула *Sieg Heil!* с параноичната, неконтролируема агресия на национализма. За немскоезичния читател е и подозрението, че оставеното без превод име *Младен* трябва да е свързано с младостта, така както името *Роза*, напълно разбираемо заради семантичната прозрачност, ще да е свързано с красивото. Читателят с билингвистична подготвеност узнава и разбира много повече. Когато Здравка кръщава първородния си син с името *Иван* и специално подчертава, че го кръщава на писателя Иван Вазов, тя избира за духовен покровител и водач на детето си един от бащите на нацията. Писателското име *Вазов* означава патетичното слово, инспирирало вярата в мита за целокупна България, за запознатия с българския културен контекст то несъмнено е началото на всяко патриотично преживяване: „*Българин да се наричам, първа радост е за ме-*

не!“ . Но словото на Вазов е и на финала, то е единствената утеха след провала на войните и единствената вяра за възможна продълженост на програмата на нацията. Всяка житейска стъпка на детето Иван е в пълен противовес на зададената от покровителя посока, на пожелания през името оптимизъм. Ирониите са особено директни по отношение на духовното, на словото и на потребността от слово. Останалият недообразован Иван пише простички, полуграмотни писма на майка си ту от фронта, ту от мините, в които работи. Разбираеми писма, които Здравка несъмнено предпочита пред плашещата ангелска красноречивост на идеолога комунист Младен. Новите водачи на нацията владеят реторическата власт на словото, но майката *Здравка*, поредната българска майка, бдяща над семейството, рода, традициите, знае, че духовното *здраве* на нацията не е сред приоритетите им. Нейна е и присъдата над тях: *Никога повече не ме наричай майко, върви при партията си!* (Динев 2006: 273).

Далеч не всички конотации на антропонимите при Динев провокират вериги на семиозиса, изискващи освен езикова компетенция и способност да се разчита интертекстуалната мрежа на текста му. Понякога играта на семантика през антропонима остава на нивото на гета, на закачливото припомняне за общност, която оперира със свои допълнителни значения. *Пишманска* е фамилното име на учителката по немски в детската градина на Искрен, която е австрийка по произход, но е избрала да се омъжи за българин и да остане да живее в социалистическа България. Трудно произносимо на немски, името *Пишманска* е впечатляващото отклонение и за навичното на българската аудитория. Вицовият епизод за внезапно отшумялата хронична хрема на учителката, за също тъй внезапно осенилата я всеопрощаваща доброта към децата, след като най-сетне е успяла да се завърне за малко в родната Австрия, достатъчно ясно изговаря горчивината от българския избор на *Пишманска*. За билингвистичния читател турцизмът в основата на фамилното ѝ име *пишман*, съхранен и в днешния български чрез израза *пишман съм, ставам пишман*, просто допълва комичността във фигурата на вечно подсмърчащата учителка.

Многобройни примери в тази посока предлагат и разказите. *Спас Христов* е име, което предполага двойна разчетимост. В българския превод на разказа на Динев името пряко посочва комичната съотнесеност между сюжета (чудото на спасението на емигранта Спас) и една от най-важните митологеми на християнството – Спасение (Вознесение) Христово. Ортографията на българското име *Спас* на немски се различава само по единичния съгласен звук „s“ от немското

Spraf; произнесено на немски, българското име звучи като *Шнас Кристоф* и означава приблизително „шега Христова“. Шегата на възможното двойно четене е предназначена за билингвистичните читатели, които оперират и с високото на библиейския разказ, и с каламбурната му означеност през езиковия трансфер на името.

Друг тип възможност за сдвоено четене открива името *Пламен Светлев* на основния персонаж от разказа *Светлина над главата*. Комично-сентименталният разказ за съдбата му е усукан около два основни идиома: българският *Виждам звезди (светлини) посред бял ден* и немският *Grillen im Kopf haben* [има м шурци в главата си]. Българският няма точно съответствие на немски, немският израз обаче има вариант в българския език, носещ същата семантика. *Имам бръмбари в главата* може и да не звучи толкова поетично, но означава точно същата ситуация на „преследвам неосъществими, налудни цели, идеи“. Общ за двата езика е третият, също функционално натоварен в разказа, израз: *Виждам светлина в края на тунела; Licht am Ende des Tunnels sehen*. Буквализирането на изразите във фабулни ситуации подрежда в логика на повторителността съдбата на Пламен Светлев. Всеки път, когато му се стори, че е постигнал относителна стабилност в живота си (светлина в тунела), независимо къде се намира – в Пловдив или във Виена, го удрят по главата. Пламен първо вижда необикновените светлини, а след това в главата му зазвучава нетърпимият хор на шурците. Симетрията на присъствието на идиомите, разчетима за билингвистичния читател, подчертава идентичността на асиметрията в двата контекста: малък, обикновен човек – власт, ред, закон. Името *Пламен Светлев* също държи на тавтологията. Двойната означеност на светлото в него е ясна за българските читатели, незабележима за немскоезичния читател, а за читателя, владееш български, немски и гръцки, играта на повторителност се случва дори и във фалшивата идентичност на персонажа чрез семантиката на гръцкото име *Пирос*. Именуването, от своя страна, разпъва симетричната повторителност на социалните светове в противоречието на безкрайно малкото и безкрайно голямото: мечтаната светлина от лампата надпис на таксито и ореолната светлина над главата на светеца (иконата).

Последният пример всъщност ни въведе в следващото ниво от описа на езикови оператори за билингвистично четене при Динев – фразеологизмите. Претовареността на езика на Динев с фразеологичен материал от различни контексти и с различна степен на идиоматичност (съответна на способността за пряк езиков трансфер) не подлежи на съмнение и едва ли се нуждае от специален честотен доказа-

телствен материал. Често метапозицията на заглавието е заета тъкмо от елементи на такъв тип езикови структури: *Engelszungen, Kein Wunder, Lazarus*. Далеч по-трудно е да се систематизира и класифицира целият обем от фразеологични употреби, като се подчини на единни от структурна, семантична и прагматична гледна точка критерии. Поне по отношение на изходната културна среда езиковият материал на фразеологизмите ясно се структурира в три основни групи: присъщи на немската културна традиция; общи за българския и немския контекст; присъщи на българската културна традиция.

Фразеологизмите, присъщи на българската културна традиция, образуват най-голямата група, и тъкмо те са най-активни в провокирането на специфичен билингвистичен „жаргон“. По отношение на трансфера се оформят два основни принципа. Изрази с устойчив синтаксис, при които метафоричният пренос е достатъчно семантично прозрачен, се превеждат възможно най-точно. Немската поговорка *Freunde in der Not gehen tausend auf ein Lot* [При беда приятелите изчезват по хиляда наведнъж (при първа проверка)] изразява в негативен план същата социална опитност, която носи българската поговорка *Приятел в нужда се познава*. Но и без тази съотносимост семантиката на българския израз е достатъчно категорично и ясно изразена и Динев включва точния му превод, като дори го натоварва с деструктивни функции по отношение на утопичната фразеология на комунизма. Вариант на този пренос осъществява механизмът, при който се изменят само онези отделни сегменти, които допускат подмяна и нова комбинаторика. Зает от българския контекст, фразеологизмът *Мъжът и с каруца да внася, жената с игла да изнася, тая къща няма да прокопса...*, в немския текст на Динев звучи така: *Wenn der Mann mit dem Karren Güter ins Haus bringt und die Frau nur mit dem Kaffeelöffel verschenkt, gibt es in dem Haus kein Vorankommen* [Dinev 2003: 76]. Заменен е само един сегмент: *жената с игла да изнася* се е превърнало в *жената с кафена лъжичка да раздава*, и съответно фразеологизмът запазва високата си маркираност като „чужд“, без да се нарушава комуникативната му ефективност.² Дори и да забележи подобно отклонение, читателят с билингвистична нагласа не би могъл да го приеме като нарушение на съответната културна норма или като естетически обоснована манипулация на образа ѝ.

² Оригиналната немска поговорка ползва друг тип образност: *Die Frau kann mit der Schürze mehr aus dem Hause tragen, als der Mann mit dem Erntewagen einfährt* [С престилката жената може да изнесе от къщата повече, отколкото мъжът внася с колата с реколтата].

По-усложнен вариант на пренос реализира изместването по отношение на тълкувателната призма, в резултат на което се получава интерференция – своеобразно едновременно действие на двата кода. На немски сравнението *wie ein streunender Hund* [като скитащо куче] илюстрира ситуации на социална отхвърленост и безприютност, изгражда различни варианти на образа на жертвата или на отказа от регламентиран живот. На български *като куче* (живее *като куче*) носи същата семантика, на която обаче се противопоставя значението на израза *като отвързано куче* – ненаситна жажда по свобода, временно откъсване от контрол, което се опитва да навакса всичко пропуснато. *Mein Mann war ein streunender Hund* [Мъжът ми беше скитащо куче] (Динев 2003: 322) разказва Златка на снаха си Доротей, за да обобщи историята на любовните похождения на мъжа си, и въпреки че в немския няма такъв израз, комуникативната ситуация дава достатъчно информация, за да се осъществи пълноценно разбиране, а „заетата“ от българския образност се приписва на индивидуалното речево поведение на персонажа. Интерференция е осъществена и чрез немския израз *jemanden beschatten* [следя някого, полицейско наблюдение; от буквалното значение: правя му сянка, засенчвам го]. И в двата езика има натрупана богата идиоматичност около лексемата *сянка*, семантическо съвпадане има обаче само в част от нея: *in jemandes Schatten stehen* = *стоя в сянката на някого*; *jemandem folgen wie ein Schatten* = *следвам някого като сянка*; *nur noch ein Schatten seiner / ihrer selbst sein* = *останал съм само сянка*. Буквализирането на метафоричния пренос на немския израз *jemanden beschatten* изгражда образа на човека сянка Йордан. Зловещата фигура на агента е „попълнена“, доразгърнатата от семантиката на български изрази като: *ставам / стана сянка на някого*; *ходя като сянка*; *страхувам се и от сянката си*; *влача се като сянка*, посочващи различни варианти на имитирано, непълноценно, лишено от живот съществуване.

Вторият принцип на езиков трансфер внася в немския текст български идиом, без да го успоредява с преки процедури на семантично попълване. В разгръщането на наративните вериги пълноценното разбиране на идиома се постига чрез времевото разгръщане на самото сюжетно действие. Динев имитира неразбирането на чуждия (в случая немскоезичния читател), като го идентифицира с детското неразбиране, с пълната или частична липсата на яснота, която предизвикват идиомите при недостатъчната езикова и житейска компетенция на детето. Проклятието *Червеи да го ядат!* и фразеологизмът *от умрял*

писмо³ създават основни събитийни възли на романовото действие. Едновременно с попълването на семантичното им поле се деструктурират базисни идеологеми на социализма. За Светльо нарушената забрана да говориш с Бога се наказва със смърт (смъртта на прадядото Серафим); ако я спазваш обаче, дори и да си мъртъв, червеите не те ядат (балсамираното тяло на вожда на народа Г. Димитров); мъртвите имат собствена йерархия и ако ще чакаш писмо от тях, най-добре да не е от високопоставен. За билингвистичния читател това са процедури не на попълване на семантика, а на отчуждаване, на „раз“-кодирание на езикови автоматизми, които връщат въображението му към първичната сила на метафоричния пренос.

Цяла серия от визии и събитийност отвеждат малкия Искрен към логиката на образувания от самия него идиом *Любовта е куца* и въпреки че се опитват да го поправят: *Не, тя е само сляпа* (Динев 2003: 224), Искрен започва упорито да куца, когато Лили напуска детската градина. Иронично вплетен в текста, без обаче нито веднъж да е експлицитно заявен, идиомът *куца (му) нещо* (нещо е непълноценно, липсва му нещо) управлява, предначертава пътя на Искрен през граници, пространства и идентичности. Билингвистичният читател е разпознал идиома още в смешната сцена с куцукащата на един ботуш майка и съчувстващо, но и удоволствено следи вариациите на всички „куцащи“ превъплъщения на Искрен. Игрите на скрито цитирани фразеологизми са най-интензивни в полето на идиоматичност около лексемата *език* в двойната ѝ семантика на анатомичен орган и на средство за комуникация. Във всички нива на структуриране на романа откриваме части от това поле, без непременно да са изговорени или поднесени пряко като цитати на „чуждата“ култура. *Да му изсъхне езика!* е проклетие, което е скрито в страха на Миро от проклетия – предсказали са му, че няма от какво да се страхува, докато не срещне човека с изсъхналия език. Заплахата *Ще ти откъсна (скъсам) езика!* е включена в нареждането баене на циганката знахарка Султаница: *Ще му откъснем езика и ще го хвърлим на псетата. Да му порасне нов език, тънък, люспест, като опашка на гущер. И него ще откъснем...* (Динев 2006: 149). Магическото слово заплашва, за да излекува страха, а наративното на романа (запазвайки експресията) реализира ужаса на заплахата на следващо събитийно равнище. Зловещата работа на Йордан да *развързва чуждите езици* е огледално засрещната с изрза *гълтам си езика* (онемявам). За билингвистичния читател играта на

³ Динев използва този съкратен вариант, но пълният вариант на фразеологизма по начало е много по-слабо известен: „от поп – сълза, от умрял – писмо“ (Нанова 2005: 1301).

разкодиране, на знаене/узнаване „в повече“ е излязла отвъд всякакъв контрол. Сякаш самият фразеологичен речник е разтворил страниците си и попълва позициите в тях със сюжетите на една нестихваща етимология. Сменила се е доминантата на езиковия код – през нормативната устроеност на немския не спира да говори българската опитност.

В плана на интертекстовите съотнасяния билингвистичният читател на Динев е ангажиран с нов тип разкодиране. На фона на честото открито цитиране на текстове от руската литературна класика (предимно Чехов и Достоевски), българската литература остава по-скоро незабелязана. В романа периферното ѝ съществуване се появява на сюжетно ниво чрез името на Вазов и Йовковия текст *По жицата*. В разказите дори подобни споменавания, които спорадично посочват българската литература като присъствие в частното битие на българина, са изцяло спестени. За разлика от масовия стереотип, който твърди, че българинът от социалистическите времена е усърден читател, българите на Динев преди, по времето на социализма и след него изключително рядко отделят време и усилия за четене. Възможно е причината за това да се корени във факта, че в трудно обозримата персонажна система на романа, която създава илюзията за пълна социална стратификация на българското общество, всъщност представители на интелигенцията изцяло липсват.⁴ Грандиозните строежи на социализма се случват без инженери; студентството на Младен без професори, израстването на Искрен и Светльо без учители (истинският учител на Искрен е Надарения); дори реторическото майсторство на политика се шлайфа до блясък не в нечия редакция, а в апартамента на Изабела – елитна проститутка с нереализирана дарба в областта на словото. Чете и то с неистовата жар на обсебения само Марина. Чете романите от поредицата „Световна класика“ (не българска литература), реди се на опашки за тях (единственото споменаване на „четящия социализъм”), за да попълва съществуването си с чуждо битие точно така, както възрастната вече Здравка се наслаждава на кинопрожекциите. Извън тези ограничени на брой изключения светът на българското се оказва не просто предмодерен, но и потопен в една странна съгласуваност между езическа обредност в ежедневно битовото и полицейската регламенти-

⁴ Рядкото появяване на подобни фигури винаги е обвързано с белег на някаква незавършеност: трима лекари (единият от еврейски произход, присъстващ по-скоро като знак на чужда култура; другите – българи, наплашени от задължителното четене на руска медицинска литература), един провален учен (Огнян, който след серия противоположни политически набеждавания решава да се абонира за абсолютно безопасното списание „Лов и риболов“) и актрисата Доротея, която учи наизуст текстове, обича да цитира Чехов, но пък полудява.

раност на социалното. Социализмът е лишен и от култура, и от модерност (идеологическите му импликации за цивилизованост са подложени на активна деструкция), но българското някак не забелязва това – то съществува в своя си извечен, недокоснат от пороя историчност, фолклорен свят. Превратностите на великата съдба редят фриволно житейските перипетии и българинът на Динев се справя с тях с методите и техниките на дедите си: врачки предсказват, знахарки лекуват, „светци“ опрощават, а ражданията, сватбите и погребенията се сливат в един и същ ритуал на неизтощима жизненост. За немскоезичния читател интересът към фолклорното е устойчива процедура за разбиране на чуждото, за концепиране на образ на другия, а готовността му да следва подобни наративни модели, когато среща визия на различното битие, е отработвана повече от два века. Колкото до пълното отсъствие на българската литература, за него той се оказва допълващо, двойно „подготвен“ – в опита си на читател той слабо или никак не познава български автори и български творби. Ето защо той не би могъл въобще да регистрира това отсъствие.

За билингвистичния читател както романът, така и разказите на Динев осъществяват една доста по-различна среща с българската литература. Нека се вгледаме първо в единствената експлицитна поява на български текст – разказа *По жицата*. В психиатричната клиника Доротея бродира гоблен и, след като я напуска, дълго, буквално години прекарва в непрестанното гледане на една странна фигура от него. Самата Доротея е убедена, че фигурата е бяла лястовица, докато синът ѝ не разпознава в нея по-скоро чайка. Дотук читателят се е натъквал на няколко самоидентификации на Доротея с ролята ѝ в *Чайка* на Чехов и бързо схваща терапевтичния ефект на бродерията, за бялата лястовица допълнително го информира диалога между майката и сина:

– ... *Нали знаеш поверието, като в онзи разказ на Йовков? Колко хубава тема беше развил за него на класното. [...]*

– *Значи е бялата лястовица, за която разправят, че който я види, веднага оздравява от всяка болест. [...]*

– *Не вярвам на такива дивотии, но беше приятно да я бродирам. [...]* *Знаеш ли обаче, че ти си прав, човек може да си помисли, че е чайка.*

(Динев 2006: 348).

Ако читателят (подобно на Искрен) е писал някога класна работа за Йовков, сигурно са му обяснили символните измерения на обра-

за на бялата чайка. Всъщност достатъчно е просто да е чел разказа, за да изпита недоверие към определения като „поверие“ и „дивотии“. След срещата със знахарката Захаринка и гледачката Ванга, след гледането на карти, баенето, прогонването на духове, след толкова много изобилно описани суеверия, подобна оценка е някак закъсняла и непомерно критична реакция. Дали пък болната Доротея не се опитва да демонстрира здрав разум пред сина си? Не е ясно, сигурно е обаче, че символната мощ на чайката, удесеторена от авторитетната позиция на цялата руска класика, направо поглъща, изкълвава злощастната бяла лястовица. Защо тогава Динев изобщо се нуждае от цитиране на Йовковия разказ?

Отговорът е ясен на тези, които отдавна са започнали да забелязват в текста на Динев един все по-плътно проявяващ се механизъм. Единственият читател познавач на българската литература в романа е самият автор и за разлика от цялата му персонажна система той не само чете български текстове, но и правилно ги цитира. Когато Серафим остава абсолютно сам, и сред запустелия, обрасъл двор „разговаря с бога“ – *зиме – предимно с ветровете, а лете предимно с бурените и мравките* (Динев 2006: 132), заедно с него задава въпроси Йовковият Вълкадин, разчита знаците на естеството Йовковият Иван Белин, а Йовковият Серафим се е научил, че е безсмислено да разговаря с кръчмаря Еньо. Пак за същия читател житейската метаморфоза на Миро, на зловещия мафиот и ангела защитник на емигрантите, предизвикана от една случайна среща с жена, цитира пътя на разбойника закрилник Индже. В гостилницата на Здравка преродената Сарандовица продължава да обайва, да подрежда, да отхранва сбъркания мъжки свят, в дома ѝ Талевата Султана реди тежката си майчина дума за добро и зло... В потресаващия разказ на селянина за изгорелите села и за обесения червен поп, чието расо не спира зловещо да плющи на вятъра, гласовете на Гео Милев и Ботев са се превърнали в ехо на масовата памет, а в ироничното питане *Какво тук значи някакъв си индивид?* (Динев 2006: 93) идеологическият език вече е белязал и Гео Милев, и Вапцаров със собствения си почерк. Разказите от сборника *Светлина над главата* са не по-малко щедри на скрито цитиране: Йовков, Елин Пелин, Ивайло Петров. Само читателят, разчитащ удоволствено тази „българска библиотека“, читателят, който я познава, но не общува активно с нея, ще разбере „грешката“ на Доротея. Без способността да разпознаеш, без готовността да споделиш чуждата болка; без порива да дариш дори и илюзия за добро – без Моканина – бялата лястовица си остава в чистата екзотика на регионалния фолклор.

Постоянното пребиваване в два кода, играта на собствен жаргон, са провокирали специфична „защитна“ реакция и билингвистичният читател съвсем не е склонен на прибързани оценъчни рефлексии. В текстовете на Динев фолклорното, пресъздадено като етноспецифика, като устойчива социална практика, задаваща ясна визия за културно различен друг, несъмнено интригува немскоезичната аудитория. И вероятно не по-малко дразни, отблъсква българския читател, който вижда себе си, опакован в толкова много „автентичност“. За „третото пространство“ автентика просто не съществува. Там бодрият оптимизъм на поговорката „Mit guten Leuten kann man auch Benzin trinken“ [С хубави хора и бензин се пие], обявена недвусмислено като българска,⁵ играе еднакво свободно и с „българската душевност“, и с немската готовност да я „познае“, разбере и хареса. За билингвистичния читател дори финалът на романа *Ангелски езици* приключва по различен, говорещ „с два езика“ финал.

Пътят на Светльо приключва по класическия приказен модел на попълнените липси, пътят на Искрен обаче не може да прекъсне – той е самото движение, плутовски тип персонаж, за когото движението срещу пространствата и техните норми е единственото екзистенциално основание. Всяко пътуване е и прераждане и за да не остане никакво съмнение, Динев декорира финалната сцена със свръхзначеност – преди каютата, люлка и утроба, да слее в едно пътуване, живеене и сън, Искрен си спомня приспивната песен на детството си. Пълното предаване на текста би било нелепо заиграване с носталгиите по детството на сантиментално устроения читател, ако беше останало на ниво цитат. Текстът на песента обаче е двойно цитиращ. Първите два стиха са ясна отпратка към най-популярната немска приспивна песен:

Динев	Schlaf, Enkel, schlaf und reite auf dem Schaf...	[Спи, внуче, спи, овцата язди ти...]
Немска приспивна песен	Schlaf, Kindchen, schlaf! dein Vater hüt' die Schaf...	[Спи, детенце, спи, овце пасе баща ти...]

За пръв път песента е отпечатана в сборника с народни песни *Des Knaben Wunderhorn*, издаден от Ахим фон Арним и Клеменс Брентано през 1806–1808 година. Това е може би най-известният сборник на немския романтизъм, част от текстовете му са литературно обработени от Айхендорф и Хайне, а музика към тях създават

⁵ Тази „поговорка“ и обяснителният текст под нея стоят в позицията на епиграф към текста на пиесата „Eine heikle Sache, die Seele“ (Динев 2007).

Шуман, Малер и Брамс. Съществуват десетки варианти и на цитираната приспивна песен, литературно обработени (Кр. Моргенщерн) или продукт на масовия аноним, като не малка част от тях са популярни черни пародии. Но дори и в пародиите, при които ту бащата е овца, майката съответно – камила, ту бащата е граф вампир, а малкият се учи да смучи кръв, за да стане като него, устойчиви текстови елементи са фигурите на *съня, детето, овцата*. Несъмнено, обединява ги звуковият комплекс, чистото подобие на фонетично ниво (Schlaf: Schaf), а пародийното просто разгръща играта на звука в игра на смислови обрати. За немскоезичния читател присъствието на този комплекс, както и ритмичното съответствие, превръщат текста на Динев в поредната лесно разпознаваема вариация. Как българската баба на Искрен се е запознала с целия този културологичен материал, за да може да се справи със създаването на точно този вариант на популярния немски текст, е въпрос, който сигурно не е разтревожил нито един немски читател. За язденето на „хвърквата овца“, за опасността детето да бъде изхвърлено от нея, ако напикае великолепната ѝ козина, са го подготвили пародиите, макар че в нито една от тях няма точно такива мотиви. Няма я във немскоезичните варианти и приказно романтичната визия за света на съня (*където няма пътища и врати*).

Със сигурност не може да бъде обезпокоен и читателят на българския превод, защото преводачката е изтрила всякакви алюзии с немския оригинал.⁶ Отпратките тук са към две български приспивни песни: *Дойди, Сънчо, от горица* (Кацарова 1965: 585) и *На люлката* на Разцветников. Странното „агънце крилато“⁷ остава незабележимо на фона на повторените мотиви за сребърната „юздица“, за пътуването сън, за златните палати на Сънчо. Бабата и тук е в „нормите“ на очакваната творческа дейност.

Двуезичният читател, разчел холограмата на Динев с не по-малко лекота, не може да бъде толкова спокоен. Пародийното за него е не в засрещането на мотивите от двете фолклорни традиции в оригиналния романов текст, а във фигурата на паметта. Искрен не помни добре мелодията, но много добре си спомня текста: *Да, точно така беше* (Динев 2006:574) и увереността е толкова силна, че извиква звукова халюцинация за потропването на бастуна на бабата. Но Искрен се лъже, текстът никога не е бил „точно такъв“, това си е неговият текст, смесил множес-

⁶ Нищо не отбелязва специална намеса на автора в българския вариант на лирическия текст и това съответно налага да приемем, че преводът е на Г. Фъркова.

⁷ В изключително популярния текст на Разцветников са кончета: *Сънчо ще ти прати //кончета крилати ...* (Разцветников 1981: 107).

тво светове, сънуващ ги едновременно, способен да ги приобщи, да ги слее в хармония само в приспивната илюзия за детството. Горчивината на тази илюзия е абсолютно позната на читателя билингвист – в донжуановската ненаситност на номада по различието винаги остава следата на мечтаната, невъзможната, Единствена реалност.

ЛИТЕРАТУРА:

Динев 2006: Динев, Д. *Ангелски езици*. София, Рива, 2006.

Кацарова 1965: Кацарова, Р. Ел. Стоин, Н. Кауфман, Т. Бояджиев, Д. Осинин, съст. *Българско народно творчество в дванадесет тома. Т. XIII* [допълнителен]. *Народни песни с мелодии*. Под редакцията на Тодор Моллов. София, „Български писател“, 1965.

Разцветников 1981: Разцветников, А. *Събрани съчинения в 4 тома. Т. II*, София, „Български писател“, 1981.

Динев 2003: Dinev, D. *Engelszungen*. Wien – Frankfurt/Main, Deuticke, 2003.

Динев 2005: Dinev, D. *Ein Licht über dem Kopf*. Wien, Deuticke, 2005.

Динев 2007: Dinev, D. *Eine heikle Sache, die Seele*. (= Volkstheater, Heft 46), Wien, Volkstheater Ges.m.b.H., 2007.

СПРАВОЧНИЦИ:

Арнаудов М., Ив. Бурин и др., ред. *Българско народно творчество в дванадесет тома. Т. XII. Пословици, поговорки, гатанки*. Отбрал и редактирал Цветан Минков. София, Български писател, 1963.

Нанова, А. *Фразеологичен синонимен речник на българския език А – Я*. Хейзъл, София, 2005.

Николова-Гълъбова, Ж. *Немско-български фразеологичен речник*, Летера, София, 2000.

Ничева, К. С. Спасова-Михайлова, Кр. Чолакова. *Фразеологичен речник на българския език*. БАН, Институт за български език, София, 1974.

Drosdowski, G. W. Scholze-Stubenrecht u.a. (Hrsg.), *Der Duden in 12 Bände. Band 11. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*. Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2002.

Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jh. 15.12.

2008: < <http://www.dwds.de> >

Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen, idiomatische

Ausdrücke, feste Wortverbindungen. 15.12. 2008:

<<http://www.redensarten-index.de>>

**СВЕТЛИНАТА НА АБАНОСА.
АФРИКАНСКАТА ПРИКАЗКА НА ЖУРНАЛИСТА
РИШАРД КАПУШЧИНСКИ**

Маргрета Григорова

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

СВЕТЛИНАТА НА АБАНОСА – МЕТАФОРИЧНО-ПРИКАЗНОТО ПОСЛАНИЕ НА КАПУШЧИНСКИ

Изпращан като политически репортер в около 100 държави, свидетел на трудното раждане на страните от Третия свят, неколkokратно преживял смъртна опасност, **Ришард Капушчински все повече се превръща в мъдър летописец и поет на наблюдаваното, който достига до истини, подвластни на поезията, мита и приказката.** „*Няма да бъде ерес – пише поетесата Юлия Хартвиг – ако кажа, че неговата поетическа чувствителност съдейства в голяма степен за успеха на неговите творби, придавайки им неежедневен блясък.*“ (Хартвиг 2008: 5). Полският репортер опознава „на живо“ родилните мъки на новата постколониална Африка, стояща между пъкъла на политиката и изгубения рай на простотата и естествеността (Хилак-Винска 2007: 180). Вижда превратите и развилнялата се битка за власт, в които се пресрещат тъмни лидери като угандиецът Амин, „съчетание между престъплението и ниската култура“ и светли и извисени личности като Кофи Баако и Патрис Лумумба. В политически план „*Африка, това е 52 държави и 52 политически ситуации, в това число напълно безнадеждни като Сомалия и Либерия*“ (Капушчински 2008а: 61). За културното любопитство на пътешественика Африка, това са „*същински океан, отделна планета, разнороден пребогат космос*“ (Пак там: 5). Внимателният политологичен анализ, антропологичното и поетичното мислене са инструментите на полския репортер, с които извайва облика на своята литературна публицистика. Чрез тях той описва Африка, този изключително труден, тъжен и разнообразен свят и достига до най-дълбоката и континентална същина. **Въпреки трудната си физическа и политическа география, а**

може би и именно благодарение на нея, Африка все повече приласкава и омагьосва Капушчински, тя все по-ясно се превръща в негов светъл и приказно обаян свят, в който голяма роля изиграва митологичната символика на Слънцето и свързани с нея приказни сюжети. Ражда се неговата лична африканска приказка, проблясваща в множество творби, но въплътена в най-цялостен вид в репортажния роман *Абанос*, където още първите редове ни потапят рязко в океан от светлина.

Абанос започва така: „Преди всичко, се набива на очи светлината. Навсякъде – светлина. Навсякъде – светло. Навсякъде – слънце. До вчера – обленият от дъжд есенен Лондон. Обленият от дъжд самолет. Студен вятър и тъмнина. А тук – от сутринта цялото летище е залято от слънце, ние всички сме облени от слънце.“ Образът на светлината заслепява и обзема, става дума за много светлина, за море от вездесъща светлина, озадачуваща внезапния преход от Севера и влажноесенния облик на хладната европейска столица към един континент, идентичен с апогея на слънцето и с абаноса като цвят на кожата на неговите жители. Мотивът за светлината е начален като библиейското „Да бъде светлина“ и както отбелязва Пиотр Братковски, светлината е „първото впечатление на пришълеца в непознатия континент... образ чисто сетивен“ (Братковски 2001). Но сетивността на светлината не е достатъчна, за да бъде разбран нейният образ. Тя носи метафорични – етични и приказно-поетични послания, които се надяваме да разключим.

Достигането до светлината на Африка не е лесно, тя може да изглежда тъмна и непроницаема, въпреки властващата метеорология на Слънцето. **В настоящия текст, ще се опитаме да покажем как, с какви средства на приказна и митологична поетизация Капушчински постига визията за „светлината на абаноса“**, най-тъмното и скъпоценно дърво, свързано както с цвета на кожата на неговите коренни жители, така и с докосването на Капушчински до ценностите на техния природо-културен и душевен свят. Неслучайно абаносът е избран за символно заглавие – той е поетичното име, което дава Капушчински на любимия си континент – име на скъпоценно дърво, възхвалявано в приказки и поезия. Тъмният цвят на дървото се свързва и с „дългоупотребяваната“ представа за „тъмната Африка“, за зоната на мрака. Оксиморонната метафора на абаносовата светлина може да бъде ключ към антропологичните и поетични истини на Капушчински за Африка и нейните хора. В неговата философия и поезия на културата

тази метафора крие опознаването на различния, преодоляването на предразсъдъка към него и негативния му стереотип.

Образът на светлината е свързан с етични послания, той е метафора на моралната извисеност, която Капушчински открива в обикновените жители на Африка – моралната извисеност на поробвания. Белият цвят на кожата кара Капушчински да се чувства белязан от символа на колонизатора и да изпитва чувство за вина. В главата *Аз, белият от Абанос* четем: „Тези босоноги, гладни и безписмени момчета имаха морално надмощие над мен, това надмощие, което проклетата история дава на своите жертви. Те, Черните, никого не са поробили, окупирали и държали в робство. Можеха да гледат към мен със самочувствието на по-висши. Бяха от черната, ала чиста раса“ (Капушчински 2008а: 46). Капушчински поетизира множество черти на черната раса, описвайки една ценностна система, противоположна на европейската. Така например индивидуализмът е европейска ценност, но в Африка е „синоним на нещастие и проклятие“, защото африканската култура е колективистична, изработена в сдружаващия процес на борбата за оцеляване. „Този континент е запазил в най-ясно видима и осезаема форма племенното самосъзнание. Не съзнанието на „обобществения“ човек, а съзнаието регионално и локално [...] Капушчински смята, че именно това „племенно съзнание“ за принадлежност към локалната общност е най-силно в човека, само по себе си то е „огромна ценност“, която за съжаление може да бъде използвана в негативна посока за политически цели (Капушчински 2008а: 63–64).

В *Пътешествия с Херодот* Капушчински обръща внимание на аурата от тайнственост, която обгражда този континент и която привлича неговите изследователи – те чувстват, че „в Африка би трябвало да има нещо единствено, скрито, някаква проблясваща оксидна точка в тъмнината. И всеки, очевидно е искал да изпробва своите сили, за да намери и отбули това скрито загадъчно н е щ о.“ (Капушчински 2008: 99–100).

ЕВРОПЕЙСКОТО ПЪТУВАНЕ КЪМ ГЛЪБИНАТА НА АФРИКА – „ДО“ И „ОТВЪД“ МРАКА

Както отбелязва Ан Стам (Стам 2003: 4), за коренните жители на африканския континент, почти отвсякъде заобиколен от вода, не е характерен стремежът да пътуват през океана. В *Този Другият* Капушчински казва в същата посока, че „историята познава цивилизации, които не показват никакъв интерес към външния свят. Африка не е строила никога никакъв кораб, за да заплува и да види какво се на-

мира отвъд заобикалящите я морета.“ (Капушчински 2006: 13). За сметка на това стремежът към околосветско пътуване и откривателство и същевременно към властово опознаване на непознати отвъдморски светове е белег на Европейската цивилизация и на любопитството на европейския човек. Дълго време обаче Африка, този толкова непосредствено съседен свят, е бил познавателно овладяван (същевременно и колонизиран) най-вече откъм крайбрежията си, а най-познатата и цивилизационно развита част от него е средиземноморската. Проникването в неговата културогеографска глъбина изисква много по-голямо пътешественическо, морално и културологично усилие и по-дълбоко съприкосновение с природния и човешкия свят. На прехода между XIX и XX век – златното викторианско време на пътешествениците-антрополози Дейвид Ливингстън, Хенри Морган и Джордж де Бразау има огромен познавателен принос за проучването на вътрешността на Африка (последван от цивилизационно прикрити форми на колонизация).

Но както отбелязва Капушчински в *Този Другият*, европейската култура в миналото не ни е подготвила добре за експедицията към глъбината на Африка (Капушчински 2006: 17). Според него драмата на отношенията между културите (в това число европейската), се опира на това, че първите взаимни контакти принадлежат на хора с лоши навици, наречени от него „*ciemniaki*“, хора на тъмнината, на грабежа, липсва уважението към различните от нас, диалогът с Другия. **Дълго време на африканските култури се гледа като на понисши и изостанали според теорията на еволюционистите и в съответствие с това глъбината на Африка е мислена като зона на мрака.** Топосът „*сърцето на мрака*“, създаден от големия идеен предшественик на Капушчински, английския писател с полски произход Джоузеф Конрад в едноименната му новела, е отражение на тази идея и израз на нейната художествена митологизация, омагьосваща и до днес критическия интерес. Пространствено ситуирано в центъра на Африка, в централноафриканската държава Белгийско Конго, ядрото на мрака (както е преведено в полския вариант на заглавието), получава универсален смисъл, свързан с тъмните истини за човека, който в пристъп на самообожествяване разиграва властта си като черен ритуал. Образът на Курц е ситуиран от Конрад като създаден от цяла Европа и ясно демонстрира метафората на колонизаторската и властова версия на европоцентризма. Освен, че омагьосва и до днес критическия интерес и събужда дискусии, *Сърцето на мрака* поражда значими творчески парафрази, най-известната от които наблюдаваме във фил-

ма на Франсиз Копола *Апокалипсис сега*. Подвластен на този топос е и Ришард Капушчински, който във *Футболната война* съобщава, че е посетил „страната на сърцето на мрака“ – „най-затворената и недостъпна страна“. В *Пътешествие с Херодот* съобщава, че това е най-непредвидимата страна „всичко най-лошо бе възможно тук на всяко място и по всяко време“ (Капушчински 2008в: 157). Репортерската му мисия в тази централноафриканска държава е една от най-трудните, тя го среща с нечовешкото у човека – конгоанските жандарми му приличат на извънземни същества. Но със Конго са свързани и безкрайно светлият портрет на Патрис Лумумба и светлата среща с доктор Ранке.

Капушчински извършва своята полска експедиция към глъбината на Африка и нейното огромно културно и езиково разнообразие за да преодолее доминиращата визия за нейната тъмна и непроницаема страна и да открие светлите истини на абаносовия континент. Неговият личен мост към това е усмивката и приятелството, достигащо до усещане за побратимство. Върху снимките, направени от него, виждаме множество усмихнати лица. Усмивката е светлина. Побратимяването е за него форма на съпричастност и за пръв път изпитва усещане за това при първото си репортерско пътуване – в Индия. Африка още по-силно го тласка към човешка и културна съпричастност, дарява му чудноватия си свят.

В предисловието към *Абанос*, Капушчински декларира, че ще върви към глъбината на Африка не по утъпкани пътеки, а ще бъде истински скиталец, ще търси случаен транспорт и срещи, ще чергарства в пустинята и ще бъде гост в тропически хижи. На тези срещи и разговори го е учил неговият водач и „приятел във времето“, „първият репортер“ Херодот, пропътувал много свят пеша (защото и така го измерва) и записал историите си от хората, които се събират вечер край огъня. А точно така се раждат и приказките: „Хората сядат до огнището и разказват. След време тези разкази ще бъдат наречени легенди и митове, но в момента, когато онези хора говорят и слушат, те вярват, че всичко е най-святата истина, най-правдива действителност. Слушат, огънят гори в огнището, някой слага дърво, светлината и топлината оживяват мисълта и събуждат въображението. [...] Пламък и памет.“ (Капушчински 2008в: 77).

МИТОВЕ И ПРИКАЗКИ

Абанос може да бъде четен като мъдра приказка за слънчевия произход и светлото праначало на човека, роден от слънцето. В началните страници четем: „Впрочем човекът се е родил в слънце, неговите най-стари следи откриваме в топлиите страни. Къкъв е бил климатът в библейския рай? Владеела е вечна топлина, направо жегга, така че Адам и Ева са могли да ходят голи и дори, когато се намирали в сянката на дърветата не чувствали хлад.“ Капушчински явно митологизира и поетизира научната хипотеза за произхода на човека от африканските земи, а обръщането му към материнския мит на Африка е морално-психологическо лекарство. На функцията на този мит в *Абанос* обръща внимание Ева Хилак-Винска: „Виждайки, че невротичното общество на Стария континент има нужда от духовно лекарство и терапия, писателят дарява на европейския читател мита за Африка, който трябва да застане между главните митове на ХХ в., тези на науката, психоанализата и техниката и да помогне на съвременния човек да се възроди и да се справи с хаоса“ (Хилак-Винска 2007: 181).

Сакрализацията и поетизацията, на която подлага визията си за Африка отпраща към митологичния топос на Рая, първичния свят на блаженство и безгрешност, на липса на страдание и драма – нещо толкова необходимо като опозиция на многострадалните човешки съдбини на континента. Неколкократно неговите конкретни впечатления извеждат образа на прастари картини от предисторични времена. Така се случва и в края на главата *Аз, белият*, където пътуващият репортер попада в долинага Серенгети, а там се намира най-голямото струпване на диви животни, „навсякъде, накъдето и да погледнеш, огромни стада от зебри, антилопи, биволи и жирафи“ (Капушчински 2003: 48). Виждат се и неподвижни лъвове, огромни групи слонове, а някъде в далечината пробягват леопарди. Тази гледка, която би могла да събуди ловните инстинкти на любителите на сафари в Африка, у Капушчински предизвиква асоциация отново с библейския мит за сътворението. „Сякаш виждах раждането на света, този изключителен момент, в който съществуват земя и небе, вода, растения и диви животни, а още ги няма Адам и Ева. И така, точно този едва роден свят, светът все още без човека, а следователно и без греха, може да се види тук, на това място – и това е изключително преживяване“ (Капушчински 2003: 48).

Към митологията на Сътворението отвеждат и картините на самотното дърво, около което се ражда и поддържа животът. В послед-

ната глава на романа *В сянката на едно дърво, в Африка* виждаме, че около дървото, в неговата благодатна сянка тече животът: сутрин тук се събира селско училище, на обед, когато небето побелее от жар, в сянката му се скрива който както може – хора, за които няма въздух в глинените колиби и животни – крави, овце и кози. Привечер там се съвещават старците. Явно се очертава митологемата на дървото-световна ос.

Ако обърнем още по-голямо внимание на образа на това дърво ще видим:

1) че е мангово и колко буйно зелено е то (Капушчински акцентира върху сочната буйна зеленина, която от една страна е в опозиция на жегата, от друга – възплъщава в растителна сила слънчевата твореща мощ);

2) че е самотно, единично, но много разклонено (Капушчински задава въпроса „*Защо е само, откъде черпи сокове?*“);

3) около всяко такова дърво се образува село (т.е. то се превръща в творещ център за човешкия свят);

4) хората го пазят, защото знаят колко е важно то да живее и да бъде спасявано. То е свещено.

„И когато отдалече видим мангово дърво, ние смело можем да се отправим нататък, защото знаем, че там ще срещнем хора, малко вода и може би нещо за ядене. Тези хора са спасили дървото, защото без него не биха могли да живеят, при онова слънце, за да съществува, човекът има нужда от сянка, а дървото раздава тази сянка“.

След още няколко реда Капушчински ще повтори една истина, която е срещнал тук, но принадлежи на много народи и на човека – „*Човекът не може да надживее сянката си.*“. В тази пословица е вплетена идеята за човешката преходност. Според Бартковски сянката на дървото в края на романа е резултат от опита и изразява погледа „отвътре“ (Бартковски 2001). В интерпретацията на Капушчински на образа на сянката, спасяваща от прекомерната мощ на слънцето, по-скоро бихме могли да видим идеята за свещената егида над човека и да разчетем жеста на благословия над африканския човек – за да не го изпепели с огромната си мощ, богът творец на континента е създал сянката.

И нека да припомним, че сянката в древните вярвания е била синоним на душата и властта над нея е власт над душата. Но тук започва нова приказка – приказката за водата, за живата вода.

ПРИКАЗКАТА ЗА ВОДАТА

В африканския свят сянката е сестра на водата, символен синоним на водата, човекът намира в нея утоляване на жаждата си. „*Водата е всичко* – казва Мали от народа на догоните, – Земята произхожда от водата. Светлината произхожда от водата. И кръвта.“

И така, оказва се, че описвайки своите срещи с континента, хората и техния начин на живот и вярвания, правейки същевременно своите точни историко и философско-политически диагнози, в същото време Капушчински постига като есенция на този континент неговата *Приказка за пътя към водата*, най-осезаем, труден и сладък в края си именно тук, където е домът на най-жаркото слънце на планетата и където пустинята те учи на великия инстинкт към водата, инстинкта на жаждата. „Пустинята ще те научи на едно – че има нещо, което можеш да искаш и да обичаш повече от жената, това е водата“ – научаваме от африканския водач на поляка.

Още от самото начало, при въвеждането на началния мотив за светлината, Капушчински показва и жестоката, изнуряваща сила на слънцето, която тласка по пътя към водата. Както казва и Хенрик Мелвил, авторът на *Моби Дик*, един от писателите побратими на Капушчински, всяко истинско пътуване е насочено към воден източник. Там то намира своята цел. **Пътуването към източника на вода е колкото реално, толкова и метафизично. Защото в него е концентрирана извечната гравитация към извора.**

В Абанос можем да открием множество варианти на приказния сюжет за намирането на живата вода, архетипен синоним на светлината и сянката.

Ето някои от тях:

1) В главата *Салим* Капушчински заедно със своя спътник Салим е в плен на пустинята, имат само няколко малки съда с вода. И тогава той преживява за пръв път раждането на мираж – гледката на оазис, породена от прекомерна жажда. Вижда люлеещите се палми и плискащата се вода. Салим го спасява, поделя водата с него, това ги побратимява. Намесва се тук и мотивът за приказното побратимство, проверено в изпитания. И малко след това, вече спасен, Капушчински се сеца за африканската приказка за бръмбърчето Нгуби – африканският Сизиф, което умира от жажда и за да я утоли, се изкачва на един хълм – на гърба му се образува капка пот – то се обръща назад и пие от нея. Това е той – образът на африканския Сизиф. И както изглежда, неговото усилие е по-оправдано, защото то поражда утоляване на жажда, ала такова, че води до нов порив на жажда. Защото капката е солена.

2) В част от своето пътуване Капушчински се движи заедно с едно чергарско племе, което спи в мочурищата, за да задоволи физиологичната си потребност от влага. Това поражда песенна митология и водна философия. „Къде е моята родина? Моята родина е там, където пада дъждът“ – пеят хората от това племе.

3) Друг вариант на този сюжет е разказът за това, как умират слоновете (главата *Вътре в ледената планина*). Те умират пиейки вода, краката им са слаби и хоботите неизправни, езерата ги поглъщат и затова дъната на езерата са осеяни със свещените им останки и са мястото за вечен покой на слоновете. Слоновете са свещените животни на Африка. Както са свещени приживе, така и смъртта им е свещена – отбелязва Капушчински. Това е животното, което няма враг.

И тук започва нова приказка – приказката за Слона, духа на Африка, която оставяме за финал.

СРЕЩАТА С ДУХА НА АФРИКА

Африканската приказка на Капушчински има и други сюжети – тя може да разкаже за магическата реалност, създадена във въображението на африканските племена и транспонирана върху реалността. Част от тази магическа реалност е животното, което оставя своята благословия в най-последните редове на романа. Минава полунощ по време на дружеско събиране в Танзания. Нощта започва да се люлее и тътне, задава се слон самотник, същество, което влече опасност и може да смаже и убие. Настъпва пълна тишина. Всички застават неподвижни. Тогава погледите на слона и човека се срещат и Капушчински вижда в очите му дълбока неподвижна мрачност. След малко един от танзанийците пита: „Видя ли? Това беше слон. Не. Духът на Африка винаги приема образ на слон. Защото слонът не може да бъде победен от никое друго животно. Нито лъв, нито бивол, нито змия.“ Слонът – това силно, страшно и благородно животно, изразява духа на Африка такъв, какъвто го е видял, разбрал и почувствал Ришард Капушчински. Той е част от неговата приказно-митологична среща с абаносовия континент. На тръгване Африка го благославя.

Наближава разсъмването – „най-ослепителният миг в Африка“, описан многократно в *Абанос*. Затваря се светлинният кръг на романовата композиция. Отново изгрява слънцето и образът на светлината остава като сензитивно и духовно послание. И като вълшебно огледало, в което да огледаме и пречистим себе си. „След срещата с Африка на Капушчински – казва Ева Хилак-Вронска – остава за спомен у читателя „огледално стъкълце“ – сувенир, отразяващо африканската

светлина. Бих искала да добавя, че това огледалце може да бъде метафората на огледалото, за която пише Бурща (Бурща 1996: 57), в която европейецът вижда самия себе си, гледайки в абаносовото лице на африканеца (Хилак-Винска 2007: 181–182).

ЛИТЕРАТУРА:

Братковски 2001: Bratkowski, P. *Heban*. 20 октомври, 2008. 10 януари 2001.

<<http://serwisy.gazeta.pl/kapuscinski/1,23085,458457.html?as=4&startsz=x>>.

Бурща 1996: Burszta, W. *Oswajanie inności, albo o intelektualnej przygodzie podróżowania*. W: *Czytanie kultury*. Łódź, 1996.

Хилак-Винска 2007: Chylak-Wińska, E. *Afryka Kapuścińskiego*. Poznań, Sorus, 2007.

Хартвиг 2008: Hartwig, J. *Nie tylko reporter. Wstęp do: R. Kapuściński. Lapidaria IV-VI*. Warszawa, Biblioteka Gazety Wyborczej, 2008.

Капушчински 2006: Kapuściński, R. *Ten inny*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2006.

Капушчински 2008а: Kapuściński, R. *Heban*. Warszawa, Czytelnik, 2003.

Капушчински 2008б: Kapuściński, R. *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2008.

Капушчински 2008в: Kapuściński, R. *Podróże z Herodotem*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2008.

Стам 2003: Стам, А. *Африканските цивилизации*. Издателска къща Одри, 2003.

MNIEJSZOŚĆ KATOLICKA W PŁOWDIWIE JAKO ELEMENT WIELOKULTUROWEJ SPOŁECZNOŚCI MIASTA (W ŚWIETLE MATERIAŁÓW ZAWARTYCH W „KALENDARZACH ŚW. ŚW. CYRYLA I METODEGO”)

Lilianna Jaworska

Uniwersytet im. P. Chilendarskiego w Płowdiwie

Płowdiw był i wciąż pozostaje miastem, które swoją niepowtarzalną atmosferę zawdzięcza m.in. właśnie temu, że od wieków na jego terenie obecne były różne kultury i tradycje, a także religie. W swoim artykule chciałabym zwrócić uwagę na społeczność katolicką zamieszkującą Płowdiw i jego okolice, ponieważ tereny te są największym skupiskiem katolików w Bułgarii. Dlatego też nie będę pisać szczegółowo o katolikach z innych regionów. Moje rozważania dotyczące mniejszości katolickiej w Płowdiwie chciałabym oprzeć przede wszystkim na materiałach zawartych w *Kalendarzach św. św. Cyryla i Metodego*.

Należałoby być może zacząć od początków nie tylko katolicyzmu, ale chrześcijaństwa w ogóle na terytorium dzisiejszej Bułgarii. Temat ten jednak jest już dobrze opracowany, można znaleźć sporo pozycji poświęconych temu zagadnieniu – także w języku polskim – jak choćby M. Walczak-Mikołajczkovej (Walczak-Mikołajczakowa 2004), czy Ludwiga Selimskiego.

W moim artykule jednak, jak zaznaczyłam wyżej, chcę skupić się na katolikach mieszkających w południowej Bułgarii i w samym Płowdiwie. Już na początku należy zaznaczyć i przypomnieć, że katolicyzm na terenach Bułgarii obecny był od wieków, a ludność tego wyznania, choć czuła swoją odrębność, utożsamiała się jednak również bardzo mocno z bułgarskim społeczeństwem. Z materiałów, do których udało mi się dotrzeć w Płowdiwie i w Sofii, można próbować zrekonstruować pewne sfery życia katolików zamieszkujących Płowdiw i okolice w pierwszej połowie ubiegłego wieku. Oczywiście informacje zawarte w *Kalendarzach* nie mogą scharakteryzować w pełni katolickiej ludności, która wówczas

zamieszkiwała te tereny, stanowią jednak ciekawy materiał badawczy i mogą uzupełniać inne źródła historyczne.

Mówiąc o płowdiwskim środowisku katolickim chciałabym więcej uwagi poświęcić tym numerom *Kalendarza*, w których znajdujemy informacje na temat prowadzonego przez augustianów kolegium św. Augustyna. Jako pracownik Uniwersytetu Płowdiwskiego chciałabym przedstawić właśnie ten materiał, bo rektorat UP znajduje się w budynku byłego kolegium św. Augustyna.

Chciałabym rozpocząć od przedstawienia krótko historii *Kalendarzy*, z których czerpię informacje. *Kalendarz św. św. Cyryla i Metodego* wydawany był przez katolików w latach 1918 -1950. Do redagowania i wydawania powołany został w Sofii specjalny zespół, tzw. „Dobria peczat“, stąd kalendarze wydawane były przede wszystkim w Sofii (wyjątek stanowią lata czterdzieste, kiedy to kilka numerów wydano w Płowdiwie). Jednak przygotowywane przez „Dobria peczat” periodyki nie były przeznaczone jedynie dla katolików diecezji sofijsko-płowdiwskiej, a także ich treść nie dotyczyła jedynie tego regionu. Przeciwnie. *Kalendarz św. św. Cyryla i Metodego* miał trafiać do katolików wschodniego i zachodniego obrządku. Także treść kalendarzy dotyczyła wszystkich katolików. Świadczy to zapewne m.in. o jednej z funkcji jaką miały do spełnienia *Kalendarze*, czyli o pewnej integracji katolickiego środowiska w całym kraju. Materiały zawarte w *Kalendarzach* z jednej więc strony ukazują pewien całościowy obraz tej mniejszości w Bułgarii, jednak z drugiej nastroczają pewnych trudności w oddzieleniu tego co dotyczy jedynie terenu diecezji sofijsko-płowdiwskiej, a więc materiału, którym chciałabym się zająć dokładniej w moim referacie.

Jak skonstruowane są *Kalendarze*, jakie zawierają treści i jakie wnioski na temat życia i działalności katolików możemy na tej podstawie wyciągnąć. Otóż, jeżeli chodzi o budowę, to niemal wszystkie numery składają się z części kalendarzowej oraz drugiej, nazwijmy to bardziej „literackiej“.

Pierwsza część niemal zawsze podzielona jest na kalendarz wschodniego i zachodniego obrządku, co stanowi już pierwszy dowód na to, że periodyki skierowane były do wszystkich katolików. Dopełnieniem tej części są informacje na temat ważnych religijnych i państwowych świąt, dni imienin i urodzin przedstawicieli władzy duchownej i świeckiej. Poza tym znajdziemy tam daty rozmaitych rocznic, świąt patronalnych poszczególnych kościołów, rocznic, przypadających w określonych okresach postów, oraz objaśnienia skrótów. W części kalendarzy

znajdujemy również informacje przeznaczone dla członków tzw. „Trzeciego Zakonu” czyli „tercjarzy“.

Druga część kalendarza jest już bardzo zróżnicowana w zależności od roku wydania, choć są też powtarzające się rubryki. Można powiedzieć, że na treść kalendarzy składają się: opowiadania (głównie o wymowie wychowawczej, dydaktycznej), reportaże, informacje dotyczące religijnych i politycznych wydarzeń w Bułgarii i na świecie, wiersze, pieśni, teksty humorystyczne i anegdoty, artykuły dotyczące bieżących wydarzeń, porady dotyczące życia religijnego, a także codziennego. Całości dopełniają zdjęcia dokumentujące życie codzienne, jak i ważne wydarzenia w danym roku. Znaleźć możemy tu jednak takie zdjęcia, które nie dotyczą ściśle treści kalendarza.

Nie będę opisywać szczegółowo treści wszystkich kalendarzy, a spróbuję dokonać jedynie pewnej systematyzacji, czy raczej na podstawie zawartego w nich materiału scharakteryzować w jakiś sposób katolików żyjących na tych terenach w tamtym okresie.

Pierwszą rzeczą, na którą chciałabym zwrócić uwagę, jest integracja katolickiego środowiska, poczucie jedności jakie w tym środowisku było obecne. Po pierwsze można zauważyć to poczucie jedności między sobą jako przedstawicielami społeczności katolickiej, ale również poczucie jedności z innymi Bułgarami, czy też poczucie swojej tożsamości jako Bułgarów. Skąd te wnioski? Otóż, świadectwem jedności jako katolików może być już wspomniany fakt, że *Kalendarze św. św. Cyryla i Metodego* miały docierać do wszystkich katolików w Bułgarii. Zawarte w nich artykuły, informacje, dotyczą wydarzeń w różnych regionach Bułgarii, ukazują także kontakty między tymi regionami i diecezjami. Katolicy mieszkający w Płowdiwie i okolicach mają poczucie odrębności wyznania, jednak czują się jednocześnie w pełni częścią bułgarskiego społeczeństwa. W kalendarzach pojawiają się informacje na temat panującego cara (wspomniane wcześniej informacje zawarte w pierwszej części kalendarza na temat dnia imienin i urodzin cara), ale również –zwłaszcza w późniejszych rocznikach – na temat ustroju państwa. Poza tym pojawiający się w wielu numerach przegląd polityczny uwzględnia wydarzenia zagraniczne i krajowe. Wiele tekstów (np. część drukowanej w kalendarzach poezji) ma wymowę patriotyczną. Najlepszym przykładem są wiersze Lubomira Bobewskiego.

Kolejny wniosek, jaki nasuwa się podczas analizy *Kalendarzy* to stwierdzenie, że społeczność ta była bardzo aktywna i rozwijała prężnie rozmaite inicjatywy. Nawet samo powstanie i wydawanie *Kalendarza św. św. Cyryla i Metodego* jest tego najlepszym przykładem. Czytając

poszczególne numery periodyku znajdujemy informacje na temat różnorodnej działalności. Mówić możemy o działalności oświatowej, wychowawczej, kulturalnej, wydawniczej, dobroczynnej, kulturalnej i religijnej oczywiście.

Jeżeli chodzi o działalność oświatową, to wymienić należy szkoły katolickie istniejące w całej Bułgarii, a więc również w Płowdiwie. Przede wszystkim powiedzieć należy o Kolegium św. Augustyna, prowadzonym przez ojców augustianów. Informacje na temat kolegium znajdujemy m.in. w numerze z 1935 r., w którym zamieszczony został artykuł z okazji 50-lecia istnienia placówki. Szkoła jest wymieniona również w spisie szkół, jaki umieszczono we wcześniejszym kalendarzu na rok 1921. Jednak najobszerniejszy materiał stanowi dodatek z 1934 r., wydany również z okazji 50-lecia istnienia kolegium.

Artykuł z *Kalendarza* na 1935 r. opisuje początki kolegium, założonego przez przybyłych z Francji zakonników, oraz stopniowy jego rozwój (od 10 uczniów na początku istnienia do 500 w roku jubileuszu). Możemy dowiedzieć się, że pierwszą placówką prowadzoną przez asumpcjonistów była szkoła św. Andrzeja. Następnie w 1884 r. zostało założone kolegium św. Augustyna, w miejscu, gdzie obecnie znajduje się seminarium prawosławne. W 1914 r. ze względu na rozwój szkoły zbudowany został nowy budynek. Autor artykułu zwraca również uwagę na zasługi w zakresie kształcenia młodzieży. Zaznacza, że mimo, iż kolegium jest prowadzone przez Francuzów, młodzież jest kształcona w duchu patriotyzmu i w gruncie rzeczy jest przygotowana, by stanowić w przyszłości elitę bułgarskiego społeczeństwa (*Kalendarz* 1935: 99–103).

We wspomnianym specjalnym dodatku do *Kalendarza* poświęconemu w całości kolegium św. Augustyna znajdziemy część tych samych informacji, które zawarte są we wcześniej wspomnianym artykule z 1935r. Natomiast w jubileuszowym dodatku z 1934 r. najpierw możemy zapoznać się z historią działalności francuskich zakonników, augustianów w Bułgarii. Przybyli oni do Płowdiwu w 1863 r. i z własnych środków pobudowali bułgarską, katolicką szkołę św. Andrzeja (dzisiejsze budynki Reiffeisen Banku, przy katedrze katolickiej). Okazało się, że w realiach odradzającej się Bułgarii należałoby rozszerzyć działalność i otworzyć również szkołę średnią. W 1882 r. zakupiono więc teren, na którym znajduje się obecny budynek rektoratu oraz działkę ziemi nad Maricą, gdzie przez kolejne lata miało siedzibę kolegium. W 1914 r. położono kamień węgielny pod nowe budynki. Budowę przerwał jednak wybuch I wojny światowej, natomiast budynek nad rzeką przez trzy lata służył jako szpital wojenny. Dopiero po wojnie ówczesny dyrektor, Pierre Jerve,

podejmuje na nowo starania mające na celu ukończenie nowych budynków i kontynuowanie działalności kolegium. Budowę ukończył już jego następca, Pierre Priva, i w 1921 r. nastąpiło otwarcie nowego kolegium. Cieszyło się ono dobrą opinią i wielu kandydatów starało się o przyjęcie do szkoły. Jak czytamy w *Kalendarzu* z 1934 r. – tego roku wpłynęło aż 1300 podań o przyjęcie do kolegium. Natomiast rekordowa liczba przyjętych uczniów to 630. Kolegium rozwijało się więc i kształciło na wysokim poziomie wiele roczników uczniów.

Autor dodatku przedstawia następnie sylwetki kolejnych dyrektorów i przechodzi do opisanie systemu nauczania jaki przyjęto w szkole. Tak więc kolegium to w gruncie rzeczy zespół szkół, ponieważ funkcjonują tu różne placówki – od przedszkola do gimnazjum. Przy czym oprócz ogólnokształcącego gimnazjum istniało też handlowe. Co warto zauważyć, dyplom gimnazjum był uznawany zarówno przez uniwersytety w Bułgarii, jak i we Francji.

Następnie autor wymienia różne typy dodatkowych pozalekcyjnych zajęć, w jakich mogli uczestniczyć uczniowie. Tutaj również Kolegium św. Augustyna okazało się placówką bardzo nowoczesną. Wychowankowie mogli brać udział w zajęciach z literatury i innych dziedzin humanistycznych, które to zajęcia bywały niekiedy łączone z projekcjami filmów. Poza tym kolegium było wyposażone w wiele pomocy naukowych: mapy, reprodukcje obrazów, globusy, rekwizyty pomocne przy nauce geometrii i matematyki, a także materiały do zajęć laboratoryjnych w gimnazjum o profilu handlowym. Pomoce te, co godne uwagi, były udostępniane również uczniom innych szkół.

Następnie wymienione są kwestie, na które kładziono szczególnie nacisk w trakcie procesu wychowawczego. Religia, była rzecz jasna, jednym z narzędzi wychowania. Jednak szanowano także inne wyznania i chłopcy żydowskiego czy tureckiego pochodzenia nie musieli uczestniczyć w modlitwach. Kolejna wartość, na jaką kładziono nacisk, to moralność, która powiązana była z dyscypliną i zasadami panującymi w kolegium. Zwracano też uwagę na dobre relacje między chłopcami i braterstwo.

Uczniowie mieli również możliwość artystycznego rozwoju w zakresie sztuk plastycznych oraz muzyki. Istniała tu bowiem orkiestra i chór. Oczywiście dopełnieniem tych wszystkich elementów była aktywność fizyczna, niezbędna do prawidłowego rozwoju młodych wychowanków kolegium.

Niezwykle ciekawy jest również fakt, że w kolegium istniało muzeum. Zbiór eksponatów był dostosowany do potrzeb studentów i zorganizowany w kilku różnych działach. Był więc dział poświęcony

religii, historii, etnografii, geografii, botanice, a także dział poświęcony różnym rodzajom sztuki.

Kolejny rozdział dodatku poświęcony jest towarzystwu „San Vensan de Paul”. Organizacja ta powstała jeszcze w pierwszych dniach istnienia kolegium, a jej głównym celem było kształtowanie w uczniach chrześcijańskiego ducha pomocy bliźnim, ponieważ głównym celem towarzystwa była działalność charytatywna.

Autor dodatku kolejne strony poświęca muzyce obecnej w placówce asumpcjonistów. Istniały tutaj aż dwie orkiestry. Jedna ukierunkowana bardziej ku muzyce religijnej, druga ku świeckiej. Funkcjonowały oczywiście również chóry. Poziom tych zespołów z pewnością był wysoki, skoro zapraszane były na występy nie tylko Płowdiwie, ale i w innych miastach.

Na kolejnych stronach jubileuszowego dodatku przeczytać możemy o klubie sportowym „św. Augustyna“, założonym w 1912 r. Prowadzący szkołę doskonale zdawali sobie sprawę jak ważny dla rozwoju uczniów jest ruch i aktywność fizyczna. W kolegium uprawiano się nie tylko gimnastykę, ale także koszykówkę i piłkę nożną.

Dalej przeczytać możemy o turystyce, którą również zajmowali się wykładowcy i uczniowie kolegium. Wycieczki organizowane były w różne miejsca w całej Bułgarii, tak, by uczniowie mogli dobrze poznać swój własny kraj. Możemy dodać jeszcze, że w kolegium działała również drużyna skautów.

Warto zwrócić uwagę, że nauka w kolegium stanowiła dla uczniów na tyle ważny etap w życiu, że już jako absolwenci nadal utrzymywali kontakt ze szkołą, funkcjonowało bowiem stowarzyszenie absolwentów. Byli uczniowie spotykali się regularnie, organizując co roku zloty.

W jubileuszowym dodatku znajdziemy również duży rozdział poświęcony ocenie kolegium przez bułgarskie władze, jak również przedruk artykułów prasowych poświęconych szkole, które publikowane były w związku z rocznicą istnienia szkoły.

Następne strony zajmuje opis jubileuszowych uroczystości 50-lecia istnienia kolegium. Rocznicowe obchody rozpoczęły się 4 kwietnia 1934 r. Najpierw została odprawiona uroczysta dziękczynna msza św., po której zakonnicy kontynuowali religijne uroczystości już w swoim gronie. Przygotowano również oficjalne obchody, zorganizowane już na większą skalę. Powołano komitet organizacyjny i wyznaczono datę uroczystości. Miały się one odbywać od 26 do 28 maja, w czasie przypadającej wówczas we wschodnim obrządku Pięćdziesiątnicy. Obchody jubileuszu były niezwykle bogate i uświetnione obecnością wielu ważnych osobistości.

Oczywiście msze i modlitwy, a więc religijny charakter obchodów, był najważniejszy, nie zabrakło jednak części artystycznej, jak również bankietów, zabaw, koncertów, zawodów sportowych. W czasie trzydniowych uroczystości można było oglądać również wystawę poświęconą kolegium, jaką zorganizowano w szkolnym muzeum.

Na końcu jubileuszowego dodatku możemy przeczytać jakie konkretnie przedmioty były prowadzone, jak wyglądał system nauczania. Szkoła podzielona była na oddziały: nauczania początkowego, progimnazjum i gimnazjum. W gimnazjum istniały trzy profile –ogólny, półklasyczny i handlowy. Poza tym umieszczono informacje o wydawaniu dyplomów, opłatach za naukę, a nawet o stroju uczniów.

Tak więc z całości materiałów zawartych w *Kalendarzach* rysuje się obraz uczelni o wysokim poziomie nauczania, która trzymając się tradycyjnych wartości wykorzystywała jednak nowoczesne środki dydaktyczne, która nie tylko kształciła swoich uczniów, ale faktycznie wychowywała i kształtowała ich jako ludzi.

O tej i innych katolickich szkołach znajdujemy również artykuł w jednym z wcześniejszych numerów, z roku 1921. Autor tekstu, o. Damian Giulow, wymienia i krótko opisuje ponad dwadzieścia takich placówek w całej Bułgarii (*Kalendarz* 1935: 17–26). Były to szkoły kształcące – podobnie jak kolegium augustianów – na wysokim poziomie i cieszące się sporą popularnością.

Jak wspomniałam wcześniej innym przejawem aktywności katolików były różne stowarzyszenia. W *Kalendarzach* spotykamy zdjęcia i informacje na temat żeńskiego stowarzyszenia „Marijni Dewojki” oraz męskiego „Sweti Kiril i Metodi“, o którym mowa m.in. w kalendarzu na 1929 rok. Możemy sądzić, że te stowarzyszenia działały dość aktywnie, w periodykach umieszczane są bowiem zdjęcia m.in. z różnych organizowanych przez nie wyjazdów i wycieczek.

Kolejną formę działalności zarówno religijnej jak i kulturalnej rozwijały istniejące w wielu parafiach chóry. O ich aktywnej działalności świadczą zdjęcia z występów, zdjęcia grupowe oraz robione w czasie wyjazdów. Dodatkowym walorem jest to, że często członkowie chórów pozowali do zdjęć w strojach typowych albo dla konkretnej wsi czy parafii, albo konkretnego chóru.

Jeżeli mowa o życiu religijnym, to należy zaznaczyć, że w *Kalendarzach* możemy znaleźć wiele zdjęć robionych przy okazji obchodów różnych świąt, odpustów itp. Fotografie te pokazują jak uroczyste te dni były obchodzone. Są to zdjęcia głównie z procesji Bożego Ciała, z uroczystości Pierwszej Komunii, ale także robione np.

przy okazji wizyty biskupa w danej miejscowości. Tutaj również obserwować możemy świąteczne stroje, jakie wówczas noszono.

Katolicy w Płowdiwie prowadzili też działalność charytatywną i dobroczynną. Zadanie to spełniały głównie żeńskie zakony – sióstr pasjonistek, tzw. „wincentynek“, czyli sióstr św. Wincentego a Paulo, eucharystynek i innych. Siostry prowadziły pensje, szpitale oraz sierocińce.

O religijnym życiu tutejszych katolików świadczy również liczba duchowieństwa. Napotykać wiele zdjęć robionych przy okazji święceń kapłańskich, jubileuszy, ale także grupowe zdjęcia samych księży lub księży w otoczeniu swoich parafian. Byli to zarówno cudzoziemscy misjonarze, jak i Bułgarzy, duchowni diecezjalni, członkowie zgromadzeń zakonnych – kapucyni, pasjoniści, asumpcjoniści.

Nie można pominąć również działalności wydawniczej. W *Kalendarzu* z roku 1938 r. zostaje podany spis wydawnictw katolickich, zawierający 50 pozycji, co pokazuje sporą aktywność katolickiej społeczności.

W niektórych kalendarzach na szczególną uwagę zasługuje rubryka *Z dawnego piśmiennictwa (Бележки за книжовното на минало)*, w której cytowane są fragmenty najstarszej rodzimej literatury katolickiej. Taką rubrykę można znaleźć np. w numerze z 1931 r., w którym umieszczono przedruk fragmentów pism takich autorów jak o. Duwanlija czy Peter Kowaczew Carski (*Kalendarz* 1931: 43–65, София, 1931; także *Kalendarz* 1936: 43–50). Można zatem zauważyć troskę o poziom wiedzy i kultury wśród czytelników.

Treść innych tekstów zawartych w omawianych periodykach ma również dydaktyczny, moralizatorski, wychowawczy charakter. Niezależnie, czy są to opowiadania, wiersze, czy forma, którą nazwać moglibyśmy felietonem. Nawet fragmenty służące rozrywce (anegdoty, zabawne historyjki) często zawierają wspomniany wcześniej element wychowawczo-moralizatorski.

Warto podkreślić również otwartość na świat autorów i czytelników kalendarzy. Znajdujemy w nich bowiem np. relacje z pielgrzymki do Rzymu. Takie sprawozdanie zamieszczono w numerze na rok 1926. Autor reportażu, o. Terzijew, opisuje całą pielgrzymkę, poszczególne etapy podróży, pobyt w Rzymie i zwiedzane po drodze miejsca. Całość jest ilustrowana zdjęciami (*Kalendarz* 1926: 74–94). W *Kalendarzach* znajdujemy także opis różnych światowych wydarzeń, jak chodźmy kongres w Welehradzie (numer na 1925 rok), czy wystąpienia papieża (*Kalendarz* na 1948 r.). Umieszczane są również informacje na temat

katolickich diecezji w innych krajach. (W *Kalendarzu* na 1944 r. znajdujemy relacje z diecezji w Skopje).

Na koniec należy również dodać parę słów na temat innych zagadnień poruszanych w *Kalendarzach*. Autorzy umieszczali bowiem nie tylko teksty o tematyce religijnej, ale także społeczno-politycznej oraz praktyczne informacje dotyczące konkretnych dziedzin życia, jak rolnictwo, pszczelarstwo, winiarstwo. Takie informacje możemy znaleźć np. w „Kalendarzu” z 1936 roku, gdzie zamieszczono informacje w którym miesiącu należy wykonywać poszczególne prace w winnicy oraz w pasiece (*Kalendarz* 1936: 128–131; 133–137).

Właściwie każdy z numerów *Kalendarza* stanowi źródło informacji na temat życia i działalności katolików w Płowdiwie i jego okolicach w pierwszej połowie ubiegłego wieku. Czytając te materiały możemy poznać tę mniejszość religijną, która, jak tyle innych, znalazła w Płowdiwie swoje miejsce, i złożyła się na kulturową i religijną różnorodność tego miasta. Możemy przynajmniej w jakimś stopniu próbować poznać ich życie religijne, kulturalne, ich codzienność i w pewnym sensie świat w jakim żyli.

LITERATURA:

Kalendarz 1921: *Календаръ Св. Кирилъ и Методи за 1921 год.* София, 1921.

Kalendarz 1926: *Календаръ Св. Кирилъ и Методи за 1926 год.* София, 1926.

Kalendarz 1931: *Календаръ Св. Кирилъ и Методи за 1931 год.* София, 1931.

Kalendarz 1935: *Календаръ Св. Кирилъ и Методи за 1935 год.* София, 1935.

Kalendarz 1936: *Календаръ Св. Кирилъ и Методи за 1936 год.* София, 1936.

Walczak-Mikołajczakowa 2007: Walczak-Mikołajczakowa, M. *Piśmiennictwo katolickie w Bułgari.* Poznań 2004.

ПРОФЕСИОНАЛИЗМЪТ НА ЧЕШКАТА КОЛОНИЯ В РУСЕ

Диана Маринова
Русенски университет „Ангел Кънчев“

Настоящата международната славистична конференция с водеща тема „Интеркултурният диалог – традиции и перспективи“, която е в рамките на традиционните „Паисиеви четения“ в Пловдив, е третият престижен научен форум в който имам възможност да представя изводните си тези с русенски знак по българо-чешката проблематика, а именно: 1. Русчук на Дунава е познат на чешката общественост български град; 2. В следосвобожденския период на града се оформя чешка колония със свой вътрешен организационен живот след 1919 г., с което определението „чехи в Русе“ се оказва недостатъчно; 3. Чешката колония в Русе през периода от Освобождението до реимиграционните процеси след Втората световна война е активна и градивна част на чехословашката колония в България, която професионално се утвърждава в образователното, културното и стопанското модернизирание на града и на България. Като доказателствен материал за тези нови тези е използвана ретроспективна и мемоарна литература от чешки и български произход, личните впечатления на чешки пътешественици, посетили града през втората половина на XIX век, публикуван архивен материал от регионалните архивохранилища, издирени документи от потомците на известни чешки фамилии в града и българската (най-вече от русенски изследователи) и достъпна чешка историография по темата. За първи път те са изведени в доклада ми *Мястото на чешката колония в Русе в контекст на чехословашката колония в България*, представен на българо-чешката конференция под наслов „Ролята на чешката интелигенция в обществения живот на следосвобожденска България“ в началото на октомври 2008 г. в Прага. Докладът *Чешката колония в Русе след Освобождението (по чешки източници)*, който изнесох на VI-тото издание на Международната научна конференция „Арнаудови четения“ в Русе, внася в научен

оборот по българо-чешката проблематика нови източници по първите две тези. Целта на настоящата обзорна регионална разработка е да постави акцент върху високата култура и проявен професионализъм на редица малко познати представители на чехословашката колония в България, които след Освобождението трасират основните направления с чешко начало и заслуги и оставят трайни следи в културното и стопанското пространство на крайдунавския град и на България.

Внушително е присъствието на гимназиалните учители чехи в Русе, които работят за изграждане основите на общото средно образование след Освобождението до първото десетилетие на XX век, чрез една от най-елитните по това време в страната Мъжка гимназия „Княз Борис III“ (сега СОУ „Христо Ботев“) и чрез Русенската градска девическата гимназия „Княгиня Евдокия“ (сега МГ „Баба Тонка“). Техните имена са на стената на паметта в училищната сграда, построена през 1898 г. по първия проект на известния български архитект и чешки възпитаник Петко Момчилов. От 14-те чужденци с отбелязан период и предмет на преподаване чехите са седем: Карел Шкорпил (1890–1891), основоположник на българската археология; Херменгилд Шкорпил (1900–1904), създател на историческия музей в Русе (чрез откритата през 1904 г. в мъжката гимназия музейна сбирка с експонати от археологическите разкопки от Селищната могила и от Сексагинта Приста, старопечатни книги, оръжейна колекция, етнографска и нумизматична сбирка); Карел Милде, учител по физика и математика (1879–1887), създател на един от първите кабинети по физика в България; Вацлав Колар, учител по химия (1881–1889); Иван Немец, учител по математика (1885–190); Антон Шпулак, учител по рисуване и краснопис (1885–1906); Вацлав Емлер, учител по математика и физика (1886–1909) и Венцеслав Павел, учител по музика (1906–1907). Възпитаникът на Чешката политехника в Прага и Академията за изящни изкуства, препоръчан от проф. Студничка, Карел Франтишек Милде се отзовава на поканата на българското правителство за учебната 1879/1880 г. и се включва във формиращата се гимназиална система на България. В Русенската мъжка гимназия той става основоположник на обучението по математика и физика в България и слага началото на първите им кабинети в следосвобожденското учебно дело, а след като е преместен в Държавната учебна занаятчийница в с. Княжево, Софийско, за проявено усърдие и отлични резултати е награден още първата година с орден „Св. Александър“ – V степен (Петров 1998б: 45, 46).

Другият гимназиален учител в Русенската мъжка гимназия – Ян (Иван) Немец, завършил Висшето техническо училище в Прага, въвежда сериозното обучение по математика в габровската Априловска гимназия от 1881 до 1885 г. В Русчук преподава 21 г. и обучава поколения млади българи до края на живота си (25. IX. 1906 г). Той въвежда нови педагогически методи чрез специални математически упражнения и задачи, разработени и проверени от него. Издава в Прага на български език *Сборник от математически формули за ученици на средните училища* през 1885 г., който свидетелства за началното обучение по математика в България (Петров 1998а). Неговите и на всички чешки учители заслуги в изграждането на модерното гимназиално образование и високата им култура са оценени и съхранени в Юбилейната книга на училището. Хронистът на сборника, в частта му за сбирки и кабинети, по повод заслугите на В. Емлер прави следното обобщение за ролята на чешките учители: „Пренесени мислено в онава време, преди 50 години (Емлер е учителствувал от 1880 до 1886 г. във Варна), когато в България е нямало нито един българин с висше математическо образование, заслугата на Емлер и на другите учители, негови съотечественици (братятата Шкорпил, Немец и др.) става още по-голяма, защото те, напущайки своите родни огнища, са дошли в току-що освободената от петвековното робство България, с искреното желание да пръснат просвета върху жадните за наука български младежи, а със своята висока култура да служат за пример на гражданството“ (Димитров 1935: 72). Трима от тях влизат в съхранявания в училището *Летопис на Държавната мъжка гимназия „Княз Борис“ в Русе, 1898*“, началото на който е поставен с тържественото освящаване на сградата на 4 октомври същата година. Изброяват се имената на официалните гости, на директора и на личния състав на гимназията, в който Иван Немец е отбелязан на първо място, 19-ти и 20-ти са В. Емлер и А. Шпулак. Хрониката продължава с един любопитен факт, който е съхранил подписите на математиците Немец и Емлер: „След извършването на водосвета се положи в нарочно определеното място актът за благополучното завършване постройката на Държавната мъжка гимназия „Княз Борис“ в Русе. След като на втория и третия лист е записан текстът на прибрания оригинал на акта, отбелязването на тържественото събитие завършва: „За удостоверение на изложеното се състави настоящият акт и се подписа от присъстващите“, където разпознаваме четливо изписаните Ив. Немец и В. Емлер. В Русенската градска девическа гимназия „Княгиня Евдокия“ като учител по рисуване през 1898–1899 г. е художникът Вацлав

Трунечек, а по съвместителство тук преподават К. Милде, Ян Немец, В. Емлер и В. Колар (Антонова 1989: 55).

Освен с изключителните им заслуги като учители, спечелили уважението на българските си колеги, своите ученици и русенската общественост, имената на някои от тях свързваме със значими за Мъжката гимназия и града инициативи. „Русенският период“ на братя Шкорпил в Мъжката гимназия поставя основите на музейното дело в града. В продължение на няколко години Карел обикаля и проучва редица стари селища около Русе, прави първите сондажи на Русенската селищна могила, събира и систематизира материалите от Античната крепост Сексагинта Приста, изследва и цялото поречие на р. Русенски Лом. Херменгилд описва, подрежда и съхранява археологическите паметници в сбирка, официално призната на 01. 01. 1904 г. под името Археологически музей при реална гимназия „Княз Борис“ (Бърчева, Стоянова 2004: 6). По повод издадената през 1914 г. първа книга от *Материали за археологическа карта на България* със заглавие *Опис на старините по течението на река Русенски Лом*, председателят на „Комисията за старините“ (учредена през 1911 г.) при Народния археологически музей и негов директор – д-р Богдан Филев, в предговора му откровено споделя: *„Като книга първа на „Материалите“, комисията реши да издаде настоящия труд на нашия дългогодишен труженик в полето на археологията, г. Карл Шкорпил, който не само познава старините в България както малцина други, но е в същото време и отличен картограф. По тази причина ние се надяваме, че трудът на г. Шкорпила ще остане като образец и на бъдащите изучавания от този род“* (Шкорпил, 1914: VI). Името на учителя по рисуване Вацлав Трунечек свързваме с малко известно обстоятелство, което го отнася към приноса на чехите – илюстратори на български книги. Става дума за книгата на известния български възрожденец и автор, а по-късно собственик на списание „Поборник-Опълченец (Биографическо илюстрировано списание за българските народни дейци, действовавши за освобождението на България)“, Филип Стоянов Симидов, със заглавие *Прочутият Филип Тотю войвода (наречен „Хвърковатия Тотю“) в Турските документи е записан: „канатлъ – Тотю“ = („крилатия Тотю“)* в два тома, което е *„по личния разказ и забележките на войводата“* и е издадена през 1900 г. в Русе. Там върху нарисувания портрет с надпис: *„Филип Тотю-войвода в костюма с първата си чета“*, в долния десен ъгъл раз-

читаме в ръкопис „В. Трунечек“, 99, Руссе¹. В дарителската традиция на града първи в Мъжката гимназия се включва химикът Вацлав Колар, който прави най-ранното частно дарение от 1000 златни лева за подкрепа на бедни възпитаници, като основава фонд през 1904–1905 г., който е продължен с още 23 с такава цел фонда до 1935 г. (Атанасов 1935в: 58).

Пионер на българското професионално образование по столарство е Йосиф Вондрак, който започва своето дело по покана на Министерството на народното просвещение на 1 септември 1889 г. в столарския отдел на Държавната учебна занаятчийница в село Княжево, Софийско. Той е закрит и преместен през 1895 г. в Русе, където се счита, че има най-добри условия за съществуване и усъвършенстване на мебелното столарство, а Вондрак продължава своето пионерско дело до пенсионирането си през 1927 г. в Държавното практическо столарско училище (Иванов 1927: 90, вж. още Бояджиев, Арnaudов 1998; Стоилова, Щерн 2006: 190–201). Израстнал и получил известност в професията на мебелист, той отдава знания, опит и умения навсякъде, където обучава: като директор и преподавател в училището, като основател на сп. „Модерно столарство“ и член на редакционната му колегия, в частната си практика (1914–1922) и като председател на Русенското столарско дружество (Иванов 1927: 92, 94), като инициатор за откриване на вечерни и неделни столарски курсове, или с помощта, която оказва на мебелисти в други български градове (Бояджиев, Арnaudов 1998: 181–182). Йосиф Вондрак учредява фонд на свое име с лично дарение от 20 000 лв. От ежегодните суми на лихвите се премират най-добрите проекти в старобългарски национален стил във вид на рисунки, скици, детайли, перспектива и акварел (Вондрак 1927: 108). За тази плодотворна дейност е награден с ордени „За гражданска заслуга“ – V степен (1893), „Свети Александър“ (1899), „Кирил и Методий“ – I степен, посмъртно (1956). Най-голямата награда за него е успехът на учениците му: *„Чуй бре! Моите момчета не ме засрашиха. Те ме разбраха и продължиха делото ми с усърдие и с пълна вяра в неговия успех, като се стараеха да го усъвършенстват. Те работеха и работят още за „културната слава“ на България* (Иванов 1927: 96). Всички заслуги на Йосиф Вондрак са оценени по достойнство от русенци – Професионалната гимназия по дървообработване и вътрешна архитектура носи името на своя създател и пръв директор (от 1991 г.).

¹ Екземпляр от книгата се съхранява в отдел „Краезнание“ на Регионална окръжна библиотека „Любен Каравелав“ в Русе.

Принос в професионалното земеделско образование и в модернизиранието на земеделското стопанство „Нумине (Образцов) чифлик“ край Русчук има учителят агроном и фермер Франц Хитил. Той пристига в Русе през май 1886 г. с цялото си семейство по покана на българското правителство и препоръка на директора на училището и негов приятел Васил Манушев. През (1886–1889) и (от 1896 до 26 октомври 1899, когато умира в Русе на 53 годишна възраст), той отдава професионални знания, умения и опит за превръщането на Образцов чифлик в „едно напълно модерно стопанство“ (Топузов, Диваров 1988: 158). Тук Ф. Хитил за първи път въвежда силажирането на фуража за храна на животните, създава образцово плодосменно стопанство и хигиенични помещения за работен и доен добитък, въвежда използването на машини за оране, засяване и прибиране на житната реколта и обработване на фуража и обучава работниците да боравят с тях, за първи път засява културите люцерна, детелина и рапица и въвежда колесарския плуг с регулатор за обработка на земята (Ibid.: 158–159). Отпечатаните от издателство „Хр. Г. Данов“ *Общо земеделие и земеделски оръдия и машини* през 1895 г. и *Частно земеделие* през 1898 г. са първите в България печатни учебници по земеделие, с които техният автор се нарежда сред пионерите на българската земеделско-стопанска книжнина (Ibid.: 161). Единият син – Карл наследява неговата професия, а другият, Юлиус, става вторият човек в „Петрол“ – американско акционерно дружество до национализацията през 1947 г. Задочният съдебен процес на Юлиус Хитил като американски шпионин в големия петролен процес в началото на 50-те години на XX век остава открит и недостатъчно изследван въпрос (Йорданов 1995: 108, 202–203).

Професионалният музикален живот в Русе след Освобождението до края на века сериозно е повлиян от основателите на военните оркестри в България – чешките капелмайстори. С щаб в Русчук са създадените с руска помощ през 1879 г. Дунавска флотилия и Морска част, които поставят началото на Българската флотилия. През 1881 г. към нея се сформира военен флотски оркестър с ръководител за кратко време Габриел (или Франтишек) Шебек² (Стоева, 1997: 74). Вторият командир на флотилията, капитан-лейтенант Зинови Петрович Рожественски (от 1883г.), осигурява средства за музикални инструменти от Храдец Кралове, закупени чрез фирмата „В. Ф. Червени“ и изп-

² Хр. Стоева отнася създаването на оркестъра към флотилията към 1881 г. с първи диригент Габриел, а не Франтишек Шебек, като се позовава на една заповед за изплащане на „150 франка на лицето Шебек за ръководения от него оркестър“.

робвани на място от капелмайстора Франтишек (Франц) Минарек, назначен за диригент на флотския духов оркестър на 28 февруари 1884 г. След него дирижират капелмайсторите Франтишек (Франц) Щрос и Франтишек (Франц) Свобода до януари 1899 г., когато седалището на слетите Дунавска флотилия и Морска част се премества във Варна. Името на друг капелмайстор и музикант – Венцеслав Павел, завършил Пражката консерватория, свързваме с работата му в Русе от 1889 до 1910 г. Той е назначен в славния, получил бойното си кръщение в Сръбско-българската война, Пети пехотен Дунавски полк и преподава музика в Русенската мъжка гимназия (Стоева 1997: 76). Русенският музикален живот и култура се свързват най-вече със завършилия Пражката консерватория виолончелист Франц Щрос, който остава да живее в Русе с многолюдното си семейство. Тук той развива трескава организаторска и творческа музикална дейност: създател е на известното *Свищовко хоро*; създател и ръководител е на първия тамбурашки оркестър в България, в който участват граждани и ученици (инструментите, които си закупува със собствени средства от Чехия, подарява на тамбурашкия оркестър на Русенската мъжка гимназия, създаден с негова помощ от учителя Михаил Константинов, чийто състав и сега продължава да бъде от граждани и ученици от СОУ „Христо Ботев“); образува музикалното дружество „Дунавски спомени“ (1898); диригент е на хора и струнния оркестър на еврейското музикалното дружество „Давид“ (основано през 1902 г.); ръководи арменския тамбурашки оркестър „Аракс“ (основан 1903 г.); дирижира симфоничния оркестър при дружество „Лира“; учител е на един от градителите на музикалната култура на Русе, а по-късно изявен български виолончелист и негов любим ученик Александър Йорганджиев. Музикалният талант на Щрос като капелмайстор и заслугите му в реформирането на духовия оркестър на Дунавската флотилия са оценени от княз Александър Батенберг и капитан-лейтенант Рожественски в специално свидетелство, връчено му от неговия командир. Този музикален принос по достойнство е оценен в залата „Музикална кутия“ на Регионалния исторически музей – Русе. А родовата памет съхранява в дома на неговия правнук Рудолф Щрос метална палка, подарена от българския княз, и няколко други отличия на знаменития прародител. Още едно чешко име е вписано в „Музикалната кутия“ на градската памет – това на капелмайстора Франц Кубичек, привлечен за диригент на първия професионален симфоничен оркестър към театрално-музикалното дружество „Лира“ в годината на неговото създаване (1900).

Основополагащ чешки принос в епохата на следосвобожденското строителство с русенски знак е свързан с първия директор на първото застрахователно дружество в България. Ценни факти и коментари за това съдържа юбилейния сборник *50 години „България“*. *Първо българско застрахователно дружество 1891–1941*, издаден в София през 1942 г. Какво е мястото на Русе като условие за възникване на тази първа кредитна частна институция разбираме от оценката, направена от автора на сборника: *„Действително тогава и за доста време след това Русе беше най-значителният търговски град и единствен банкерски център в страната: чрез близостта и бързите си съобщения с Букурещ и чрез връзките и сношенията си с Виена, Русе обезпечаваше всички парични преводи и виременти с чужбина. Тъкмо поради това там се основаха най-значителните частни кредитни дружества по онова време. Естествено беше също така, първом там да се зароди и осъществи идеята за основаване на българско застрахователно дружество“* (Бобчев 1942: 21). Още преди да е утвърден уставът от българското правителство, Управителният съвет на дружеството усърдно води преговори за главен директор. Кандидатурите са пет: И. Полак, д-р Фердинанд Недлизки от Виена, Фр. Хердличка, Тотишек, който е директор на Дачия – Романия и Франц Новак, бивш директор на застрахователното дружество „Славия“ в Прага. На 8 октомври Франц Новак (назначен на 1 октомври) участва в заседанията на УС на дружеството като негов главен директор (Бобчев 1942: 39). Трудностите на застрахователното начало в България са преодоляни с чешки професионализъм: *„Фр. Новак се оказал просветен и способен директор. Свършил право в Прага в 1852 г., той постъпил в администрацията на държавните железници, след това в „Риунионе Адриатика“ в 1858, след това в „Конкордия“ в 1868 г.; той става директор на застрахователното дружество „Славия“ в 1869 г., за да стане главен секретар на банка „Славия“ в Прага, откъдето излиза в 1876 г. С такава опитност, той е бил добре подготвен за новата работа, която му е предстояла“* (Бобчев 1942: 41). Не закъсняват и първите добри резултати, които се дължат на разумното управление на Фр. Новак, който е оптимист за перспективите на дружеството. В заключение на доклада си за първата застрахователна година в България той прогнозира: *«Смело можем да предвиждаме бляскаво бъдеще за цветущото наше младо дружество „България“»* (Бобчев 1942: 57). Наред с поставяне на основите на българското застраховане, той е инициаторът за създаване на пенсионен фонд за чиновниците при дружеството – идея, която се осъществява след неговата смърт (Боб-

чев 1942: 111). Умира на 9 август 1894 г. на своя пост като първи директор на първата българска застрахователна институция, която проправя пътя в тази сфера благодарение на чешки специалист.

Биреното производство, което прохода в Русе през 1877 г. с фабриката „Св Петка“ на Сава Велезли, се модернизира от майстор-пивоваря (брайер) Франц Милде от Кутна Хора, по-малкия брат на пристигналия в Русе учител по математика и рисуване Карел Милде. В семейна хроника от 1969 г. в обем от 121 страници, написана от дъщеря му – Емма Франц Милде-Панайотова, и съхранена от нейна внучка, се съобщава за писмото покана на Карел от Русе: *„Съобщава му за живота в България, как чехска и немска колония са пристигнали със семействата си. Живота бил евтин и всичко имало в голямо изобилие. Това било рай на земята”*³ (Милде-Панайотова, 1969: 17). Така той привлича четиримата си братя в България. Упоритата работа на Франц Милде в пивовара „Света Петка“ бързо подобрява качеството на произвежданата бира, която с успех се пласира в Русе. Поради неразбирателство обаче с жената на Велезли, Франц е принуден да напусне и след няколко месеца работа в Образцов чифлик се разделя с Русчук. На 26 октомври 1882 г. в съдружие с предприемчиви шуменци започва модерно бирено производство в създаденото Българско пивоварно дружество в Шумен. През 1903 г. той отново се свързва с крайдунавския град чрез закупената фабрика „Хаберман“ и създаденото Българско пивоварно дружество „Шумен – Русе“, със седалище в Шумен⁴ (Притурка 1942). И най-малкият от фамилията Милде – Себастиан, последва своите братя и от 1894 г. поставя началото на русенската фамилия пивовари. Първите 9 години в крайдунавския град работи във фабриката „Св. Петка“⁵ (Личен архив: Милде), а от 1903 г. до 1926 г. произвежда бира и като съсобственик в Българското пивоварно дружество „Шумен – Русе“. Фабриката в Русе преустановява своята работа през 1924 г. поради упадък на бирената индустрия в България. От запазено писмо на Себастиан Милде разбираме за искането на УС да се създаде склад на шуменско пиво за Русе и региона,

³ Личен архив на потомствен родственик на Франц Ф. Милде в Русе, стр. 17. Виж екземпляр в ДА – Шумен, ф. 74 К, оп. 4, а. е. 1, л. 17.

⁴ За неговата дейност и тази на дружеството сведения и снимки има в издаден кратък юбилеен сборник: *„Българско пивоварно дружество Шумен-Русе, придворен доставчик по случай 60 години дейност /1882 – 1942/“*. Тук в „Притурка“ е отбелязано, че на 7 октомври 1883 г. майстор – пивоварят на дружеството Франтишек /Франц/ Милде е приет за съдружник и съосновател – акционер.

⁵ Според сина му Карел, той не работи в „Хаберман“ до 1903 г. Личен архив на семейство Милде.

който той успешно ръководи до края на 30-те години на ХХ в. От 1938 г. фабриката в Русе „Хаберман“ започва да произвежда бирен малц, а една година по-късно по-малкият му син създава фирма „Карел Себастиан Милде“ със същото производство (Велинова – Трифонова, 1995: 29). Вземат под наем от шуменското дружество сладовнатата на фабрика „Хаберман“ със задължението да му доставят малц. Излишъкът е предназначен за пивоварната фабрика на братя Прошек в София и за Парната пивоварна фабрика „Б. Малотин & В. Хозман“ в Лом (Личен архив: Милде). Вацлав и Карел – синовете на Себастиан, свързват общото си начинание с новаторско производство на плодови концентрати, сушене на зеленчуци и зърнени храни от 1942 г. до национализацията в България. Това личи от името на създадената от тях фирма – ”Вакуумплод“ ООД, която се управлява от Карел. С откриването на клон в София те успешно разширяват пласмента на произведената продукция с откриване на клон в София (Велинова – Трифонова, 1995: 39). С национализацията от декември 1947 г. русенската фамилия Милде губи своята собственост, но Карел Себастиан Милде продължава да пивоварства като последен чешки „мохикан“ на биреното производство в града. Другият брат от фамилията Милде в България – Юлиус, който е завършил Висшето лесовъдно училище в Писек, основава първото българско лесовъдно училище в Чамкория (сегашния Боровец). По-късно се установява с жена си в София. Само машинният техник Бохуслав Милде, работил при брат си Франц и в бирената фабрика на братя Прошек, се завръща обратно в Чехия. Останалите във втората си родина Милде, влизат в дългия списък от чешки специалисти, поставили основите на нови и непознати дейности. Те изпълнят достойно един от заветите на своя баща Карел Франтишек Милде, казан простичко в автобиографията му: *„Никой не вижда какво ям и пия, така трябва човек да живее, когато иска да запази честта си. Но ако угажда само на стомаха си, след това ще се оплаква, че е постигнат от нещастие, за което ще си е сам виновен“* (Милде 1995: 114). Трето поколение от русенския клон Милде пазят спомена за чешкия прародител, като съхраняват негов портрет, рисуван от учителя Карел Милде, и получения от граф Рудолф Храбис Хотек часовник със златен капак за 50 години вярна служба.

Едно от първите керамични предприятия в България – Анонимното акционерно дружество за циментови и тухлени изделия „Труд“, от 1899 г. до национализацията му през 1947 г. е неразривно свързано с баща и син Вацлав Трънка. Вацлав Трънка (баща) е роден в гр. Кунавице, завършил е Лайпцигското техническо училище и през 1899 г.

подписва договор като директор на дружеството вместо за 3 години за цял един професионален живот. Вацлав Трънка-син е роден през 1907 г., отраства във фабриката, следва керамика в Германия, „наследява“ баща си като директор от 1938 г., а след национализацията до пенсионирането си е главен инженер и ръководител на производството. В спомените си Тихол Цанев Тихолов, дългогодишен директор на фабрика „Труд“ след 27 декември 1947, добре познаващ работата на баща и син Трънка, обобщава следното: *„Заслуга за развитието на фабриката през първия период имат бащата и синът Вацлав Трънка като ръководители – директори... Вацлав Трънка, чех по народност, който заедно със сина си Вацлав В. Трънка ръководят фабриката в продължение на 42 години с прекъсване от 1906–1911 г. Бащата се оказал добър ръководител – специалист, взискателен към реда и качеството на продукцията, с което създава добро име на фабриката и авторитет сред клиентите. Старите работници си спомнят как той по всяко време на денонощието е контролирал работата, тъй като жилището му се е помещавало във фабриката...“* (Илиев 1993: 82). Друго обаче е отношението и мотивите за него в свидетелствата на Стоян Йорданов, дадени по повод национализацията на русенски предприятия през декември 1947 г.: *„После научихме, че на директора на керамичната фабрика „Труд“, до нас – Вацлав Трънка, чех, женен за германка, много фин човек, следвал по Европа, свалили от жилетката златния часовник с ланеца, вадели им халките и пръстените от ръцете, обиците от ушите на жена му. С други директори и собственици някои се бяха гаврили, за да се докарат пред ГК на БРП (к) и МВР като верноподанни партийци, да получат служби от тях...“* (Йорданов 1994: 69).

Безспорно най-видимата и трайна следа, която оставя професионализъмът на чешките специалисти в България, трябва да търсим в благоустрояването на българските градове и изграждането на инфраструктура. Инженери, архитекти и паркостроители в Русе работят към окръжното управление или общината като окръжни или градски инженери и паркостроители или като частни лица. За един от пионерите на техническото развитие на България през първите десетилетия след Освобождението, Карл А. Трънка (1853–1923), професионалната реализация на българска земя започва от Русчук. От пролетта до септември 1878 г. постъпва на временна служба по постройката за траекта Русе – Гюргево, извършена от руското военно управление на железницата Русе – Варна. След Сливен и Пазарджик от септември 1882 г. до февруари 1884 г. той отново работи в Русе като окръжен инженер

(Трънка 1915: 43) Друг негов сънародник – Иван Хайс, е назначен за градски общински архитект до 1896 г. От решение на русенския общински съвет от края на януари 1894 г. стават ясни мотивите за заемане на длъжността от чешкия архитект и русенски жител: „Съветът като изслуша молбата на Иван Хайса, също и като разгледа представените от него документи, доказващи неговата практика и способности по изпълнение на архитектурната професия. От друга страна като взе във внимание, че техническото отделение в градското общинско управление е претрупано с твърде много работи, било те общински или частни, а имеюцият се досега персонал в последното няма никак възможност да ги извърши навреме, обстоятелство, което се отразява твърде вредно на града...“ (Протокол 1894 : 415). Управата в Русе използва професионалните умения на чешки специалисти и в областта на крайпътното залесяване, за поддръжка на зелените площи и създаването на градските градини. Пристигналият през 1889 г. по покана на русенския окръжен управител Никола Обретенов (ноември 1888 – декември 1892) Франтишек Новак е назначен за градинар, който трябва да създаде овощна градина по Тутраканското шосе. Там той отглежда акациев дървета, които засажда по Червеноводското и Басарбовското шосе, булеварда покрай „Владиковата бахча“ (сега „Парк на младежта“), за което получава и парична награда от българското правителство. По-късно в частните му градини при р. Русенски Лом неговият син Ангел (Енгелберт), роден в Карансебеш през 1879 г., и внукът, Франтишек, роден в Русе през 1909 г., със завидно трудолюбие, усърдие и професионализъм разширяват значително обработваните площи и освен с отглеждане на зеленчуци и работа по обширното им лозе, те започват да произвеждат разсад за цветя. Така тяхното градинарство към края на 20-те години възлиза на стойност около 2 000 000 лв. От 1924 г. фамилия Новак има и два магазина за цветя в центъра на града (Личен архив: Новак). Друг техен сънародник, Алоис Слезачек, започва дейността си в Русе от 5 април 1921 г. като волнонаемен специалист цветар-семепроизводител при Градската цветарница и завежда Цветницата с инвентара, парковете, булевардите, градските градини и залесения крайдунавски бряг. От 16. 08. 1921 г. до 15. 05. 1925 той е градинар при Цветницата с предвидена по щат месечна заплата (Памуков 1994: 25). Слезачек остава да живее и работи в Русе като частен производител и търговец на цветя и заедно с Новакови внасят тези чешки начинания и умения в културата на Русе. Високата оценка за красивите зелени площи на града безспорно принадлежи на специализирания паркостроителство във

Виена Рихард Нойвирт. През 1905–1920, 1925–1926 и 1928–1935 главният градски градинар вгражда своя професионализъм в оформянето с екзотични растения Централна градска градина на Русчук през 1905 г., създаването на градския парк на територията на „Владикова бахча“, на оранжерии в Цветницата и на овощния разсадник, увеличаването на парниците, залесяването с акация и декоративни храсти на кейовия скат от пътническата жп гара (превърната в единствения у нас Национален музей на транспорта) до речното пристанище (Памуков 1994: 24–25). Потомците му, които остават в Русе, не наследяват професията на баща си – синът Карел Нойвирт става известен русенски кардиолог, а внукът Емил – инженер. Чешки архитекти допринасят за уникалната архитектурна среда на Русе като български град с обявените над двадесет паметника с национално и над двеста с местно значение. Проектът на арх. Хатерак създава единствената русенска сграда в пълно стилово единство, която е сред шедьоврите на зрелия сецесион в Русе. Специалистите виждат в нея изискана орнаментация, употребена с изключително чувство за мярка и органично вплитане в архитектурониката ѝ. Сградата е от началото на ХХ век, предназначена е за жилище на виенския собственик на недвижими имоти Зигмунд Ринтел и се намира на ул. „Славянска“ № 6 (Ангелов 2002: 133). Иван Хайс става съавтор на проекта на арх. Негохос Бедросян в построената през 1895 сграда за банка на братя Симеонови на ул. „Александровска“ №4 (сега Държавна спестовна каса). Декоративното оформление на фасадата и вътрешния интериор – скулптури, маски, медальони, монограми, вито ажурно стълбище с красив железен парапет, естествено осветление от стъклен покрив, ѝ придават стойности на архитектурен обект с национално значение. Иван Хайс още в началото на своята работа като общински чиновник изпълнява проект с обществено значение – изграждане на публичен дом, което е наложително от сериозния проблем на най-големия български дунавски пристанищен град (Антонова, Жейнов [ред.] 2005). Към приноса на чехите за архитектурно-историческото наследство на Русе ще приведа сведение на един от членовете на авторския колектив за изработване на генералния градоустройствен план на града, доц. д. г.н. Васил Дойков. В т.нар. „Доходно здание“⁶ – емблема на европейската архитектурна

⁶ Доходното здание (театърът) е резултат от начинанието на Русенската община и училищното настоятелство за финансово подпомагане на русенските училища и нуждата от сграда за обединителен културен център. Проектът е на виенския архитект Раул-Паул Бранк, с участието на архитектите Георг Ланг и Франц Щолц и строителството продължава от 1897 г. до 1902 г.

атмосфера на крайдунавския град, с гипсови композиции в интериорната украса на вътрешните помещения се включват учителят художник Вацлав Трунечек и декораторът на Букурещкия театър Жул Ромел. Двата художници изработват проекта и за театралния салон (на втория етаж с площ 300 кв. м.), но първото представление в Доходното здание на русенския театър се провежда в казиното на първия етаж на незавършената през декември 1901 г. сграда.

Чешки инженери и техници развиват електропромишлеността на града с една от първите фирми за търговия и направа на електрически инсталации. В съдружие инж. Ернес Слабке, от март 1914 г. до януари 1915 г създава „Ернес Слабке & СИЕ“, а от началото на юли 1919 г. има фирма за поправка на машини „Е. Слабке и Г. А. Тимофеев (Велинова–Трифенова, 1995: 145–146). В областта на металообработващата и машиностроителната промишленост Ярослав Лащовка от София, в съдружие с Вацлав Себастиан Милде, създава през 1922 г. фирма „Българска металургия“ за производство на кантари, децимали, земеделски машини със седалище в Русе и агенция в София (Ibid.: 150). Малко след фалита ѝ през 1924 г. инж. Едуард Смея, Петър Кубена и Братислав Мусил създават „Едуард Смея & СИЕ“ – Първа българска фабрика за земеделски машини и железолейрница (Ibid.: 151). Другото направление с чешки заслуги в Русе е аптечното дело. То води началото си от предосвободенския период, като изминава дългия път от „лекарствени складове“ към лекарските кабинети с лекарствени имущества, за да получи нова насока с откритата през 1863 г. частна аптека на д-р Йохан Мохош, който е определен в някои изследвания като чех. Д-р Мохош с инвентара на една предишна аптека (на Абоди) получава нужното разрешение на 15 септември 1862 г. от русчушкия управител Ариф паша чрез посредничеството на австрийското консулство (Израел, Мутафов 1957: 58). В русенската аптечна практика се налага Адолф Пришак, който има своя аптека от 8 май 1898 г. (ДА-Русе: 68), а по-късно става управител на аптеката на видния възрожденец, първия български магистър фармацевт и един от основателите на Аптечното дружество в България, Янко Ангелов. Първият дипломиран зъболекар в България, основоположник и председател на Българския зъболекарски съюз, чехът Фридрих Карл Фламинх има кратък „русенски период“. Заедно с руските войски той пристига в България и се установява на практика в Русе от 1878 до 1879 г. (Ангелов 1978: 15–16). Единствената в града фирма за производство и поправки на музикални инструменти под името Първа българска индустрия „Ориент“ е основана от Виктор Мюлер през 1923 г.

(Велинова, Трифонова, 1995: 97). В далечната 1894 г. Франц Седлачек предлага и Русенската община приема да се построи цирк „зад касапските бараки на „Александровската“ улица“ (сега в района на паметника на Хаджи Димитър), като се сключва договор за наем с условие за две представления годишно в полза на общината (Антонова, Жейнов 2005: 455–456).

Така очертаните културни и стопански направления с русенски знак и конкретно проявеният професионализъм на чешката колония в акумулиращия модерност крайдунавски град могат да бъдат допълнени и продължени. Предложеният исторически подход в тази обобщаваща регионална разработка (конкретният доказателствен материал, направените чрез него изводи и изведени в заглавието) внася нови и многообразни доказателства в подкрепа на сериозния изследователски проект на българската бохемистика от средата на 90-те години на XX в., който поставя тезата за цивилизаторската роля на чешката колония в следосвобожденска България.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ангелов 1978:** Ангелов, И. Фридрих Карл Фламих – първият дипломиран зъболекар в България след Освобождението (Резюме). // *Сборник резюмета от XXVI Международен конгрес на медицината, Пловдив, 20–25 август 1978.* Пловдив, 1978, 15–16.
- Ангелов 2002:** Ангелов, А. Русенският сецесион. // *Проблеми на българската градска култура.* Том 3. *Етнография на българския град.* София, Акад. изд. Проф. Марин Дринов, 2002, 131.
- Антонова 1989:** Антонова, Е. *И миналото вълнува. 125 години гимназия „Баба Тонка“ – Русе.* София, Издателство на БЗНС, 1989.
- Антонова, Жейнов 2005 [ред.]:** Русенски общински съвет – Протокол №3, Решение №5 от 28 януари 1894 г.). // *Епоха на строителство.* Том. I, Русе, Държавен архив – Русе, 2005, 415.
- Бобчев 1942:** Бобчев, Ст. С. *50 години „България“. Първо българско застрахователно дружество /1891–1941/.* София, 1942.
- Бояджиев, Арnaudов 1998:** Бояджиев, П., А. Арnaudов. Франц Щрос. // *Чужденци – просветни дейци в България.* София, Народна просвета, 1988, 179–183.
- Бърчева, Стоянова 2004:** Бърчева, М., Н. Стоянова. Сто години Русенски музей. // *100 години Русенски музей. Био – библиографски справочник,* Русе, Импресарско–издателска къща „Род“, 2004, 5–11.

- Велинова, Трифонова 1995:** Велинова, Р., М. Трифонова. *Индустриалните предприятия в Русе (1878–1947)*. Русе, „Утро прес“ ООД, 1995.
- Вондрак 1927:** Вондрак, Й. Фонд „Йосиф Вондрак“. // *сп. Модерно столарство (Юбилейна книжка, посветена на Йосиф Вондрак по случай 30 – годишната му дейност 1889–1927)*. Ред. комитет Б. Бижев и др. Год. III, № 7–8, септември – октомври 1927.
- ДА:** Държавен архив. Русе, ф. 117, оп.3, а. е. 1, л. 68.
- Димитров 1935:** Димитров, М. Кабинет по физика. Учебници, учители и метод. (*Юбилейна книга на Русенската народна мъжка гимназия „Княз Борис“ (по случай 50-годишнината от I-ия абитуриентски випуск*. Русе, Печатница Роглев, 1935, 71–74.
- Иванов 1927:** Иванов, Д. Кратка бележка върху дейността на дългогодишния директор и учител в Русенското държавно средно столарско училище Йосиф Вондрак по случай 30-годишния му юбилей. // *сп. Модерно столарство (Юбилейна книжка, посветена на Йосиф Вондрак по случай 30 – годишната му дейност 1889–1927)* Ред. комитет Б. Бижев и др. Год. III, № 7–8, септември – октомври 1927.
- Израел, Мутафов 1957:** Израел, С., Ст. Мутафов. Развитие на медицинската помощ и здравното дело в Русенско до Освобождението. // *сп. Здравно дело*. Год. X, № 6, София, ноември–декември 1957, 52–58.
- Илиев 1993:** Илиев, Вл. *История на „Труд“ Русе 1893–1993*, Русе, 1993.
- Йорданов 1994:** Йорданов, Ст. Национализацията. // *сп. Летописи*. Ред. Т. Жечев. София, № 1/2, януари-февруари 1994.
- Йорданов 1995:** Йорданов, Ст. Процесът (откъс от книгата „Съдби на непокорните“). // *Летописи* 9/10, септ – окт. 1995, 108, 202–203.
- Милде 1995:** Милде, К. Фр. Автобиография на Карел Фр. Милде. // *Чехи в България – история и типология на една цивилизаторска роля* Част I, № 3, София, Комеморативно разклонение на „Хомо Бохемикус“, 1995, 94–116.
- Милде:** Милде. *Личен архив*.
- Новак:** Новак. *Личен архив*.
- Памуков 1994:** Памуков, Т. *Зеленото богатство на Русе*. Русе, Паркстрой Денница, 1994.
- Петров 1998а:** Петров П. Карел Милде. // *Чужденци – просветни дейци в България*. София, Народна просвета, 1988: 45–49.
- Петров 1998б:** Петров, П. Иван Немец. // *Чужденци – просветни дейци в България*. София, Народна просвета, 1988: 103–105.

- Притурка 1942:** *Българско пивоварно дружество Шумен-Русе, придворен доставчик по случай 60 години дейност (1882–1942)*. Шумен, 1942.
- Просеничков 1935:** Просеничков, Н. Исторически преглед на Русенската народна мъжка гимназия от основаването ѝ до сега. /) *Юбилейна книга на Русенската народна мъжка гимназия „Княз Борис“ (по случай 50 годишнината от I –ия абитуриентски випуск*. Русе, Печатница Роглев, 1935: 50–59.
- Протокол 1894:** Русенски общински съвет – Протокол №3, Решение №5 от 28 януари 1894 г. // В. Антонова. *Епоха на строителство*. I, Русе 2005.
- Стоева 1997:** Стоева, Хр. *Чехи и чешки възпитаници във Варна*. Варна, Издателска къща Славена, 1997.
- Стоилова, Щерн 2006:** Стоилова, Л., М. Щерн. Йозеф Вондрак и Държавното столарско училище в Русе. // *Алманах за историята на Русе VI*, Русе 2006, 190–201.
- Тихолов 1993:** Тихолов, Т. Ц. Спомени на Тихол Цанев Тихолов, писани през 1993 г. // *История на „Труд“ Русе 1893-1993*, Русе, фирма „Полит – Н“, 1993, 82–94.
- Топузов, Диваров 1998:** Топузов, Ив., Ив. Диваров. Франц Хитил. // *Чужденци – просветни дейци в България*. София, Народна просвета, 1988, 157–164.
- Трънка 1915:** Трънка, К. А. // *Списание на Българското инженерно-архитектурно дружество в София*. Год. XIX, София, № 4–6, 7 февруари 1915, 42–43.
- Шкорпил 1914:** Шкорпил, К. *Опис на старините по течението на р. Русенски Лом*. Книга I, София, Царска придворна печатница, 1914: Предговор III–VI.

ЛИРСКА МЕЛАНХОЛИЈА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Ранко Поповић
Универзитет у Бањој Луци

У *Дневницима о поезији* Стевана Раичковића, том незаобиланом штиву за разумијевање његове поетике и *органској допуни и потпори* његове поезије, наглашено правилно а врло одмјерено и промишљено, појављује се у разноликим синтагматским склоповима ријеч *меланхолија*. Као *меланхолични доживљај (Огрлица за Наилу; Раичкович 1998: 182)*¹ описан је један необични сусрет са поезијом Чедомира Миндеровића; као *меланхолични запис* или *сетна успомена* интониран је текст о пјеснику Ференцу Фехеру (*Уместо четврте Тисе; Раичковић 1998: 308*), преводиоцу на мађарски Раичковићевих пјесама о Тиси; у *меланхоличној слици* фрагменти неуобличене породичне хронике, преостали у старим фасциклама као свједочанство готово судбинског пјесниковог сусрета с Вулфовим романом *Погледај дом свој, анђеле*, виђени су као „крхотине неке имагинарне лађе која је доживела бродолом пре него што је икада и заплвила“ (*Беседа о поезији; Раичковић 1998: 141*). Сличних примјера има толико да о некој случајности никако не може бити говора. Чак и Раичковићев избор пјесника о којима је писао понајвише је усмјераван меланхоличним осјећањем времена, људског трајања и смисла поезије, нарочито у случајевима скрајнутих и заборављених пјесника. Довољно је прочитати запис о лирској заоставштини Владимира Питовића, тој *шаџи стихова од пене и звука који се осипају у белени папира*, па се увјерити у танану увјерљивост Раичковићеве болне *лирске мисли* о пролазности. Једна реченица из текста о пјеснику Десимиру Благојевићу, у цјелости аутобиграфски примјењива, доноси скицу неког имагинарног пејсажа меланхолије,

¹ Сви наводи Раичковићеве поезије и прозе дати су према *Сабраним делима Стевана Раичковића*, издање Завода за уџбенике и наставна средства, БИГЗ-а и Српске књижевне задруге, Београд 1998. У овом случају ради се о тексту *Огрлица за Наилу. (Запис о Чедомиру Миндеровићу)* из седмог тома сабраних дјела *Дневник о поезији*.

као са неког Де Кириковог платна: „Као ретко који међу песницима што сам их познавао, Десимир Благојевић је био један од оних најређих, који није припадао ничему другом осим поезији: а поезија, ако већ и није само вечити, симболични понор око песника, она је бар латентно брисани простор у коме се заиста и нема реално за шта ухватити и на шта наслонити“ (*Десимир Благојевић*; Раичковић 1998: 147). Нема сумње да се код пјесника који је посвједочио потпуно и трајно „испреплетено осећање и доживљавање сопственог живота и сопствене поезије“ (*Зима нашег незадовољства*; Раичковић 1998: 239) ово виђење поезије као понора и простора без ослоњања може примијенити и на област егзистенције, што већ назначава изворе меланхолије у виду стрепње, неизвјесности, нужности пристанка на свијет самих илузија.

Што се тиче поимања појма *меланхолија* на коме треба да се заснује овај рад, оно полази од већ класичне Гвардинијеве тврдње да је ријеч превасходно о *духовној ствари*, нечему што „сеже предубоко у корене нашег људског постојања да бисмо имали право да то препустимо психијатрима“, нечему, коначно, што *трепери читавом егзистенцијом* и у чему се може наћи *исходиште етичког задатка и основа религиозне борбе*, како је то према Гвардинијевим ријечима учинио Кјеркегор. Један моменат у Гвардинијевом разматрању чини се за ову тему нарочито занимљив, моменат *снажне жеље да се живи повучено и тихо*: „Она не указује само на страх од сусрета са стварношћу која рађава, него, на крају крајева, на интимну тежњу душе ка великом средишту, полет ка унутрици и дубини, ка оном подручју, у којем живот, из збрке случајности и непредвидивости, ступа на збринуто и сигурно место, где, ослобођен од разноликости појединачних испољавања, пребива у вишеструкој једноставности дубине. То је жудња да се пронађе сопствено истинско обитавалиште бегом из распршености и враћањем у преданост целини, да се умакне спољашњем постојању и склони се под чедан заклон светилишта, да се избегне површном и убегне у тајну прапочетка...“ (Гвардини 2006-2007: 134-140). Као што је познато, Раичковићева поезија је суштински поезија тишине, а његов став према свијету у знаку је парадокса: повући се да би био у свијету, побјећи од свијета да би у њему уопште опстао. Отуда његова лирика дјелује као свијет заустављеног кретања и времена које се круни негдје унутар себе. Нема мотива у Раичковићевој поезији који није осјећен том меланхолијом *окамењености* (њу у пјесми посебно наглашава сигнал тако честе *заграде*), али понајвише је у њеном знаку мотив бијега,

управо због тако уочљиве супротности својеврсног *кретања у некретању*. „Како протиче време – године и деценије – од једва достигнутог поимања поезије као идеала самог по себи“, биљежи Раичковић, „чини ми се да сам се поново вратио својим првобитним схватањима литературе и поезије као замене за све. Само, овога пута не ради идеалистичког (заправо симулираног) бекства из реалног живота – као што је то био случај на почетку – већ управо ради голог опстанка у њему. На то ме већ одавно наводи сам живот: једна по једна ствар (а поготову илузије) са њега полако опадају. Остаје да се време које следи испуни оним необјашњивим феноменом писања или макар самом чежњом за писањем – том једином илузијом која је још преостала.“ (*Зима нашег незадовољства*; Раичковић 1998: 235).

Поетска меланхолија Стевана Раичковића, грађена на мотиву бијега, једна је од најупечатљивијих у свеколикој српској поезији, на необичан начин активна у својој у пасивности, заточена апсолутно лирском логиком и непрегледним низом варијација посвећенички загледана сама у себе. Није сазнање то за шта се Раичковић лирски бори, он га је већ готово имао прије пјесме и доноси га потпуно зрело у једном од најранијих остварења из збирке *Песма тишине*, пјесми *Живот: Ту више нема бега/ Свет је затворио круг*. Истина, и то сазнање има свој ход и мијене, а његова крајња тачка биће поистовјећење пјесме и страха од свијета, односно емотивно увјерење да свијета и нема изван пјесме, како и каже лирска лозинка – *где неста страх пред светом ту и песма преста*. Али, само сазнање и није пресудно, оно је вјетрењача на коју пјесник неће престати да се залијеће да би *на танкој грани пролазности*, на склиској и танкој међи, суочење са свијетом претворио у суочење с пјесмом и из тог тјеснаца јој ширио унутрашње просторе. *О врати се у собу/ Из блата под бели кров./ Глупи те уморио лов/ По пољу и по добу* – не престаје да се опомиње пјесник који је већ лицем у лице са *Каменом усаванком*, том коначном визијом (не)могућности бијега, њеном философском окосницом, ако је код Раичковића могуће говорити о било каквој философији осим оне *лирске*. Немогућност бијега постаће најизазовнија могућност пјесме, тачније Раичковићевог сонета, који је прича за себе и цијело једно поглавље новије српске поезије. Сонет као тамница и сонет као тврђава, и гробница и уточиште, убудуће ће најприродније да се отјеловљује истином питања на које одговора нема нити га може бити. *Куда побећи у овај дан?/ У густу снег? У пусти врт?/ Пасту у меки болесни сан/ Као на смет, под лед, у смрт?// Куда побећи са овог дна?/ Високо негде? Још дубље? Где?/*

Ево већ тешке руке сна/ Прибијају те коцем за тле.// Куда побећи у овај час/ Кристално празан, слеп и чист?/ О где су врата? Где је спас?// То тонеш већ у тупи сан./ Срце тек шушка ко суви лист./ Зар никуд побећи у овај дан? (У зимски сумрак) ; Не знам да ли да стојим?/ Не знам да ли да бежим?/ (Ја се помало бојим/ На овом песку где лежим.)// Да ли да кренем Богу?/ Или окренем врагу?/ Да макнем некуд ногу/ Ил стојим у свом трагу?// Сам напред пуста жала/ Са главом која стрши/ Под сунцем што је лоче:// Као у зеву ала/ Ја чекам да се сврши/ И ово што не поче (На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године).

Ове двије пјесме, грађене на истовјетан начин, сличне поступком филигранског нијансирања смисла бројних питања и смисла запитаности уопште, имају и једну једва уочљиву, али пресудну разлику, разлику која је садржана у временској одредници наслова друге пјесме. Вријеме којим Раичковић настањује своју пјесму прочишћено је и од *труба младости* које *трубе за друге и за грубе*, а камоли од буке и бијеса историје. Али, ако ову другу пјесму, попут фотографског филма, уронимо у развијач историјског времена, схватићемо колико је смисао њених питања тежи и страшнији од оних које поставља пјесма *У зимски сумрак*. Поетички веома пажљиво припремљена, пјесма управо и рачуна с таквом рецепцијом. Одредница реалног, физичког и историјског времена није случајно издвојена у наслов, који истовремено и јесте и није органски дио пјесме. Пјесник чува чистоту своје лирске *зиданице на (септембарском) песку* од сваке конкретности као од банализације, али значењским силницама које дејствују из наслова та етерична прозрачност добија *тијело*, а свако питање се из универзализоване начелности преводи у стварну, готово опипљиву пријетњу. Тако и Раичковићева меланхолија добија дупли код, односно сасвим нов импулс унутар своје привидне прозрчане статичности. Све је на први поглед остало непомично, али се слутња покрета обзнанила као антиципација трагедије. То најубједљивије свједочи преображај пјесничке слике: метафоричка скица меланхоличног стања предоченог синестезијским укрштањем мекоте, тежине и тупости *болесног сна*, из прве пјесме, развија се у другој у апокалиптичну слику митски поживотињеног сунца, његову негативну, хтонску пројекцију. Има Раичковић једну бриљантну минијатуру, *Слика за галебове*, у којој је сажет чист супстрат типично његове меланхоличне атмосфере, написану само коју годину раније него што је настала пјесма *На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године: На септембарском песку/ Уз опустело море// Заборављени*

песник... Снага ове слике је у обрнутости перспективе, у снази да се изађе из *тврђаве* свога једино *људског* виђења свијета, да се сопствено биће заиста осјети као дио природе. Али, из ње је пажљиво одстрањена компонента времена, тај чинилац поетске драматичности, у коме и јесте необична снага пјесме *На септембарској плажи...* Пјесников најдубљи лирски осјећај свијета као *кретања у некретању* ту се језички отјеловљује као временска инверзија, као парадоксална природа времена, али не по себи него по човјеку и његовом бићу (*Ја чекам да се сврши/ И ово што не поче*). И то је та темељна особеност Раичковићеве лирике, способност *стапања* бића са свијетом, а не само његово *пројектовање* у свијет. Смисао *заустављања тренутка*, његовог *окамењења*, за Раичковића је услов унутрашњег *кретања* као лирског *трагања за изгубљеним временом*. Тај принцип унутрашње трансформације времена увелико је дјелатан већ и у његовој раној поезији, и пјесник нам га најчешће предочава на најпријемчивији начин, као слику: *Пролази реком лађа: вал ме скваси./ Па други вал и трећи, пети затим./ За окуком је неста... Ја је вратим/ Мишљу и кренем са њом да не часи.* (*Пролази реком лађа*) Кад у *Песми о одласку* (а увијек је код нашег пјесника о томе ријеч) као одговор једном погледу на *бело запењену реку* бива, с обавезном заградом, изречена претпоставка (*Можда ће да се продужи у мени*), тај Раичковићев потенцијал већ са сигурношћу читамо као извјесност, исто као што знамо да су императиви *Камене успаванке* суштински молитвено обраћање. Снага унутрашњег доживљаја, како то иначе бива у истинској поезији, помјера границе утврђених граматичких релација. Из те моћи и произилази умјетничка убједљивост специфично, у временској димензији изражене Раичковићеве лирске меланхолије.

За поимање Раичковићеве лирске меланхолије посебно је важан поетички моменат *потраге за ријечју*, тачније *ванаја за ријечју*, која је у стању да пробије опну трагичне ограничености језика, границу неизрецивости. Управо тај моменат, веома рано артикулисан и уочљив код пјесника у свим периодима његовог стваралаштва, представља *молитвено* језгро Раичковићеве меланхолије, један сасвим специфичан облик молитве, која се код њега, као што је већ назначено, ријетко може уочити на први (површан) поглед. Жудњу за отјеловљењем ријечи и открићем сакралне, магијске суштине језика, пјесник испрва обзнањује управо као *ријеч*, као језички феномен, да би је касније, и знатно чешће, изражавао као чисти музички идеал језика. *Дај речи густе ко смола/ И речи ко крв неопходне/ За наше празне руке бола/ Подигнуте у светло подне.// Дај ону страшну реч*

што тоне/ Још непробуђена у мрак меса/ Од које груди мукло звоне/ Као негледана кап небеса, завапиће пјесник у раном сонету Руке бола ту своју жудњу за поистовјећењем бића и језика, да би је одмах затим у пјесми О дај ми преусмјерио од језика ка музици, ка успаванки без гласа: О дај ми успаванку од слапа/ У будни сан што обара/ И свет непознати отвара/ Као раширена мапа/ (...) Ако за реч већ нема спаса/ О дај ми бар успаванку без гласа. Овај моменат Раичковићеве поетике, тачније речено, његовог најдубљег осјећања логоса поезије, органски је повезан с религиозним осјећањем језика, са заносом ријечи као једној од највиших могућности спасења, о чему веома надахнуто говори Бела Хамваш у есеју нимало случајног наслова *Меланхолија позних дела* (Хамваш 2006-2007: 228), гдје се тај логос који извире из заноса ријечи, та чежња за обесмрћењем ријечи, види прије свега као *готово тачна супротност књижевности*, и веже за појам *трансцендентног ентузијазма логоса*, примјерно обзнањеног код Хераклита, Оригена или у Јеванђељу по Јовану. „Меланхолија није ствар расположења, није осећање, није психичко стање, није болест. Меланхолија је крајња станица пролазности, последња, најзадња кап меда живота. То је крајње уживање и најзадње сазнање. Ова слатка туга је последња омама живота и последњи занос човека, ово је последња сигурност и ово је последња опасност. За опште разумевање страшно и страховито чудно, за науку патолошко чудо, за уметност сакрално чудо. Али за све недостижно чудо. Меланхолија има свој језик, најнеизрецивији од свих језика.“ (Хамваш 2006-2007: 231). Раичковићево стално наглашавано и од почетка тако уочљиво *отшелништво*, те као застава истакнут принцип постојања као принцип тихожитија, заиста наводе на то да се у тумачењу његове пјесме све више окрећемо од модерног скептицизма егзистенцијалистичког типа и усмјеравамо ка историјским дубинама српског пјесништва, гдје је и амблемски знатно уочљивија та доминантна религиозна супстанца поезије.

У наведеном дијелу Хамвашевог текста са становишта Раичковићеве поетске меланхолије посебну важност има одредница *пролазности*, која је у пјесниковом лирском опусу најтјешње повезана с мотивом *воде (ријеке, мора)* у коме су, специфично раичковићевски, а најочитије у пјесмама о Тиси и Пеку, органски сажети мотиви *дјетињства* и *завичаја*. Полифункционалност и укупну важност тог мотива нужно је посматрати на подразумевачкој основи раније споменуте пјесничке моћи стапања са свијетом, што је у критици већ истицано. „Снага његове песме је заснована и на сталном

самокритичком преиспитивању“, забиљежио је Новица Петковић поводом збирке *Пролази реком лађа* (1967). „Моћ речи је у њиховој познатој немоћи: да би ствари у језичком медију принеле човеку – морају да их негирају у њиховој првобитности. Песма као језичко биће има исту судбину. Раичковић то осећа, али ипак не тематизира мисаоно-поетски ту и такву немоћ песме. Свест о немоћи песме у Раичковићевом песништву иде упоредо са потребом за све непосреднијим осећањем самог кружног пулсирања у изворном збивању природе. Наиме, он је, логиком развоја свог песништва, доведен у ситуацију да у односу човек – природа, све више негира, елиминише *однос*, тј. да природу из ње саме доживљава. Врста песника којој припада упућена је на такву елиминацију. А једино могуће решење које ту остаје јесте да песма постане *природна*, реална и стварна као самостално биће. Зато Раичковић толико и инсистира на вештаствености песме, на томе да постане део природе, не њен тумач, репрезент или слично.“ (Петковић 1972: 181). То, како ријека код Раичковића улази у пјесму, и како органски постаје пјесма, непоновљиви су примјери корелације текста и свијета. Златоносни Пек заиста постаје пјесников лирски двојник, а Тиса, колико садржај, толико и облик његове пјесме: *И њене жуте воде у мојим белим стиховима/ Теку/ Већ засигурно/ (Између празних маргина као између пустих/ обала/ Тромо/ Али далеко и дубоко/ У заборав*. То су моменти који су већ стекли статус амблемског знака Раичковићеве поезије и на њих је често обраћана и критичка пажња. Рјеђе је учаван један важан поетички моменат, добро уочљив у пјесми *Успаванка за шкољку*. Раичковићево *море* је репрезентативни топос његове лирске меланхолије, а онда и све што је у пјесми у вези с њим, и то најприје ритмичким феноменом таласања као *кретања у некретању*, окамењености препуне унутрашњег покрета и немира. *Успаванка* је по свему обликотворни израз тог и таквог ритма, и зато је неизбежна у Раичковићевој поетичкој перцепцији. Меланхолију као чисту хипнотичку омаму ритма *спорог крета* пјесник преводи у *вештаственост пјесме* уистину интонационо-ритмички, наглашеним сегментовањем стиха много више него самим лексичким склоповима: *Спавај/ У колевци од песка спавај/ Под страшним светом воде спавај/ У алгама у спирали маховине спавај/ Спавај на узглављу белутка што сам га хитнуо/ Спавај сном белим од камења и звука/ Без жуте песме сунца спавај/ Потонуло зрно тишине спавај/ Дан је/ Спавај/ Ја сам/ Спа-/ Вај*. Ритам у потпуности преузима умјетничку информацију и пјесник у том случају неће одустати ни од ломљења ријечи (чему

иначе није склон), њеног растварања, као што се отвара и затвара шкољка, поготово што се други сегмент стално понављане и одједном растворене ријечи одједном обзнањује као болни, меланхолични вапај. (Можда није наодмет узгредна напомена о потпуној поетичкој истородности ове Раичковићеве пјесме с Матићевом пјесмом *Море*.) Моћ укидања границе између ствари и ријечи, органског и литерарног, јесте Раичковићева поетска *заштитна повеља*. Ријеч *море* код њега у сваком тренутку, и у сваком контексту, носи свагда жив доживљај органске материје. Заборављени и давно на бијелим хартијама записани стихови о мору призваће у 21. фрагменту *Случајних мемоара* слику усамљеника (бродоломника?) који стоји *на белим сантама неким разбацаним*. Па и сама та једна једина ријеч, у истом фрагменту, биће у стању да се у крајњем резултату, а по истом поетичком механизму, појави у виду иконичне представе пјесникове меланхолије, овога пута с јасном етимолошком слутњом (и стрепњом) смрти: *Реч само/ Једна// Моја// (Морје)// На пожутелом/ Папиру/ Неком:// Као бубица нека заувек укочена и сачувана све/ досад у прозирноме неком и танком/ јантару*. Том стрепњом је нарочито осјенчена Раичковићева позна лирика, често и прозне фактуре, у којој се меланхолично једначе слике минулих времена и предјела са сликама људи минулих кроз његов живот и несталих у вјечности, слике какве плаже или тераци, брда код Игала, са сликама Андрића или Марка Цара. Страшни *шум времена*, тај најдубљи трептај бића, у исти мах и посљедњи *страх* и посљедња *омама*, мукло одјекује у звуку и ритму ријечи које се увијек траже тако да би у сваком склопу објавиле онај тамни поовски рефрен. Постоји, заиста, (и Раичковић је најбољи доказ за то) поетска синтакса меланхолије: *Нема више наше капије на Топли, старице из прошлог века... Нема више међу живима ни неких од оних наших пријатеља и намерника који су је цртали или сликали. Нема ни Бојане, која их је наговарала на то и бодрила, кувајући им кафу и sluжујећи их лозовом ракијом... (Капија на Топли)*.

Мотив воде са свим својим значењским импликацијама трансцендира пјесников лирски осјећај завичајности на једном хијерархијском степену ниже него што то чини сам мотив пјесме, који се поетички и указује као сам врх Раичковићеве лирске сублимације. А опјевана поетика¹⁰ једначи се код Раичковића са опјеваном

¹⁰ Овдје треба имати у виду Раичковићеву способност да алегоричним говором о пјесми потпуно укрије трагове присуства поетичке свијести. О томе је писао Никола Кољевић у огледу *Зрно на општем гумну и влат са коре*, поредећи поезију Десанке Максимовић

меланхолијом, обзнањујући врховну истину да је пјесма једино *пјесма у настајању*, и то сталном настајању, као основна мјера егзистенције и времена. Тај тренутак сталног ницања из празнине, лирског уздицања *из мрака, из ничега*, чини Раичковића суштински блиским Миљковићу, много више него што би се то површним погледом и приступом могло закључити.¹¹ А увиђање тачке сусрета Миљковићеве *сангвиничне ватре* и Раичковићеве *меланхоличне воде*, а и једног и другог као знака поетичког поступка *инверзије поезије и поетике*, како би рекао Новица Петковић, може унеколико и да промијени слику српског пјесништва друге половине прошлог вијека, или бар да ублажи неке већ постављене и дубоко увријезане поетичке границе. Ријетко је ко у српској поезији отворио тако присан и убједљив дијалог с пјесмом, стишан до бешчујности а толико драматичан, као што је то учинио Стеван Раичковић. Најпотпунији каталог тог и таквог дијалога је поетска књига *Стихови*, својеврсни дневник обраћања пјесми и поистовјећења с њом као бићем, или као неодвојивим дијелом сопственог бића, у времену од 1962 до 1975 године. *Будимо сами, песмо, ко некада; Ево те: лежиш, песмо, опружена на песку; Лежиш ми на столу, песмо, цвете слаби; Из мрака те, песмо, зовем, из ничега; Да уђемо, песмо, у залазак мало; Пењемо се, песмо, са дна нашег света; У магли смо, песмо, нико нас не види; Песмо, свет нас вара, издани смо и у сну; Дуго спаваш, песмо, сред јесењске шкриње; Певајмо, песмо, док смо сви још ту; Опет куцаш, песмо, ко утвара мала; Целу ноћ смо, песмо, над хартијом бдили; Мрак нас, песмо, нађе где смо болно стали; Песмо, слух напрегни, начуљи оба ува; Пењемо се, песмо, ти и ја без циља; У сну се трзам, песмо, шта ти треба?; Из града смо, песмо, пошли празне главе...* Ово су само случајеви кад се у једном стиху, и то уз

и Стевана Раичковића, у књизи *Иконоборци и иконобранители*, Београд 1978. „Говорећи увек о *песми* а не о *поезији*, Раичковић се спасао од заводљивога пута који од поезије води у излагање поетике“ (Кољевић 1978: 343). Не баш о потпуно истој ствари, али свакако веома блиској, говори и Желидраг Никчевић у есеју о Раичковићу *Целог живота почетник*: „Сасвим различит од Хелдерлина, он је такође песник песништва – у његовој песми готово да нема тренутка који престаје да проблематизује оно што долази пре ње и оно што после ње ипак остаје – али је веома чудно да његов рукопис успева на самој површини, да се ту до тежине доспева путем претеране лакоће, хитро и опет уједначено. Неки наши поштовања вредни песници били су ефикасније проницљиви, наћи ће се код других и јаче дозе рефлексивне сложености, али је можда само Раичковић над песмом тако неопозиво замишљен.“ (Никчевић 2005: 34).

¹¹ „Чак би се рекло да је Миљковићев утицај у Раичковићу оснажио чуло за парадокс, а и љубав за лепоту симбола ка којем се песма издиже“ (Кољевић 1978: 337), уочио је Никола Кољевић у поменутом огледу.

обавезно апострофирање, обраћање пјесми указује и као њено градивно ткиво; ако се уз то подразумијевају лирски искази строфно заокружени дистихом у поменутој збирци, па онда и читав низ сличних пјесама у другим збиркама, онда је јасно да се велики дио Раичковићеве лирике остварује управо у облику разговора с пјесмом и да управо тај облик треба посматрати с посебном пажњом. Прва цјеловита пјесма у том облику јавља се већ у првој збирци *Песма тишине*, и то с јасним утицајем Црњанског, односно лирског *етеризма* каквог је он унио у српску поезију: *Станимо мало, песмо! / Јесмо ли живели, јесмо? // Ти си најлепше сате / – Јаблани кад се злате // У лакој магли, пени – / Однела тужно мени*. Наслов под којим се пјесма јавља (*Септембар*) ући ће трајно у само симболичко језгро Раичковићеве поезије и у његов препознатљиви рјечник меланхолије, уз ријечи какве су *траве, тишина, бол, сан, варка, песак, шкољка, лето, река, птица, лађа, камен, сјај, море, балада, плавет, успаванка, предвечерје, одлазак, мир, сенка, магла, запис, ветар*.¹² У дијалозима с пјесмом најпотпуније се исказује вишеструка парадоксалност једног, у својој непрестаности наоко мирног а толико драматичног односа, а природа тог парадокса откључава најдубљу тајну једне особене лирске меланхолије. То је најочљивије у шестом обраћању (*Из мрака те, песмо, зовем, из ничега*), односно у његовој парадоксалној поенти: *Час те мртву имам. Час те живу губим. Стиховима је Раичковић затворио свој поетички круг кредом*. „Наиме, у тим лирским

¹² Ова посљедња ријеч (појам) у наведеном списку, као најочитији природни корелат човјековог осјећања *пролазности*, најчешће се директно везивала за појам *меланхолије* и тако бивала предмет посебне пажње у књижевној теорији и естетици. (Узгред речено, у Раичковићевом рјечнику меланхолије *ветар* не иде међу најфреквентније ријечи, напротив.) Оглед *Ветар и меланхолија* Милослава Шутића (у ауторовој истоименој књизи, Београд 1998.) у цјелости је посвећен естетичком историјату овог карактеристичног односа, од митске свијести до модерне мисли, и у њему се до у танчине разматрају везе бића и природе. „Меланхолија упорно и интензивно сарађује са природом ван нас, баш зато што је сама основа нашег бића, којој и она (меланхолија) припада, у најдубљој вези са светом који нас окружује. (с. 9) „Сањарећа меланхолија је једно лагано кретање, поступно освајање слике света на начин неупоредив ни са једним другим. (...) Та тиха, упорна веза сањареће меланхолије са светом, веза у којој смо истовремено са свима заједно и одвојени од свих, уноси у нас радост за коју зна само врховни облик самоће – `сањалачка самоћа`. У `сањалачкој самоћи` се, према Башлару, `успомене саме од себе распоређују у слике`.“ (с. 11, 12). „Није ли, затим, у тврдњи Л. Бинсвангера да се `меланхолик... према губитку не односи као према нечем предстојећем, него као према нечем што се већ десило`, садржано исто оно емоционално антиципирање будућности, без којег, као и без призивања прошлости нема лирског као естетичке категорије и лирике као књижевног рода.“ (с. 18) Овдје наводимо неке од ставова који су упутни за разумијевање Раичковићеве лирске меланхолије.

дијалозима са поезијом, Раичковић није напустио већ је још више утврдио своју почетну лирску позицију. Осетивши да се самом природом језика, а још више строгошћу лирске форме песма песничким чином удаљује од песника као свог `ближњег`, у говору о њој он је открио нови вид и ново средство лирске блискости. (...) Ту се више не приближава песмом само свет о коме речи говоре, већ су и оне саме увучене у лирски круг који описују. (...) А говорећи о `рими` и појединим речима песме, он је том говору омогућио да стекне још већу симболичку конкретност говора о духовно универзалном искуству. У том смислу, дијалог са песмом се појављује и као облик и као пут којим је песник освојио рефлексивну димензију, а да му песма није изгубила на лирској лакоћи и мекоти.“ (Кољевић 1978: 341, 344). Снага лирског израза садржана је у пјесниковој моћи да језички уобличи танане трептаје бића, преливе и нијансе у односу бића и свијета, а бројност тих нијанси поуздано свједочи чежњу да се допре до *праузрока пјевања*, чежњу да израз постане *вапај за изгубљеним рајем*, што је својеврсни, лирици иманентан извор меланхолије. Управо такву чежњу, а уз помоћ Бродског и његовог осјећања *независне интелигенције* поезије, препознаје Желидраг Никчевић у Раичковићевој *неопозивој замисљености над песмом*. „Наш песник је, очито, веома меланхоличан мислилац; не зна се да ли баш ведри меланхолик, као што прејудицира Иван В. Лалић (*моја је болест изгледа ипак туга*), али је чежња да се човек изрази овде несумњиво једна од водећих духовних константи. И кад бисмо хтели, не можемо пренагласити њен значај за *утврђивање* знамените Раичковићеве *колебљивости*, што јесте оксиморон, али јесте и стварно држање песниково, његова стратешка позиција: тачно она врста пасивности која је у ствари суштина одважних – потпуна преданост неком односу, из које потиче и уз чију помоћ опстаје унутрашња сигурност која песму смешта у средиште песниковог духовног живота, тамо где је умереност дозвољена. Из ње потиче и узвишеност Раичковићеве лирике, с оне стране сваког узношења.“ (Никчевић 2005: 35). Тачно ту гдје се биографија и дјело изравнавају без остатка, могуће је почети, али је смислено и завршити сваки говор о лирици Стевана Раичковића, с напоменом да се из те тачке могу посматрати ријетки, заиста само врло ријетки пјесници.

ЛИТЕРАТУРА:

- Гвардини 2006-2007:** Гвардини, Р. *О смислу меланхолије*. (Превео са немачког Душан Ђорђевић Милеуснић) // Градац, часопис за књижевност, уметност и културу, Чачак, № 160-161, 2006-2007. (Тематски двоброј о меланхолији приредила Славица Батос).
- Кољевић 1978:** Кољевић, Н. *Зрно на опитем гумну и влат са коре*. // *Иконоборци и конобранители*, Београд.
- Никчевић 2005:** Никчевић, Ж. *Целог живота почетник* // *Бачено преко палубе*, Београд.
- Петковић 1972:** Петковић, Н. *Смисао једног лирског континуитета*. // *Артикулација песме II*, Сарајево.
- Раичковић 1998:** *Сабрана дела Стевана Раичковића*. Т. 7. *Дневник о поезији*. „Завод за уџбенике и наставна средства“, БИГЗ и „Српска књижевна задруга“, Београд.
- Хамваш 2006-2007:** Хамваш, Б. *Меланхолија позних дела*. (Превео са мађарског Сава Бабић). // Градац, часопис за књижевност, уметност и културу, Чачак, № 160-161, 2006-2007. (Тематски двоброј о меланхолији приредила Славица Батос).
- Шутић 1997:** Шутић, М. *Ветар и меланхолија*, Београд.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 46, кн. 1, сб. Б, 2008

Литературознание

Филология

Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“

Пловдив, 2009
ISSN 0861-0029