ГОГОЛ
"Народна просвета"
1981

А. П. ЧЕХОВ
"Народна просвета"
1985

РУСКИЯТ РОМАН
ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XIX ВЕК
УИ "Св. Климент Охридски"
1989

РУСКА КЛАСИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА.
ЛИТЕРАТУРЕН СПРАВОЧНИК
"Тилиа"
1995

ЕТЮДИ ЗА РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА
УИ "Св. Климент Охридски"
1996

ЧЕТЕНЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КЛАСИКА

ISBN 954-411-088-7

ФАКЕЛ
2002

# ЧЕТЕНЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КЛАСИКА

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК
В ЧЕСТ НА 60-ГОДИШНИНАТА
НА ПРОФЕСОР Д.Ф.Н. ПЕТКО ТРОЕВ

ФАКЕЛ

# ЧЕТЕНЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КЛАСИКА

Юбилеен сборник

в чест на 60-годишнината на проф. д.ф.н. Петко Троев

СЪСТАВИТЕЛИ:
Ангелина Вачева, Людмил Димитров,
Румяна Корсемова, Христо Манолакев

ОТГОВОРЕН РЕДАКТОР НА ИЗДАНИЕТО:
Людмил Димитров

***

*Сборникът излиза с изключителното съдействие на Декана на Факултета по Славянски Филологии при СУ "Св. Климент Охридски" - проф. д.ф.н. Валери Стефанов*

***

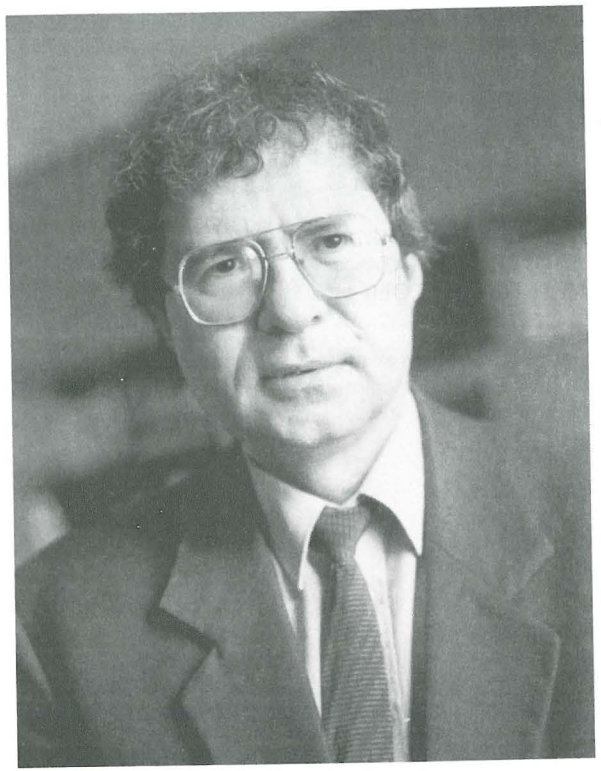
© Факел, 2002
© Румен Леонидов, издател, 2002
© Йордан Милев, художник на корицата, 2002
© Борис Стайков, предпечатна подготовка и дизайн, 2002
© Ангелина Вачева, съставител и автор, 2002
© Людмил Димитров, съставител и автор, 2002
© Румяна Корсемова, съставител и автор, 2002
© Христо Манолакев, съставител и автор, 2002
© Илиана Чекова, Евдокия Метева, Георги Германов, А.А.Смирнов, Лидия Терзийска, Радослава Илчева, Николай Нейчев, Димитър М. Михайлов, Мария Гургулова, Николай Звезданов, Дечка Чавдарова, Денка Кръстева, Лила Мончева, Таня Атанасова, Галина Петкова, Ирина Захариева, Румяна Евтимова, Магдалена Костова-Панайотова, Галина Георгиева, Радостин Русев, Ренета Божанкова, А.Я.Эсалнек, Йосиф Мороз, Катя Йорданова, Валери Стефанов, Симеон Янев, Петър Велчев, автори, 2002

**ISBN - 954-411-088-7**

# ЧЕТЕНЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КЛАСИКА

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК
В ЧЕСТ НА 60-ГОДИШНИНАТА
НА ПРОФЕСОР Д.Ф.Н. ПЕТКО ТРОЕВ

ФАКЕЛ
2002



# ЮБИЛЕЙ

*Този сборник може да бъде представен и така:*

*Българската литературна русистика се събра тук по една много приятна новина: сред нас има юбиляр.*

*Изречението, реминисциращо с Гогол и Чехов, съвсем не е случайно. Защото юбилярът е "прочел" в специални монографии творчеството и на двамата класици, а ние на свой ред му предлагаме собствените си четения върху класиката и върху онова, което предстои да стане класика. И за да спазим каноничната миражна интрига, "виновникът" за нашето представление няма да вземе участие в него. Той само ще бъде за-четен и по-четен, за да се "появи" накрая като автор на текстове, предназначени основно за четене.*

*Петко Троев е единственият действащ професор по руска класическа литература и доктор на филологическите науки у нас. Той чете основния курс лекции по история на руската класическа литература на студентите от бакалавърската степен в специалност българска филология (II курс) и на студентите от специалност славянски филологии (III курс) в СУ "Св. Климент Охридски". Професорът преподава вече повече от две десетилетия. А ако някой прибързано реши, че 60 години са почетна възраст, веднага ще побързаме да възразим - има много други почетни възрасти. Какво са например неговите лазарници пред факта, че между годината, в която е роден Чехов - последният и най-млад представител на класическия век - и годината на собственото му рождение се вмества време, обхващащо точно толкова години, колкото е продължил животът на най-възрастния класик, на вечния Лев Толстой? Професор Троев току-що завършва своята екзистенциална трилогия "Детство-юношество-младост". (Та нали неговият съименник Славейков на значително по-ранна възраст написа: "...и да белея, / от да либя и да пея / ази няма да се спра. / Щото колкот побелявам, / толкоз повеч либав ставам..."!) Съждението лесно може да бъде доказано: сборникът представя всички поколения на българската руситика и на част от нашата славистика. Като се започне от доайените и се стигне до докторантите и студентите. Общата възраст на участниците е десетина века, а какво са пред тях някакви си 60 години...*

*Така че, честито, професоре! Бъдете вечно млад с класиката! И приятно четене!*

***От съставителите***

# СЪДЪРЖАНИЕ

I.
*Илиана Чекова.* Князете-мъченици Борис и Глеб - семиотика на властта и агиологични кодове....9
*Ангелина Вачева.* Житийният код в мемоарите на А.Е.Лабзина....16
*Христо Манолакев.* Женските образи в повестите на Н.М.Карамзин....21
*Евдокия Метева.* Поетика на пейзажа в лириката на Пушкин....24
*Георги Германов.* Автор и лирически герой в поезията на А.С.Пушкин....30
*Александр А. Смирнов.* Романтическое начало в романе А.С.Пушкина "Евгений Онегин"....34
*Лидия Терзийска.* Митът за Мазепа в "Мазепа" на Байрон и в "Полтава" на Пушкин....39
*Радослава Илчева.* В поисках Эвридики....43
*Николай Нейчев.* "Герой на нашето време" - поетика и херменевтика на метафизичното....48
*Димитър М. Михайлов.* "Фаталист" - убиецът като шут....56
*Мария Гургулова.* К проблеме поэтики Гоголя и Гаршина....64
*Николай Звезданов.* Откраднатата съпруга ("Шинел")....69
*Румяна Корсемова.* Епиграфът към драматическата трилогия на А.К.Толстой - пребиваване между "вън" и "вътре"....78
*Людмил Димитров.* Изкушението на Иван Сергеевич....85
*Дечка Чавдарова.* Етническите стереотипи и дискурсът за Запада в "Зимни бележки за летни впечатления" на Ф.М.Достоевски....96
*Денка Кръстева.* Връзката "писател - свещеник" и руското двойничество в семантичната структура на "Унижените и оскърбените" от Ф.М.Достоевски....104
*Лила Мончева.* Достоевски и исихасткият органон....115
*Таня Атанасова.* "Принципът на мозайката" и прозата на Чехов....122
II.
*Галина Петкова.* Книга После России Марины Цветаевой: поэтика заглавий....128
*Ирина Захариева.* Поэтологический аспект лирики О. Мандельштама....133
*Румяна Евтимова.* Из поетическия интериор на Осип Манделщам....138
*Магдалена Костова-Панайотова.* Пушкиновият хипертекст: три цвята....143
*Галина Георгиева.* Дебатът за наследството и лириката през 20-те години на XX век в Русия....147
*Радостин Русев.* "Що е това автор?" в литературата на постмодернизма....155
*Ренета Божанкова.* Литературна класика и Интернет-култура. (Подстъпи към виртуалния музей на думите)....161
III.
*Асия Я. Эсалнек.* Диалог эпох в современной литературе....167
*Йосиф Мороз.* Към проблема за митологизацията на Понтий Пилат в средновековната литература....172
**Катя Йорданова.** Архитипът богиня-майка и патриархалният модел....181
*Валери Стефанов.* Човекът е смъртен, творецът е вечен. (Пенчо Славейков - "Псалом на поета", 1904; Иван Вазов - "Моите песни", 1913)....185
*Симеон Янев.* Приписката - нулевото равнище на литературата....193
*Петър Велчев.* Иван Вазов и руската поезия. (Критичен анализ)....201
Биографични данни за проф. д.ф.н. Петко Троев....216
Библиография на трудовете на проф. д.ф.н. Петко Троев....217
Съдържание на руски език....222
Съдържание на английски език....223

# КНЯЗЕТЕ-МЪЧЕНИЦИ БОРИС И ГЛЕБ - СЕМИОТИКА НА ВЛАСТТА И АГИОЛОГИЧНИ КОДОВЕ

**Илиана Чекова**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

"Боги есте и сынове Вышняго." (Пс. LXXXI, 6)

Борис и Глеб са синове на княз Владимир, покръстил руските земи през 988 г. Бидейки първоначално езичник и многоженец, Владимир имал 12 наследници от различни жени, една от които била българка - майката на Борис и Глеб. Двамата князе загиват в резултат на вътрешни междуособици — убити са по заповед на техния по-голям брат Святополк, който се стреми към властта, като елиминира потенциалните претенденти за престола. Другият им брат - княз Ярослав (известен с прозвището "Мъдри") възпира действията на Святополк и сам се възкачва на киевския престол. Това са основните факти, които черпим от паметниците, повествуващи за князете-мъченици Борис и Глеб.

В староруската литература гибелта на двамата братя е осмислено като доброволна саможертва в името на държавната идея. Гибелта им е нравствен избор, тъй като те имат властта и притежават силата да противостоят на убийците, изпратени от Святополк, но не го правят. В християнската ценностна система уважението към по-старшия (баща, брат) и отказът от отговор на насилието с насилие стоят в най-висока етична позиция.

Образите на князете-братя Борис и Глеб концентрират в себе си определени християнско-нравствени, историософски и политически представи[1]. Те въплъщават идеала за братолюбие, мъченическа святост, изкупителна саможертва и за небесно покровителство над руската земя и нейната държавност.

Въпросите, които ще бъдат засегнати в настоящата работа, хвърлят светлина върху парадигмата на владетеля и властта в борисоглебските произведения, а така

1. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М., 1990; Ingham N. The Martyred Prince and the Question of Slavic Cultural Continuity in the Early Middle Ages — Medieval Russian Culture. Ed. By H. Birnbaum, M. Flier (California Slavic Studies. Vol. 12) Berkeley; Los Angeles, 1984; Lenhoff G. The Martyred Princes Boris and Gleb: A Socio-Cultural Study of the Cult and the Texts (UCLA Slavic Studies. Vol. 19). Columbus, Ohio. 1989; Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. т. I, М., 1995, Пауткин А. А. Древнерусские святые князья. Агиологический тип как культурно-историческая система. — Герменевтика Древнерусской литературы. Сб. 7, ч. 1, М., 1994, с. 212 - 224; Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988 — 1237). Перевод А. В. Назаренко, под ред К. К. Акентьева, С-Пб., 1996, с. 184 — 198, 346 - 347; Ранчин А. М. Князь-страстотерпец-святой: семантический архетип житий князей Вячеслава и Бориса и Глеба. — Статьи о древнерусской литературе. М., 1999, с. 31 - 54; Забияко А. Святое и падшее ("Антиномии русского сознания") - Литературная учеба, кн. 3, 1998, с. 181 - 182; Успенский Б. А. Борис и Глеб: восприятие истории в древней Руси. М., 2000.

Интерпретацията на повечето руски изследователи се свежда до "рускостта" на мъченическата святост, проявена от Борис и Глеб, и емблематичността на образите им в руската агиология и етнопсихология. Г. Федотов определя образите на Борис и Глеб като истинско откритие на новопросветените руски християни. В тази насока са изследванията на В. Н. Топоров, Б. А. Успенски, А. А. Пауткин и А. Забияко. Отбелязвайки повишената състрадателност към жертвата като присъща на руската етнопсихология, А. Пауткин подчертава, че "староруската княжеска святост по особен начин откроява темата за историческата жертвеност, насилието в историята." (Пауткин, с. 214) Б. Успенски интерпретира модела Борис/Глеб - Святополк като руска проекция на библейския пър-

също и върху агиологичните кодове на тези текстове. Проследява се връзката на култа към Борис и Глеб с държавните идеи на Киевска Русия. Обект на анализ са летописното повествование за смъртта на двамата братя (1015 г.) в староруския летопис "Повесть временных лет" (нач. на XII век)[2], агиографският текст "Сказание о Борисе и Глебе" (кр. на XI век)[3] и по-късни староруски текстове от периода XII - XV век, позоваващи се на чудодейна сила на тези воини-мъченици.

*

Образите на Борис и Глеб заявяват гледната точка на староруската литература спрямо парадигмата на владетеля и властта. Те илюстрират в най-чист вид сближаването на ипостасите — Цар и Бог[4].

Повествованието за смъртта на Борис и Глеб в летописа "Повесть временных лет" при 1015 г. по всяка вероятност оглавява в хронологичен план борисоглебските наративни текстове. Вниманието привлича посмъртната похвала на светите князе (ПВЛ, 1015 г., колона 137 - 139), в която ликовете на Борис и Глеб особено въздействащо реализират изкупителния, жертвения смисъл на княжеската власт.

Единствено в летописната похвала присъства образът на обагрената в кръв царска плащеница, очертаваща сакралния ореол на руската държавност. Чрез алюзия за Христовата плащеница се постига символно обединение на вселенско-християнските и светско-политическите измерения на властта. Така темата за сакралната саможертва и мъченичеството се издига до хиперболично "кресчендо": "Радоуитасѧ Борисе и Глѣбе· боудраꙗ... радоуітасѧ лоукаваго зміꙗ поправша· лоуча свѣтозарна ꙗвистасѧ· ꙗко свѣтилѣ ѡзарѧюща всю землю Роусьскоую... капл҃ами кровнїими стїими· ѡуеврвиша багрѧницю славнаꙗ· тоу же красно носѧща съ Хсмь цртвоуета всегда· молѧщасѧ за новїꙗ люди хсꙗньскїꙗ· и сродникы своꙗ· змлѧ бо Рѹска блгвисѧ ваю кровью·" (ПВЛ, к. 138 - 139) Образът на "славната багреница" би могъл да е подсказан от "Мъчението на св. Димитър Солунски". (ВМЧ[5], к. 1890, 1897). Слугата на прободения с копие мъченик потапя плащеницата му в благословената кръв и извършва чудеса, като изцелява с нея болни.

В похвалата за св. Георги, отразена в синаксарите при датата 26 ноември, четем текст, който се опира на аналогична символика и се съотнася смислово с последната фраза от цитата по-горе:"дн҃ь земл҃ блжитсѧ разбогатѣшиѧ твоею кровью."(23 април, Cod. Slav. 37, 175б; ср. 26 ноември, Пролог, с. 91)[6]. Образът на кръвната жертва присъства и в проложния стих за друг един владетел от по-ранна епоха — Ерменгилд (†585) — испански крал с вестготско потекло, който е убит от привърженици на арианската вяра. "Ерминигилдъ изъв сѧ ваны лъстн. Закланїе пѡмть, ѡмакает сѧ каплѧ чръвленох." (Стишният пролог[7], 1 ноември, с. 273) Аналогично на Ерменигилд, Борис и Глеб загиват в резултат на княжески междуособици; всички те са представени като мъченици за вярата, което за Ерминигилд е действителен факт, а за руските светци се явява фикция, наложена от агиографския модел на Христовия воин-мъченик.

Темата за владетеля и властта, богословското противопоставяне между земното и небесно царство, между земния и небесен цар, прозвучава също така и в проложния стих, посветен на Глеб: "Ꙗще и земна҃ цртва ѡ Глѣбе юнъ гонезаеши нужно·/ Но всѣ҃ мѣсто небн҃ѹ съпрнуастни҃ бывши вѣчно· / Въ є҃· и Глѣбъ ѿ братоубѹца врѣменно смр҃ть:–". (Стишният пролог, Московска редакция, 5 септември, с. 143)

Що се отнася до текстологията на летописната похвала за Борис и Глеб, то на първо място трябва да изкажа предположението, че авторът й, по всяка вероятност, добре е познавал похвалата за св. Димитър Солунски, създадена от Климент Охридски. За това говорят жанрово-композиционните, смисловите и стилистически паралели между отделни части на двете произведения.[8] С оглед целите на настоящия текст — да потърси семиотичните измерения на властта, ще отбележа, че изобилието на соларни символи в летописната похвала напълно се вписва в митопоетиката на владетеля като богоизбран и месианистичен персонаж.

Повествованието за двамата князе-братя и борбата за киевския престол (1015 г.) прераства в размисъл на летописеца върху категориите Бог, владетел, държава и социална космогония. Тук книжовникът споделя своите възгледи за същността на княжеската власт, опирайки се върху библейската архитипика и мъдрословието на Паримейника[9]. Той е увлечен от видимите и невидими ходове на Божествената воля и промисъл, определящи закономерностите на владетелското избранничество. Образите и понятията, които доминират в този философско-лиричен размисъл, са "цар", "княз", "земя", "град", "праведен", "грешен", "високомерие" и "възмездие": "Бъ даеть власть емуже хощеть· поставлѧеть бо цр҃ѧ и кнѧзѧ Вышнии· емуже хощеть дасть. аще бо каꙗ земля оуправитсѧ пр҃ѣ Бм҃ь· поставлѧеть ен цр҃ѧ или кнѧзѧ праведна· любѧща соудъ· и правдоу· и властелѧ оустраꙗеть· и соудью правѧщаго судъ· аще бо кнѧзи правьдивы бываютъ в земли· то многа ѿдаютсѧ согрѣшенїꙗ земли· аще ли зли и лукави бываютъ· то болше зло наводить Бъ на землю· понеже то глава есть земли· тако бо Исаиꙗ рѣ· согрѣшиша ѿ глав и до ногу· еже есть ѿ цр҃ѧ и до простыхъ людии·". (ПВЛ, с. 139 - 140)

Текстът е интересен и с противопоставянето на два коренно различни възгледа за персоната на владетеля — за младия и за стария княз. Така според предхристиянските представи[10], отразени във вълшебните приказки, младата възраст, а следо-

2. Повесть временных лет: Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку, Полное собрание русских летописей, т. I, М., 1962 (нататък — ПВЛ).

3. Цитирам текста на "Сказанието" по най-стария му препис в Успенския сборник от XII — XIII век: Успенский сборник XII — XIII вв./ Изд. подг. О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон. М., 1971, с. 42 - 71 (нататък - Сказание).

4. За проекциите на парадигмата Цар и Бог в руската литература вж.: Успенский Б. А. Живов В. М. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. — Языки культуры и проблемы переводимости. Отв. Ред. Б. А. Успенский, М., 1987, с. 47 - 153; За семиотичните аспекти на властта, владетеля и града в Киевска Русия вж. също така: Бадаланова Ф. Плюханова М. Средневековая символика власти в Slavia Orthodoxa. В: "Годишник на Софийския университет "Св. Кл. Охридски", Факултет по славянски филологии", кн. 2 — Литературознание, т. 86, 1993; Одесский М. П. Поэтика власти на Древней Руси. — Древняя Русь, кн. 1, 2000, с. 4 — 10; Чекова И. Митологемата "Цариград" в "Повесть временных лет". — Годишник на Софийския университет "Св. Кл. Охридски", Център за славяно-византийски проучвания "Иван Дуйчев", т. 90 (9) 2000, с. 425 — 439 и др.

5. Великія минеи четіи. Собранныя Всероссійскимъ митрополитом Макаріемъ. Памятники славяно-русской писменности, изд. Археографической комиссиею. Спб., 1880. Октябрь, дни 19 — 31. (нататък - ВМЧ).



6. Cod. slav. 37 (Codex Hankensteinianus) ЦNB - ръкопис от Австрийската национална библиотека, XII — XIII век; Павлова Р. Желязкова В. Станиславов (Лесновски) Пролог от 1330 година. Велико Търново 1999 (Пролог).

7. Петков Г. Стишният пролог в старата българска, сръбска и руска литература (XIV — XV век). Пловдив 2000 (нататък - Стишният пролог).

8. Паралелите между летописната похвала за руските князе и Климентовата похвала за Димитър Солунски са предмет на следната статия: Чекова И. Цикълът от произведения за Борис и Глеб — текстологични хипотези. — Slavia Orthodoxa: език и литература. Сб. посветен на 70-та годишнина на проф. Румяна Павлова. С., 2003 (под печат).

9. Ср. аналогичния текст в паримейните четения за Борис и Глеб: Успенский Б. А. Борис и Глеб... с. 116. За Паримейника като един от източниците на летописа вж.: Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. Санкт Петербург, 1908, с. 37, 45, 49, 53.

10 Фрезйър Дж. Златната клонка С., 1984, с. 334 - 357 и др.

вателно и физическата сила, са тези, които определят потенциите на владетеля и съответно — на царството му, докато в християнската парадигма на владетеля старостта и опитът като синономи на мъдрост са залог за добруване на държавата. Заемането на престола от буен и невъздържан и в младостта си владетел —"лютѣ во граду тому в немь же кнѧзь оунъ любѧн вино пити съ гоусльми· и съ младъими свѣтникы", поставлю оуношю кнѧзѧ имъ· и роугателѧ ѡбладающа ими" — е божие наказание за грехове докато възкачването на смирен и помъдрял от годините владетел — "смѣрена старца· и дивна свутника· и моудра хитреца· и разумна· послушлива" — е знак за божие благоволение към съответната земя.

*

"Сказание и страсть и похвала святым мученикам Борису и Глебу" е основен агиографски текст за гибелта на князете-мъченици и един от най-старите агиографски паметници в староруската литература.

В "Сказанието" Борис и Глеб са представени съгласно агиологичната парадигма на мъченици за вярата. Аналогично на апокрифното "Мъчение на св. Георги" мъческата им смърт е силно хиперболизирана. Най-лесно доловими са съответствията между Борис и св. Георги. Борис е убит повторно, а за смъртта му се споменава трикратно, което е сходно с трикратното умиране и възкресение на вмч. Георгий. Подобно на св. Георги и Глеб е сравнен с невинен агнец. И в двата текста присъстват общи формули и мотиви: дяволът като първопричина на злото; опълчилите се срещу мъченика множество врагове приемат образа на зверове; мъченикът се уповава на Господа и моли за подкрепа; пее псалми и се моли преди изпитанието; мирската суета на тези, които замислят злодеяние; обръщение към убийците с "братя" и молба към тях да дадат време на мъченика за молитва; обръщение към убийците с "братя" и призив към тях да довършат убийството, за което са изпратени[11] .

В "Сказанието за чудесата на Борис и Глеб" - произведение, което се чете обикновено след "Сказанието", намираме едно опосредствано доказателство за влиянието на агиологичния модел на великомъченик Георги. Там присъства разказ за чудото, според което сляп проглежда, благодарение на това, че св. Георги го направлява за изцеление към църквата на Борис и Глеб. [12]

Похвалата за Борис и Глеб в "Сказанието" доразвива, подетата от летописа "държавна тема", като я осмисля проспективно, т. е. засилва идеята за бъдещо държавно покровителство върху княжеската институция: "по истинѣ въ цесаря цѣремъ и кнѧзя кънѧземъ· ибо вою пособнюмь и заціщеннюмь кнѧзи наши противоу въстающаго· дьржавьно побѫжають·" (Сказание, с. 56) Показателна в това отношение е темата за градозастъпничеството на руските светци, които подобно на св. Димитър Солунски стават закрилници на своята земя: "тѣмь же и борета по своюмь отьчьствѣ и пособита. ꙗко же и великии Димитрии по своюмь отьчьствѣ... нъ обаче сии великъи и милъсрдъи Димитрии о юдиномь градѣ сице извѣща. а въ не о юдиномь во градѣ ни о дъвоу. ни о всѣи попечениѥ и мѧнтвоу въздаюта нъ о всеи земли роусьскѣи.·. (Сказание, с. 56 - 57)

Княжеският център Вишгород, в който са пренесени мощите на Борис и Глеб, е сравнен в текста със Солун. В етноконфесионалните представи на Slavia Orthodoxa и на православното християнство св. Димитър устойчиво присъства като градозащитник на Солун. (вж. Чудото със защитата на Солун: ВМЧ, к. 1891 - 1897) Той се превръща в емблематичен покровител на града въобще. Авторът на "Сказанието" се позовава на силата на св. Димитър като градозащитник, за да възсъздаде мону-

11. За текстуалните и смислови паралели между "Сказанието" и агиографските текстове, посветени на св. Георги и св. Димитър вж.: Чекова И. Святой Георгий и святой Димитрий в русской культурной традиции. — Сб. Култове към раннохристиянски светци от Централна и Югоизточна Европа. София 2002 (под печат)

12. Revelli G., Monumenti letterari su Boris e Gleb. Genova, 1993, P. 530.



менталните "държавни" ликове на руските светци, покровители на руската земя: "по истинѣ Вышегородъ нарече сиа. вышии и превышии городъ всѣхъ. вторыи Селоуни ꙗвии сиа въ роуськѣ земли. имыи въ себе врачьство безмьздьное. не нашемоу юдиномоу ꙗзыкоу нъ тъкъмо подано бысть въгъмь. нъ и вьсеи земли спасение отъ всѣхъ во странъ тоу приходяще." (Сказание, с. 57)

Като цяло, в "Сказанието" е заложен моделът на мъческото житие, за което говорят непосредствените сравнения със страстите Христови, а така също и позоваването на мъченически образи от преводната житийна литература — светците Никита, Вячеслав, Варвара, Димитър (експлицитно) и св. Георги (имплицитно). В светлината на направените наблюдения следва да отбележим верността на съображението, че "един от продуктивните подходи при изучаването на агиографските произведения се състои във възстановяването на семантичния архетип, то ест на заложената в тях "ментална парадигма", "характер", "образ" на светостта, мотиви за прославяне и канонизация."[13]

И така, Борис и Глеб - въплъщенията на руската княжеска святост са силно повлияни от агиологичния модел на светците воини Георги Победоносец и Димитър Солунски. В славяно-византийския ареал св. Георги и св. Димитър визират класическите образи на светци-воини и мъченици. Агиографската литература за мъченията на св. Георги и чудесата на св. Димитър оказва силно влияние върху оригиналните летописни и житийни паметници на Киевска Русия, посветени на първите староруски светци-воини. Култът към князете Борис и Глеб придобива държавен характер.

Ярослав Мъдри (1016 — 1054), чиято амбиция е да превърне руското княжество в силна и авторитетна християнска държава, се стреми да създаде свой пантеон на светостта, подобен на византийския. Опитът да се канонизират княгиня Олга и княз Владимир отразява стремежа да се определят в този пантеон руските равноапостолни Елена и Константин. Необходими са също така руски свети аналози на най-популярните във Византия и ареала на Балканите воини-мъченици св. Георги и св. Димитър. В такива се превръщат князете-братя Борис и Глеб — първите официално признати от византийската църква руски светци.

В тази връзка е важно да се отбележи, че св. Георги е патрон на княз Ярослав (Георги) Мъдри, а св. Димитър - на сина му Изяслав (Димитър). Именно по времето на неговото управление през 1072 г. мощите на двамата светци са пренесени в новата църква във Вишгород. Твърде показателен е изборът на духовни покровители при двама последователно управлявали князе, т. е. търсенето на сходен модел на мъченика-воин в идеологията на ранните християнски владетели на Киевска Русия. Няколко поколения по-късно традицията е повторена: св. Георги е патрон на княз Юрий Дългоруки — основателя на Москва, а св. Димитър — на неговия син Всеволод III.

*

Парадигмата на светите руски воини Борис и Глеб оказва мощно въздействие върху следващите староруски произведения и особено върху тези, които са ориентирани концептуално към държавната тема.

В "Поучението на Владимир Мономах", вкючено в Лаврентиевския препис на ПВЛ при 1096 г., образите на Борис и Глеб са символ на братолюбие, политическа толерантност и мир. Те са едно своеобразно напомняне за необходимостта от спазване на толерантни взаимоотношения между руските князе. Култът към Борис и Глеб придобива особена значимост по времето на Владимир Мономах и успешно се вписва в политическата етика на този владетел.

Когато разказва за живота си на ловец и воин, княз Владимир Мономах специ-

13. Ранчин А. М. Князь-страстотерпец-святой: семантический архетип житий князей Вячеслава и Бориса и Глеба. — Ранчин А. Статьи..., с. 33.

ално се спира на едно събитие, което сякаш е в противовес на гръмките воински победи. В деня на св. Борис (24 юли) руският княз доброволно възвръща Чернигов на братовчед си Олег Черниговски, пристигнал с многочислена войска от кумански наемници. Мономах, от своя страна, се оттегля в отредения му по наследство Переяслав. По този начин той илюстрира на практика основния принцип на своята външна политика — всеки руски княз да владее земите, които е получил по наследство от баща си, и да не посяга на братовите територии. Без пряко да се самоизтъква, Владимир Мономах подчертава етичните измерения на тази своя постъпка като се позовава на св. Борис, респ. на Борис и Глеб. Според него именно незримото покровителство на двамата князе-братя предотвратява кървавата разправа на свирепите кумани с русите.

"Н ѩ҆ѣхъ не хвалитисѧ поганы҃и и вдахъ братоу ѡ҆ца своюго мѣсто· а самъ ѿдо҃ на ѡ҆ц҃ѧ своюго мѣсто Перѧсл҃влю· и вниидохо҃ на ст҃го Борисѧ дн҃ь ис Ѵерниигова· и ѹхахо҃ сквозѣ полкы Половьскиѣ· не въ ·р҃· дроужинѣ и с дѣтми и с женами· и ѡблизахоутсѧ на на҃ акѫ волци стоѧще· и ѿ перевоза из горъ. Бъ и ст҃ыи Борисъ не да имъ мене в користь." (ПВЛ, колона 249)

В по-късната руска литературна традиция светците-воини Борис и Глеб подобно на Георги Победоносец и Димитър Солунски поемат всички функции на покровители на княжеската институция. Превъщайки се в патрони-закрилници на следващите владетели, те бранят руското воинство, княза и неговия народ, гарантират успеха на битките му. Като изследва спецификата на представите за държавност във византино-славянския ареал, Генадий Литаврин отбелязва, че идеалът на рицарствения монарх-християнин в Русия "е бил изначален от момента на приемане на християнството Л...< неговото оформяне е било тясно свързано с местните традиции от предхристиянската епоха: изграждането на идеалния образ на княза-воин се е извършвало едновременно с изграждането на самата староруска държава."[14]

Светите воини Борис и Глеб стават небесни покровители и на рицарствения княз-християнин Александър Невски в походите му срещу външни врагове. В житието на княза, включено в Суздалския летопис под годината 1263, се споменава, че битката му с римляните — шведите, (1240 г.) се състои в деня, в който се отбелязва църковната памет на княз Владимир (15 юли). От тук и асоциативната връзка на житиеписеца с кръстителя на русите и неговите синове Борис и Глеб, дълбоко почитани от княз Александър: "Н приниде на ны въ дн҃ь вскрн҃ыа· на памѧ҃ ... и ст҃го кн҃зѧ Володимера· крт҃ившаго Роусскоую землю· имѣѧше же вѣроу великоу· к тоуѧ҃ моуки Борисѧ и Глѣба·"[15] В навечерието на битката с римляните един от воините на княза вижда чудно видение, изтълкувано като знак за предстояща победа: "Н слыша шю҃ страшенъ по морю· и видѣ насадъ юдинъ гребоущь· посредѣ насада стоѧща моуки Борисѧ и Глѣба· въ ѡдежа҃ червлены҃· и бѣста роуцѣ держаста на рамѣ· гребци же сѣдѧхоу аки мглою ѡдѣни· и рѣ҃ Борисъ брате Глѣбѣ҃ повели грести да поможѣ҃ сродникоу своюмоу Ѳеодоръ". Облечени в червени одежди и с ръце, сложени по братски на рамената, Борис и Глеб бързат да помогнат на своя сродник княз Александър. Отново изпъква един важен детайл, свързан с цветовата символиката на владетеля и властта — багреночервените одежди. Този образ, по всяка вероятност, е реминисценция на обагрената с невинната кръв царската плащеница от летописа (ср. ПВЛ, 1015 г.). Освен като постоятен маркер на царското червеният цвят е отблясък от мъченическия ореол на двамата князе.

За чудодейното застъпничество на Борис и Глеб се споменава не веднъж в паметниците на староруската литература и преди всичко във воинските или житийни повести за битките на руските князе. В това отношение особено показателна

14 Литаврин Г. Г. Идея верховной государственной власти в Византии и Древней Руси домонгольского периода. - Византия и славяне (сборник статей). Спб. 1999, с. 472.

15 Суздальская летопись: Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку. Полное собрание русских летописей, т. I, М., 1962, 1263 (6771) г., колона 479.



е летописната повест за Куликовската битка през 1380 г., по време на която небесният полк на светите воини Георги Победоносец, Димитър Солунски, князете Борис и Глеб помага на русите в борбата им с татарите: "Видѣша во вѣрнии, ꙗко... вьющеся ангели помагаютъ крестьꙗномъ. и свѧтыхъ моученикъ полкъ. воина Георгіꙗ. и славнаго Дмитріа. и великихъ кнѧзей тезоименитыхъ Борисѧ и Глѣва. въ нихъ же бѣ воевода свершеннаго полка небесныхъ воинъ архистратигъ Михаилъ. "[16] В един контекст се изявяват емблематични за Slavia Orthodoxa образи на свети воини-помощници.

Св. Георги и св. Димитър заедно с великите руски князе Владимир и синовете му Борис и Глеб са призовавани на помощ и при княжеските разпри. Така е според повествованието на Новгородския IV летопис за 1471 г., когато руският княз Иван III организира поход срещу новгородските боляри-отстъпници: "И тако мляся благочестья дэлатель, призываше къ собэ на помощь великаго заступника и скораго помощника на бранехъ воеводу небесныхъ силъ архистратига Михаила. и великыхъ страстотерпець Христовыхь непобэдимыхъ. Дмитрея Селуньскаго. и Егорья Храбраго. и Феодора Стратилата. и св–тыхъ православныхъ своихъ прародителеи' великихь кн–зеи' Владимера и сыновъ его. и благочестивыхъ своихъ родителеи' великыхъ кн–зеи'."[17] В редицата на светите воини присъстват архистратегът Михаил и Тодор Страилат, които също принадлежат към разглеждания агиологически тип - духовни покровители на владетеля. Прави впечатление следната аналогия: в разказа на Тудебод за обсадата на Антиохия през 1098 г. светците Георги, Теодор и Димитър възглавяват небесното воинство на страната на християните.[18] Безспорно трябва да се говори за общност на функциите и съответствено на наративния дискурс, в който се изявяват светците-воини в литературите на византийско-славянския ареал.

*

Староруската литература се отнася с особен афинитет към образите на князете воини - Борис и Глеб, Димитрий Донской, Александър Невски и др. Тя рано усвоява агиографската литература за емблематичните в календара светци от военното съсловие и небесни закрилници — св. Георги и св. Димитър и последователно въвежда образите им на страниците на своите оригинални произведения.

Св. Георги и св. Димитър реализират своеобразен симетричен близначен модел не само като позиция в ортодоксалния и аграрен календар. Те участват във формиране идеята за мъченичество, воинско достойнство и държавност в културния ареал на Slavia Orthodoxa. Подобна удвоена святост, чийто руски аналог са двойката князе-братя Борис и Глеб, задава изключително продуктивна парадигма на светостта в руската историософия. Иконографската традиция — зографисването на светите братя Борис и Глеб в прав ръст (иконата от първата половина XIV в., Москва, Третяковска галерия) или на коне (икона от XIV в., Москва, Третяковска галерия) - също подсказва външната (тематична) и вътрешната (семантико-типологична) връзка с парадигмата на иконописните воини Георги и Димитър.

Светите князе Борис и Глеб полагат руския модел на светеца-воин и княз-мъченик: "Ако образец на мъченик е св. Георги, образец на апостол — Йоан Богослов, то образец на руски светец се оказват Борис и Глеб"[2]. Подобно на византийските светци-воини те имат пряко отношение към изграждане семиотиката на владетеля и властта в старата руска литература.

В по-късните литературни текстове (XII - XV век) в ореола на руското владетелското величие често пъти се отразяват светлите ликове на Борис и Глеб. Заедно с великомъчениците Георги и Димитър те са привлечени в общ дискурс, определящ идеала на княжеско християнско поведение и/или отразяващ небесното покровителство над руската владетелската институция, воинство и земя.

16 Новгородская IV-ая летопись. Полное собрание русских летописей, т. IV, Спб. 1848, с. 80.

17 Софийская I-ая летопись. Полное собрание русских летописей, т. VI, Спб., 1853, с. 8 - 9.

18 Сведенията за разказа на Тудебод са почерпани от: Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов, II. Св. Георгий в легенде, песне и обряде, в: Записки Императорской Академии наук, том 37, Спб. 1881, с. 5

19 Успенский Б. А. Борис и Глеб: восприятие истории в древней Руси. М., 2000, с. 47.

# ЖИТИЙНИЯТ КОД В МЕМОАРИТЕ НА А. Е. ЛАБЗИНА

**Ангелина Вачева**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Мемоарите на Анна Евдокимовна Лабзина (1758-1828) в последните няколко години активно привличат вниманието на изследователите на руската литература и култура.[1] Причините са няколко. Това е един от редките руски мемоарни текстове, написани от жени, живели през XVIII век. Неговата авторка е обикновена "средна" дворянка, а не коронована особа като Екатерина II или жена, активно участвала в историческите събития на своето време и достигнала висини в държавата като княгиня Дашкова, или пък жертва на политическите превратности като княгиня Н.Б.Долгорукая. Въпреки че самата Лабзина споделя заточението на втория си съпруг, автобиографичните записки визират по-ранен период от нейния живот, далече преди драматичните събития, свързани с изпадането в немилост през 1822 г. Мемоарният разказ на Анна Лабзина е ценен не заради обстойните данни за дворянския бит от онова време. Всъщност той е достатъчно лаконичен, въпреки че някои изследователи виждат достойнствата му в осветляването на семейните отношения в Русия от втората половина на XVIII в., възпитанието на момичетата, възрастта и обстоятелствата за сключването на брак, поведението на омъжената жена и съпружеските отношения в средата на средното дворянство. Мемоарите на Лабзина са интересни преди всичко със своята интроспекция, с погледа към своята душа и стремежа към опазване на внушените още от детството нравствени принципи, въпреки изпитанията, на които мемоаристката е подложена. От тази гледна точка разглежданите мемоари задават изключително интересно поле на актуалната днес Gender-проблематика.

Автобиографичните записки на Лабзина са ценни и като паметник на руското масонство. Те представляват своего рода автожитие, чийто предмет е духовният подвиг в името на Бога. Биографията на авторката предполага интерес именно от тази гледна точка, тъй като повечето от издателите на нейните спомени отбелязват не само факта на дългия й съвместен живот - в дни на благополучие и изгнание - с един от лидерите на руското масонство от края на XVIII - първите две десетилетия на XIX в. - А.Ф.Лабзин, но и интереса й към делата на ръководената от него ложа и активното й участие в списваните от него масонски издания.[2]

Мисълта за близостта на повествователния модел на мемоарите на Лабзина до този на житието е изказана от Ю.М.Лотман: "Мемуары Анны Евдокимовны Лабзиной (по первому браку Карамышевой) правильнее было бы назвать "житием, ею самой написанным".[3] Изследователят разглежда автобиографичните записки на Лабзина в перспективата на житията на протопоп Авакум и болярката Морозова. Мнението за близостта на текста с житията и апокрифите все повече се утвърждава в новите издания на текста.[4] Американските му издатели намират аналогия между определени епизоди (посещенията на затворници и благотворителността в тяхна полза) с апокрифа за Хождението на Св. Богородица по мъките.[5] Но въпреки че въпросът за следването на агиографския повествователен модел е поставен, той досега не е бил подробно разглеждан и особеностите на мемоарния разказ на Лабзина все още не са анализирани в детайли.

Мемоарите на Лабзина са написани през 1810 г., когато все още са били далече репресиите срещу съпруга й. Още Б.Л.Модзалевски отбелязва добре обмислената, спокойна работа върху текста: "Судя по почерку, везде ровному, спокойному и твердому, Анна Евдокимовна писала свои воспоминания не торопясь, но в течение небольшого промежутка времени, отдавшись единственно желанию вспомнить тяжелое прошлое и, откровенно рассказав о нем, сравнить его с счастливым настоящим".[6] Текстът на автобиографичните записки на Лабзина не е завършен, тя така и не стига до описанието на своя втори брак с А.Ф.Лабзин и до "щастливото настояще", за което говори Модзалевски. Според мен описанието му не е и влизало в задачите на мемоаристката. Най-доброто доказателство за това е избраната форма на повествование и следването преди всичко на агиографския дискурс.

Г.Маркер и Р.Мей обръщат внимание на факта, че по време на работата над мемоарите си Лабзина не е имала много образци пред себе си, тъй като, по сведения на видния познавач на руската мемоаристика от XVIII и XIX в. А.Г.Тартаковски, до 1810 г. са били публикувани около дузина руски мемоарни текстове, а от женските мемоари дотогава са отпечатани само записките на Н.Б.Долгорукая.[7] Съседството на двете - Н.Б.Дологорукая и А.Е.Лабзина - в очерка на Лотман като два примера, въз основа на които ученият анализира историко-психологическата реалност на руската култура през XVIII век и различните виждания, характерни за две противоборстващи си културни традиции в нея по проблемите за възпитанието на жените, дават основание на американските изследователи за твърдението, че някои пасажи в мемоарите на Лабзина съдържат реминисценции от тези на Долгорукая, излезли през същата 1810 г., когато тя започва работа над своя текст, и които тя явно е познавала.[8]

Едва ли истинските подбуди на мемоаристката са били да се изкара светица, грях, в който я подозира Ю.М.Лотман: "Лабзина видела свою жизнь как длинное, мучительное испытание, "тесный путь" нравственного восхождения сквозь мир греховных искушений к святости <...> Своевольно приписывать себе святое поведение - грех гордости. Анна Евдокимовна Лабзина впадает именно в этот грех."[9] Безспорната имитация на агиографския дискурс в мемоарите й трябва да бъде асоциирана по-скоро с масонските интереси на авторката и ангажираността й с масонската кауза на нейния съпруг. Мемоарният разказ представлява своеобразен публицистичен текст, в който се разглежда устойчивостта на личността и нравствените й принципи, изградени върху вярата в Бога, идеята за нравствена чистота, постигането на самия себе си, проблемът за истинската, вътрешната свобода на

1. Първата публикация на текста е през 1903 г., а през 1914 г. Б.Л.Модзалевски осъществява второ издание на мемоарите на Лабзина. Текстът е издаван двукратно в превод на английски - през 1974 и 2001 г. (съответно ), а новото му руско издание е от 1996г. (История жизни благородной женщины, М., НЛО, 1996. Вступ. статья, примеч. В.М.Боковой, с. 15-88).
2. Б.Модзалевский. Воспоминания А.Е.Лабзиной, в: Labzina Anna Evdokimovna. Vospominaniia, 1763-1819, (SPb, 1914). republished. New Introduction by Judith C. Zacek, Cambridge, Mass, 1974, p. XVIII.
3. Ю.М.Лотман. Две женщины, в: Ю.М.Лотман. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века), Спб, Искусство, 1994, с. 301.
4. В.М.Бокова. Три женщины.-В: История жизни благородной женщины, М., НЛО, 1996, с. 5
5. Days of a Russian Noblewomen. The Memoirs of Anna Labzina, Ed. and translated by Gary Marker and Rachel May, Northern Illinois University Press, Chicago, 2001, p. XIV- XV.
6. Б.Модзалевский, цит. соч, с. XXII-XXIII.
7. G.Marker, R.May, Op. cit, p. XIII.
8. Ibid, p. XII.
9. Ю.М.Лотман, Цит. соч., с. 301, 305.

човека, дори когато се намира под властта на враждебни нему хора и обстоятелства. Интересен аспект е проблемът за женското възпитание и подготовката на жената за нейното основно предназначение според културата на онова време - семейството, чието решение Лабзина предлага върху примера на своята собствена съдба. Добре е известно, най-вече от спомените на нейната възпитаница С. Лайкевич, че мемоаристката прилага същите строги принципи на своето възпитание и в подготовката за живота на двете момичета, израсли под нейното крило.[10] Затова не мисля, че суетата на мемоаристката е била толкова голяма (това противоречи на смирението, изповядвано от масоните), че да провъзгласи себе си за светица (Лотман), или да има намерение да сравни по-късно нещастната си младост с щастливото настояще от времето на писането на текста (Модзалевски).

Разказът в мемоарите на Лабзина започва, според законите на житието, с описанието на детството на героя и най-вече със спомена за неговите благочестиви родители. Всъщност в мемоарите на Лабзина намираме "житие в житието", тъй като разказът за детството на мемоаристката е тясно свързан с разказа за праведния живот, благотворителността и смъртта на майка й. Интерес представлява тълкуването на любопитния епизод на доброволното затворничество на майката, която даже не е назована по име, след смъртта на бащата, отказът й да се занимава с домашни дела, абсолютното нежелание да вижда трите си малки деца. От една страна, този епизод може действително да бъде четен като израз на рецидивите на сантименталния тип поведение[11] (майката е изпаднала в умопомрачение след смъртта на своя съпруг, тя си въобразява, че мъртвият е още с нея, макар и невидим за другите, подчинява се на "заповедите" му). От друга страна епизодът може да бъде видян през призмата на агиографската традиция като изкушението, на което дяволът подлага праведника, като му изпраща заблуди и даже замъглява съзнанието му. Красноречива е развръзката на този епизод от живота на майката - последователната благотворителност, при това не само материална, но и жестовете на духовна подкрепа, която тя дава на страдащите и изпадналите в неволя. Тези мотиви са едни от най-важните в масонската етика и намират широко присъствие в масонската литература и практическа реализация. Напълно в духа на житийната традиция е представена реакцията на затворниците, подпомагани от майката на мемоаристката, които забравят дивите си и жестоки нрави и благодарящи със сълзи на очи за помощта и просветлението, поклонението им пред ковчега на починалата им благодетелка. Този епизод напомня популярните агиографски топоси на смирението на диви зверове пред светеца, поклонението от страна на дълбоко грешни пред Божиите и човешките закони хора. И ако трябва да се търсят аналогии с по-стари текстове, смятам, че началният епизод на мемоарите, съдържащ разказа за майката, би могъл да намери паралел в житието на Уляния Осорина, написано от нейния син, прославящ благочестивието, благотворителността и смирението на майка си. В началната част на текста присъстват също характерните за агиографията предсказания за бъдещето на героинята: и умиращият й баща, и майката предвиждат трудностите и перипетиите в живота на своята дъщеря, изпитанията, на които ще бъде подложена. Моделът на възпитанието, който майката на мемоаристката следва, е близък до аскезата: черен хляб и мляко като най-честата и любима храна, ранното ставане, леките дрехи през зимните студове. Ю.М.Лотман вижда другата страна на такъв начин за отглеждане на децата: влиянието на русоиските възгледи за възпитанието на

10. Б.Л.Модзалевский, с. XIX.
11. Виж: Ю.М.Лотман, Цит. съч., с.306.



естествения човек, закаляването на децата, ролята на физическите упражнения за правилното им развитие, които намират широк прием в руското общество през втората половина на XVIII в.[12] В текста обаче няма и следа от типичния за сантиментализма мотив за нежността на майката към нейните деца, за приятелството между тях. В Мемоарите майката е първата и най-строга наставница, целяща чрез суровото възпитание да подготви дъщеря си не за живота (неслучайно авторката на няколко пъти ще изрази своя протест от абсолютната неподготвеност на девойката към брака, отделянето й от привичния й живот и близките й хора, решаването на съдбата й без да се взема предвид нейната воля), а за страданието. В целия текст последователно присъства проблемът за Наставника, който да поучава и направлява неопитната душа (лелята, свекървата, която замества родната майка, "благодетелите" - поетът М.М.Херасков, в чийто дом Анна живее две години, някои от началниците на първия й съпруг, неприемащи неговото поведение и пр.), а духът на даваните наставления ще бъде повторението на вечните християнски истини, както и на домостроевските правила за поведение в семейството и обществото.

Централно място в автобиографичните записки на Лабзина заема повествованието за семейния живот на омъжената едва на 13-годишна възраст мемоаристка. В първия й брак неин съпруг е А.М.Карамишев, известен учен-химик от онова време, ръководител и участник в научни експедиции, човек, заслужил със своята работа уважението и вниманието на много изтъкнати хора, привлякъл вниманието и на Потьомкин, и на императрица Екатерина II. Семейната драма на тези две личности е най-коментираният аспект на Мемоарите на Анна Евдокимовна. Ю.М.Лотман я определя като сблъсък на две културни традиции, разделящи в края на XVIII в. руското дворянско общество, които са взаимно слепи една за друга, говорещи на взаимно непреводими езици.[13] На аскетичното възпитание и самосъзнание на мемоаристката, на нейната постоянна мисъл за Бога е противопоставен свободният от каквито и да било предразсъдъци човек, хедонист, посветил се изцяло на удоволствията, атеист, грубо нарушаващ православните норми. Мемоаристката докрай запазва тази антиномия. Карамишев в нейния разказ е човек, достигнал крайното падение (кръвосмесителната връзка с родната му племенница, твърде свободните разбирания за брака и предложението той сам да намери любовник на съпругата си, сурово отношение към потъналата в скръб след смъртта на майка си Анна и т.н.). Въпреки отчаяните си пориви, той е неспособен да победи порока в себе си. Всъщност тя дори и не се опитва да разбере докрай истинската му същност, да вникне в научните му занимания, истинските причини за многократните му отсъствия и закъснения. В текста той докрай остава носител на тъмното в човека, нечестив изкусител, поставящ постоянно на изпитание, дори чрез психологически натиск и насилие християнските принципи на своята съпруга.[14] Самата Лабзина представя своето поведение като твърдо и неотклонно следване на внушените й принципи на послушание и почит към по-старите, съблюдаване на дъщерния дълг, стремеж да се предпази от изкушенията на градския и придворния живот, да спазва, доколкото това е възможно, християнските обичаи. Наставниците, "благодетелите", духовните родители са тези, които я предупреждават за предстоящите рискове и й помагат да преодолее трудните моменти или да се пребори с естествено възникващите чувства (например ухажването и влюбването на един от племенниците на Херасков в 18-годишната Анна и очевидната й симпа-

12. Ю.М.Лотман, Цит. съч., с.305-306.
13. Ю.М.Лотман, Цит. съч., с. 312-313.
14. Ср. с цитата от розенкрайцерската книга "Истината на религията" ("Истина религии"): "Грубый эпикуреец хотя верует в Бога, однако ж живет так, как будто бы Его не бывало. Необузданно следует он свирепым похотям своим. Он атеист практической, скот в виде человеческом..." Цит. по: Г.В.Вернадский. Русское масонство в царствование Екатерины II. Спб, 1999, с. 192.

тия към него). Трудният път през изпитанията под ръководството на умел ментор е характерен масонски мотив, чието най-ярко въпълщение през XVIII в. е Фенелоновият "Телемах", превърнал се в своеобразен сюжетообразуващ архитип и за руския "висок" философско-политически (и масонски) роман, един от чиито всепризнати майстори е наставникът на младата Лабзина М.М.Херасков.[15] Мемоаристката не се стреми да създаде свой идеален "свят" образ. Тя представя стремежа на нейната, възпитана във чистата вяра душа, да отстои това, което смята, че я прави личност и заради което тя се ползва с уважението и съчувствието на всички благородни хора, с които животът я среща. Мотивът за борбата и победата над житейските съблазни по пътя към себепознанието и познанието на Бога присъства активно в литературата на руските свободни зидари от епохата. В духа на сантименталната епоха, през която се формира светоусещането на Лабзина, значима роля в характеристиката на литературните персонажи играе четенето. Ако умствената работа на Карамишев и неговите научни интереси на практика остават извън вниманието на авторката (в най-добрия случай само се споменават негови пътувания и експедиции), то мемоаристката характеризира себе си чрез едно, но много авторитетно име в масонските среди - Арндт, препоръчван преди всичко за новопосветените в братството.[16]

Важен момент в имитацията на житийния код в автобиографичните записки на Лабзина е аскезата на плътта, отказът или най-малкото премълчаването на интимните съпружески отношения на фона на разказа за сексуалната разпуснатост на мъжа. Както и в традиционната агиография, духовният подвиг на възхваляваната личност е предшестван от отказа от плътски радости. Любовта, за която понякога говорят двамата съпрузи сякаш изключва интимността помежду им. Карамишев изглежда абсолютно незаинтересован от консумацията на брака си с Анна, която пък от своя страна се стреми да запази не само девствеността на помислите си, но и чистотата на тялото си. Липсата на духовното разбиране между двамата е причина и за съпружеската им отчужденост. Като антитеза на съпружеството между Анна и Карамишев, Маркер и Мей посочват нейния щастлив и хармоничен брак с втория й съпруг - А.Ф.Лабзин, за който свидетелства запазеният дневник на мемоаристката от 1818 г.[17]

Илюзията за житие се поддържа и от стилистичните особености на мемоарния текст. За разлика от повечето женски мемоари от XVIII - първите десетилетия на XIX в., писани, с малки изключения - напр. записките на Н.Б.Долгорукая, - на френски, Лабзина пише своята автобиография на руски, който оставя впечатление за изкуствено архаизиран. Маркер и Мей говорят за близост с езика на проповедта в дидактичните епизоди, когато за пореден път се проповядват установените от християнската традиция норми на поведение.[18]

Най-вероятно Анна Евдокимовна Лабзина е работила над текста на своите автобиографични записки с оглед на евентуалната им публикация или ръкописно разпространение като своего рода теоретичен трактат, облечен в интересна и увлекателна форма. Нямащата свои деца авторка едва ли е притежавала традиционния мотив за мемоарно писане - желанието да се завещае историята на своя живот на непосредствените и бъдещите потомци. По-скоро пред нас е опит за композиране на пространно масонско житие, което да привлече нови поддръжници на каузата на братството, представяйки им истинска житейска история на реално лице, намерило своя път към "истинската" вяра и към себе си.

15. Виж В.И.Сахаров. Масонская проза: история поэтика теория. - В: Масонство и русская литература XVIII - начала XIX в., М., 2000, с.193-220.
16. Г.В.Вернадский. Цит. съч., с. 178, 181.
17. Б.Л.Модзалевский, с. XVIII.
18. G. Marker, R.May, Op.Cit, p. XXVI.



# ЖЕНСКИТЕ ОБРАЗИ В ПОВЕСТИТЕ НА Н. М. КАРАМЗИН

**Христо Манолакев**
*(Институт за литература, БАН)*

Сълзи, чувства, страсти са емблематичните знаци на Карамзиновите сантиментални повести. Във всяка от тях читателят откривал разтърсваща любовна случка и по един ярък и впечатляващ със съдбата си женски образ: нещастната Лиза ("Бедная Лиза"), смелата Наталия ("Наталья, боярская дочь"), покайващата се непозната от о. Борнхолм ("Остров Борнгольм"), изневерилата на клетвата Елвира ("Сиерра-Морена"), смирената Юлия ("Юлия"). Но съвременните джендър теории и практики подлагат на преосмисляне традиционното за класическия руски канон схващане, че Н.М.Карамзин е "бащата" на руския любовен сюжет. Сантиментализмът издигна в култ чувството и чувствуването, своеобразно феминизира прозата, но изживяванията на чувствителната героиня не се вписват във феминистката епистема, тъй като са друго виждане на света. Тази е основната причина за интерпретационното им пренебрегване при изучаването на руския женски канон.

Барбара Хелд, една от първите изследователки на феминизма в руската литература, стриктно следва разграничаването на *женската тема* между "мъжкото" и "женското" писмо, но свързва началото й като фикция на руския писател с творчеството на М.Ю.Лермонтов[1]. Джо Ендрю, който от доста време изучава проблема, в последната си книга приема за начало на руския любовен сюжет "южните" поеми на А.С.Пушкин[2]. Устойчива е и традицията раждането на руския женски сюжет да се свързва с жанра на "светската" повест, т.е. да се отнася темпорално към литературната ситуация от 30-те години на XIX век[3]. Но дори и да приемем предизвикателството за радикалното четене на руския женски канон[4], не можем да не доловим, например в прозата на Ел. Ган, на М. Жукова и др., следите на Карамзиновите сюжетни ситуации, на неговия специфичен "мъжки" мелодраматизъм.

Независимо дали ще се отнесем с прекомерен възторг или с умерено снизхождение към художествените достойнства на кратките и безхитростни Карамзинови повести, тяхното значение не се изчерпва само с литературно-историческата констатация, че всяка от тях полага някакво начало в развитието на руската проза. В следващите редове ще се спрем на някои от емблематичните героини на автора, на техния любовен сюжет като израз на стремежа на писателя да внесе в руското духовно и интелектуално пространство една нова европейска философия за човека.

Сюжетът на любовта в най-популярната Карамзинова повест "Бедната Лиза" ("Бедная Лиза", 1792) е разколебан от семантичната нееднозначност на знаците.

1. *Heldt, B.* Terrible Perfection (Women and Russian Literature). Bloomington. Indiana Univ. Press, 1992, pp. 12-24.
2. *Andrew, J.* Narrative and Desire in Russian literature 1822-1849 (The Feminine and the Masculine). London, Macmillan, 1997.
3. The Society Tale in Russian Literature. Ed. N. Cornwell. Amsterdam. Rodopi, 1998.
4. Пол, гендер, култура. М., РГГУ, Т. 1, 1999. Т. 2, 2000.

Ераст е дворянин, а Лиза бедна селска девойка, сирак. Но конфликтът не може категорично да бъде определен като социален. Героят не е класическият злодей, искрен е в любовта си, но не може да устои на чувствата си; той е "добър по природа, но слаб и вятърничав"[5], излъгва Лиза, че заминава на война, а се жени за богата вдовица. Но и Лиза трудно се вписва в образа на сантименталната жертва страдалница, защото спрямо нея Ераст не е греховният прелъстител, а по-скоро изкусителят. Повярвала на чувствата му, тя сама прави своя избор и му се отдава. А по-късно, след като узнава за измамата — сама слага край на живота си. Така с неочаквания финал авторът преобръща установената в рецепционната памет опозиция между двете тела — *мъжкото,* социално-активно, а *женското*, природно-пасивно. Със своя *свободен избор* Лиза трансформира знака на смъртта — самоотричането от физическото свръхостойностява нравственото тяло. Тя узурпира запазения за мъжкото социално поведение жест — саможертвата като знак за "висока", геройска, смърт. Или самоубийството й санкционира останалото живо мъжко тяло, защото Ераст е морално отговорен за трагичната съдба на Лиза със своето социално-безотговорно, егоистично поведение.

В следващата си повест, "Наталия, болярската дъщеря" ("Наталья, боярская дочь", 1792), маркираща едно от началата на руската художествено-историчаска проза, Карамзин отново поставя в центъра на сюжета женския образ. Любовта сега е проблематизирана в семантичното поле на войната, поради което и видимият женски сюжет скрито е трансформиран. Наталия се влюбва в Алексей, вярва в искреността на чувствата му и избягва от дома на родителите си, за да се венчае тайно с него. По-късно тя ще научи от съпруга си, че той е син на несправедливо обвинения в измяна към царя болярин Любославски. Идиличният семеен живот на двамата съпрузи ще бъде нарушен от неочакваното известие, че омразните литовци са нападнали руското царство. Героят е изправен пред морален избор: той би могъл да не вземе участие във войната, защото реално е преследван от царя и е принуден да се крие от него. А това би превърнало мнимото предателство в истинско. Свободата на Родината е поставена над обидата и личното достойнство. Алексей проявява нечувана храброст и допринася най-много за победата. Царят опрощава паметта на баща му, а родителят на Наталия на свой ред му прощава за похищението на дъщеря му, горд, че тя е омъжена за най-славния герой. Във функционалното пространство на войната изборът на мъжа оправдава вината на жената. Така сюжетът на Наталия се случва като сюжет на мъжа: в неговия дискурс жената сляпо следва волята на мъжа. Думи като любов, прошка, геройство прикриват нейната репресираност в този сюжет, защото в него тя няма право на свой избор, т.е. тя е употребена от мъжкия избор като скрита възможност за социална промяна. Алексей се стреми да възстанови своята семейна чест. В сюжетното пространство предсюжетната несправедливост (обвинението в мнимо национално предателство) се обвързва с любовта и заедно биват положени между мотивите "похищение" и "война", които единствено в този план на сюжетна каузалност могат да се осмислят като функционално-семантична опозиция. Отвличането нарушава социалната норма и героизмът е необходимата фабулна предпоставка за нейното възстановяване. Жертването за Родината анулира недостойния битов акт. Героизмът обаче не само оправдава мъжа, но и пресемантизира същността на жената, превръщайки я в идеологическа вещ, тя е награда за мъжкия героизъм.

Началото на руския предромантизъм свързваме с кратката повест "Сиера Морена" ("Сиерра-Морена", 1793). Емблематичните сантименталистки знаци искрена чувственост, меланхолична печал и страдание са разколебани от изпълването на страстта с нов идеологизъм — творбата изследва сблъсъка между разум и страст, последствията от сляпото отдаване на страстта, довели до разрушаване на хармонията. В сравнение с предходните творби тук авторът извършва истински преврат в сюжетно-повествователното изграждане на текста. За пръв път повествователят е непосредствен участник в интригата, но тази наратологична трансформация в случая е извън вниманието ни. В контекста на поставения проблем е интересно да проследим амбивалентността на това присъствие в конституирането на любовния сюжет.

Той спомня в някакъв аспект сюжета на "Бедната Лиза". Пред гроба на своя любим Алонзо, чиято смърт се оказва мнима, прекрасната Елвира дава клетва да остане вярна на тяхната любов до гроб. Но се влюбва в безименния повествовател. В деня на тяхната сватба в храма се появява Алонзо, който обвинява пред всички Елвира, че е изневерила на клетвата си и *пред очите на присъстващите се самоубива*. Покрусена, Елвира се оттегля в манастир, където умира, а влюбеният в нея младеж, след като не успява да я утеши, напуска Андалусия.

Идеологическите послания отново се свързват с нарушената клетва за любовна вярност, сюжетната динамика и тук е мотивирана от двойствената ситуираност на женския образ. За разлика от "Бедната Лиза" сега жената не е само страдаща, а и грешница, защото е изневерила на дадената клетва. Експресивната сцена на самоубийството, изградена чрез новата за руската литература поетика на готическото, директно обвинява невярната жена. Подобно на първата повест самоубийството е фабулно решение за извеждане на идеологически послания, но сега мотивацията му като санкциониращ жест е изкуствена и сюжетно неаргументирана. След измяната на Ераст животът на Лиза в морално отношение е сякаш без алтернатива, докато Алонзо се завръща от небитието не за да живее, а само за да сложи край на живота си пред очите на всички. Така със своя свободен избор женският образ е този, който отново активира сюжета, но в сравнение с "Бедната Лиза" сега на жената й е *приписана* отговорност. Във върховния емоционален миг на саможертвата-обвинение на женския образ е отнето правото на леката смърт, не й е позволено да повтори жеста на самоубиеца-мъж, а й е вменена вината, отредено й е битието на живота-срам. Вменена, защото от гледна точка на трагичната развръзка и последствията от нея, с настойчивостта на своето любовно чувство, безименният повествовател е не по-малко виновен за смъртта на Алонзо; повествователят би могъл да се осмисли и като греховен прелъстител, като романтичният злодей, разрушил хармонията, но на този етап от развитието на литературата подобни потенции са неактуални за семантиката на любовната колизия.

В повестта "Юлия" ("Юлия", 1794), определяна от литературната история като начало на "светската" повест[6], писателят търси баланса между предходните сюжето-структуриращи идеи. "Изпитанието пред любовта на жената" — това е идеологията на нейния сюжет. Юлия трябва да избира между красивия изкусител, покварения светски лъв княз N, за когото любовта не е нищо друго освен минутна игра между телата, а бракът отнема "свободата", най-святото за мъжа. И между не толкова красивия Арис, скромен младеж, който предпочита смиреното уединение на живота в провинциалното дворянско имение, за когото любовта е смисъл на съвместното съпружеско битие.

Смътно долавяйки двуличието на княз N, първоначално Юлия се омъжва за Арис, но Карамзин психологически усложнява сюжета с повторната поява на княза в живота на героинята. Формираният класически любовен триъгълник получава неочаквано решение на сблъсъка между двамата мъже, извън конвенциите на традиционния за тогавашния рецепционен хоризонт рицарски дуел-отмъщение за накърнената съпружеска чест. Целомъдреният Арис се отегля някъде в провинцията и предоставя на Юлия отговорността за техния брак. С други думи, тя трябва да избира между две различни мъжки визии за социален живот — между лицемерие

5. *Карамзин, Н.* Записки старого московского жителя. М. 1986.

6. Русская повесть XIX века. М., 1973.

(общество, т.е. града) и искреност (провинция, т.е. селото). Но стигаме до прословутото НО. Юлия трябва не просто да избира между два различни битийни модуса, тя е заставена да прозре смисъла на женския живот през презумптивно вменения й архетипен сюжет на жената-грешница. Двамата герои са идеологически константи, развива се единствено женският персонаж — от появата й в "големия свят на висшето общество" и травмиращото разочарование на влюбването, през самотата и отчаянието, към осъзнаване отговорността за живота през бременността, до прозрението (и, разбира се, признанието) на собствената грешка след раждането на детето.

Диалогът "мъжко-женско" в "Бедната Лиза" и "Юлия" насочва към един поразличен извод за конституирането на светската повест. В "Бедната Лиза" идеологическото послание се извежда през социалното различие между Лиза (селянка) и Ераст (дворянин), като реципиент на поуката е ТОЙ. В "Юлия" дидактичното предупреждение е насочено срещу жената през *социалната равнопоставеност* между героите, т.е. семантично е предпоставянето на жената в "слаба позиция" между изкушението и покаянието.

Въпреки откритото морализаторство, очевидно целта на Карамзин е да конституира "женския сюжет" като равностоен на мъжкия, приемайки, че средата, в която това е възможно, е имагинерното пространство на "обществото".

И така, след "Бедната Лиза" Н. Карамзин преосмисля необичайната активност на своята героиня, за да покаже в "Юлия" "пасивното" женско тяло. Но и "ето каква е естествената жена", и "ето каква трябва да бъде светската жена" са класически мъжки мелодраматични представи за морал и правото на санкция. Определено наивни тъкмо със своята мелодраматична назидателност, тъй като конвенциите и идеологическите предписания на този сюжет настойчиво ще се репродуцират почти непроменени от В. Одоевски до Л.Н.Толстой в дискурс, създаван от мъже и охраняван от мъже.

# ПОЕТИКА НА ПЕЙЗАЖА В ЛИРИКАТА НА ПУШКИН

**Евдокия Метева**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Пейзажът като самостоятелен обект на изображение заема твърде ограничено място в поезията на Пушкин, но той присъства в редица негови стихотворения с интимна, социална или философска тематика. Характерът му се обуславя до голяма степен от промените в жизнената съдба на поета и от различните естетики, през които преминава развитието му като творец.

Природата навлиза в лириката на Пушкин в най-ранните му юношески години. Тя е широко представена още в първата творба, спечелила му признание на изграден поет — известното стихотворение "Воспоминание в Царском селе" от 1814 г., което той декламира на публичен изпит в Лицея в присъствието на самия Державин. Много години по-късно Пушкин с вълнение си спомня високата оценка от всепризнатия тогава руски поет.



Старик Державин нас заметил
И в гроб сходя, благословил.

Самото стихотворение е било възложено на младия поет от учителя му по литература като своеобразна изпитна тема: трябвало е да бъде посветено на военната слава на Русия след победата й над Наполеон и да е написано в жанра на класицистичната ода. Изпълнявайки обаче тази творческа задача, Пушкин въвежда като поетичен увод към творбата нетипичен за поетиката на класицизма пейзаж, при това съдържащ редица романтични елементи. Те се асоциират с непосредствените впечатления на поета от просторния парк на лицея, оформен според изискванията на романтизма за максимална близост до естествената природа. Оттук и пространствената мащабност на създадената от Пушкин картина с хълмове и долини, ручеи и водопади, сенчести алеи и вековни дървета, надвесени над сини езера. Паркът се е свързвал в съзнанието на младежа с живия спомен за войната срещу Наполеон, тъй като лицеистите именно оттам са изпращали заминаващите за фронта руски полкове. Пушкин обаче го изобразява не през деня, както в действителност е било, а през нощта — характерно за поетиката на романтизма време за съсредоточен размисъл. Романтична по дух е и цялата лирична атмосфера на безмълвната нощ с плуваща сред сребристи облаци луна, с тихия ромон на ручея и лекия полъх на вятъра в клоните на старите върби. Но все още липсва така типичният за романтизма психологически паралелизъм между природата и емоционалните преживявания на лирическия герой. Художествената функция на пейзажа е преди всичко структурна — статичността му, безмълвието и мракът на нощта контрастират с динамиката на боя, звънът на оръжията, пламналите огнени езици на опожарената Москва, изобразени във втората част на одата вече в традиционния класицистичен стил. Така изградената структура разкрива несъмнената творческа дързост на младия поет, позволил си да наруши традиционните норми за чистота на жанра и да създаде творба, обединяваща в едно художествено цяло елементи на лиризъм и драматизъм, на романтизъм и класицизъм.

Фактически романтични аспекти на пейзажа започват да навлизат в творчеството на Пушкин още преди да е създал своето "Воспоминание в Царском селе". Те се срещат в цикъла стихотворения, определени от самия него като "подражания на Осеан", а всъщност на английския предромантик Макферсон, представил своите литературни обработки на старинни шотландски легенди като оригинални творби на древния келтски певец. Използвайки интертекстуалните сюжети и герои в стихотворенията си от 1814 г. "Кольна", "Эвлега", "Оскар", Пушкин създава нощен пейзаж на северната природа като своеобразен тъмен фон, върху който се разиграват кървави драми на любов, измяна и отмъщение. Именно с тях се асоциират и характерните за романтизма силно динамизирани природни картини, създаващи атмосфера на напрежение и тревога. Край високи и мрачни скали на безлюдни брегове шумно се блъскат реки, зеят дълбоки пещери в мрака на безлунната нощ, вятърът зловещо вие в надвиснали над тях дървета.

Локативната функция на пейзажа като фон на определена сюжетна ситуация се среща и в други ранни стихотворения на Пушкин. Но в тях стръмният бряг отстъпва място на равнината, мрачният северен колорит става някак по-мек, по-близък до светоусещането на самия поет, безлунното небе се огрява от сиянието на сребриста луна. А и сюжетът, макар и само загатнат, е по-лиричен, почти изцяло лишен от напрежение и драматизъм. Млад казак, яхнал коня в нощта, неочаквано намира в ширналата се пред него степ подслон и любов ("Казак", 1814), в рамката на облян в лунна светлина прозорец се очертава образът на замечтана девойка, очакваща навярно своя любим ("Окно", 1816).

Още в раната лирика на Пушкин се появява и селският пейзаж, породен от

впечатленията на поета при посещението на майчиното му имение в село Михайловское през 1819 г. И този пейзаж получава определена романтична окраска с идеализираното изображение на природата — ширнали се окосени ливади с дъхави купи сено, простиращи се до хоризонта ниви, лазурни езера с плъзгащи се по тях платноходки, проблясващи сред храсти сребристи ручеи. И тук, както във "Воспоминание в Царском селе", пейзажът влиза в контраст с втората част на творбата. Върху фона на красотата и богатството на природата още по-остро звучи гневната присъда над безогледно ограбвания от помешчиците селски труд и заробилото човека руско крепостно право. Пряко изображение на мизерния селски бит в тази творба обаче все още липсва.

И така в ранната пейзажна лирика на Пушкин са налице редица предромантични и романтични елементи, които контрастират или хармонират с въведената сюжетна ситуация. Но в нея почти изцяло липсва романтичният образ на лирически герой с ясно изразено емоционално отношение към природата. Може би единствено изключение представлява стихотворението "Осеннее утро" (1816), в което чувствата на лирическия персонаж, породени от спомена за тъжна любовна раздяла, пряко се свързват с изобразената в творбата природа. Тук доминира и така характерното за романтизма лирично настроение на меланхолия и тъга, и асоциираният с него пейзаж на късна есен с отронващи се от дърветата пожълтели листа и оголени черни клони. Характерът на емоцията определя и стеснените рамки на самия пейзаж, разпаднал се на отделни кътчета, пряко свързани със спомените на лирическия герой за отлетели щастливи летни срещи — обсипаната с изпадали листа пътечка, по която се е разхождал с любимата, оголените дървета, под чиято сянка е присядал заедно с нея, ручеят, в който е виждал отразено грейналото й от щастие лице.

Именно тази, макар и единична творба, представлява преход към по-късните романтични, изцяло психологизирани Пушкинови пейзажи, появили се в творчеството му по време на неговото заточение на юг в Кишинев и Одеса през 1820-24 г. И тук в картините на природата Пушкин изхожда от преки впечатления и преживявания, но вече преди всичко от южното море. Изобразявайки го в неговата безбрежност и необятност, той силно разширява пространствените граници на пейзажа и разнообразява цветовата му гама в зависимост от това в какво време на деня или нощта го е уловил. Поетът редува облените в слънце водни простори и спокойно плискащи се в скалите вълни ("Кто видел край, где роскошью природы", 1821) със забуленото във вечерна мъгла море и смътно очертания силует на кораб, устремен към далечни непознати брегове ("Погасло дневное светило", 1820) или с динамичния нощен пейзаж на разразила се морска буря с раздиращи небосклона светкавици и огромни вълни, които шумно се разбиват в скалистия бряг ("Земля и море", 1821).

Във всички тези творби вече непосредствено присъства субективното "аз" на лирическия герой, възприел пейзажа като дълбоко лично преживяване:

Я помню скал прибрежные стремнины,
Я помню вод веселые струи,
И тень, и шум, и красные долины
("Кто видел край ...", 1821)

Пушкин художествено изразява дълбоката взаимовръзка между лирическия герой и окръжаващата го природа и чрез особено характерния за романтичната поетика пейзажен антропоморфизъм. Епитетите, свързани с различни психологически състояния на човека, се прехвърлят върху морето, изобразено ту мрачно и своенравно, ту гордо и независимо, ту печално и меланхолно. В стихотворението "К морю" (1824) то дори се превръща в близък приятел на заточения поет, готов да му помогне, да го изведе към далечни страни и непознати простори ("Ты ждал, ты звал, я был окован"). От своя страна лирическият герой от Пушкиновата творба "Кто волны вас остановил?" (1823) сам призовава водната стихия към непокорство и бунт, свързвайки я със собствените си настроения на непримирен политически заточеник:

Взиграйте ветры, взройте, волны,
Разрушьте гибельный оплот, —
Где ты, гроза, символ свободы?

Още през втората половина на 20-те и особено през 30-те години Пушкин се разделя с романтичната поетика, изграждайки нов тип реалистичен пейзаж. Преходът от романтизъм към реализъм особено ярко проличава в изображението на Кавказ, появил се за пръв път в романтичната Пушкинова поема "Кавказки пленник" (1821) и по-късно, след пътешествието му в Азрум, в стихотворението му "Кавказ" (1829).

За разлика от пейзажа на морето, разкрит в хоризонталната му необятност, Кавказ и в двете творби е представен във вертикалните му пространствени измерения. И в двете творби той се възприема през погледа на героя — кавказкия пленник в поемата и лирическия герой в стихотворението. Но начинът, по който те го възприемат, е твърде различен. В романтичната поема снежните върхове са извисени до самото небе и погледът на героя е насочен нагоре към недостижимите им висоти. Той възприема с възторжено вълнение блестящата им в утрото снежна белота и с благоговейно страхопочитание, когато ги съзира обвити в черни облаци, бури и светкавици. Кавказ в поемата се свързва в една или друга степен с духовния облик на самия герой, устремен към извисеното, далечното, непознатото, към осмислен, бурен и динамичен живот в противовес на жалкото, ограничено и бездушно спокойствие на града, от който е избягал.

В стихотворението "Кавказ" психологическият паралелизъм между героя и планината вече е напълно разрушен. Лирическият персонаж е представен не като неин развълнуван почитател, а като спокоен наблюдател. Застанал на един от кавказките върхове, той обхваща с поглед стелещите се все по-надолу картини — натрупаните под краката му сиви скали, обрасли с мъх и храсти, след тях обширни зелени гори, по-долу тучни ливади с белеещи стада и най-сетне в дълбоки клисури, сред сенчести брегове буйните води на Арагва и Терек. По реалистичната си точност поетичното описание на планината се доближава до възприятието на учения-изследовател. Променя се и начинът, по който Пушкин използва в тази творба характерната за романтизма, одухотворяваща природата метафорична стилова образност, свеждайки я до обикновено сравнение. Блъскащият се сред тесни, скалисти брегове Терек се уподобява на разярен, затворен в клетка див звяр. По такъв начин, вместо загубената психологическа функция на пейзажа, се засилва динамизираното му естетическо въздействие:

Где Терек играет в свирепом весельи;
Играет и воет, как зверь молодой,
Завидевший пищу на клетке железной,
И бьется о берег в вражде бесполезной,
И лижет утесы голодной волной.

Новата реалистична поетика в пейзажната лирика на Пушкин ярко се откроява при изображението на руското село, особено ако то се съпостави с ранния селски

пейзаж в "Деревня" (1819). В стихотворението "Румянный критик мой", написано десет години по-късно, вече изцяло липсва романтичната идеализация на природата. Вместо нея се появява естетически снизения, пространствено стеснен образ на потъналия в кал селски двор с мъгна локва по средата и две оголени дръвчета с накацали по тях мокри от дъжда свраки. Появяват се и образите на самите селяни, изобразени в тяхното битово всекидневие — съсухрена стара жена, простира на стобора пране, приведен млад мъж, стиснал под мишница набързо сковано ковчеже с тялото на умрялото му пеленаче. Така, ако пейзажът в "Деревня" само предизвиква гневните социални размисли на лирическия герой, тук той сам изпълнява определена социална функция.

Пушкин създава реалистични пейзажи, свързани с всички сезони на годината. Но може би най-често се насочва към зимната природа, която обича заради покрилия земята чист бял сняг, веселите зимни пързалки, радостните разходки с шейна. Поетът разнообразява картините на зимата, променяйки както характера им, така и свързаното с тях лирическо преживяване. В стихотворението "Зимнее утро" (1829) снежната бяла равнина блести под слънцето върху тъмния фон на боровата гора, замръзналият ручей искри в ледената си обвивка и от цялата творба лъха настроение на радостна възбуда и опиянение. Нощните картини на зимата се свързват най-често с развихрила се снежна буря, представена различно в отделните творби на поета. В стихотворението "Бесы" (1830) пейзажът е динамизиран и емоционално напрегнат. Подгонени от вятъра талази сняг, сякаш побеснели тъмни сили, преграждат пътя на застигнатата от бурята шейна, зловещо кръжат край загърнатия в нея пътник, създавайки настроение на мистичен ужас. И все пак, макар и да озаглавява стихотворението си "Бесове", Пушкин обяснява тяхното присъствие в творбата само като плод на суеверни представи у изплашения до смърт кочияш.

"Ей, пошел ямщик! ..." — "Нет мочи!
Коням, барин, тяжело";
.....
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
И кружит по сторонам.

Съвсем друго настроение предизвиква воят на бурята, проникващ в затоплената стая на стария помещически дом с тихо приседналата край прозореца дойка в стихотворението "Зимний вечер" (1825). Изградена предимно върху слухови възприятия чрез редица метафорични глаголи и сравнения, картината на зимната вихрушка само подсилва усещането за спокойствие и домашен уют:

Буря мглою небо кроет
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
вдруг соломой зашумит,
То как путник запоздалый
К нам в окошко застучит.

Зимният пейзаж у Пушкин се превръща в своеобразен символ на руската природа и на руския национален дух. Неслучайно поетът разкрива дълбоко народностното начало в образа на любимата си героиня от романа "Евгений Онегин" чрез отношението й към руската зима ("Татяна русская душою, (...) любила русскую зиму").

И все пак най-любимият сезон на Пушкин, според личните му признания, е есента. В начина, по който я изобразява, най-ярко се откроява и майсторството му в цветовото изграждане на пейзажа. Най-цялостно нейният колорит и субективното й, съвсем нетрадиционно възприемане от лирическия герой, са предадени в незавършената творба на поета "Осень" (1833). Тук есента присъства както с пищната си красота, цялата в пурпур и злато, така и с оголените клони, почернелите ниви и плъзналите по земята мъгли. Свързва се както с традиционните асоциации за близка смърт, така и с животворното й въздействие върху самия поет. Макар да сравнява есента с болезнената хубост на умираща туберкулозна девойка, за него тя е своеобразно възвръщане към младостта ("И с каждой осенью я расцветаю вновь, желания кипят и снова счастлив, молод"), превръща се в извор на поетическо вдъхновение ("И пробуждается поэзия во мне").

В разрез с романтичния психологически паралелизъм между пейзаж и герой е разкрито и субективното отношение на Пушкин към пролетта. У него тя поражда представа не за цъфнали дървета, пъстри цветя и любовно опиянение, а само за кал и воня. В подобна, иронично снизена стилистична гама е обрисувано и лятото с неговите комари и мухи, предизвикващо усещане само за горещина и прах, за липса на живителна влага, за физическа отпадналост и апатия ("Осень", 1833).

Подобни нетрадиционни връзки между пейзаж и емоционално възприятие се срещат и в други творби от зрялата лирика на Пушкин. В стихотворението "Вновь я посетил" (1835) младата горичка, израсла около познатите някога на лирическия герой три стари бора, поражда у него мисъл за собствената му смърт. Тя обаче не буди чувство на мрачна тъга, а напротив, на светла омиротвореност, породена от философските му размисли за вечния кръговрат на живота, и на тиха радост, че ако не той, то внуците му ще се възхищават на неумиращата красота на природата.

И така, макар и да не е пейзажист по своя творчески натюрел, Пушкин създава пейзажи, свързани с най-различни поетики — предромантична, романтична, реалистична, с най-разнообразни по тип картини на природата — дневни и нощни, статични и динамични, с различни времеви характеристики, пространствени измерения и цветова гама, извикващи у читателя ярки зрителни и слухови възприятия.

В изграждането на пейзажа, както и в цялото си творчество, Пушкин се налага като новатор, който смело нарушава установени норми в съществуващите по негово време естетики на класицизма и романтизма и създава първите в руската литература реалистични картини на природата и на руското крепостно село. Въвеждайки пейзажа в различни по тип стихотворения, той разнообразява художествените му функции — структурна, психологическа, социална, философска — и по този начин разширява и обогатява въздействието му върху читателя. С всичко това Пушкин се налага като един от най-големите майстори в изобразяването на руската природа — предшественик и учител с богатството и многообразието на пейзажите си на Лермонтов и Некрасов, на Тютчев, Фет, Есенин, както и на редица други повече или по-малко известни поети от XIX и XX век.

# АВТОР И ЛИРИЧЕСКИ ГЕРОЙ В ПОЕЗИЯТА НА А. С. ПУШКИН

*(Кратки бележки)*

**Георги Германов**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Проблемът възниква с възникването на самото изкуство поезия. В творчеството на различните поети от различните епохи той стои по различен начин. Интересно е неговата постановка и решение в творчеството на Пушкин.

Тук ще бъде направен скромен опит за неговото проследяване. Първото, достигнало до нас произведение на Пушкин, е "Към Наталия" ("К Наталье", 1813). Първата му творба, излязла в печата, е "К другу стихотворцу" ("Вестник Европы", 1814).

А какъв е авторът тогава? Той е 14-годишен, потомък на старинен аристократически род (от средата на XIII век). Семейството е интелигентно, с определени интереси към литературата и театъра. Чичо му, Василий Пушкин, е известен поет от школата на сантименталистите. Приятели и гости в дома са още по-известните писатели Николай Карамзин и Василий Жуковски. Самият Пушкин е ученик в царско-селския лицей, специализирано (закрытое) учебно заведение за подготовка на кадри за отговорни административни и военни длъжности. Учениците са само от видни дворянски семейства. Сред тях има генералски (Пушчин), баронски (Делвиг) и княжески (Горчаков) синове. Лицеят се помещава в импозантния императорски дворец в Царское село (днес гр. Пушкин)

Лирическият герой на ранната поезия е далеч от всичко това. Той е отшелник, обитател на скромна хижа, потънала в гората, населена със същества от славянската и гръцката митология (русалки, нимфи, сатири, сирени, божества), идеите са русоистки, поетическият език и строежът на творбите е изцяло в духа на класицизма. Новият стил още не е изработен. Тази ранна поезия кипи от чисти емоции, възхищение от природата, преклонение пред красотата на живота. Това е възхвала на свободата на личността, на любовта, на приятелството, озвучавани от волни песни и тържествения звън на чаши. За това свидетелстват творби като "Разлука" ("Кюхельбекеру", 1817, "Торжество Вакха" (1818), "Выздоровление" (1818), "В.В.Энгельгардту" (1819), "Возрождение" (1819), "К сестре". "Рассудок и любовь", посланията до Галич и др. Навсякъде царят жизнелюбие, жизнерадост, жизнеутвърждение извън реалността. Но блажената Аркадия се оказва не така твърдо защитена от повеите на реалния живот.

Още в първата отпечатана творба, "К другу стихотворцу" (1814), този живот се вклинява в идилическото спокойствие на юношата автор. Цялото стихотворение е полемика срещу откъсването на твореца от проблемите на живота и защита на човешкия смисъл и съдържание на поезията. Тя трябва да бъде вдъхновена от високи естетически и граждански идеали. Самият творец може да съществува като такъв само, ако й служи беззаветно.

Още през 1815 г. е написано посланието "Лицинию". Това е виртуален герой, живеещ във виртуална империя, условно белязана с чертите на късната римска империя и непредубеденият читател обаче забелязва твърде значителната им прилика с чертите на реалната руска империя.

Тук авторът започва да изземва характера и функциите на литературната маска — лирически герой. Посланието "К Чаадаеву" (1818) е нова, решаваща стъпка в тази насока. То бележи и нов етап в развитието на младия поет изобщо. Пак има преклонение пред свободата, дружбата, любовта, но наред с тях битуват граждански чувства. Съвсем ново е звученето на заключителното петостишие:

Товарищ, верь, взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна
И на обломках самовластья
Напишут наши имена.

Това е нова форма на поетически изказ. Дълбоко личните чувства придобиват универсален характер, зазвучават като лирическа изповед на цяло поколение. Внасянето на граждански идеи не придава на творбата декларативен характер. Намерена е и новата поетична форма, лекият четиристъпен ямб оттук започва дългия си път през творчеството на Пушкин. В тази ритмична и стихова структура е издържан и шедьовърът на Пушкин "Евгений Онегин". Посланието "К Чаадаеву" не е самотна, изолирана проява на таланта на младия поет. Тя има солидно дружеско обкръжение. Това са творби като одата "Вольность" (1817) и "Деревня" (1819). В тях авторът се слива с лирическия герой. Пак е мечтател, както в по-ранните стихотворения, но не кратък наблюдател, а истински трибун на нови и смели идеи. Това са идеите на френския XVIII век, предшествали и подготвили Великата френска революция (1789), те са твърде актуални в Русия в първите десетилетия на XIX век и са много съзвучни с идеите на първите руски революционери — декабристите, някои от които са лични приятели и съученици на поета. Той е вече дълбоко врязан в миналото и особено в съвременната нему действителност. Характерът на идеите го връща отчасти към поетическия език и стиховата форма на класицизма, но това не вреди на решителната му крачка напред.

По-нов дух вее и от "Именины" (1820), "В.Л.Давыдову" (1821), "В.Ф.Раевскому" и др. Не трябва да забравяме, че още в лицейските години (от 1817) поетът работи над поемата "Руслан и Людмила", ново начало в развитието на руския романтизъм. За да стигне до новите поетически идеи и форми Пушкин преброжда обширни литературни територии — от Омир до своето време. Кратък списък на прочетените автори се съдържа в малката поема "Городок" (1815). Имената са от Омир до Карамзин, Дмитриев и "възприемащият" Княжнин.

Южното заточение (1820 - 1824), замислено от император Александър I, не оправдава монаршеските намерения и желания. Поетът е насилствено откъснат от културните центрове на държавата — Москва и Петербург. За сметка на това обаче, той попада за пръв път в живота си непосредствено в разнонационална и разноезична народна среда, която му дава много полезни наблюдения, изживявания и много необходими познания за народопсихологията, за отношението на обикновения човек към проблемите на живота и историята. Там той попада в средата на някои от южните декабристи (братя Давидови, П.Н.Пестел, Н.Ф. Раевски), свидетел е на гръцкото въстание от 1821 г. и контактува с някои участници в него.

Така укрепва гражданското му съзнание и отношението му към проблема "власт — народ".

Неслучайно той подписва някои от писмата си с псевдонима Бес Арапский (вместо Бесарабский), подчертавайки южния си произход и пламенен характер. Жизнелюбието му остава, но в някои от стихотворенията му вече придобива по-гражданско и актуално звучение. За това свидетелстват творби като "Е.Л.Давыдо-

ву", "К моей чернильнице", някои послания към Галич и др.

По-широк полет на въображението показват и "южните поеми" — "Кавказкий пленник", "Бахчисарайский фонтан", "Братья-разбойники" и "Цыганы". Все по-подчертана става откритата авторова изява. Гамата на изживяванията продължава да е пъстроцветна и да се обогатява. Навлизането на граждански и политически мотиви не пречи на чисто личните. Автор и лирически герой са в пълна хармония.

В одата "Вольность" (1817) Пушкин обещава да не пише лична лирика. За щастие той не удържа тази пламенна младежка клетва. В поезията му след това звучат лични мотиви, разгръщат се природни картини — "К морю", "Зимний вечер", "Зимная дорога", появява се шедьовърът на любовната лирика "К А.П.Керн", също — "Для берегов отчизны дальней".

Има и връщане към Анакреон — Ода LVI и ода LVII. Даже "Поэт и толпа" звучи вече по-другояче. Навлизат все повече екзистенциалните мотиви и размисли. Все по-чести са размислите върху смисъла на живота, оценката, на преживяното. Макар че преживените години са малко, преживяванията са много и са драматични: "Умолкну скоро я", "Мой друг, забыты мной следы минувших дней", "Коварность", "Элегия" ("Безумных лет угасшее веселье"), "Брожу ли я вдоль улиц шумных", "Мне не спится, нет огня".

Мечтаното от младия поет усамотение в селска къща, в патриархален покой, го спохожда малко по-късно, но не по негова воля, а веднъж по царска заповед (Михайловское, 1824-1826) и втори път поради холерната епидемия (Болдино, 1830). През тези години поетът изминава дълъг духовен път. Настроен свободолюбиво и враг на всяка аристократическа гордост, сега той направо се обявява за "еснаф" (мещанин) в "Моя родословная". Събитията от родовата древност още от родоначалника Рача (Радша) се осмислят като обикновен труд и подвиг. Самия себе си той смята за трудещ се човек, който законно иска заплащане за труда си, затова е мещанин (занаятчия, еснаф) Пушкин действително е първият руски поет, който смята поезията за труд. До тогава това се е смятало за забавно занятие, запълващо много празни часове в господарското битие. В стихотворенията на Пушкин от втората, половина на 80-те и 50-те години на XIX век авторът измества художествената маска лирически герой и се явява пред читателя откровено, със собствения си образ.

Особен е въпросът с романа-шедьовър "Евгений Онегин". Това е роман, но "с дяволска разлика", както пише Пушкин на своя приятел и събрат по перо. Може ли да се говори за лирически герой в творба, която принадлежи на епическите жанрове?

Всички читатели и изследователи на "Евгений Онегин" се възхищават на многобройните "лирически отстъпления" в романа, които се своеобразен негов коментар. В действието на романа участват три главни лица — Евгений Онегин, Татяна Ларина и Владимир Ленски. Те са олицетворение на три типа руски интелигенти и на три възможни типа личен характери жизнено поведение на руския интелигент от първата четвърт на XIX век. Тяхното поведение и действия се коментират почти непрекъснато в лирическите отстъпления. Те изразяват авторовото отношение. Досега не се е обръщало внимание на "коментара" който пронизва тези отстъпления. Погледнато сериозно, това е един четвърти герой на романа. Този герой твърде пълно съвпада, с образа на самия автор. Така че във върховото произведение на поета, обединение на "Бессониц, легких вдохновений, Незрелых и увядших лет, Ума холодных наблюдений И сердца горестных замет."

Тези стихове синтезират духовната биография на поета, в изображението на която пресилен е само епитетът "увядшие" (повяхнали). Има се предвид, разбира се, психическо състояние.

Отношението на лирическия герой е различно. И не само това. И то е различно



към всеки един от тях, с изключение на Татяна. Тя при всички житейски перипетии запазва основна постоянна линия на жизнено поведение.

Ленски е замислен като идеалист, който може да стане и активен революционер. Но авторовото отношение към този тип съвременник се изменя, вярата в него изчезва и той се оказва рано убит на дуел, за да не стане "еснаф в дворянството".

Най-сложно е отношението на поета към Евгений Онегин. То започва с изповед за сърдечно приятелство, но постепенно еволюира, става все по-критично. Тази еволюция е свързана с перипетиите, които преживява Пушкин по време на писането на романа. Той е започнат през април 1823 г. в Кишинев, работен в Михайловское (1824-1825), довършен в Болдино (1830) и публикуван изцяло в Петербург (1833). Тези десет години принадлежат към две различни епохи в социокултурното развитие на руското общество. До 1825 г., макар и тайно, то се развива по възходяща линия. След погрома на въстанието на декабристите (декември 1825 г.) настъпва, време на мрачна политическа и духовна деградация. Пушкин е пряко свързан с развиващите се процеси, натрупва голям и тежък опит, преживява своя еволюция, без да изменя на идеалите на ранната младост. Задълбочава се и се усложнява неговото отношение към изкуството, културните и морални ценности, по-сложно става отношението към човешката личност и нежните проблеми. От тук произлиза и критичното му отношение към Онегинския тип, без да се стига до отрицание. В целия роман-поема лирическият героят и авторът са в унисон. В лирическите отстъпления се запазва свежата поетическа реакция, но там натежават и сложни, зрели размисли по големите проблеми на човека и живота.

Авторът-лирически герой съпреживява изцяло душевните им съгресение и стремежа им да запазят своята, човешка идентичност.

В шедьовъра "Евгений Онегин" се достига до пълна хармония между автор и лирически герой в поезията на А.С.Пушкин.

Лирическият герой е артистическа рожба на таланта на всеки творец на поезия. Това е своеобразно негово алтер его (другото аз) чрез което той дава израз на творческите си изяви. Сроден на лирическия герой типаж има и в прозата. В творчеството на Пушкин това е например анонимният издател на "Повести на Белкин", мнимият Гриньов, автор на "семейните записки" под заглавие "Капитанска дъщеря".

В творчеството на Гогол това е Рижият Панко от "Вечери в селцето край Диканка", в творчеството на Лермонтов това са трите разказвачи, оформящи знаменития шедьовър "Герой на нашето време". В творчеството на Ф.М.Достоевски мнимият и неизкушен в словесното изкуство провинциалист от градчето Скотопригониевск води повествованието в гениалните "Братя Карамазови". Такъв е и Николенка Иртениев от ранната трилогия на Лев Толстой.

Това са само бегли примери от творчеството на писатели, близки по време и по традиции до Пушкин. Подобни примери са безброй.

# РОМАНТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"

**А. А. Смирнов**
*(Московский Государственный Университет им. М. В. Ломоносова)*

Романтические тенденции в первом романе Пушкина не получили четкого и определенного осознания в современном отечественном литературоведении.

Пушкин с самого начала работы над текстом "не ясно различал" "*даль свободного романа*", но уже сразу продумал его форму: повествование о судьбе героя должно было стать отражением его внутренней жизни при помощи обширных отступлений от основного сюжета. Это роман-исповедь, в который органически входит лирическое начало. В результате изначально романтическая по содержанию и форме поэма насыщается проблемами современности и многочисленными откликами автора, образуя романное пространство. Творческое состояние поэта принципиально противопоставлено жизни. Творческий процесс — это движение от туманности к ясности, к спокойствию уединенного отшельничества. Литературное творчество в романе последовательно представлено сквозь романтическую призму — дар свыше, высокая страсть, творческое безумие, болезненное столкновение восторга и вдохновения, более того, как судьба, определяемая "волею небес".

Романтическое начало остается существенным свойством поэзии Пушкина 20-х гг., однако согласно привычным схемам оно перестает как бы быть действенным к середине 1825 г.

В посланиях, песнях и элегиях времени начального периода создания романа коллизия свободомыслящей личности и консервативного общества была отражена лирически, в субъективно окрашенных размышлениях о современной жизни и вызванных ею настроениях. В "южных поэмах", лироэпических по принципам отражения, Пушкин осознавал основную коллизию эпохи, опираясь на идеи Руссо, Шатобриана и Байрона, отрицавших городскую культуру европейского типа и идеализировавших первобытную естественность. Двигаясь от лирики к лироэпике, Пушкин в силуэтах изображенных характеров не искал пафоса гражданских битв, а раскрывал их своеобразие в любовных интригах и моралистических сопоставлениях. Ранние романтические поэмы превращались в миниатюрные лироэпические романы, от которых оставался один шаг до развернутой формы романа, когда на первый план выступает индивидуальная интрига. История создания романа демонстрирует переход от возвышенного романтического понимания жизни и от сентиментальной идеализации изображаемых характеров к эпико-драматическому пафосу повествования. По своей структуре и направленности "Онегин" примыкает к романтическим поэмам: сгущенность изображаемых противоречий, лаконичность и афористичность, тесное переплетение повествовательных эпизодов с лирическими высказываниями поэта. Наглядна преемственность в фабуле и в характеристике главного героя Евгения Онегина и поэмой "Кавказский пленник". Включение лирических отступлений проведено Пушкиным как принцип структуры. С течением времени замысел претерпел изменения, Пушкин осознал необходимость особой жанровой формы, которая близка байроновскому "Дон Жуану". Между



"Дон Жуаном" и "Онегиным" есть существенная разница: первый — это любовно-авантюрный роман с галантными приключениями, в центре которого условный герой, не играющий особой роли, второй — роман, в котором лирическое начало обладает принципиальной значимостью для автора. Романтизм как отражение подъема эмоционального самосознания личности в ее возвышенных стремлениях к сверхличному идеалу стал действеным источником, питавшим творческую манеру Пушкина.

В центре романа образ Онегина, который особенно близок Пушкину потому, что в нем наиболее полно выражены романтические черты молодежи XIX века: "мечтам невольная преданность, неподражательная странность, и резкий, охлажденный ум" и одновременно "плоды сердечной пустоты". Внимание к английской политэкономии обуславливает его равнодушие к поэзии. Центральный образ дан в определенной романной перспективе: он развивается от преисполненного бытовых причуд столичного денди через хандру и индивидуалистическую оппозиционность к скептическому неприятию последекабрьской действительности. Разочарованная и неудовлетворенная в своих запросах свободолюбивая личность в скептическом противостоянии косному обществу составляет основу конфликта романа, раскрывающегося в сюжетной истории отношений Онегина, Татьяны и Ленского. Наряду со скептицизмом характеру Онегина присуще черты надломленности и опустошенности. В Онегине Пушкин ценит высокую культуру, духовную неудовлетворенность, рефлексию, столь характерную для романтиков. Он превращается в «лишнего человека», лишенного корней в настоящем, не знающего и своего будущего места в жизни. В психологической отчужденности Онегина от светского общества таилась для Пушкина особая перспектива развития его характера. В начале романа Онегин обрисован как человек, разочарованный в *традиционных* романтических представлениях (идеалы любовно-дружеского общения, восторг перед величием и гармонией природы), но не предавший возвышенных идеалов, которые живут в глубине души под покровом иронии, язвительности и скептицизма, его разочарованность предстает как важнейший симптом времени. У Онегина нет прототипов, поскольку он погружен в особое движущееся пространство литературных героев — Мельмота, Чайлд Гарольда, Чацкого, Паоло.

Свою объективную враждебность к светской черни, к толпе он переживает индивидуалистически, раскрывая свой характер в сфере любовно-дружеского конфликта. Диспропорция между умом, чувством и волею в характере Онегина во многом обусловила его понимание любви как "науки страсти нежной" или как системы, ограничивающей свободу человека. Трагический финал его дружеских отношений с Ленским открывает перед ним на всю оставшуюся жизнь мир возвышенных чувств. В восьмой главе он вдруг становится пылким искренним и вдохновенным влюбленным, никого кроме Татьяны не замечает, испытывает к ней настоящее чувство, что свидетельствует о его спонтанной способности довериться искреннему чувству и тем самым преступить нормы света. Пустота заполняется жизнью сердца, эпитет Ленского "туманный" в 8 главе переадресовывается Онегину. Но поскольку Татьяна не отвечает на его запоздалый голос любви, он вновь оказывается в трагической ситуации. И уже теперь его разочарование в светском обществе переходит в мизантропию, т.е. разочарование в жизни вообще, в тоску по небытию - он готов свести счеты с жизнью: "Зачем я пулей в грудь не ранен?... Зачем, как тульский заседатель, Я не лежу в параличе?... Чего мне ждать? тоска, тоска!...". Он "чуть с ума не своротил / Или не сделался поэтом", он разобщен как с людьми враждебной ему светской среды, которых он превосходит образованностью и умом, так и с душевно близкими Татьяной и Ленским. "Голос чувства" не полностью угас в Онегине, и именно в этом Пушкин усматривает возможность дальнейшего развития его судьбы. В заключительной главе Онегин предстает в подлинно романти-

ческом ореоле — в его изображении исчезает авторская ирония: "Но это кто в толпе избранной / Стоит безмолвный и туманный? / Для всех он кажется чужим".

Причины трагедии Онегина видятся в отрыве интеллекта "русских европейцев" от народных основ национальной жизни. Пушкин в тексте романа нередко переоценивает влияние на Онегина "чужих образцов" поведения: байронический скепсис, английский сплин, романтическая поза, "Гарольдов плащ" искажают русский ум Онегина. Байронический демонизм вливает "в душу хладный яд", отрицая светлое и прекрасное в жизни человека. Но развязка любовно-дружеского конфликта (Онегин — Татьяна — Ленский) намекает на отсутствие перспективы не только онегинского скепсиса, но и восторженности Ленского. Герой, презирающий пошлость, противостоит в романе старомодным нормам светского поведения, становясь тем самым собственно романным, проблемным "героем времени".

Юный и наивный Ленский не затронут "хладным дыханием света", он сохранил вечную молодость души, ему внутренне близки абсолютные идеалы романтической любви и дружбы, он восхищается ночью, звездами, луной, всем этим он оттеняет рациональную трезвость Онегина. Ленский уходит от реальной действительности в мир иллюзий, и смысл жизни ищет в романтической философии и искусстве, будучи одаренной поэтической натурой. Поэтому герой лишен сколько-нибудь значимой бытовой характерности, он всецело погружен в поэзию любви, в сферу философско-мечтательной созерцательности. Подобных ему представителей передовой дворянской молодежи можно было встретить среди московских «архивных юношей», романтиков-идеалистов типа любомудров. Его образ лишен политической заостренности: ни экономические проекты Адама Смита, ни революционные потрясения в Европе не задевают его сознание, погруженное в немецкую философию ("поклонник Канта") и литературу ("под небом Шиллера и Гете"), французскую лирику начала XIX века (элегия "Куда, куда, Вы удалились..."). "Возвышенные чувства", "девственные мечты", пламенная восторженность имеют своим истоком томик Шиллера, которого он читает в ночь перед дуэлью. Романтизм Ленского, привезенный им из "Германии туманной", противостоит косности и консерватизму окружающего его общества, но "геттингенская душа" не может узреть противоречий реальной жизни. В столкновении онегинского романтического скептицизма и романтической восторженности Ленского превосходство остается на стороне первого. Онегин глубже и тоньше понимает действительность. "Благородное стремленье, и жажда знаний и труда" открывали перед Ленским перспективу великого поэта — "его умолкнувшая лира гремучий, / Непрерывный звон в веках поднять могла".

Германия в сознании читателя осмысляется благодаря Ленскому как романтическая страна Шиллера и Гете, под небом которой просвещенность столь органично соединяется с патриархальностью. Литературный идеал замещает реальность. Под романтической маской обнаруживается сердечная простота доброго провинциального помещика — "сердцем милый был невежда".

Образ Татьяны исполнен исключительной цельности и природной естественности в противовес лживым формам искусственной светской морали. В образе Татьяны Пушкин романтически отрицает ограниченность и застойный характер поместной деревенской жизни — ее интерес к мировой культуре и литературе резко выделяет ее на фоне провинциального прозябания. В личной любовной коллизии Онегина и Татьяны таится ответ о причине "русской хандры". Пушкин наделяет ее исключительной тонкостью и глубиной чувств, благородством помыслов, искренностью переживаний, преданностью в любви. Близость к природе, восторженное поэтическое воображение, мечтательность, *вера в возможность соединения родственных душ* (в чем был убежден и Ленский). Все эти исключительные качества говорят об особой значительности ее внутреннего мира, ориентированного на ценности романтического сознания.



Татьяна воспринимает реальность сквозь призму литературы, влюбляется в "литературного" героя Онегина. Она ведет себя как романная героиня, когда пишет письмо, когда происходит объяснение героев в саду. Воспитанная на образцах западноевропейской беллетристики XVIII века (Руссо, Ричардсон), она, тем не менее, остается верной национально-бытовым традициям русской жизни, что подчеркивается Пушкиным в обрисовке ее семьи. Она воображает себя героиней французских и английских романов Клариссой Гарлоу, Юлией, Памелой, Дельфиной, Онегин предстает в ее сознании в образах Сен Пре, Вертера, Грандисона, Малек-Аделя, де Линара, Корсара, Жана Сбогара, Вампира. Татьяна воспринимается как психологический антипод Онегину по принципу романтического контраста: "уездная барышня" — светский денди, "душевная пустота" героя — "сердечная полнота" героини, он англоман, она патриархальна.[1] И это не причуды сентиментальной моды (достаточно сравнить поведение Татьяны и историю ее матери, которая тоже в молодости была без ума от Ричардсона, любила "Грандисона", но, выйдя замуж, "рвалась и плакала сначала", а затем ее жизнь пошла по накатанной колее провинциальных жизненных стереотипов). Для Буяновых и Пустяковых быт усадебной жизни застыл, для Татьяны он полон чудесных превращений: в праздничные гадания, песни, сны и предчувствия она вкладывает высокое романтическое содержание ("Татьяна верила преданьям / Простонародной старины, / И снам, и карточным гаданьям, / И предсказаниям луны. / Ее тревожили приметы; / Таинственно ей все предметы / Провозглашали что-нибудь, / Предчувствия теснили грудь"). И в этом она была близка Ленскому, для которого цель жизни "была заманчивой загадкой, / Над ней он голову ломал / И чудеса подозревал". Образы Татьяны и Ленского овеяны грустно-элегическим настроением. Драматизм положения Татьяны заключается в ее изначальном одиночестве, в вынужденном бездействии, в невозможности найти счастье и смысл жизни в высокой любви, главной цели любого романтика, верного своим высоким духовным устремлениям. Она предстает жертвой внешних неблагоприятных условий, в то время как плачевный итог судьбы Онегина объясняется в первую очередь его собственной отрицательной позицией. В ее характере намечается возможность органического объединения национальных сторон русской жизни с лучшими достижениями западноевропейской культуры. Онегин превосходит Татьяну своим односторонним европеизированным интеллектом, "русская душой" Татьяна возвышается своим нравственным чувством. Сентиментальный строй мыслей и чувств Татьяны нравственно активен, одухотворен высокими романтическими началами ее души.[2] Татьяна Ларина — национально-культурный идеал Пушкина, осуществление его мечты об истинной женственности.

Автор романа участвует в развитии сюжета согласно принципам романтического субъективизма.[3] Его функция реализуется через систему лирических отступлений, что было свойственно байронической традиции. Автор-повествователь выступает вне четкой локализации, в разных лицах: друг и добрый знакомый Оне-

1. См. *Clayton J.* Ice and Flame: A. Pushkin's "Eugene Onegin". Toronto, 1985.
2. „Татьяна дана индетерминированно, на основе романтического принципа типизации» — пишут исследователи «проблем реализма» в русской литературе — «Развитие реализма в русской литературе». Т. 1. М., 1972. С. 172.
3. *Shaw J. T.* The Problem of Unity of Author-Narrative Stance in Pushkin's "Eugenij Onegin"// Russian Language Journal.1981. Vol. XXXV. N 120. P. 25 -42.

гина, покровитель и защитник Татьяны, поэт, экспериментирующий с новыми принципами изображения действительности, свидетель событий, происходящих в романе. Образ автора способствует исключительному расширению временных и пространственных границ романа, воссоздает атмосферу *свободной сюжетной и композиционной активности.* Особым образом он организует взаимодействие автора и читателя, герой и автор постоянно меняются местами. *Благодаря образу автора все сюжетное развитие становится художественной условностью, свойственной романтическим произведениям.* Автор не традиционный рассказчик, а одновременно и герой романа, он становится создателем романного мира, творцом и разрушителем сюжетных условностей. Он постоянно нарушает закономерно поступательное движение сюжета, часто размышляет на биографические и литературные темы. Лирические отступления выполняют в романе многочисленные функции: обозначают границы романного времени, предлагают комментарии к событиям, мотивируют переход от одной ситуации к другой, вводят авторское "Я", с их помощью ведется диалог с читателем, литературная полемика, нередко лирические отступления замещают собой сюжетное повествование. Они формируют дистанцию между героями и автором, что позволяет открыто рассуждать о пушкинских эстетических симпатиях. Такова специфика изображения романтизированной фигуры автора, чье присутствие объясняется его ссылкой, типично романтической мотивировкой образа изгнанника, как бы перекликающегося с затворничеством Онегина, то есть способностью отвергнуть бремя условностей света. Автор оказывается одновременно и посредником между миром героев и миром читателя, который в зависимости от того культурного пространства, в котором он находится, оказывается способным "дорисовать" "за автора". Автор призван таким образом пробудить воображение читателя, соотнося его представления со своими чувствами и мыслями.[4]

Уникальна композиция сюжета и всего романа в целом. Главные герои по ходу сюжета образуют как бы особое "человеческое соседство": Онегин — Ленский, Татьяна — Ольга, Татьяна — Онегин, Ленский — Ольга. Роман становится "записной книжкой", "альбомом", "тетрадью", фрагментарными заметками сердца автора, романтическими *импровизациями* ("небрежный плод" "забав, бессонниц, легких вдохновений"), наблюдениями его холодного ума, набросками, обработанными другими авторами, когда варианты сюжетного действия противоречат друг другу. Пушкин освобождает сюжет романа от традиционных схем просветителей (в нем нет любовного соперничества, преодоления искусственных препятствий, счастливой развязки), между Татьяной и Онегиным стоит только Рок и Провидение, которые открывают перед героями их подлинную стихию, стихию молчания — Онегин "молчит" перед стихией смерти, Татьяна перед стихией жизни. Поэтому автор сохраняет тайну дальнейшей судьбы Онегина и Татьяны. В конце романа автор нарочито перемещается от мужского центра к женскому (наподобие байронической поэмы): Онегин остается открытым незавершенным характером, способным к смене ценностных ориентаций. Татьяна остается верной своей мечте вопреки всем обстоятельствам; она понимает, что счастье женщины состоит в приближении к миру мужчины (постоянный тезис любого из романтиков), хотя и осознает всю пропасть, которая разделяет идеалы и действительность. Сам автор как бы перемещается в зону героини, которая становится новой ипостасью его музы, сменив образы вакханочки, Леноры. Подчеркнутый психологизм героини ставит сюжетное развитие под вопрос, подчеркивается его условность, нереализованность многих ситуаций. Неслучайно, что в последней строфе жизнь уподобляется роману и бокалу вина. Магический кристалл позволяет узреть невидимое, различить незримое, но невозможно познать реальность. Современный исследователь связей русской и французской литературы Е. П. Гречаная подчеркивает, что роман "представляет собой пространство par excellence взаимодействия французского аристократического и руссоистско-вертеровского духовных комплексов"; а финал романа, "проникнутый духом стоицизма, который является отличительной чертой французской аристократической литературы, не мог удовлетворить современников Пушкина, привыкших к стереотипным, "чувствительным" развязкам любовных историй".[5]

Таким образом, все важнейшие компоненты содержания романа Пушкина обнаруживают ярко выраженную романтическую тенденцию. Система романтических ценностей остается незыблемой составляющей пушкинской аксиологии.

4. См. *Sambeck-Weideli B. v.* Wege eines Meisterwerks: Die russische Rezeption von Puskins "Evgenij Onegin". Bern, 1990 (Slavica Helvetica, 34).

5. *Гречаная Е.П.* Пушкин и французская аристократическая литература XVII — XVIII вв.//Университетский пушкинский сборник. М., 1999. С. 391, 393.



# МИТЪТ ЗА МАЗЕПА В "МАЗЕПА" НА БАЙРОН И В "ПОЛТАВА" НА ПУШКИН

**Лидия Терзийска**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Животът и делото на Иван Мазепа са една от поучителните и трагични страници в украинската история. Сложната му и противоречива, загадъчна и трагична фигура, е привличала и привлича вниманието на редица творци, както в украинската, така и в световната литература.

Още в древната украинска поезия се появяват творбите на Стефан Яворски, Дмитрий Туптало, Петро Армашенко, Пилип Орлик и др. автори, където украинският хетман И. Мазепа е прославян като смел пълководец, мъдър деец на държавата, покровител на църквата и просветата. На Мазепа е посветена драмата "Владимир" на Теофан Прокопович . Но след историческия избор на хетмана през 1708 г., похвалните си стихове за него Прокопович заменя с язвителни, в които той го осъжда за така наречената "измяна".

В световната литература към образа на Мазепа пръв се обръща Волтер в "История на Карл XII" (1731). Той отбелязва неговата смелост, ум, стремеж към постигане на независимост на Украйна. Волтер въвежда измислената от полския шляхтич Пасек история за любовта на младия Мазепа с пани Фалбовска.

По-късно, през XIX в. — периодът на романтизма — образът на Мазепа заема важно място в литературата. Със своята художествена изисканост привличат вниманието произведенията на Байрон, Юго, Рилеев, Словацки. При всички тях Мазепа е разкрит като легендарна личност, като въплъщение на свободолюбие и като хетман, чиято съдба е неразривно свързана със съдбата на Украйна.

Изходен пункт за Байроновата поема "Мазепа", създадена в чернови вариант през есента на 1818 г., както отбелязва сам авторът в краткото съобщение за своята поема, е разказът за неудачния поход на шведския крал Карл XII срещу Русия и за неговото бягство в пределите на Турската империя след Полтавската битка, заимстван от книга на "История на Карл XII" от Волтер. Без съмнение личността на Карл XII е интересувала поета не по-малко от личността на Мазепа, още повече, че в много отношения съдбата и характерът на шведския крал навярно са напомня-

ли на поета за съдбата на обичания от него някога герой — Наполеон, за когото походът срещу Русия се оказва така съдбовен, както и за Карл XII. Съпоставка между двата героя съвсем бегло се забелязва още в първата строфа на"Мазепа", където поетът си спомня за "День еще более мрачный и ужасный" от деня на Полтавската битка.

Изборът на сюжета може да се обясни с факта, че Байрон е знаел за Мазепа само онези оскъдни данни, които е могъл да срещне у Волтер, където за цялостния живот на Мазепа, за взаимоотношенията му с неговите подчинени, за дъщерята на Кочубей и т.н. изобщо не се споменава.

Известно е, че Пушкин много добре е изучил това произведение на Байрон и е бил много разочарован, че избирайки Мазепа за свой герой, английският поет се е спрял само на един епизод от юношеските години на украинския хетман и съвсем не е засегнал по-късни събития от неговия живот, които представляват къде-къде по-голям драматичен интерес. За пръв път прочел в поемата на Рилеев "Войнаровский" стиховете:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь...,

Пушкин с учудване отбелязва: "как е могъл поетът да подмине такова страшно обстоятелство. Да се натрупват измислени ужаси, с които да се изграждат исторически характери, не е нито много умно, нито великодушно. Но в описанието на Мазепа да се пропусне толкова поразителен факт, е недопустимо. Ако Байрон би могъл да използва историята за прелъстената дъщеря и убития й баща, то, вероятно, никой не би се осмелил след него да се докосне до толкова ужасна тема"[1].

На 5 април 1828 г. Пушкин започва своята поема "Полтава". Пише я на части с чести и продължителни прекъсвания и работи над нея от края на юни до средата на септември. В окончателна редакция първата песен е завършена на 3 октомври. На 27 октомври е написано Посвещението, за което и до днес не е точно установено към кого е насочено, а Предисловието е подготвено за печат на 31 януари 1829 г. В него поетът пространно разкрива като какъв той възприема Мазепа и най-вече как го показва историята: "като честолюбив, закоренял в злодейства, клеветник на Самойлович, своя благодетел, убиец на бащата на своята нещастна любовница, изменник на Петър в навечерието на неговата победа, предател на Карл след поражението му; паметта му — анатемосана от църквата, не може да избегне проклятието на човечеството.

Някой в романна повест е изобразил Мазепа като стар страхливец, бледнеещ пред въоръжена жена, изобретателен в ужаси, страдания и мъчения, подходящи за френска мелодрама и пр. По-добре е обаче да бъде разкрит и обяснен истинският характер на този метежен хетман, без да се изопачава своеволно историческата личност."[2]

1. За епиграф към "Полтава" Пушкин поставя редове от поемата "Мазепа" на Байрон: "Мощь и слава войны, // Как и люди, их суетные поклонники, // Перешли на сторону торжествующего царя". Поезията на Байрон — ново по време и новаторско по форма и съдържание явление, по естествен начин се възприема като емблематична и като символ на новата литературна школа. И Пушкин, работейки над "Полтава", използва опита на английския поет дори и при изграждането на сюжета на своето произведение. В "Полтава" Мазепа , както и в произведението на Байрон също е съставна част от "сферата на романтичната поема със силни страсти" и от "сферата на историята и на историческите събития"[3], докато Петър I (при Пушкин), както Карл XII (при Байрон), принадлежи само на историята. С това може да се обясни и особената роля на екстралитературния контекст — сведения за живота и дейността на Мазепа, с които Байрон и Пушкин предварят повествованието за него в своите поеми.

Използването от страна на Байрон и Пушкин на първоизточниците, ни се струва, е специфично, а именно, че те включват в себе си митове за Мазепа ("митъг" го възприемаме като "вторична семиотична система").[4]

Бидейки преведени на езика на романтичната литература от Байрон и Пушкин, митовете за Мазепа се трансформират в метамитове, използвани или дешифрирани от читателите в зависимост от характера и нивото им на осведоменост по въпроса за личността и нейната роля в историята. Верността на тази теза смятаме може да се докаже, анализирайки контекста, текста и съотношението между текст и контекст в "Мазепа" на Байрон и "Полтава" на Пушкин.

2. Байрон в "Мазепа" използва три цитата от "История на Карл XII" на Волтер. В първия се разказва, че през младите си години Мазепа "имал роман с жената на полски шляхтич и мъжът на любимата, след като научил за това, заповядал да завържат Мазепа гол за тялото на кон и да пуснат коня на свобода. Конят бил родом от Украйна и избягал там, носейки на гърба си Мазепа полумъртъв от умора и глад"[5].

Мазепа на Байрон е романтически герой: романтична любов, необикновената случка с коня — своеобразната екзотика на тази случка, а така също и природната картина (романтичен фон) — украинската безлюдна степ, по която се носи конят с Мазепа (това препускане в поемата е характерен важен мотив в романтически дух), драматичните моменти: срещата с табуна диви степни коне, вълчата глутница, която преследва Мазепа, нощното преминаване през реката и изобщо нощните образи.

Тази версия (за младостта на Мазепа няма достоверни сведения), чийто смисъл е в обяснението на битовата драма за появата на Мазепа в Украйна, при превода й на езика на просветителската идеология, обогатявайки с митически концепт "торжество образованного ума": "Благодарение на превъзходството си по ум и образование, той се ползвал с голямо уважение сред казаците, славата му все повече се разраствала, и се стигнало дотам, че царят бил принуден да го обяви за украински хетман"[6].

Като взема за основа мита, поместен в "История на Карл XII", Байрон създава метамит с концепт "романтический воитель": "Мазепа, воин — старец, разказващ за Мазепа — влюбен младеж, остава верен на своето първо чувство и е готов заради възкръсването му да се раздели с високото положение на хетмана ("И нет милее ни о чем // В моей душе воспоминаний!.. // Чтоб снова юным быть пажом, // Располагавшим лишь мечом, // Да нежным сердцем и дарами // Природы — юными годами,// За это все я был рад // Тобой пожертвовать, Украйна!" (Превод на В.Мазуркевич.)

3. При създаването образа на Мазепа Пушкин взема за основа мита, изграден от историците. Него поетът лапидарно излага в предисловието на "Полтава". Митическият концепт в дадения случай се формира за сметка на описанието на определението — действието на държавния глава — не в рамките на политическата история, а на езика на етиката, което лесно можем да проследим в примера "Жизнеописания Мазепы", написано от декабриста историк и писател А.О.Кор-

1. Морозов П. Мазепа... В: Полное собрание сочинений Байрона. Спб. 1904, т. 2. Ч. 1, с. 111.
2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.-Л., 1949, т. IV, с. 504.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1979, с. 279.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 78.
5. Байрон. Цит съч., с. 117.
6. Пак там.

нилович.[7]

В унисон със споменатия мит Пушкин описва Мазепа по следния начин в своята поема: "Немногим, может быть известно, // Что рад и честно и бесчестно // Вредить он недругам своим; // Что ни единой обиды, // С тех пор, как жив, не забывал, // Что далеко преступны виды // Старик надменный простирал; // Что он не ведает святыни, // Что он не помнит благостыни, // Что он не любит ничего, // Что кровь готов он лить, как воду, // Что нет отчизны для него". Като допълва художествено измислената история за дъщерята на Кочубей Матрьона, представена в поемата с името Мария, Пушкин създава метамит, в който митическият концепт "Злодей" е трансформиран в концепт на "Романтичен злодей" (политическата интрига, която развива Мазепа е пагубна за всички персонажи от поемата, включително и за неговата любима — Мария).

4. Митът, според Р. Барт, "нищо не скрива и нищо не афишира; митът не е нито лъжа, нито искренно признание, той е изкривяване"[8]. Свойствената за мита деформация на знака лесно може да се проследи в "Мазепа " на Байрон, където намираме разминаване между фабулата на поемата и фактите от историята. Потрудно е да се открие деформация на знака в мита, който е използван в "Полтава". И все пак това е възможно: в написаната от И.П.Крипякевич в 1938 г. "Історія України" действията на Мазепа са описани с езика на политическата история. Тук, впрочем, на стр. 215 четем: "Окупацията на Деснобрежна Украйна, която провежда Мазепа при поддръжката на московското правителство, може да служи като доказателство за ползата от съюза с Московското царство. На тази политика на сътрудничество с Москва Мазепа остава верен почти цели двайсет години от своето хетмануване. Но настъпват събития, които го принуждават да измени своята политика"[9]. Какви са тези събития, които Крипякевич така подробно разглежда? Когато през 1700 г. започва северната война, Русия встъпва в борба с Швеция. Тъй като Украйна след договора, подписан в Переяслав през 1654 г. от хетмана Богдан Хмелницки и Московското княжество е присъединена към северната си съседка и макар да не е пряко зависима от нея, сега Петър I я въвлича във войната. "Той се стреми да използва всички сили и средства на своята империя, за да се противопостави на настъплението на Карл XII. От Украйна изисква същите усилия и материална помощ за войната, както и от московските провинции, несъобразявайки се нито с договорите, нито с икономическите обстоятелства, нито с политическите настроения... Петър провежда унификация на всички части на своята империя и обособеното държавно устройство на Украйна става неизгодно за неговите планове; става ясно, че рано или късно той ще пристъпи към неговата ликвидация"[10]. Всичко това по същество довежда до разрушаването на основите на украинската държавност и насочва Мазепа към промяна в отношенията му с Московската държава.

"През есента шведската армия навлиза в земите на украинското хетманство. Карл осъществява това си решение без предварително споразумение с Мазепа. Всъщност шведите навлизат в Украйна, когато тя все още не е готова да се противопостави на Московското княжество, нито пък на друг неприятел. Мазепа е в безизходица и тръгва с неколкохилядна армия към шведския лагер, за да води мирни преговори с Карл XII.

В преговорите с шведския крал Мазепа се старае колкото се може на по-широка основа да постави делата на своята държава. И успява да достигне договореност, че Украйна е задължена да остане в съюз с Швеция, но шведският крал няма

7. Корнилович А. О. Виж: Рылеев К. Ф. Сочининия. Л., 1987, с. 163.
8. Барт Р. Цит. съч., с. 95.
9. Крипякевич І. П. Історія України. Львов, 1990, с. 215.
10. Пак там, с. 217.



да има каквито и да било права да използва титлата, нито пък герба на украинското княжество"[11]. Като четем всичко това, можем да си обясним защо, "макар че плановете на Мазепа не успяват, името му за следващите поколения си остава символ в борбата за независимост на Украйна"[12]. (Сравни с думите на Пушкин от цитираното по-горе предисловие към "Полтава": "Мазепа е едно от най-забележителните лица на тази епоха. Някои писатели искаха да направят от него герой на свободата, новият Богдан Хмелницки"[13].)

5. До неотдавна разшифровката на мита за Мазепа беше невъзможна главно поради недостъпността на необходимата за целта литература по история на Украйна. Сега читателят на "Мазепа" на Байрон и на "Полтава" на Пушкин, запознал се с историческите материали за периода на хетманството на Мазепа, се оказа едновременно в положението и на читател, и на изследовател, който дешифрира митовете за Мазепа. За първия е характерно "консумирането на мита в съответствие с целите, заради които той е създаден"[14], докато за втория "митът ще се възприема като измама"[15]. Това противоречие се премахва чрез рефлексията: читателят, вземайки под внимание бележките в "Мазепа" и в "Полтава" от трудовете на историците, разбира, че зад митовете в двете поеми стои не реално съществуващо лице, а митът за него и възприема двете произведения като блестяща парафраза на темата за митовете за Мазепа.

# В ПОИСКАХ ЭВРИДИКИ

**Радослава Илчева**
*(Институт литературы при Болгарской АН)*

Мотив посещения загробного мира в поисках жены или возлюбленной стар как мир, о чем свидетельствует его присутствие в самых разных, подчас весьма отдаленных друг от друга религиозных и культурных традициях. Он встречается и у северноамериканских индейцев, и у японцев[1], но свое классическое выражение получил еще в эпоху греческой античности - в мифе об Орфее и Эвридике. Напомним его сюжет. Сын речного бога Эагра и музы Каллиопы, прославленный поэт и музыкант Орфей был влюблен в дриаду Эвридику. В день их свадьбы или скоро после нее Эвридика умирает от змеиного укуса. Знаменитый фракийский певец отправляется в царство теней с надеждой вымолить любимую у богов Аида. Своей дивной игрой он трогает их до слез и они разрешают ему вывести на землю жену, ставя одно-единственное условие: идти первым, не поворачиваясь. Когда уже был близок выход в мир живых, Орфею показалось, что любимая не следует за ним. Он повернулся и тень Эвридики исчезла навсегда. Дальнейшая судьба Орфея была трагической. Он прогневал Диониса, который наслал на него вакханок. Певец погиб от их дикого неистовства.

С давних пор эта история любви на грани жизни и смерти волнует умы челове-

11. Пак там, с. 218.
12. Пак там.
13. Пак там.
14. Барт Р. Цит. съч., с. 95.
15. Пак там, с. 94.
1. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М., 1987, I, с. 453.

чества, порождая множество шедевров. Усиленное и дружное внимание европейской литературы к ней датируется 20-40-ыми годами XX века, когда Орфей и Эвридика вновь материализуются, подчас в обличии современных людей, в творчестве Р. М. Рильке, Ж. Ануя, И. Голя, П. Ж. Жува, А. Жида, Ж. Кокто. Но следы архаического мифосценария можно обнаружить и в русской классической литературе. Так например, кое-какие его звенья самым неожиданным образом оказываются вплетенными в канву знаменитой поэмы А. С. Пушкина "Медный Всадник", один из героев которой тоже отправился в царство мертвых в поисках своей Эвридики.

И чтобы не мучить читателя догадками, объявим сразу: герой этот - "Евгений молодой", бедный нечиновный чиновник, единственный персонаж петербургской повести, названный автором, причем дважды, героем и единственный живой актант в ней.

Идея сопоставления Евгения и Орфея на первый взгляд может показаться странной и даже натянутой. Куда мелкому петербургскому чиновнику до мифического поэта, обладающего магической силой искусства! К тому же, Евгений - не поэт, он только "размечтался, как поэт" накануне беды. Но стоит вдуматься в его мысли, как появится первая точка соприкосновения с древнегреческим протогоном.

Уж кое как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год-другой -
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...(259)[2]

Мечты, как видим, о самом обыденном, о самом повседневном. Создается даже впечатление, что Пушкин нарочито принижает своего героя, погружая в быт его представления о возможном счастье[3]. Но эта поэзия будней как раз недоставала легендарному фракийскому певцу: он не побоялся ради семьи отправиться в преисподнюю. Ассоциация Орфей - Евгений не только возможна, но и нужна: она снимает с образа героя тот налет мещанства, который критика долго и упорно подчеркивала в нем на основе вышеприведенных рассуждений.

Орфей попал в загробный мир благодаря искусству - он околдовал своей игрой его неумолимых сторожей. Евгению пришлось если не умереть, то, по крайней мере, уподобиться мертвецу. Это произошло в день катастрофического наводнения 1824 года, когда он очутился верхом на мраморном льве перед домом князя А.Я. Лобанова-Ростовского[4]:

2. Все цитаты из поэмы "Медный Всадник" даются по изданию: *Пушкин, А.С.* Собрание сочинений в десяти томах. М., 1974-1975, т. 3, с указанием страниц в скобках.
3. В т.наз. Цензурном автографе они конкретизированы стихами: "Кровать, два стула, щей горшок/ Да сам большой...Чего мне боле?/ Не будем прихотей мы знать,/ По воскресеньям летом в поле/ С Парашей буду я гулять..." (см.: Медный Всадник. Петербургская повесть А.С. Пушкина. Редакция текста и статья П.Е. Щеголева. Спб., 1923, с. 25).
4. Поза Евгения вызвала множество интерпретаций: ассоциации с вавилонской блудницей и всадником апокалиптического бледного коня; повторение позы Наполеона из лирики Пушкина (см.подробнее: *Виролайнен, М.Н.* "Медный всадник. Петербургская повесть". // Звезда, 1999, бр.6, с. 210-211); введение в художественное произведение действительного факта - таким образом и там же спасся некто Яковлев (см.: *Кочубей, А.В.* Записки (Семейная хроника) - В: "Город под морем" или Блистательный Санкт-Петербург. Воспоминания. Рассказы. Очерки. Стихи. Спб., 1996, с.229-230.) и т.д. Но, думается, важна не *поза*, а *состояние* героя. А оно более чем показательно.



Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный...(261)

Своей недвижной околдованностью, прикованностью к мрамору - общеупотребляемому материалу для надгробий, Евгений напоминает мертвеца. Притом, он не просто бледный, он *страшно* бледный. Впечатление усиливается отсутствием шляпы и сжатыми крестом руками. Возвышенность крыльца, где "с подъятой лапой, как живые, / Стоят два льва сторожевые" напоминает стол, куда по русской традиции ставят гроб в доме покойника. Подобно мертвецу Евгений бесчувствен к тому, что происходит вокруг него: он не слышит как подымается жадный вал, не ощущает хлещущего ему в лицо дождя. Лента жизни прокручивающаяся, как говорят, на глазах у умирающего, фиксирует самое важное в этом мире для героя - Парашу и ее мать в ветхом домике у залива. Происходит нечто весьма странное: мраморные львы и бронзовый всадник мнятся живыми. В их позе Пушкин акцентирует на знак жизни - поднятую руку/лапу. В тоже время у живого - недвижность мертвого. Думается, именно в это мгновение, когда живое и мертвое меняются местами, становится возможным путешествие живого в царство мертвых.

Мысль об Эвридике приводит Орфея во владения Аида. Также, мысль о Параше придает неподозреваемую активность герою, выводя его из состояния мертвенного оцепенения. Сразу после спада вод Евгений спешит к реке. В текст вторгаются глаголы движения ("спешит", "бежит"). Действия героя вполне естественны для встревоженного судьбой любимой женщины человека. Его цель - противоположный берег, где, как он думает, находится Васильевский остров с домиком Параши. Отправляясь туда, он, сам того не подозревая, впускается в необычайное путешествие - по ту сторону.

Для этого, в первую очередь, надо переплыть через все еще бурлящую реку:

Но торжеством победы полны,
Еще кипели злобно волны,
Как бы под ними тлел огонь,
Еще их пена покрывала,
И тяжело Нева дышала,
Как с битвы прибежавший конь. (263)

Подогреваемая огнем река с одной стороны - удачная метафора, но с другой отвечает представлениям о сверхъестественной преграде (огненные озера, кипящие протоки и пропасти), отделяющей территорию живых от территории мертвых. Она делает путешествие в потустороннее опасным[5]. К тому же, Нева уподоблена животному - боевому коню. Правда, ей далеко до мифического Кербера, охраняющего вход в царство мертвых, но своей яростью она напоминает его чудовищных сторожей[6].

В загробный мир мертвых, как правило, ведет мрачный гид - психопомп. В древнегреческой мифологии это Харон, который на своей черной лодке перевозит души через реку Ахеронт (или Стикс), беря с каждого пассажира по оболу. Живых он не перевозит[7]. Он не замедляет появиться на "брегах Невы" - странный лодоч-

5. Мифы..., том I, с. 453. По наблюдению О.А. Левченко, река является границей между миром живых и миром мертвых и в балладе, которая чаще всего повествует о разлученных смертью влюбленных.( *Левченко, О.А.* Балладные пространственные структуры в "Медном всаднике" А.С.Пушкина //Русская филология. Ученые записки, Смоленск, 1994, т.1, с.137.)
6. Впрочем, конь и собака присутствуют парой во многих изображениях древности, в том числе и на знаменитом Мадарском всаднике.
7. *Батаклиев, Г.* Антична митология. Справочник. С., 1992, с. 165.

ник, возникший вдруг, как бы из ниоткуда:

И перевозчик беззаботный
Его за гривенник охотно
Чрез волны страшные везет. (263)

На фоне общего смятения и еще не усмирившейся стихии эпитет "беззаботный" более чем не кстати своим резким несоответствием тревожно-трагическому пафосу изложения. Но это только в случае если бы речь шла о реальном лодочнике[8]. Лодочник в "Медном Всаднике" недоступен гневу волн - только так можно объяснить его беззаботность. Очевидно, он является существом иного порядка, притом порядка, изначально связанного со смертью, гибелью. Поэтому ему нечего бояться. Правда, петербургский Харон берет с Евгения не обол (одну шестую драхмы), а куда больше - гривенник (10 серебряных копеек). Актуализация платы со скидкой на инфляцию или издержки контрабандного перевоза мнимого мертвеца? Не станем спорить.

Семантическая цепь: река - лодочник - роковое путешествие, с одной стороны отвечает описанным в петербургской повести событиям, а с другой легко трансформируется в корреляцию: граница между жизнью и смертью - психопомп - путешествие в загробный мир. Но, и это надо особо подчеркнуть, одновременный доступ по меньшей мере к двум смысловым уровням является отличительной особенностью этого пушкинского произведения.

Преодолев благодаря Харону кипящее водное препятствие, Евгений попадает в мир, который не имеет ничего общего со знакомым ему Васильевским островом.

Несчастный
Знакомой улицей бежит
В места знакомые. Глядит,
Узнать не может. Вид ужасный!
Все перед ним завалено;
Что сброшено, что снесено... (263)

Подробно описанная картина разрушений в деталях совпадает со свидетельствами очевидцев бедствия[9]. Природа в очередной раз победила:

кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются. (263)

В пушкинском описании Евгений - единственный человек в этом сумрачном царстве, который все еще способен бежать и глядеть (эти глаголы употреблены неоднократно, их смысл усиливается наречием "стремглав"). Нет даже намека на присутствие другого живого существа. Эти стихи как нельзя лучше подтверждают наше предположение о том, что поехавший к своей возлюбленной герой помимо своей воли попал в мир мертвых. Правда, этот хаотический мир имеет мало общего с древнегреческими "упорядоченными" владениями Аида. Участь Евгения оказалась куда трагичнее судьбы мифического героя. Орфей с Коломны не увидел даже тени своей Эвридики с Васильевского острова, не открыл ее тела. Поняв, что Параша поглощена хаосом, бедный чиновник лишился разума.

8. Идея уподобления перевозчика Харону была высказана М. Виролайнен (*Виролайнен...* с. 212).
9. См. напр. *Мартынов, И.И.* Наводнение 7 ноября 1824 года, или Письма в Иркутск (Город под морем...с. 185-189).



Пребывание по ту сторону, однако, не прошло для него бесследно. Живые редко попадают в загробный мир и еще реже возвращаются оттуда[10]. Но когда это происходит, как бы в награду за пережитое, они приобретают некое тайное знание. Занавес сокровенных тайн бытия будто приподнимается на мгновение, открывая нечто не постижимое уму простых людей. Так было с Орфеем, с чьим именем связывается целая система философско-религиозных мистических взглядов - орфизм[11]. Так было и с пушкинским персонажем, вернувшимся в мир живых с неким сакральным знанием.

Это сакральное знание долгое время останется неясным даже для удостоенного им Евгения: оно уподоблено мятежному шуму Невы и ветров. Это и ужасные мысли, заполняющие собой все существо героя, и терзающий его смутный сон. Но знание это выкристаллизует в нужный момент и на нужном месте. Именно оно, определяемое непосвященными как безумие, сделает возможным прозрение. Мотив сакрального безумия переключает дискурс с древнегреческой мифологической на русскую религиозную волну, выводя вместе с тем пушкинского персонажа на качественно новый уровень. С Васильевского острова вернулся не погибающий в тоске по Эвридике Орфей, а исполнитель священной миссии - юродивый. Но это - особый и долгий разговор.

В пустынном и безлюдном царстве мертвых Евгений не встретил никого, даже демонов преисподней. Но совершенно неожиданно он увидит одного их них на "площади Петровой". В медном изображении основателя города наделенный внутренним зрением герой узнает и разоблачит

Того, чьей волей роковой
Под морем город основался... (266)

В очередной раз мертвое и живое поменялись местами. Медный Двойник усопшего императора, основатель инфернального города - даже не под землей, а под морем, оказался властелином в мире живых. Он и леденит их надежды, сковывает их существование своим мертвенным дыханием.

Подведем итоги. Путешествие Евгения до дома Параши на самом деле оказалось актуализацией архаического мифосценария "поиска возлюбленной в царстве мертвых". Актуализацией, но не и повторением[12]. Потому что его воспроизведение вряд ли входило в творческие задачи Пушкина.

Мы вполне осознаем дискуссионность вышеизложенного прочтения этих нескольких страниц классического литературного произведения - поэмы "Медный Всадник". Вместе с тем мы надеемся, что промелькнувшая на доли секунды в повествовании тень Орфея высветила новые, неподозреваемые грани в, казалось бы, хорошо знакомом и прозрачном образе пушкинского Евгения.

10. *Батаклиев...*, с 11.
11. Мифы..., т. II, с. 263.
12. Например, в поэме не найдем такого важного звена указанного мифосценария как те особые табу, с которыми связано пребывание живых в загробном мире. Нарушение табу губит предприятия живых и те ни с чем возвращаются на землю. (Мифы..., том II, с. 453.)

# "ГЕРОЙ НА НАШЕТО ВРЕМЕ" – ПОЕТИКА И ХЕРМЕНЕВТИКА НА МЕТАФИЗИЧНОТО

**Николай Нейчев**
*(Пловдивски университет "Паисий Хилендарски")*

Лермотновият "Герой на нашето време" е едно от най-значимите духовни събития на XIX век и заема особено място в историята и типологията на *руския роман*, който промени изцяло облика на световната литература. Това е новаторска и уникална в много отношения творба, която веднага с появата си предизвиква у читатели и критика нестихващи и до днес спорове и дискусии, както върху структурно-формалния, така и върху идейно-съдържателния рецептивен хоризонт. В предлаганата статия ще се поставят за разглеждане два въпроса: проблемът за външното ("екстериорно") композиране на романа, изграден върху принципа на *антропоморфизма* (structura anthropomorphica) и смислово-съдържателните измерения на Лермонтовия роман като historia anima ("история на душата").

Почти всички изследователи отбелязват особената структурно-композиционна характеристики на произведението. Този проблем наистина заслужава внимание. "Герой на нашето време" се състои от пет самостоятелни и завършени в себе си повести, но между тях съществува удивителна органична връзка, която превръща творбата на Лермонтов в съвършена и неделима художествена цялост - *в роман*. Въпросът е: *в какво се състои тайната на това единство*?

Съвсем не е достатъчно да се каже, че жанрът на "Герой на нашето време" е "верига от повести", обединени от фигурата на един герой, което превръща цикъла в своеобразен психологически роман[1]. Още Аристотел в своята "Поетика" пише: "Фабулата е единна не тогава, когато, както мислят някои, се отнася до един (герой): на един човек могат да се случат много, безброй неща, които не образуват никакво единство"[2]. Тази идея се поддържа и от модерното литературознание: "ние *винаги подбираме събитията* иначе бихме затънали в множество събития дори при един герой"[3]. Следователно не единният герой, не единството на действието, а "от светогледа на твореца" се мотивира "единството на художественото изграждане", което "се опитва да създаде модел на явленията в света"[4]. Затова въпросът за структурно-композиционните принципи, приложени в знаменития роман на Лермонтов, са в пряка зависимост от *духовната концепция на автора за човека и света*.

Нека се вгледаме в начина, по който отделните повести са подредени в единната структура на творбата.

1. *Эйхенбаум, Б.* Примечания. Герой нашего времени.- В: М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах. Изд. АН СССР, т. 6, М.- Л. 1957, с. 658.
2. *Аристотел*. За поетическото изкуство. Изд. "Софи-Р", С., 1993, с. 76.
3. *Шкловски, В.* Тетива. (За несходството на сходното). Книгоизд. "Георги Бакалов", Варна, 1977, с. 51. Тук и навсякъде курсивите, които не са изрично уговорени, са мои — Н.Н.
4. Пак там, с. 52, 56.



***Предговор***
ЧАСТ ПЪРВА
**I.** Бела
**II.** Максим Максимич
Дневникът на Печорин.
***Предговор***
**I.** Таман
ЧАСТ ВТОРА
*(Краят на дневника на Печорин)*
**II.** Княжна Мери
**III.** Фаталист

Първото, което прави впечатление от тази гледна точка, е деленето на романа на ***две*** части с ***два*** предговора. Очевидно целта на Лермонтов е била да създаде усещането за симетрия на текста, която намира своето логично обяснение чрез онтологичната амбивалентност в мирогледа на твореца. Всеизвестно е, че *небето* и *земята*, *духът* и *материята*, *ангелското* и *демоничното*, *душата* и *тялото*, *покоят* и *движението*, *свободата* и *робството и пр.* са негови основни художествено-мирогледни категории. Тази характерна светогледна особеност Лермонтов въплъщава по своеобразен начин и в своя роман.

***Първата*** и ***Втората*** част са ясно разграничени и дори противопоставени по няколко основни признака. Доминиращ акцент *в Първа част* най-общо се явява *външната* по отношение на главния герой гледна точка. Печорин е обективиран, представен, описан и анализиран отстрани *чрез другите* персонажи или чрез *външните* жестове, действия и изказвания на самия протагонист. Тук за първи и последен път се срещаме с външния портрет на Печорин, с подробни географски бележки и описания на природния ландшафт, както и на обичаите и поведението на местното кавказко население. Друг е преобладаващият акцент *във Втора част*. Тук доминира единствено *вътрешната* визия на Печорин. Цялото нагледно битие се е интериоризирало и пречупило в съзнанието му[5]. Може да се каже, че такива аспекти като: обективно и субективно, "реалистично" и "романтично", колективно и индивидуално са обединени под общите категории на *телесното* и *духовно* артикулирано битие, като под знака на "телесното" е *Първата*, а под знака на "духовното" — *Втората част* на творбата. Тази дихотомна конструкция намира своето обяснение най-вече в контекста на лермонтовската концепция за човека. Изпреварвайки анализа направо ще обявим тезата: *"Герой на нашето време" е изграден върху* ***антропоморфен принцип*** *като Първата част приема функциите на* ***антропотелесното****, а Втората на* ***антроподуховното****.*

И така, ако се вгледаме отново в схемата на подреждането на отделните повести ще забележим, че макар общо взето тя да потвърждава казаното дотук, все пак се забелязва едно съществено отклонение. То е следното: Ако **Втората част** въплъщава вътрешно-субективната и духовна гледна точка (*Дневникът на Печорин*), то кое е провокирало автора да разположи втория *Предговор* и "Таман" (която е пълнокръвна част от *Дневника*) в **Първата част** на романа, там, където доминират външно-обективните и чужди на протагониста гледни точки? Още повече, че цифровото обозначение пред всяка повест, маркиращо последователния ред на творбите (вж. горната схема), влиза в сериозно противоречие с цялостната двуделна концепция на романа. "Таман" носи цифрово обозначение **"I"**, което обаче се подчинява на логическата подреденост на повестите, съставящи не Първата, а Втора-

5. Тази особеност не е останала тайна за изследователите — вж.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 107.

та част (срв. **I.**"Таман", **II.**"Княжна Мери", **III.**"Фаталист") по този, а и по всички останали белези тази повест явно принадлежи на втората половина от творбата, тъй като, в противния случай (ако принадлежеше към Първата част), "Таман" задължително трябваше да носи последователно означение **"III"**, защото е разположен след "Бела" и "Максим Максимич", а съответно "Княжна Мери" да се отбележи с римско **"I"**, а не с **"II"**, както е в случая, тъй като с тази повест започва фактически част Втора. Логично би било първият *Предговор*, "Бела" и "Максим Максимич" да оформят Първата, а *Предговорът* към *Дневника на Печорин* с повестите "Таман", "Княжна Мери" и "Фаталист", съставящи този *Дневник* — Втората част на книгата[6]. Лермонтов обаче се спира на друга композиционна стратегия. Истинската "граница", която дели текста, действително е между повестите "Максим Максимич" и "Таман" и тя, както се вижда, е маркирана със съответната номерация. Точно в тази зона "телесното" и "духовното", казано в широкия смисъл на думата, *се допират*. В същото време обаче е в сила и основното делене на текста на две части. Но с факта, че "Таман" е поместена в Първа част (а в действителност принадлежи на Втора) се осъществява особеното *единство на творбата*, защото духовното и телесното взаимно се проникват. Този феномен е адекватно проясним в контекста на Лермонтовата антропология.

Още през 1831 год. поетът пише за "ангелското" и "демоничното" (респект. за небесното и земното, за духовното и телесното) следното: *В одном все чисто, а в другом все зло*. Тоест в духовния свят не може да става дума за никакво смесване и взаимопроникване между двете субстанции. Но за Лермонтов такова отделяне и различие ***не се*** наблюдават в човека:

*Лишь в человеке встретиться могло*
*Священное с порочным. Все его*
Мученья происходят оттого.
(1831-го июня 11 дня)

Човекът е "незаконно дете" (по израза на Достоевски) и той събира в себе си противоположните начала на битието: небесното и земното, тъй като е единно същество, състоящо се от *душа* **и** *тяло*, които "елементи" се намират в особени взаимоотношения. Конкретно доказателство за това, че Лермонтов въплъщава точно тази концепция в структурата на своя роман, са и някои чернови бележки към образа на Печорин:

*"Ако вярваме на това, - пише той, - че всеки човек има сходство с някакво животно, то разбира се, Печорин може да сравним само с тигър - такъв, струва ми се, трябва да бъде физическият му характер, т. е. този, който зависи от нашите нерви и от повече или по-малко бързото обръщане на кръвта; душата - е нещо друго: душата или се покорява на природните склонности, или се бори с тях, или ги побеждава: от това следва злодей, тълпа и хора с високи добродетели; в това отношение Печорин принадлежи на тълпата"*[7].

Средищното положение, отредено на героя, е особено съществено в случая, тъй като, от една страна, подчертава неговия типологичен статус; неговото *междинно* състояние на "герой-тълпа", на герой отвъд крайните (а оттук и необичайни) състояния на "злодейството" и "добродетелта", а от друга, го превръща в човек, извън модуса на своето време и пространство — в човек, който винаги ще си остане герой ***не само*** на своето, но преди всичко "на ***нашето*** време" — с други думи — извън миналото и бъдещето, принадлежащ винаги на *настоящето* (в този смисъл играта със заглавието *Герой на **нашето** време* е твърде показателна). Именно

6. Всъщност такъв е бил и първоначалният замисъл на подреждане - вж. пак там, с. 108.
7. *Лермонтов, М. Ю.* Сочинения в шести томах. Изд. АН СССР, т. 6, М.-Л., 1957, с. 568.



единението, проникването на духовното в телесното (чрез поместването на "Таман" в Първата част), тази борба между тялото и душата (така характерни за Печорин) са изразени от автора чрез "екстериорното" формално-конструктивно съотношение на частите. Доказателства за подобна "диалектика на душата" (по израза на Чернишевски) или по-точно казано: за подобна духовно-телесна диалектика, намираме на много места в каноничния текст на самия роман. Ще посоча само два примера: "Забелязал съм — пише Печорин в своя дневник, - че винаги има някакво странно съотношение между външността на човека и душата му: като че със загубата на някоя част от тялото душата губи някакво чувство"[8]. И на друго място той твърди отново: "След това разправяйте, че душата не зависи от тялото!" (424). Именно това перихорезисно взаимоотношение на душата с тялото е отразено от Лермонтов на структурно-композиционно ниво, то не позволява на текста да се разпадне на самостоятелни части и засилва до краен предел хомогенното единство на творбата. По такъв начин "Герой на нашето време" добива формата и поведението на един обособен текстови духовно-телесен корпус, превръща се сам по себе си в книга-*личност*, в книга-*субект*, отделен както от конкретната авторова личност, така и от субекта на "героя" и "разказвача" Печорин. Разбира се, особената антропоморфна композиция на книгата е провокирана в известна степен и от специфичния характер на главния герой, тъй като "структурата на съзнанието на героя моделира и ядрото на самата романова структура"[9]. Но съществува и друга съществена причина: *постройката на романа експлицира един **общ** и фундаментален **антропологичен принцип***, който позволява структурно-композиционната архитектоника на творбата да притежава относителна самостоятелност и еманципираност от протагониста. Този общ принцип е в тясна връзка и с общия интерпретативен подход, който дава възможност при съдържателния анализ да се породят по-различни от вулгарно-социологическите тълкувания смисли, тъй като той обогатява възприятието с вечно човешкото, изтръгва го от ограничения времеви отрязък и го полага в плана на *метафизичното*.

Нека сега преминем от формално-архитектоничния принцип "structura anthropomorphica" към втория основен проблем — смислосъдържателните измерения на Лермонтовия роман.

Предлаганата статия има намерението да тълкува творбата в контекста на херменевтично-метафизична традиция като *се опита да повдигне завесата от конкретни акциденции в текста, скриваща субстанциалния смисъл и послание на произведението.*

Още в първия *Предговор* към "Герой на нашето време" (там, където се "обяснява целта на съчинението") ни се дава недвусмислен ориентир за точно такава трансцендентна насока на тълкуване. Тук изрично се отхвърля "нещастната *доверчивост ... към буквалното значение на думата*" (309). Следователно *не буквалността*, а някакъв друг, ***иносказателин аспект*** би следвало да разкрие истинската, но затаена същност на творбата; нейния **метафизичен**, *над*-мирен смисъл, несъвпадащ с конкретиката на описанието, защото феномените на конкретната образност в случая са само символи на вечността. В *Предисловието* авторът разколебава цяла поредица от заблуди: **първо**, съчинителят отрича, че в своя роман е създал "собствен портрет"; **второ**, отхвърля, че в творбата си той е изобразил "портрети на свои познати"; **трето**, че Герой на Нашето Време не е портрет на определена "личност" и **четвърто**, изобщо не е портрет на "един човек". Писате-

8. *Лермонтов, М. Ю.* Избрани произведения. Изд. "Народна култура", С., 1986, с. 356. По-надолу цитатите от "Герой на нашето време" са по това издание и ще се маркират в текста само с номера на страницата.
9. *Троев, П.* Струткурен модел на "Герой на нашето време". В: Сб. Руска литературна класика (литературни анализи). Изд. "Булвест 2000", т. 1, С., 1994, с. 85.

лят като че ли се спира на обобщението, че "това е портрет, съставен от пороците на нашето поколение", но само няколко реда по-надолу прави още по-голямото обобщение, надхвърлящо ограничаващата формулировка "поколение" с твърдението, че е нарисувал "съвременния човек". Но текстът като цяло опровергава и тясната историческа категория: "човек на XIX век".

Разколебаването на горната ограничаваща категория се осъществява и от тезата на самия "разказвач" във втория *Предговор* със смисловия акцент, вложен в израза: "*Историята на човешката душа*, макар и на най-дребната душа, е едва ли не по-интересна и по-полезна от историята на цял един народ" (354). Тази сентенция още по-определено насочва рецептивното внимание към *другостта,* в противоположност на повърхностната експлицирана очевидност на конкретното изобразявано. Става ясно, че романът има за цел да покаже ***не само*** "героя на своето време", а в скрит смисъл да пресъздаде принципно historia anima ("историята на човешката душа") и по-точно — ***етапите***, през които тя преминава по безкрайния път към съвършенството.

На пръв поглед, като че ли отделните повести пресъздават няколко "любовни" истории на героя. Например: Печорин и Бела, Печорин и русалката от "Таман", Печорин — княжна Мери, Печорин — Вера и пр. Но любовта у Лермонтов не е самоцел, а носи фундаментален, дори извънличностен характер и в символичен аспект е свързана с оправдаване на целта и единството на човешкото битие. Без нея рефлектиращото съзнание се разпада и губи целостта и смисъла на своето съществуване, идея, явно възхождаща към **два архетипа**: или към библейското предание за първочовека[10], или към Платоновия мит за душата, търсеща в света своята изгубена половина[11].

Повестта "Бела" разказва за екзотичната и нещастна любов между младия руски офицер Печорин и красивото кавказко момиче Бела. Особено символно-метафизично значение носи ***мястото***, където се разиграва любовната драма. Тук Кавказ не е просто "място" в частния, конкретен, географски аспект, напротив, това е особена страна, отвъд "руското", недоместицирана (неодомашнена) от цивилизованото съзнание тайнствена област, даваща възможност за *друго* състояние на битието. Как обаче Кавказ служи като своеобразен ключ за разкриване на истинското послание, вложено в повестта?

Историята на романтичната любов е разказана от Максим Максимич на неговия случаен спътник в *две* части. Първата част завършва с щастливо любовно обяснение между Печорин и Бела. Следва дълго описание на кавказката природа, а след нея идва и разказът за трагичния край на тази необикновена любовна история. Важността на кавказкия природен епизод, който разполовява разказа на *щастлив* и *трагичен* "край", е особено подчертан от автора. Той открито заявява на читателя: "Но може би искате да узнаете края на историята с Бела? (...) почакайте или ако искате, прелистете няколко страници, *само че не ви съветвам да правите това*"(332). Категоричното подчертаване на важността на епизода е твърде странно, тъй като то се "противопоставя" на по-късното желание от страна на разказвача да "отърве" читателя "от описанията на планините" и "от пейзажите, които нищо не изобразяват"(345). По такъв начин тази природна картина добива уникален характер и заслужава особено внимание.

Описанието на удивителния по своята красота Кавказ не представлява просто един пленителен планински пейзаж, а е картина, изпълнена със сакрални образи-символи, илюстриращи свещената романтична идея за природата-храм. Пространството е строго организирано, от една страна, по оста "Изток — Запад" (казано е: "месецът бледнееше на запад", а на изток "се разливаше" "бледният отблясък"), а от друга, по признака "ляво - дясно" ("надясно и наляво се чернееха мрачни тайнствени пропасти"). Облаците не са просто облаци, а "парцали от разкъсана *завеса*"; небето е "тъмноморав *свод*"; мъглите са "змии"; въздухът е "животворен", а "пътят сякаш *води към небето*". Представянето на романтичната идея за ***природата като храм***, в която душата се пречиства "и тя отново става такава, каквато е била някога и навярно пак ще бъде един ден" не е загатната само чрез изброените храмови атрибути, а буквално се внушава и от израза: "Тихо беше всичко на небето и земята, както е *в сърцето на човека в минута на утринна молитва* (...) детско чувство, не споря, но когато се отдалечаваме от условията на обществото и се приближаваме до природата, *ние неволно ставаме деца*" (330). Апологията на природата и детското начало са в тясна връзка със съдбата на героите — внушава се идеята за естествената любов на природния човек, идея, възхождаща към теорията на Ж.-Ж. Русо, за възможността в храма на природата да съществува любов, неограничена от никакви етнически, национални, културни, социални и религиозни фактори и основаваща се единствено на естественото човешко привличане в лоното на природата. Според мислителите-хуманисти само такава форма на любовта е възможна за бъдещото човечество. В "Бела" е показан като художествен експеримент именно този *най-отдалечен в бъдещето етап от историята на човешката душа.*

До този момент в повестта наистина се пренебрегват всички различия между героите и това сякаш не пречи за осъществяването на тяхната любов. Но започва описанието на бавното и мъчително спускане от върха; от надоблачното пространство на възможното щастие, и това символично действие предсказва приближаващата трагична развръзка. Колкото и усилия да полагат Печорин и Бела, любовта им се изплъзва безвъзвратно. Като вижда скръбта на девойката, "че не е християнка и че на оня свят душата й никога няма да се срешне с душата на Печорин", Максим Максимич й предлага една *последна* възможност — да се покръсти преди смъртта си, но Бела решава "да умре с вярата, с която се е родила" (342). С внушението, че тази естествена, природна любов *е невъзможна* както на земята, така и на небето, завършва този трагичен художествен експеримент, фиксиращ ***най-отдалечения бъдещ етап от историята на душата.***

Съвсем различна е символиката на пространството и любовната ситуация в "Таман". Тук, в противоположност на сакралния, извисен планински пейзаж от предходната повест, действието се разгръща в низката профанната област на "най-мръсното градче от всички крайморски градове на Русия". И тук, пейзажът е дълбоко символичен. Печорин попада не само в *най-мръсното градче*, но и в *най-нечистото място* — в "малка къщурка досами брега на морето". Отначало той схваща думата "нечисто" *в буквалното* й значение (356), но когато се озовава в тази отдалечена, самотна къщурка; в стая, на чиято стена няма и една икона, а през счупеното стъкло нахлува морският вятър (у Лермонтов *прозорецът* и *водата* са образи-символи, които винаги се свързват с демоничното); в място, обитавано от глуха, но всъщност чуваща много добре, старица; от едно сляпо, но всъщност виждащо по-добре от всички, момче; от една странна девойка с вид на истинска русалка — той скоро разбира, че думата "нечисто" носи единствено ***духовен*** смисъл. Пренасянето на действието от сакралната планината до равнището на профанната водна плоскост е пропадане в пространството, но символично означава и *връщане във времето.* В този аспект героят на повестта умишлено е поставен в едно предхристиянско приказно-митологично времепространство, безкрайно отдалечено както от бъдещето, така и от настоящето. Затова повестта "Таман" фиксира ***най-отдалечения във***

10. Вж. Бит. 2:7, 21-25; 3:1-24.
11. *Платон*. Пирът. В: *Платон*. Диалози. Изд. "Наука и изкуство".С., 1982, т. 2, с. 445-446.

***времето период от историята на човешката душа.*** Тук се изследва проблемът дали е било възможно и дали някога в праисторическия митичен "златен век" въобще е съществувало пълноценно и органически щастливо изживяване на битието. Проблемът се изследва отново чрез типичната за Лермонтов любовна ситуация. Безименният герой (всъщност трябва да се каже, че никой герой в повестта, освен епизодичният персонаж Янко, не притежава собствено име, което е доказателство, че героите са представени като въплъщение на "безлични" митологични сили), и така, безименният герой на повестта се увлича по една девойка, която е всъщност "истинска русалка", "странно същество", с очи, притежаващи "магнетична власт", с "коварна усмивка", произнасяща "загадъчни думи" и "странни песни". Тя буквално омагьосва героя с "огнена целувка" и може би именно чрез тази целувка, получена от него в едно предхристиянско, езическо време (темпорално действието в "Таман" наистина предхожда събитията в останалите повести), той придобива от това митично създание самата същност на инфернално, която по-късно в неговия живот се проявява с такава неукротима мощ. Любовното увлечение на героя към русалката завършва трагично. Той едва не е погубен от "свръхестествената сила" на нейната "змийска природа" и това носи дълбок символичен смисъл: Авторът отхвърля илюзията, че някога, много отдавна, в епохата на митичния "златен век", човешката душа е обладавала пълнота, цялостно и хармонично изживяно битие.

***Третият етап*** от "историята на душата" Лермонтов показва в повестта "Княжна Мери". Тук действието се разгръща също в символично пространство — това е едно одомашнено, откъснато от девствения Кавказ малко късче цивилизована земя — курортното градче Пятигорск. Животът на героя е потопен изцяло в една типична за епохата на XIX век семиотично наситена среда. Очевидно повестта разгръща ***съвременния етап от историята на душата.*** Но той не се изчерпва само с разходки, балове, разговори, любовни съперничества, дуели и прелъстителни планове. Анализът на тези моменти в случая не представлява интерес, тъй като те се явяват по-скоро акцидентни проявления на основния въпрос: *коя е истинската любовната ситуация, която се опитва да разреши основните проблеми на битието?* Зададен по такъв начин, въпросът изключва възможността това да бъде "романът" на Печорин с Мери, тъй като по отношение на младата княгиня той изпълнява по-скоро менторски функции. Истинско чувство Печорин изпитва не към Мери, а към нещастната и болна Вера, единствената жена, в света, която той няма сили да измами, която му е "по-скъпа от всичко"; "по-скъпа от живота, честта, щастието!" (434). Какво отношение има обаче тази любов към основния екзистенциално-философски проблем?

Това става ясно, когато се разтълкува една твърде показателна символична сцена: разбирайки, че Вера го напуска завинаги, героят се впуска в отчаяно преследване на любовта си, при което принася в жертва живота на своя любим кон. На пръв поглед това е просто една реалистична сцена и наистина би била такава, ако по някакъв особен начин тя не беше свързана с предишните ***етапи*** от historia anima. Достатъчно е да си припомним например само факта каква важна роля играеше конят на Казбич, Карагьоз, в любовната интрига в първата повест на романа, където конят се *разменяше* за Бела. На него Казбич пее любовна песен *като* на жена (321), Азамат "бледнее и съхне" по Карагьоз, "както става *от любов* в романите" (323), а Максим Максимич *сравнява* красотата на очите на Карагьоз с тези на Бела (319). Всичко това е в тясна връзка с основната идея за естествената, природна любов. В "Таман" пък Печорин отбелязва, че у красивата русалка има нещо много породисто и сравнява породата у жените с породата у конете (361). В този случай конят като архитипен символ на природното начало *се слива* с женския персонаж. Нещо подобно се забелязва и в отношението на Печорин към княжна Мери, което предизвиква думите на Грушницки: "Ти говориш за хубавичката жена като за английски кон" (372). В този контекст жертването на коня, в случая с Вера, символизира умъртвяването на природно-телесното и езическо начало у героя (характерно за предишните два етапа) в името на спиритуалната любов. В този смисъл е дълбоко символично както значението на името "Вера" ("вяра"), така и искрено покаеното състояние, в което изпада Печорин: "паднах на мократа трева и заплаках като дете (...) всичката ми твърдост, всичкото ми хладнокръвие изчезнаха като дим; душата ми обезсиля, разсъдъкът замлъкна..." (435). Така или иначе и в тази повест, описваща ***съвременния етап от историята на душата***, любовта също се оказва невъзможна и изпълнена с дълбок трагизъм, това изключва възможността за пълноценно изживяване на битието и за цялостно осъществяване на личността.

Чрез проследяването на трите основни етапа от historia anima: ***минало*** ("Таман"), ***настояще*** ("Княжна Мери") и ***бъдеще*** ("Бела") — всъщност именно такава е последователността, в която героят изживява събитията — Лермонтов внушава, че любовта е възможна само като стремеж, като отвъдно, метафизично, небесно, трансцендентно изживяване, извън пределите на партикулираната, телесно-видима земна екзистенция.

Неслучайно романът завършва с повестта "Фаталист", където сякаш Печорин се отказва от възможността да дири смисъла и целта на своето "високо предназначение" чрез любовта на жената. Връзката му с Настя е само загатната (445), като на преден план излиза проблемът за ***предопределението*** и ***свободата*** — въпросът на въпросите — който може да се разреши само чрез личния мистичен опит на човека. От този метафизичен въпрос зависи оправданието или осъждането на героя. Защото ако се докаже, че всичко е предопределено, т. е. че фатумът ръководи нашия живот, тогава човекът не е свободен, а следователно е невинен за всичко, което е извършил — просто е станал "брадва в ръцете на съдбата". Но ако се окаже, че човекът е свободен, то той е и отговорен за постъпките си и напълно заслужено трябва да понесе своето метафизично наказание или оправдание. Затова в повестта "Максим Максимич", която фиксира темпорално "края" на романа, Печорин сам тръгва на пътешествие по Изтока, за да дири може би разрешаването на този първи и последен въпрос на битието. Докъде точно е достигнал Печорин, дали е посетил Светите места или се е ограничил само с мюсолманско-фаталистичния Изток и дали е успял да разбули тайната на тайните — завинаги ще си остане за нас една дълбока и неразрешима загадка. Липсата на конкретен отговор в текста е истинско предизвикателство за нас, читателите, защото ни оставя лице в лице с въпроса на въпросите, оставя ни ***свободни*** в своето решение, а свободата е най-достойното изпитание за човека.

# "ФАТАЛИСТ" – УБИЕЦЪТ КАТО ШУТ

**Димитър М. Михайлов**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Голяма част от изследователите на Лермонтовото творчество[1] стоят зад тезата, че *"Фаталист"* е писан като самостоятелно произведение, тъй като не е съгласуван напълно с идеята за образа на Печорин и едва по-късно е интегриран в романовата структура на *"Герой на нашето време"*. Лермонтов не създава отделните текстове с първоначалното съзнание за тяхната единна идейно-функционална цялост в границите на една по-голяма романова рамка. Той замисля издаването на книга-*сборник* под заглавието *"Един от героите от началото на века"*.[2]

Неслучайно текстът на "Фаталист" е поставен **в края** на *"Герой на нашето време"*. Композицията на романа е изключително любопитна като конструкция, което рефлектира и в дългогодишните разногласия между изследователите относно жанровата определеност на **книгата**. Трябва обаче да отбележим и категоричната фрагментарност на конструкцията — пет глави и две предисловия, които самият Лермонтов донякъде евфемистично и леко примиряващо определя като "верига от повести". Всяка отделна част има относителна автономност и самостоятелност на герои и събития, но жанрово тези части варират от "пътни бележки" до "философска повест" и се различават както по обем, така и по сугестивно предназначение. Няма да сбъркаме, ако кажем, че имаме сериозни основания да говорим за "полифонична" структура на книгата, съставена от общ семантичен код, авторово послание и единен семиотичен център — обединителната фигура на Печорин.

Въпреки това *"Герой на нашето време"* няма претенциите да е все-обхватен роман. Той, без да е роман-биография, представя героя с релефно очертано минало и с (пред)определено бъдеще — смъртта му "на връщане от Персия" става известна на читателите още в средата на книгата. Тези изводи обаче не са валентни спрямо останалите герои в произведението; те остават "недоразказани" и причината е във факта, че всеки един от тях функционира единствено като маргинално-референтен и оразличаващ спрямо Печорин. Той е героят-протагонист на всяко отделно семантично равнище на текста и чрез неговия образ са осмислени всички останали образи, както и самите събития.

Романът е поднесен като компилация от спомени и ретроспективни текстове-извадки от "дневника" на главния герой. Контекстът **дневник** предзадава ситуация на лесна рецепция, не-усъмняване в истинността на случващото се и липса на опастност от манипулация спрямо авторовото слово, тъй като разказът се води от първо лице. И макар по същество да е разказ за миналото, да има циклична структура и титърът да води към "героика" и времеви акценти, произведението на Лермонтов *не е епос*.

1. Ейхенбаум, Томашевски и Удодов - Эйхенбаум, Б. Статьи о Лермонотове. Л., 1961, с. 245-247; Томашевсий, Б.В. Проза Лермонтова и западноевропейская традиция, с. 508; Лермонтовская энциклопедия. М. 1999.
2. Включваща два от по-рано публикуваните текстове ("Бела" и "Фаталист"), както и прибавените към тях "Максим Максимич" и "Княжна Мери".



Жанрът на дневника е изключително експлоатиран и продуктивен през XIX век — период, в който литературата и нейните автори са насочили вниманието си към човешката душа. В общия обем на *"Герой на нашето време"*, *"Дневникът на Печорин"* участва пряко в три от петте повести. Лермонтовата подредба на епизодите представя първо "финалите" в живота на Печорин — главите "Бела", "Максим Максимич", както и предисловието към дневника, а за после оставя принципно хронологично по-ранните *"Таман"*, *"Княжна Мери"* и *"Фаталист"*. Така повестта "Фаталист", макар и средищна (трета) като реално случване, се озовава в края на романа, за да постави смисловата му поанта. Непоследователно предадената фабула усилва сюжетното напрежение и акцентира върху сложността и противоречивостта на главния герой.

*"Дневникът на Печорин"* е аналогичен на епистоларната литература по своята правдивост и емоционална наситеност, както и по своята функционалност — в епистоларните романи писмата най-често са част от текстовия корпус, което спестява тясното форматиране на фабулата. Написаното от протагониста е — както и цялото повествование на романа — фрагментарно: това са преди всичко записки, бележки, правени мимоходом, спорадично и несистематизирано. Те са късове, избрани моменти, редуциращи един по-голям наратив.

Трябва обаче да отбележим, че воденето на личен дневник предпоставя въпроса за неговото **четене**, защото при разказването на история — в конкретния случай това е личната съдба, потенциално е заложена и презумпцията за нейното прочитане и то не от самия "историограф". Конфиденциалността на "дневника" при Печорин е разколебана именно в посока на епистоларния тип писане — той **съзнателно** предава тетрадките си на Максим Максимич. Пресечната точка между двата типа слово е именно конструктивният елемент на изповедност-споделяне в *"Дневника на Печорин"*.[3]

Вглеждайки се отблизо в поведенческите модели, използвани от Печорин, виждаме, че основното му оръжие е иронията, достигащо до автоирония (която сама по себе си е все-ирония) и изведена до екстремума на сарказма и скептицизма. Смеховата, иронизираща позиция, е присъща преди всичко на така наречения **"шут"**. Негов приоритет и задължение е да бъде коректив, раз-смивайки и о-смивайки. Той има изключителното право да изрича истината за действителността и тези му действия да остават ненаказани, но **чути**. Шутът е с особен статут — да бъде едновремено и вътре, и вън от обществото и ситуацията. Този мним аутсайдер, наблюдаван от масовия рецепиент, задоволява потребностите на социума, но и набелязва неговите недъзи —в своята същност той е **медиатор**.

Маската на шутовщината е добре премерена и наложена от автора върху образа на главния герой в *"Герой на нашето време"*. Печорин е именно онзи, който не се свени да каже неудобното, както и да иронизира на всички възможни равнища и контексти заобикалящия го свят. Привидно неговата позиция към света не остава съвсем без последствия, но не е и жестоко наказана — той е предизвикан на дуел, но този факт по-скоро подчертава "чуваемостта" и значимостта на мнението на Печорин, отколкото разколебава иронизиращата ипостаса в изградения му образ.

Иронията и пародията (стигаща в определени моменти до сатира) при него вървят ръка за ръка. Тяхната многозначителност разкрива двойствеността на словото у Печорин. Иронията е нещо повече от съгласие или не-съгласие с реалността и с нейното обективно или субективно коментиране и рецепция, а преди всичко е стил на възприемане на света в неговата неделима противоречива цялост и несъ-

3. Този изповеден момент е константен модел в творческата биография на Лермонтов, тъй като водещо място в ранната му лирика имат именно монологичната изповед и посланието, които открито боравят със субективно-емоционални изразни средства.

вършенство[4]. А пародията престава да бъде израз на деструктивното начало при протагониста и демонстрира своеобразен тип конструктивно мислене.

Пародията е говорене за сериозното под формата на шега, а за дребното и незначителното с привидна сериозност и убеденост, но преди всичко има изобличаващ характер. Пародийният ефект се постига най-вече по емоционален път, защото акцентува върху детайлите — както е при гротеската и карикатурата. Иронията също разобличава, като "на субективното се приписва мнима обективност, докато в същото време действителната обективност разрушава мнимата обективност на субективното"[5], а Н. Фрай допълва, че сатирата е "войнстваща ирония, съдържаща в себе си едновременно патоса на отрицанието и приемането"[6]. Не бива да забравяме, че иронията съдържа в себе си и скрита насмешка, подигравка.

Пародията винаги е хумористична реакция на сериозен първообраз, затова тя е невъзможна като продуциране и съществуване изобщо, без наличието на архислово — така е и в *"Герой на нашето време"*. В образа на Печорин са откриваеми чертите на така наречения "романтически герой" — демонизма, отчаянието, неразбраността, странстването, излишността, трагичната и ненавременна смърт, притежаването на противоположни качества като жестокост / милосърдие, цинизъм / чувствителност, изкусителност / влюбчивост и т. н. Тук те са умело застъпени, но в **пародиен** контекст. Можем да кажем, че това е и авто-пародия по отношение на определени мотиви от ранното творчество на Лермонтов. "Романтическият" герой при него е изграден преди всичко под влияние на творбите на Шилер и Гьоте и традиционно — на "източните поеми" на лорд Байрон и "южните поеми" на Пушкин. Когато говорим за героите, не трябва да подминаваме, че в книгата е пародийно застъпена и "романтическата" визия и рецепция за света — богоборчеството, безметежната духовност, метежното отрицание, обречеността.

Лермонтов умело успява да балансира степента на "шутовското" у Печорин, донякъде съобразявайки се с факта, че поднася разказа за делата му преди всичко под формата на дневник. Дневникът като вид мемоарна литература е писмено, сериозно и дълбоко интимно слово — **от** и **за автора**. Неговата самодостатъчност (в емоционално-психологически план) е една от основните му характеристики. "Скечовете" — приоритетно дело на шута, са устно творчество с "несериозна", лековата форма и подход, задължително поднесени пред аудитория. Те не биха съществували без наличието на зрители / слушатели, защото тях де факто ги осмисля социалната рецепция и реакция. И докато дневникът може бъде причислен към "високото" изкуство (при наличие на художествена дарба от автора му), то безусловно можем да твърдим, че словестният продукт на шута е "ниско" изкуство. Има още една съществена разлика — шутът залага на театрално-сценичното внушение, докато авторът на дневник слага словесни рамки на своя текст — той е предназначен единствено за четене.

Идеята за шутовщината носи в основата си идеята за играта със словото — каламбура (шутът е вид "играещ човек"). Печорин се за-играва с околните и с техните малки светове — организира фалшива любовна интрига, създавайки любовен триъгълник между себе си, Грушницки и Мери; със страстта, присъща на детска игра на крие́ница и преследване изобличава "честните контрабандисти"; организира екзотична "размяна" в стил "кон за кралство", разменяйки Бела за Карагьоз[7]; активно участва в хазартните игри на карти, като приема и облога с Вулич моментално без никакви излишни уговорки и т.н. Като вземем по внимание, че

4. Паси, И. - Смешното. С., 1972, с. 289.
5. Паси, И. - Смешното. С., 1972, с. 285.
6. Фрай, Н. - Анатомия на критиката. С. 1987.
7. Независимо че името "Бела" има италиански произход и означава "красива", то на руски се възприема асоциативно като по-близо до "бяла", а гръцката представка "кара" значи "черно". От друга страна, "карагьоз" на турски език е "палячо, шут".



това са само някои от събитията около и заради него, то става ясно, че властта, с която той самоволно се разпорежда с действителността, се крепи върху / осъществява се чрез игровата предразположеност (структура) на неговото мислене.

За да резюмираме, ще кажем, че все пак на Печорин не можем да поставим етикета "шут" без известни уговорки и пояснения. Героят си служи с оръжията на смеха-през-сълзи и има аналогичен подход към социума — лековато поднасяйки му неразкрасената истина. Печорин обаче не спира дотук — той утвърждава собственото си мнение, разкривайки несъстоятелността на чуждите. Протагонистът води скрита война със света, докато шутът няма тези високи екзистенциални цели. Зад проявите на ирония във всяка нейна форма са прикрити вътрешните противоречия и често дори страданието на героя. Многообразието и сложността на личностните търсения дават пряк резултат в пародийното, защото шутът е също и **себе**изразител — той се опитва да покаже и оправдае своята позиция. Поверената му роля на своеобразен обективен глашатай на добре известни, но непризнати и нелицеприятни истини, е израз на търсенето на вътрешна хармония от страна на самия него.

Шутът по дефиниция е човек, който разсмива, но той може и да досажда с неуместните си шеги и поведение, препращащи го към ипостасата на позьор и дори ексхибиционист. В образа на Лермонтовия герой този елемент е трансформиран в посока на неприемането от другите на голяма част от казаното и стореното от Печорин, единствено поради налагания му социален етикет — "неуместно". Масата не притежава способността да приема и оценява по достойнство различните от нея, затова и много често шутовете се оказват **пожертвани** поради обидно поведение или неудобно слово. Именно социално неуместните, дръзки, не-ординерни прояви, наказвани жестоко от обществото, създават у "аутсайдери" като Печорин статут на истински герои, защото тяхното всеобщо отричане е отричане от истината.

Темата за героя-аутсайдер е силно фреквентна и продуктивна в руската класическа литература от XIX век — той ("излишният човек") е централен образ и при Грибоедов, и при Пушкин, и при Тургенев. При Печорин именно статутът му на такъв категорично демонстрира корелацията между иронията на "шута" и "героя на нашето време" у него.

Темата за **героя** можем да разгледаме поне на три текстови равнища — Печорин като литературен герой на разказите на Максим Максимич; като доверител-разказвач в дневника си; като герой-носител на (не)героични черти и характеристики. Прави впечатление, че разказите-спомени на Максим Максимич за времето, прекарано с Печорин, наподобяват фолклорното говорене — "сказ" (най-вече в *"Бела"*) и митологизират образа на протагониста. Словото на Максим Максимич за Лермонтовия герой подлежи на ревизия с оглед на все-властието на разказвача — той контролира хода на разказа, детерминира тона, стила на разкриване на героите и т.н. Субективизмът, хиперболизацията, прякото лично отношение и демоничните краски при обговарянето на Печорин в тези непринудени разкази са иманентни за фолклорния тип говорене. Максим Максимич като разказвач създава на Печорин ореол на извънредност и уникалност като личност, което вече е алюзия със стилистиката на героя и героичното.

Лермонтов нескрито посочва ироничната нотка, вложена в заглавието на книгата. Тя е преди всичко насочена към "героичните" постъпки и смели дела на протагониста, които сериозно се разминават с рицарския кодекс и "джентълменството", залегнали в основата на дефиницията за героично поведение. Неспособността да бъде въвлечен в услуга на висша идея или цел, както и нихилизмът на Печорин, са константни черти на "излишните хора", но това не ги прави не-герои.

Именно изхождайки от темпоралния оразличител "нашето време", можем да допуснем, че зад титъра на произведението се крие нещо повече от споменатата авторова ирония. Неспособността за "велики" прояви за героите като Печорин е вменена — придобита отвън.

Не можем да кажем, че в своя дневник Печорин демонстрира стандартни героични прояви, но в тях безспорно героят е той — както на чисто литературно-художествено равнище (макар автор и протагонист тук да съвпадат), така и като "герой" в собствената си светогледна система и философия. Ако се върнем към *"Княжна Мери"*, ще видим, че Грушницки се гордее с вехтия си шинел, защото той го прави различен, т.е. достоен "да стане герой на роман". Аналогично нестандартното поведение на Печорин, провокиращо очарование / омраза, го *оразличава* — той става "герой на роман".

Следователно имаме правото да твърдим, че Печорин е протагонист както на романа на Лермонтов, така и на романа в романа. Смущаващото е, че в *"Дневника на Печорин"* той е и автор — подобно раздвоение и обсебване на всички ключови функции води своята нишка към идеята за **фатализма**. Протагонистът желае да има все-властие, както над словото, така и над собствената си съдба в самия текст. Но Печорин не се задоволява с това — той търси и опитва различни начини да повлиява върху съдбите и на другите — в *"Бела"* променя живота на едноименната героиня и става причина за нейната гибел, в *"Таман"* Печорин разкрива тайната на контрабандистите и така слага край на дейността им-препитание, в *"Княжна Мери"* разрушава света на обикналата го жена и убива своя (не)приятел Грушницки, а във *"Фаталист"* (не)пряко причинява смъртта на Вулич.

Споровете дали Печорин руши или гради са предмет на друг тип подход към текста, но героят достатъчно ясно признава, че гледа на страданията и радостите на другите като на сила, с която се зарежда. Факт е, че макар и "излишен човек", Печорин се оказва значим фактор за заобикалящите го. Идеите му за утопиен индивидуализъм не причиняват директни сътресения, но те биват отразени чрез поведението и словото му при контактите с околните. По този начин протагонистът постига желаната си цел — фатализмът е дискредитиран като несъстоятелен и това е демонстрирано емпирично в цялата книга. Не би могло да съществува предопределение и "Вечна книга на смъртта", в която да са описани съдбите и техните финали на хората, защото един единствен човек е в състояние да промени и то коренно пътя на същите тези хора.

Това най-ясно ще се разкрие именно в главата *"Фаталист"*, където персонажът ще се освободи от егоцентризма и ще надскочи измеренията на едноличното, за да погледне с една по-различна оптика на философския проблем за предопределението на съдбата. Търсейки отговор на вечния проблем за загадката на съдбата, Печорин разкрива потенциал, осигуряващ му възможността да бъде герой на всяко време, но в конкретното историческо време той ще се задоволи с ролята на шута.

Главата *"Фаталист"* е своеобразен **двоен финал-епилог** на книгата и за дневника на Печорин. Но тя поставя и обобщените акценти във философския мироглед на протагониста. Макар разказаното да представя своеобразен отговор на проблема за фатализма, с оглед на все-човешкото равнище, на което протичат размислите на Печорин, трябва да приемем, че окончателен отговор не съществува. Така Лермонтов ще (пре)потвърди тезата, че голямата литература не дава верни отговори, а задава точните въпроси.

Не-фатализмът на Печорин е един от най-сериозните показатели, че в действителност той е герой в класическия смисъл на думата, защото неговата героика е във войнстващия му, активен индивидуалзъм — стремеж към самоутвърждаване и



оразличаване. Съмнението на героя във фатума е проява преди всичко на неговата непримиримост и желание сам да конкролира посоката на битието си. Скептицизмът и склонността на Печорин към лична позиция са в рязко противоречие със сляпата вяра в свръхестествените сили на предопределението. Сблъсъкът между Вулич и Печорин не е конфликт между "вярващ" и "невярващ" в съдбата, а типологизирано разномислие между "рационалистичния критицизъм на западния човек и фатализма на източния човек"[8].

Все пак да не забравяме, че едно от речниковите значения на думата "ирония" е "противоречив изход на събития, сякаш като насмешка над обещанието и уместността на нещата". Конфликтът фатализъм / не-фатализъм аналогично на пародирането на "романтическата" героика е проекция на пародия по отношение на вселенските кофликти, чиито граници се разпростират от вечността и космоса до днес и аза.

Самият разказ за случилата се фатална развръзка с Вулич ни е разказан пряко именно от Печорин, затова е по-уместно да твърдим, че той иронизира случката, а не че съдбата дава урок и конкретен отговор за предопределението на спорещите страни. За същото говори и твърдението на Максим Максимич за Печорин в главата *"Бела"*: "Има такива хора, на които е писано да им се случват необикновени работи"[9]. Героят успява да се възползва от всяка отделна предоставила му се възможност за да докаже, че съдбата е изменяема не-константна величина. Като тя може да бъде променяна от самия й приносител — Печорин категорично отказва да бъде подвластен на друго, освен на собствената си воля, желания и потребности.

Нека съсредоточим вниманието си конкретно върху епизода между Вулич и Печорин. Облогът помежду им е аналогичен на "руската" рулетка, защото залогът е човешки живот. Поради липсата на револвер с барабан като в класическата игра на живот-и-смърт, спорът е осъществен чрез дилемата дали окаченият пистолет е зареден, или не. В началото на текста Лермонтов набляга на факта, ча Вулич е запален картоиграч и като такъв той осъзнава риска от загубата и възможностите за печалба в напълно реални граници. Именно затова вероятно той знае за специалния режим на стрелба на този тип оръжия — все пак е военен. Измамата е очевидна и тя дава увереността на Вулич да твърди, че може да умре, но може и да не умре — защото той контролира играта, познавайки отлично правилата и триковете в нея. Тук изобщо не става дума за демонстрация в търсене на отговор дали има предопределение, а за проста измама на изпечен картоиграч.

Онова, което Вулич не предвижда, е пияния казак — предпоставящ реалната ситуация на фатализъм / не-фатализъм. Предположението за предстоящата му гибел, направено с твърда убеденост от Печорин обаче е продиктувано от неговия опит, който далеч не е свръхестествен и принадлежащ само на него: "Забелязъл съм и *мнозина стари воини* потвърждават моето наблюдение, че често пъти *лицето* на човек, който трябва да умре след няколко часа, носи някакъв чуден отпечатък на неизбежната съдба, така че *опитните* очи мъчно могат да сгрешат!" (курсивът мой, Д.М.)[10].

Главата *"Фаталист"* е част от *"Дневника на Печорин"*, а не разказ на Максим Максимич и като такава се води от първо, а не от трето лице. Този факт навежда на мисълта за възможността за субективизъм и манипулиране на разказа в желаната посока, както и избирателното компилиране на факти и информация. Можем да допуснем възможността, че Печорин ни разказва нещо, което не се е случило точно така. Повод за подобно усъмняване ще намерим в:

8. Лотман, Ю.М. - Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова. — В: Лермонтовский сборник. Л., 1985, с. 225-227.
9. Лермонтов, М.Ю. - "Герой на нашето време", С., 1949.
10. Лермонтов, М.Ю. - "Герой на нашето време", С., 1949.

необяснимата и нелогична невъзможност на Вулич — опитен воин, на когото не му липсват съобразителността и смелостта на картоиграча — да се защити от покушението срещу него; защо Вулич среща свирепия казак, а Печорин избягва среднощната среща; откъде разказвачът Печорин знае и пряко(!) разказва за убийството, като дори цитира разменените реплики между казака-палач и жертвата? Не е ли възможно Вулич да не е убит от казака, **а от самия Печорин**?

Печорин заявява с непоколебимост, че Вулич ще умре. (Съществителното "fatum" пряко произлиза от причастието "fatum" — "предсказано".) Той не казва, че му е писано да умре и това е съдбата му, а че ще загине — героят констатира предстоящ факт, а не начина на осъществяването му. Не-защитата на жертвата говори за непредпазливост, която може да бъде логично обяснена, ако Печорин е реалният палач на Вулич. Дали това не е още един опит на протагониста да докаже, че предопределението е несъществуващо — властта да разполага и повлиява на собствената и чуждите съдби е единствено в преференциите на човека. Измамата на Вулич с фалшивия облог с пистолета и загубата му от страна на Печорин съвсем адекватно и възможно могат да бъдат трансформирани (под въздействието на авторитаризма, неспособността и нежеланието на протагониста да се оказва в губещата позиция) с обратен знак, но в същия стил — измама-фалшификация от страна на Печорин и финална загуба-смърт за Вулич.

Както вече казахме, Печорин успява да промени живота на околните във всеки един от епизодите в произведението — дали логическата последователност не се запазва и тук, във *"Фаталист"*, където той (предс)казва за смъртта на Вулич и съответно я осъществява? Границата между живота и смъртта се оказва не казионна, а чисто събитийна. *"Дневникът на Печорин"* не е ли автобиография-фалшификат на един не-героичен герой, който се осмисля като литературен герой от автора на "дневника" — от самия себе си? Автобиография, фалшификат и / или мистификация — отговорът знае само Лермонтов.

Влиянието на Пушкиновото творчество върху Лермонтов е безспорно, затова можем да подкрепим тезата си с един по-ранен като написване текст — Пушкиновата повест *"Дама пика"*. Интертекстуалните препратки между нея и *"Герой на нашето време"* са много и този литературен факт е най-явен по отношение на главата *"Фаталист"*. Основните сюжетни елементи на текста са аналогични — обществото на картоиграчи и неговата специфична "фаталистична" атмосфера, играта на карти като основен двигател на събитията, (об)залагане с човешки живот(и), рисковани надигравания и в крайна сметка загуба, равносилна на физическа / душевна смърт за загубилия (Вулич във *"Фаталист"* и Херман в *"Дама пика"*).

Нека обърнем по-подробно внимание на три от моментите, успоредно в едната и в другата творба. Темата за победата, постигната чрез измама, е откриваема и в двата текста — във *"Фаталист"*, както вече казахме, това е възможната дневникова (дискурсна) фалшификация на Печорин спрямо убийството на Вулич, а в *"Дама пика"* — подмяната на третата "печеливша" за Херман карта от вече мъртвата графиня. Но да не забравяме, че в хода на текста на всяко от произведенията по отделно, измамата е двойна, тъй като първоначално Печорин е измамен от Вулич чрез нагласения облог с пистолет, а при Пушкин Херман има основания да смята, че е успял да надиграе старицата, успявайки да узнае тайната на трите печеливши карти.

Двамата главни герои са носители на идеята за "**фаталния мъж**" (homme fatale), който очарова, запленява-привлича и в последствие изоставя-наранява обикналите го жени. Херман постъпва така с Лиза, възползвайки се от чистотата и невинността ѝ, за да получи **достъп** до къщата на графинята. Печорин полага всички усилия, за да заплени Мери (този път моделът на любовната игра), а в последствие се подиграва с нейните чувства. Отказът от любовта (не)пряко води до финалната им загуба.

Другата аналогична линия между двата текста е тази за смъртта и нейното случване. В *"Дама пика"* така и не става известно дали Херман е прекият убиец на графинята, но при всички положения е причината за нейната гибел. *"Фаталист"* ни предлага идентичен сценарий — читателят не е сигурен дали Печорин не е причинил еднолично смъртта на Вулич, но предсказвайки скорошната му кончина, той с убеденост е непрекият ѝ причинител. Финалният резултат, възвестяващ победителите — Печорин и старата графиня, е постигнат също аналогично — чрез **припознаване**. Херман вижда в третата карта образа на доверителката на тайната, а ние направихме предположението, че ако Вулич е убит от Печорин, то той не се е защитил, именно защото го е припознал в нощта.

Самият Печорин се оказва "предопределен", доколкото още в средищната част на книгата читателят получава информация от разказвача Максим Максимич за смъртта на героя. Тази яснота провокира наблюдаването на процеса на достигане до узнатия предварително финал, а не реалното му случване. Поважно се оказва "как", а не "какво".

Този факт ни е съобщен някак между другото от разказвача Максим Максимич. Оттук можем да направим поне един извод — извън същинския "дневник" авторът обявява смъртта на своя герой. По-нататък в книгата пак авторът, но този път това ще е самият Печорин, ще обяви смъртта на друг персонаж — Вулич. Огледалността е оправдана — Лермонтов дори и на първичното, формално равнище на произведението, разкрива, че съдбата не е изначално известна, нито оправдана, а случайно и причинно-следствена. Докато смъртта на картоиграча в последната глава *"Фаталист"* е мотивирана с облога, то тази на "героя на нашето време" не бива да бъде свързвана със социално-моралните норми (от типа "заслужено наказание"), но не може да бъде обяснена и с конкретни факти, защото те просто остъстват. Ако авторът бе описал причините и случването на самата му гибел, бихме разполагали с литературен материал, служещ като авто-доказателство за предопределение при Печорин. Липсата на разказ за неговата смърт поставя своеобразно многоточие вместо конкретен отговор на въпроса за фатализма.

# К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИКИ ГОГОЛЯ И ГАРШИНА

**Мария Гургулова**
*(Софийский университет им. святого Климента Охридского)*

Творчество многих писателей, в том числе и болгарских, вошло в орбиту исследования гоголевских традиций. С этой тенденцией сравнительного литературоведения связана и настоящая статья, являющаяся попыткой расширить параметры интертекстуального анализа творчества Гоголя в данном случае с гаршинским литературным наследием.

Проблема сопоставительного исследования творческого процесса у Гоголя и Гаршина на первый взгляд может показаться несостоятельной и немотивированной. Ведь это писатели разного художнического склада, разных эпох, разной литературно-общественной ориентации.

Поначалу Гаршин, подобно Лермонтову, концентрирует свое внимание на душевном мире героев ("Четыре дня", "Ночь", "Трус", "Происшествие" и др.) а Гоголь - на их вещественной характеристике ("Старосветские помещики", "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Мертвые души" и др.), что дает начало т.н. гоголевской струи в русской литературе. Последний элемент, однако, как раз является той нитью, которая тянется от Гоголя к Гаршину.

В процессе выработки своей эстетической системы автор "Красного цветка" осваивал опыт своих предшественников. Большой интерес он проявлял к творчеству Гоголя, о чем свидетельствует ряд историко-литературных фактов. В рукописном наследии Всеволода Михайловича есть фрагменты, записи и планы замыслов, имеющие отношение к тематике, идейно-художественному мышлению и манере повествования у Гоголя. Так отрывки "Сон Павла Павловича", "У одного человека умерло сердце..." и "Николай Петрович Бормотов возвращался со службы..." навеяны гоголевской темой "мертвых душ", а в последнем из них интерпретируется и тема "маленького человека". Задуманную работу "Николай Петрович Бормотов возвращался со службы..." Гаршин даже намеревался озаглавить "Шуба", но, вероятно, опасаясь прямой ассоциацией с Гоголем, вычеркнул это слово, чему дал следующее объяснение: "Нет сомнения, что многие читатели, увидев заглавие этого рассказа, скажут: "А, шуба! Это опять что-то вроде гоголевской "Шинели". Тему "маленького человека", однако, со своей оригинальной идейно-эстетической интерпретацией в духе тезиса Н.Г.Чернышевского в статье "Не начало ли перемен?" Гаршин разрабатывает в наброске большего объема "Скипидар". Один из гаршинских эскизов, который начинается фразой: "Должен сказать прежде всего, что я обладаю значительной величины носом...", определенно вызывает ассоциацию с повестью Гоголя "Нос". А знаменитая гоголевская "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" произвела на Гаршина такое сильное впечатление, что он задумал "Повесть о том, как Ст. Дм. поссорился с А. А.". Проблема интертекстуальной связи творчества Гаршина и Гоголя впервые была затронута автором настоящей работы в монографии о Всеволоде Михайловиче



1966 года на основе неизвестных до того архивных источников.[1] Теперь же аспекты интертекстологического анализа расширяются за счет дополнительного литературного материала.

Не только названные выше фрагменты, но и некоторые широко известные произведения Гаршина, рядом своих стилистических особенностей напоминают гоголевскую творческую манеру. В данном, случае внимание направлено на идейно-эстетическую значимость художественных деталей у того и другого писателя.

Творческое, использование Гаршиным гоголевских традиций происходит на двух уровнях - сюжетно-тематическом и идейном, предполагающем обличение нравственных и социальных пороков.

Интерес представляет идейно-художественная интерпретация Гаршинным "гастрономических" деталей, напоминающая гоголевский принцип изображения. "Буфет берется с приступом, - читаем в гаршинском художественном очерке "Подлинная история Энского земского собрания". - Рюмки водки, бутерброды исчезают с невероятной быстротой... Какой-то оптимист с рюмкой водки в одной руке, и с куском балыка в другой, ликует и восторженно разглагольствует"[2]. А между тем "водка и балык исчезают" точно так, как "арбуз немедленно исчезал" во рту гоголевского Афанасия Ивановича.

Впечатляющую картину в интересующем нас аспекте рисует Гаршин в рассказе "Встреча", в котором повествуется о встрече двух бывших школьных друзей - скромного, по-своему честного учителя Василия Петровича и морально деградировавшего инженера - стяжателя и казнокрада Кудряшова. Оба героя представляют два типа мироощущения, два подхода к себеподобным, к проблемам совести и гражданского долга. Этому соответствуют выбранные Гаршиным художественные средства. "В столовой, куда они вошли - пишет автор рассказа, - все было готово для ужина. Холодный ростбиф возвышался розовой горой. Банки с консервами пестрели разноцветными английскими и яркими рисунками. Целый ряд бутылок воздвигался на столе... Кудряшов ел медленно и с расстановкою; он совершенно углубился в свое занятие. Василий Петрович ел и думал, думал и ел, пока его приятель не нарушил молчания, сказав: "этакого мяса, ... ты обрати внимание, не достанешь в целом городе". Попытка Василия Петровича повернуть разговор к темам нравственности заканчивается упреками в невежливости со стороны хозяина, который при этом еще более настойчиво подчеркивает свое материальное превосходство. Василию Петровичу приходится выслушивать целые "эпопеи о мясе, вине, сыре и прочих благодатях, украшающих собою стол инженера"[3].

Эта техника раскрытия характеров напоминает художественную структуру гоголевских "Старосветских помещиков", где еда, как известно, занимает основное место. В кладовой Товстогубов - узнает читатель, - всякие "соления, сушения, варения, бесчисленного множества фруктов и растений". Закуски, обеды, ужины Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны состоят из "коржиков и салом или просто коржиков с маком ... или рыжиков соленых", "водки, ... грибков, разных сушеных рыбок", "кислого молочка или жиденького извару с сушеными грушами", каш, соусов, сырников и ряда еще "аппетитных изделий старинной вкусной кухни". Супруги, подобно гаршинскому Кудряшову, за столом почти ни о чем не разговаривают, кроме как об еде — "за обедом обыкновенно шел разговор о предметах, самых близких к обеду". Хрестоматийными стали нежные слова Пульхерии Ивановны: "А не лучше ли вам чего-нибудь съесть, Афанасий Иванович?" и неизменный ответ: "А впрочем, чего ж бы такого съесть?" Не случайно, что в сознании

1. См. : Мария Гургулова. Творчеството на Всеволод Михайлович Гаршин. С. 1966
2. В. М. Гаршин. Сочинения -Л. , 1960, с. 367. Далее цитаты из Гаршина - по этому изданию с указанием только на страницу.
3. В. М. Гаршин, с. 61.

овдовевшего супруга покойница оставила по себе воспоминание главным образом тем, что вкусно готовила и полностью удовлетворяла его гастрономические нужды. В. Ермилов в своей монографии "Н.В.Гоголь" писал: "Скорбные переживания Афанасия Ивановича без Пульхерии Ивановны связаны именно со сферой, которая составляла все содержание жизни супружеской четы: с областью кушанья!.. И самое одиночество, сиротство, беспомощность Афанасия Ивановича проявляются в том, что он без нее не может есть"[4].

Нельзя, конечно, полностью согласиться с такой интерпретацией литературоведа, не учитывающего эмоционального и поэтического контекста поведения гоголевских героев. Трудно, однако, согласиться и с Г.А.Гуковским, уходящим в другую крайность. В своей монографии "Реализм Гоголя" ученый утверждает, что Гоголь обнаружил в душе своих персонажей "россыпи подлинного золота, начала высокого и прекрасного"[5]. Это прекрасное, по его мнению, существует потенциально и в других обстоятельствах может реализоваться. Но Гуковский входит в противоречие с самим собой, со своим утверждением в той же книге, что "не только одурение еды и сна определяли ничтожество жизни героев повести, но и полная неподвижность их существования, отсутствие в нем какого бы то ни было содержания, мысли, действия, застой ума и души и даже некий идиотизм, овладевший стариками..."[6]

В действительности сам Гоголь не подает никакой надежды на духовное возрождение "старосветских помещиков". Ведь его герои отнюдь не осознают своего ничтожества, не мучаются своей вегетативной жизнью, не способны на это. Гоголь, хотя и не сатирически, а с умилением и грустью, конечно, отрицает образ жизни Товстогубов. Это очень точно подметил еще В.Г.Белинский известным восклицанием: "О, г-н Гоголь - истинный чародей, и вы не можете представить себе, как я сердит на него за то, что он и меня чуть не заставил плакать о них, которые только пили, ели и потом умерли!"[7]

Интерпретация деталей еды Гоголем в "*Старосветских помещиках*" и Гаршиным в "Подлинной истории земского собрания" и "Встрече", естественно, имеет различные оттенки. В первом случае - это идиллия с некоторым негативным подтекстом в смысле неприятия вегетативной жизни, во втором - один из способов прямой характеристики отрицательного персонажа, что, как известно, является излюбленным творческим приемом Гоголя. Вот почему интертекстологический анализ на основе гастрономических деталей можно во-многом расширить. Так, к сделанным констатациям можно добавить, что процесс кушанья при встрече Кудряшова и Василия Петровича ассоциируется также с описанием обеда Чичикова у Собакевича, когда хозяин воодушевленно расхваливает расставленную на столе еду:

"Это не те фрикасе, что делаются на барских кухнях из баранины, какая суток по четыре на рынке валяется!... У меня не так. У меня когда свинина - всю свинью давай на стол, баранина - всего барана тащи, гусь - всего гуся! Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует. После этой тирады - продолжает Гоголь, - Собакевич подтвердил это делом: он опрокинул половину бараньего бока к себе на тарелку, съел все, обгрыз, обсосал до последней косточки"[8]

Обоими писателями нарисованы сходные картины. Гастрономическими деталями характеризуются хозяева, которые отличаются друг от друга в своем поведении только тем, что, например, один (Кудряшов) ест более цивилизованно, а другой (Собакевич) без всякого чувства приличия.

4. В. Ермилов. Н. В. Гоголь. М. 1953, с. 240.
5. Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М., 1959, с. 103.
6. Там же, с. 94.
7. В. Г. Белинский о Гоголе. м. 1949, с. 112.
8. Н. В. Гоголь. Сочинения. м. 1952,с. 443.



Эстетическая функция гастрономических подробностей у Гаршина и Гоголя одна и та же. При помощи этих художественных деталей в цитированных произведениях оба писателя - каждый по-своему - изображают духовную ограниченность, а то и безнравственность персонажей. В отличие от кратких и чутких, хотя и порабощенных бытом Товстогубов, остальные герои Гаршина и Гоголя, обрисованные при помощи гастрономических деталей (земские деятели, Кудряшов, Собакевич), наделены грубостью и человеконенавистничеством.

Сходную функцию у Гаршина и Гоголя выполняют такие художественные детали, как средства передвижения, т.е., транспортные средства. Гаршинский очерк: "Подлинная история Энского земского собрания" начинается так: "Маленький уездный городок в тревоге. Со всех сторон понаехали гласные: помещики с остатками прежнего величия в каретах и колясках, помещики без таковых остатков и духовенство - в тарантасах, крестьяне... - впрочем их почти не было в числе гласных уезда"[9]. Сведений о том, как добрались до Энского земства крестьяне в тексте нет и это объясняется тем, что о них нечего и упоминать. Отсутствие данной детали в идейно-художественном смысле мотивирует другое, более важное отсутствие, а именно - отсутствие на собрании обсуждения и решения вопроса о тяжелом положении крестьян. Для членов земства из дворянства сельские труженики — "дармоеды", "пьяницы", а их защитники — "франты", "вредные люди из новых", "лентяи".

Эта картина в некоторых отношениях напоминает известное начало гоголевской поэмы "Мертвые души": "В ворота гостиницы губернского города N въехала довольно красивая рессорная бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел, господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод."[10]

Сходство приведенных фрагментов обнаруживается не только в обозначении места действия: провинциальный город и внезапное появление средств передвижения, но и в общей тональности этих своеобразных экспозиций, вводящих в образно-эмоциональную атмосферу обоих произведений. Предметные детали - брички, коляски, кареты и тарантасы в контексте сатирической характеристики их владельцев приобретают негативный смысл. Развивая гоголевскую традицию Гаршин идет дальше. Вполне целенаправленно он заостряет социальное содержание своих произведений, акцентируя внимание на глубоком контрасте между жизнью правящих кругов и забитым народом.

В использовании предметных деталей Гаршин отличается от Гоголя и тем, что рисует людей дифферцированно - с точки зрения их социально-философской и нравственной сущности. Сошлемся опять на рассказ "Встреча". При создании образа Василия Петровича - человека думающего, радетеля упорного труда на благо общества, справедливости и высокой нравственности, "чудака", по мнению его антагониста Кудряшова, Гаршину не понадобилось использовать подробности быта. Он игнорирует все внешнее, хотя этот подход к персонажу не приводит к глубокой психологической характеристике. Это объясняется тем, что автор осуждает людей типа Василия Петровича, человека благородного, но неспособного по-настоящему противопоставится злу.

Гоголевский принцип овеществления человека полностью и художественно убедительно применяется Гаршиным при создании образа эгоцентрика, грубого материалиста и человеконенавистника Кудряшова. Этот герои предстает перед читате-

9. В. М. Гаршин, с. 336.
10. Н. В. Гоголь, с. 403.

лем как "господин, в легком костюде из шелковой сырцовой материи и в соломенной шляпе, с навернутым на тулью кисейным полотенцем (летний костюм местных щеголей)". Под стать ему и домашняя обстановка, которую Гаршин описывает исключительно подробно. "Скромная хижина", как называл свой дом Кудряшов, была в действительности "одноэтажная каменная, в десять или двенадцать больших окон. Зонтик на колонках с завитками, кое-где позолоченными, висел над дверью из тяжелого дуба с зеркальными стеклами, бронзовой ручкой в виде птичьей лапы, держащей хрустальный многогранник, и блестящей доской с фамилией хозяина". Гаршин не скупится на детали интерьера, открывшегося перед изумленным взором Василия Петровича: "Целый ряд высоких комнат с паркетными полами, оклеенных дорогими, тисненными золотом обоями; столовая "под дуб" с развешанными по стенам плохими моделями дичи, с огромным резным буфетом, с большим круглым столом, на который лился целый поток света из висячей бронзовой лампы с молочным абажуром; зал с роялем, множеством разной мебели из гнутого бука, диванчиков, табуреток, стульев, с дорогими литографиями и скверными олеографиями в раззолоченных рамах; гостиная, как водится, с шелковой мебелью и кучей ненужных вещей". Этот предлинный, хотя и далеко не приведенный полностью, перечень предметов быта Кудряшова Гаршин заканчивает описанием великолепного, стоящего огромных денег аквариума - гордости и утешения героя. Он приобретен не для любования его красотой и плавающими в нем рыбками, а с совершенно другой целью. "Я люблю эту тварь - говорит гостью хозяин дома, - зато, что она откровенна, не так, как наш брат - человек. Жрет друг друга и не конфузится". И далее: "стараюсь подражать этой скотине".

Созданный таким образом персонаж в принципе напоминает гоголевского Собакевича с его подробно описанной внешностью, интерьером, где каждый предмет "казалось, говорил: "и я тоже Собакевич!" или: "и я тоже похож на Собакевича" и, наконец, с его кощунственным отношением к крепостным крестьянам.

Как нельзя лучше при помощи деталей быта и отношения к ним персонажа Гаршин показывает крайнее оскудение человека, лишенного какого-либо духовного стремления и высокого чувства. В лице Кудряшова писатель раскрыл классический характер циника, расширил галлерею художественных образов типа Собакевича, обогатив, таким образом, русскую литературу.

Используя гоголевский художественный опыт, Гаршин творчески развивает его. Некоторые черты идейно-эстетического подхода автора "Мертвых душ" к изображаемой действительности Гаршин превращает в типологическую особенность своего повествовательного мастерства.

Проблема сравнительного исследования поэтики Гаршина и Гоголя остается открытой. Кроме проанализированных примеров, такие художественные детали, как одежда, военный быт, возгласы и молчание, шумовые эффекты, цветовая гамма, пейзаж, имена персонажей и пр. являются ключевыми моментами, на которые можно опереться в целостном интертекстовом изучении изобразительной системы Гаршина и Гоголя.



# ОТКРАДНАТАТА СЪПРУГА ("ШИНЕЛ")

**Николай Звезданов**
*(Великотърновски университет "Св. Св. Кирил и Методий")*

> "Гогол по най-благороден начин ши шинела на Русия, всичко ши с ибришим, с двоен ситен шев и всеки шев той след това минаваше със собствените си зъби като правеше с тях разни фигури."
>
> ***Йордан Радичков***

Когато си спомним за Гоголевия "Шинел", обикновено ни идват наум знаменитите думи, приписвани на Достоевски: "Всички ние излязохме изпод шинела на Гогол". Което ще рече, че творбата на Гогол е била възприемана като залог за човечност и клетва за защита на малкия-голям човек в руската литература. Лесно се изобразява събудената човешка душа, определеният характер. Там, както казва Гогол, "хвърляй боите направо с ръка върху платното". Но как да изобразим онова, което равнодушните очи не виждат? Да погледнеш на света и на обикновения човек в него като на велика тайна — за това е нужен голям дар. Гогол познава величието на простите неща, той знае тайнатта на тяхното вътрешно родство. Тук всичко може да се свърже с всичко, съюзът "и" у Гогол е всесилен, той съединява на синтактичен и парадигматичен уровен неща, които нямат на пръв поглед нищо общо помежду си. А за да съединиш два стоящи далеч един от друг в съзнанието обекти е нужно да познаваш тяхната душа, вътрешната им сила и да притежаваш магическата вяра, че те са обречени на диалог. За това е нужно вътрешното зрение на гениалния художник. Само безспорният талант може да изтръгне от мъртвия предмет човечна и скрърбна истина. Така стоят нещата и в "Шинел" — тази "пощенска станция по пътя на руската литература" — по израза на Игор Золотуски.

Тук Гогол поразява крайно субективния поглед, невероятно динамичната сказова интонация, предизвикателната игра с утвърдени стойности. Изобразяваният свят непрекъснато мени своя облик — от високата патетика до пределната художествена деформация на изобразявания свят. Читателят непрекъснато усеща менящия се тон, той "вижда" заедно с Гогол през силен бинокъл шевовете на шинела и как този шинел заема цялата вселена на неговия герой, а после Гогоол обръща обратно бинокъла и читателят вижда същия този герой по-малък дори от глава на топлийка на фона на една космическа безпределност и пустота. Прав е Доналд Фейнджър като твърди, че тук е налице двойственост, и една "множественост на значенията, скрити зад тази двойственост на повествователната интенция" [1]. Това е така, защото в мирогледен план Гоголевата представа е проникната от идеята за **непостижимост на света**; тук словото вече не претендира да бъде непосредствена истина на битието в самото себе си; отвъд него се простира друг живот — многолик и загадъчен. Пушкин съхранява класическата мяра в отношението си към вещта и към човека. У Гогол се наблюдава срив между духа и материята, объркване на

1. Donald *Fanger*. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge, 1979., p. 211.

ролите, невъзможна от гледна точка на здравия разум метаморфоза. Накратко: тотален изоморфизъм между дух и материя, между живото и неживото, видимото и невидимото, възможното и абсурдното в едно трудно постижимо *единство на предмет и действие*. Затова и самото понятие "герой" тук изисква уточнение:

Опитайте се да определите, според логиката на Гоголевото художествено мислене, кои са героите на "Шинел". За да помогне на читателя в постигане на смисъла на своята енигматична творба, самият писател се е погрижил за това като е дал в разредка някои от основните герои на "Шинел": ***един Департамент, едно Значително лице и един Чиновник.*** Като се отказва от всяка възможна конкретност, заложена в анекдота от началото на творбата ("В един департамент... но по-добре да не казвам в кой департамент..."), Гогол дири свръхобобщението, с което извежда съдбата на своите герои до смисъла на една всечовешка участ, пред която еднакво уязвими са всички: и статски съветници и тези, които не дават и не получават никакъв съвет. *Департаментът* се намира в "сакралния" център на призрачния Петербург. Там някъде живее и *Високопоставеното лице. Чиновникът* Акакий Акакиевич Башмачкин живее в "профанната" периферия. Между периферията и центъра зее бездна от пространство. Дистанцията между центъра и периферията е всъщност властова дистанция. Всеки ден Акакий Акакиевич трябва да преодолява своето "законно пространство". По вертикала Гоголевата творба ни представя една фантасмагорична йерархично-бюрократична стълба на степените и ранговете. Гоголевият герой като титулярен съветник стои на най-ниското, четиринадесетото стъпало от суровата йерархична стълба. Като генерал на най-високите стъпала е застанало Значителното лице. В "Шинел" многократно се появява образът на *Стълбата*. Тя надхвърля номиналните си значения и прераства в символ на благоденствие за високостоящите и на непостижимост за стоящия долу с годишна заплата от четиристотин рубли. Акакий Акакиевич, над когото вече надвисва старостта и комуто животът, сякаш на сбогуване, иска да се изсмее над него, му отпуска едно мигновение, колкото за да се огледа наоколо и да види света преди окончателно да премине в царството на духовете и на смъртта.

Неговият живот е един **отнапред зададен текст:** още когато го кръщават, той няма никакъв избор на име от майка си, всичко е *пред*-определено — той ще носи името на своя баща (Акакий) с красноречивата фамилия — Башмачкин (от "башмак" — обувка, подметка). Никой не може да си спомни по кое време е постъпил да преписва в департамента, всички го заварват все на едно и също място и все на същата длъжност. За повествователя той спада към т.н. "вечни титулярни съветници". Затова в "Шинел" категорията "вечност" е с негативните значения на непонятна орисия и тотална несвобода на човека.

Следващото действащо лице ("персона") в повестта е **петербургският Студ и вятър**. Той е генераторът на действието в "Шинел", съдбоносното обстоятелство за Акакий Акакиевич, който със своята скромна заплата е съвсем уязвим пред неговата ирационална, надлична воля. Това е *Стихията*, чрез която Съдбата (фортуна-фортуна-съдба) задава властните си жестове в Гоголевата повест. Впрочем всички в Петербург са уязвими пред всемогъщата й власт и това превръща Студа от природно-климатичен феномен в митологема с всеобемащ смисъл. Това е **повсеместният студ** (равнодушие, жестокост, безсърдечие), който пронизва всички и от който с такива непомерни усилия иска да се спаси бедният Акакий Акакиевич. Впрочем повествованието за Башмачкин започва тъкмо с тази "климатична" характеристика, която впоследствие прераства в морална, в **студ душевен**, от който Гоголевия герой няма покой. Той е пооплешивял, със сбръчкани бузи и сипаничево лице, чийто цвят е "както се казва, хемороиден... Какво да се прави! Виновен е петербургският климат." Като стар боен кон всеки ден Акакий Акакиевич се бори със студа и върви срещу вятъра, който твърдо е решен да го издуха от петербургското пространство. Неговият живот е един отрязък от път, който трябва да се измине, един Текст, който трябва да се "прочете" (или препише добросъвестно, което толкова му приляга) и да изчезне "частицата" в устата на всеизяждащото време. Още от раждането си той няма нито минало, нито бъдеще, като че винаги е бил титулярен съветник с плешивинка на челото — безгласен, безличен, никому ненужен в този студен свят.

Оттук нататък Гогол се заема с душевния студ, т.е. с издевателствата на чиновниците над вечно преписващия "вечен" титулярен съветник. Към него винаги са се отнасяли "как-то *холодно-деспотически*". Издевателствата на колегите му — младите чиновници, нямат край. Акакий Акакиевич продължава да преписва, сякаш около него няма никой и без да прави никакви грешки. Но когато тези издевателства минат всякакви граници, т.е. когато вече реално му се пречи да преписва, Акакий Акакиевич казва: "Оставете ме на мира, защо ме обиждате?". Това е единствената цялостна и смислена фраза, която той произнася като жив в повестта. С тази фраза встъпва в правата си **мотивът за топлината** в Гоголевия "Шинел". Чрез нея се "затопля" младият чиновник, който по примера на останалите се е подигравал на бедния си колега, а сега, след тези "пронизващи душата думи" той се сепва като "пронизан" (Гогол два пъти повтаря това определение) и узнава благодатта на нравственото преображение, защото зад тези думи той дочува други слова: *"Аз съм твой брат."* Ситуацията на окаменение (потресение) е любим похват на Гогол и в други творби. Тук тя е призвана да изрази неотразимото, донесено от някаква надлична сила **нравствено възкресение на човека** за цял живот. Това е първото лирическо отстъпление за студа в душите на хората: "...И от този ден сякаш *всичко се промени пред очите му* и той го видя в *друга светлина. Някаква свръхестествена сила* го отблъсна от колегите, с които се беше запознал и смяташе за възпитани светски хора. Още дълго след това, в най-весели мигове, той си представяше нисичкия чиновник с малка плешивина над челото, с пронизващи душата думи: "Оставете ме на мира, защо ме обиждате?" — в тези трогателни думи звънтяха други слова: "Аз съм твой брат."

По този начин в "Шинел" се оформя **опозицията: студ и топлина.** И топлината, подобно на студа, разкрива своите надлични трансцендентни характеристики. Всъщност благодатта на топлината се носи именно от Акакий Акакиевич и името на тази топлина е **Любов**. Той е човек "доволен от своя жребий", обичащ съдбата си (amor fati), която любов-топлина той отдава на мисията на своето чиновничество. В едно изречение от 250 думи Гогол противопоставя подвига на своя герой, жертвената му жажда за труд на целия Петербург ("Дори в часовете, когато сивото петербургско небе угасва, ... когато чиновниците бързат да посветят останалото време на удоволствия ... — с една дума, *даже когато всичко живо търси развлечения*, Акакий Акакиевич не се отдаваше на никакво развлечение").

Вярно е, че неговият труд е лишен от всякаква инициатива, че тук липсва творческото начало, че микроскопичният му свят е едно механическо подчинение на система от норми и ограничения, чрез които е изтрито индивидуалното начало в човека. Но това плахо сърце продължава да тупти в студения град и да пази своята своята топлина, обладано от един непонятен за разума идеал. То не изстива в безчовечните изпитни, а продължава, от никого нечуто, да тупти с никому ненужна любов.

Това, което решително отделя Акакий Акакиевич от останалия чиновнически свят, от света на пошлостта (das man) е неговата неординарност, съхранена в условията на една нивелираща и абсурдна бюрократична система. "Вие не можете — пише по този повод Вл. Набоков — да поставите човека в абсурдно положение, ако целият свят, в който той живее, е абсурден ...Светът на Акакий Акакиевич е абсурден именно затова, че той е трагичен, че той е човек и затова, че той е рожба на

същите тези сили, които се намират в такъв контраст с неговата човечност" [2].

И тук Съдбата от първата му любов по принуда към изтрития и разнищен шинел, чрез страшното обстоятелство на студа, го отвежда по принуда към втората му любов-съдба — Шинелът. Старият му шинел, когото чиновниците презрително наричат "халат", подобно на своя притежател — вечният титулярен съветник — е "пощаден от самото време". Но вижда се, че вече няма сили да служи на своя господар. Думите на шивача Петрович падат като мълния върху плешивата глава на Акакий Акакиевич: "Вехт ви е гардеробът!" ("Худой гардероб!"). Няма как, за да оцелеещ в студа, е нужна топлина. Нов шинел! И започва фантастичната битка за новия шинел. Встъпва в правата си темата за подвига в изпитанията и лишенията, за насрещното движение, за обезкръвяването на човека, за пределно умаляване на жизнения му потенциал до гибелно миниатюрни размери."

Какво е шинелът в "Шинел"? Тази вещ дава името на повестта, тя е фундаменталният образ в Гоголевата творба. Постепенно тя надхвърля номиналните си значения, сменя своя статус и започва стремително да се изкачва по скалата на ценностите, превръщайки се в знак и вместилище на духовност. Като съхранява самостойното си значение на синтагматичен уровен, вещта преодолява центростремителната сила на своята "вещност" и наред с другите герои участва в оформянето на някакъв втори смисъл — свръхсмисъл на Гоголевата повест. Заедно с верния съмишленик в "идеята" — шивачът Петрович, Акакий Акакиевич не просто ушива своя шинел; той го съгворява от себе си и себе си полага в основата на неговото битие. Затова по-правилно ще бъде, ако говорим не за ушиване на дреха, а за **строителство на шинел** и чрез него — на самия себе си. Дрехата тук чрез своя идеен и духовен създател се превръща в про-из-*ведение*, т.е. — средство за извеждане от себе си на някакво скрито знание (ведение). "Произведението, - пише Хайдегер — извежда от спотаеността в откритост. Събитието на произведението се случва дотолкова, доколкото спотаеното преминава в неспотаено" [3]. Всичко зависи от това в каква степен човекът ще промисли това произведение в цялата му широта, обем и смисъл. И само в степента, в която е обхванат, обладан от идеята си (в Платоновия смисъл на думата), той може да бъде човек. Светът според Гогол е не просто сума от вещи-предмети или явления, а светлина, която проблясва от тъмата на спотаеното и трансцендентното и която донася при нас истината на битието, битийното озарение, в което човекът полага своя идеал.

Тези две тенденции — *очовечаването на вещта и овеществяването на човека* — пронизват цялото творчество н Гогол. И тази тенденция не принизява човека, а е път за неговото разбиране и самопостигане, защото, както пише В. Топоров, "антропоцентрическата" в отношението към вещите позиция съвсем не изключва целесъобразността от "вещоцентрическия" поглед върху човека. Не само "човекът е мяра за всички неща", но и в известно отношение е валидно и обратното: "вещта е мяра за всички хора"[4]. Предметите, вещите у Гогол стават *веши* (знаещи), заредени с битие и битийстващи в името на иначе трудно постижимата Другост в човека. Чрез тяхната вещина при твореца се завръща той-не-същият-като-преди, а Същият като Друг — при-(*у*)ютен в света и приютил света при себе си. Така и в "Шинел" Гогол създава една визия за света, чиито корени лежат в трансцендентното, а творбата като цяло е призвана да разкрие трансцендентната другост на Същото. Тук битието на вещта изразява човека и посредством нея човекът свидетелства за своето присъствие в света. По този начин несемиотичното в повестта се

2. Вл. *Набоков*. Николай Гогол. Във: Вл. Набоков — романы, рассказы, ессе. С.-Петербург, 1993 г., с. 339.
3. Мартин *Хайдеггер*. Время и бытие. М., 1993, с. 224.
4. *Топоров*, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ (Исследования в области мифопоэтического.) М., 1995 г.; С. Петербург, 1993 г., с. 339



структурира семиотично, т.е. "иде" в езика и има битие.

Поразително е това трансцендентно-параболично спрямо човека битие на вещта у Гогол, "този страстен стремеж — по израза на А.П.Чудаков — да се премине през стената на вещите и на вещния свят, за да се види чрез вещта нещо субстанциално, висше и да се постигне извънвременната общочовешка истина" [5]. При него вещта лесно захвърля видимите одежди на аксиденцията си (т.е. на несъщественото и случайното) и от "нещо в самото себе си", както би казал Кант, чрез поредица от метафорични и метонимични преноси, *вещо* заговаря на читателя с други значения, в изконната си при-*същност* да изразява човека метафизично, понеже отива отвъд постижимото от него и за него. У Гогол вещта *вещае* своето неразделно родство с битието на човека — да го изразява и замества. По този начин човешката природа в "Шинел" е постигната в своите субстанциални измерения на основата на констелеция от "персони", психологеми и митологеми. Затова човекът тук е сбор от магически имена — от една страна и — "персони" — от друга. В същото време вещта тук не изгубва собствената си номинативна природа; тя застава в полето на двойна наличност — като същност и явление, като реалност и символ. Защото символът не указва някаква друга действителност, а е "самата тази действителност" (Лосев). Гогол — този гениален творец на магическия реализъм в световната литература — улавя по невероятен начин магическата природа на нещата да се единяват в една *все-(съ)-при-над-лежност*. В основата на това магическо родство стои представат за все-симпатия между вещите, явленията и човека, за тоталния метафоризъм и изоморфизъм. Така непрозрачното битие става прозрачно и придобитото чрез аналогията е също вече притежание на духа, защото е съхранено със смисъл в стремежа към един всеобхватен хоризонт.

Гогол не преподрежда реалности и вещи, той преподрежда парадигми; предметите у него са кодове на смисли и универсалии. И в това вътрешно преоткриване на биващото, битието проговаря и неговите гласове са безбройни и равнопоставени. Писателят улавя битието и като оттатъшна (трансцендентна) реалност, и като иманентно достояние на отличеното "винаги тук" съществуващо. По този начин той ни разказва историята на Същото в Другото или по-точно — **трансцедентната другост на същото**. Трансцеденцията у Гогол е реализация на неговия метафизичен въпрос за битието, на стремежа му да-бъде-в-света-при-себе-си-въпреки-света.

Вдъхновено и жертвено Акакий Акакиевич строи сградата на своя живот, наречена Шинел и без остатък полага себе си и своята любов в основите на тази сграда. В една или друга степен тук прозира **митът за вграждането**. Така че тук човекът и шинелът вече са неразделими; ни повече, ни по-малко тук шинелът е равен на живота на Акакий Акакиевич, той е залог, по-голям от живота му и кражбата на шинела без друго ще означава кражба на живота. Поразително е това интимно сливане на Акакий Акакиевич със собствения му ангел-пазител, посетил живота му в образа на шинел.

А че като строи своя шинел Акакий Акакиевич се е променил, в това няма никакво съмнение. Защото сега той за първи път в живота си има цел. Нещо повече — той се е сдобил с идеал и в името на този идеал е готов на саможертва: "той свикна вечер изобщо да не яде, но затова пък *се хранеше духовно, понесъл неразлъчно със себе си мечтата за бъдещия шинел*". Той вече има вид на човек "*който е взел решение и вече има цел*. От лицето и постъпките му изчезнаха от само себе си съмнението, нерешителността, с една дума, всички колебливи и неясни черти. От време на време в *очите му проблясваха пламъчета, а в главата му даже се зараждаха най-дръзки и смели мисли*: дали да си сложи наистина на яката кожа от бялка?" Ясно е че Гогол ни представя, по израза на П. Троев, "не само деформа-

5. *Чудаков*, А.П. Вещь в мире Гоголя. В: Гоголь: история и современность. М., 1985, с. 280.

цията, но и възраждането на самотната и страдаща човешка личност"[6].

Той върви по улицата с новия шинел, който стои "като излят" отгоре му и предишното съсгледство го няма — сега вече вижда всичко и всичко наоколо *"разглеждаше като нещо ново"*. Сравнява новия шинел с предишния "халат" — каква разлика, какъв огромен път е извървян! И тъй, ние строим шинела, шинела строи нас! И това е *второто духовно преображение* в повестта "Шинел", след онова на младия чиновник, осъществено с орисията на Акакий Акакиевич. Тук е налице един мъчителен стремеж към индивидуация, или по-точно — инстинкт за индивидуация, който, разбира се, възхожда към **архетипа на Цялостната личност** и на Самостта.

Но какво все пак е построил Акакий Акакиевич? Отговорът е: той е създал своята **несъзнавана женска Другост** — Акакий Акакиевич проецира в шинела своята **душа *(anima)***, т.е. тук се извършва процес на анимопроекция. Работата е там, че "шинел" на руски език е от женски род *(одна шинель)*.

Един унаследен колективен образ на жена съществува в несъзнаваното на мъжа. Чрез него той може да разбира жената и да се стреми еротично към нея. Накратко казано: всеки мъж носи своята Ева в себе си. Анима, според Юнг, не е душа в догматичния смисъл на думата, "тя е "фактор" в тесния смисъл на думата. Човек не може да я направи. Напротив, тя е винаги a priori елемент в неговите настроения, реакции, импулси и всичко спонтанно в психичния живот. Тя е нещо, което живее от само себе си, което ни прави живи; тя е живот зад съзнанието, който не може напълно да се интегрира с него, но от който, напротив, съзнанието израства" [7].

В "Шинел" архетиповият образ на жената добива за Акакий Акакиевич психична реалност и през anima — до реалната съпруга — източник на вътрешна светлина (топлина) и чрез нея героят на Гогол става част от светлината и топлината на света. Всъщност Гогол ни го е казал направо: "Оттогава самото му съществуване стана като че ли по-пълно, *сякаш беше се оженил, сякаш до него се беше появил и друг човек и вече не беше сам, а една приятна другарка в живота се бе съгласила да сподели с него своя жизнен път — тази другарка беше шинелът* с дебела ватена подплата и здрав хастар, за който няма скъсване". И сега, когато говори за жената-шинел, Гогол несъзнавано прибягва до типичните женски характеристики на неясност и скритост (подплата, хастар), каквато поначало е женската природа. Само в мистично единение с женската си несъзнавана другост Акакий Акакиевич може да постигне цялостта си и духовно да се промени. От брака между двамата се ражда духът на проглеждащия за света герой на Гогол. Той вече не е сам, вече е друг, вече се усмихва, а това е признак за освобождение. Присъстваме на невероятна метаморфоза: **раждането на човека от вещта и чрез вещта.**

Всъщност тук е налице тайнствен, **мистичен брак *(hieros gamos)*** между съзнаваното мъжко и несъзнаваното от него женско начало, без което и външният брак и въобще еротичното отношение към другия пол е просто невъзможно. Който не се е оженил "вътре" не може да се ожени и "вън", т.е. не може да има памет и афект към другия пол. Ето защо сега вече — с шинела на раменете си, - запъган на гости, за първи път Акакий Акакиевич "вижда" жените по улицата и в главата му минават някакви мисли относно женската природа. Какви са тези мисли — трудно е да се каже, пише Гогол — "нали е невъзможно да проникнеш в душата на човека и да узнаеш всичко, което си мисли".

Тайнственият съюз на съзнанието с несъзнаваното е призван да изрази по митологичен начин съюза на противоположностите, образът на unio mistica, есенцията и живота на една неиндивидуална душа в индивида, невъзприемчива към модификации от страна на личността, нито притежавана като нещо изключително свое. Този тайнствен съюз, както това доказва Юнг, "от незапомнени времена заема преобладаващо място в духовното развитие на човека"[8]. Същото се отнася и за инцестуалната фонтазия, която трябва тук да се спомене, защото *инцестуалният мотив* е налице и в Гоголевата повест — в крайна сметка съпругата-шинел — *фантазмениям gamos* на Акакий Акакиевич е негово собствено духовно-физическо творение, т.е. — дъщеря, за която той се е "оженил".

Вътрешният брак — основата на човешката цялост е в основата на човешката андрогинност, така че историята на ушиването на шинела е по същество историята на **раждането на андрогина в човека** — залог за неговата цялост и самост (the self). Тук властва принципът на огледалността ("където е То, ще дойда Аз — според Фройд), а огледалността е, която създава необходимите отношения на структурно разнообразие и структурно подобие, които позволяват реализацията на диалог. С взаимоотношенията между "тукашното" и "отвъдното", с идеята за андрогинът, Гоголевият "Шинел" стой най-близко до проблемтиката и символиката на повестта "Старосветски помещици". Но като изключим споменатата повест, можем да кажем, че у Гогол ендогамията (вътрешният брак) взема превес над екзогамията (външния брак); вътрешният брак с anima (най-често с майката според Юнг) излиза по-силен от желанието за екзогамна връзка; Гоголевите герои изпитват страх от реалната жена ("Иван Фьодорович Шпонка и неговата леля", "Женитба" и др.).

И в звездния ден на живота си, намерил истинското си лице, човекът ще го загуби безвъзвратно — тук кражбата на шинелната съпруга е равносилно на кражба на живот. Съпругата на Акакий Акакиевич е открадната на безкрайния площад в равнодушния и студен Петербург. Още едно топло сърце престава да тупти. Акакий Акакиевич в буквалния и преносен смисъл на думата се простудява и умира с "великодушната помощ" на петербургския студ и вятър. Сцената на грабежа на шинела Гогол изобразява като сцена на безпределно отчуждение: улиците са "пустиня", ноколо — "ни жива душа" от пустинния площад някъде в далечината се вижда, стражарска будка, "сякаш накрай света". Акакий започва да вика: "Караул!", но неговият глас е глас без ехо в равнодушното пространство. "Пустота и безответност, - пише И. Золотуски, пълна глухота на света към воплите на *самотен* човек... Гоголевата страшна нощ и Гоголевото възмездие на нощта" [9]. Сцената на грабежа на студения равнодушен площад израства до символ за живота на човека в пустинята и студа на живота. И постепенно единичната безшинелност, незащитеност от студа прераства във всеобща безшинелност и незащитеност на човека в студения, безчувствен свят на хората. Животът на бедния Акакий Акакиевич напомня една пантомима на Марсел Марсо: Човекът върви срещу вятъра, върви право към нас и забележимо напредва. Вятърът духа с всички сили, а физическите сили на човека намаляват все повече и повече. Но движен от своята неистова цел — да дойде при хората — Човекът надхвърля реалните си възможности, той фантастично преодолява себе си и ето — в един миг успява да застане пред нас, колкото да ни махне с ръка и продължавайки да върви все така с непомерна воля напред, той, тласкан от силния вятър, отстъпва постепенно назад и се изгубва от погледа ни. Един миг, достатъчен, за да отекнат в душите ни неговите думи: *"Аз съм твой брат!..."*

И тук Гогол ни дава следващото лирическо отстъпление, в което отново неговият Башмачкин е съизмерен с целия Петербург и той сравнява своя малък герой със съдбата повелителите в света. Това лирическо отстъпление има смисъл на резюме за земната участ на неговия Акакий Акакиевич: "И Петербург остана без Акакий Акакиевич, като че ли той никога не беше живял там. Изчезна безследно

6. Петко *Троев*. Етюди за руската литература. Ун. изд. "Св. Климент Охридски". С., 1996 г., с. 172.
7. К.Г. *Юнг*. Избрано (книга втора). Изд. "Евразия-Абагар", Плевен, 1993 г., с. 176.

8. Carl Gustav *Jung*. La psicologia de la transferencia. Ed. Origen / Planeta. Mexico, 1985, p. 15.
9. И. *Золотуски*. Гогол. С., Нар. култура. 1982 г., с. 297.

едно напълно беззащитно същество, което никому не беше мило, за никого не беше интересно и не беше привлякло вниманието дори на някой естествоизпитател, който не пропуска да забоде с карфица най-обикновената муха и да я разгледа под микроскоп; същество, което понасяше покорно канцеларските подигравки и отиде в гроба, без да извърши нищо необикновено, но за което се мярна все пак, макар и в самия край на живота му, *светъл гост във вид на шинел, за д оживи за миг жалкия му живот,* същество, върху което се стовари след това така непоносимо тежко нещастието, както се стоварва върху царете и повелителите на света..."

В цялото си творчество Гогол се занимава с пренасяне на енергии — от човека към вещите и явленията и обратно, т.е. тук една от основните тенденции е антропоморфизмът на вещното и дезантропоморфизмът на човешкото, без какъвто и да е предел в тази метаморфоза на мъртвото и живото. Точно това се случва и в "Шинел". Гогол връща своя герой отново в света, за да си търси Акакий Акакиевич шинела, т.е. живота. Мистичната сила, вложена от Акакий Акакиевич в неговата съпруга-шинел, сега ще го дари с втори, митичен живот в името на човешката справедливост и милосърдие. В "Шинел" Гогол е застанал в пограничната линия между "бите към смъртта", което е човекът в този свят и "битието през смъртта", което е преминалият в отвъдното дух на Акакий Акакиевич.

'Отвъд', 'другия свят', психологически означава **отвъд съзнанието**, преход в света на несъзнаваното, което е и основание за безсмъртието на душата. Душата може да не е при нас или в нас, но това не означава, че не съществува в света на привидностите и сенките. Авторът на "Мъртви души" определено вярва, че душата е безсмъртна. В "Шинел" дущата-съпруга-шинел води самостоятелен живот в един неведом свят, откъдето изпраща Акакий Акакиевич отново "тук" в името на нарушената справедливост. Вложената от героя енергия се възвръща към него, дава му втори живот.

"Душата по природа е християнка" — както казва Тертулиан; тя притежава една религиозна функция — да доведе архетипа на Божия образ до съзнаващия дух. В "Шинел" именно религиозната природа на душата е в основата на завръщането на Акакий Акакиевич от "другия" свят, за да намери той откраднатата си съпруга, и да се съедини с нея в онази неизразима андрогинна пълнота, която героят е преживял на "този" свят. Но той не я намира. И тогава, като привидение, открадва шинела на Високопоставеното лице. Архетипът се явява под формата на чист дух в Петербург. Той е като самата неподправена природа и действа именно така: взема си това, което му принадлежи по правото на възмездието. Тази справедливост възхожда към закона на талиона, т.е. всекиму според делата: *студ за студ, страх за страх, страдание за страдание.* Забележете, че именно сега, когато смъква шинела от Високопоставеното лице, Акакий Акакиевич изговаря най-дългата си и смислена фраза: "А, ето те най-сетне и тебе! Най-сетне те спипах, такова, за яката! Тъкмо твоят шинел ми трябва! Не се погрижи за моя, че ме и нахока, хайде давай сега своя!" От предишния живот на героя е останало само любимото му "*такова*". След като открадва шинела на Високопоставеното лице, духът на Акакий Акакиевич се успокоява.

Високопоставеното лице е идеалният пример на типичната за цикъла "петербургски повести" ситуация на **поглъщане на човека от Знака** и превръщането му в без-личност. Високопоставеното лице е хипнотизирано от Чина и така е изгубило себе си. Целият му свят сега се свежда до тия два въпроса: "Как смеете, разбирате ли кой стои пред вас?" Но независимо от тия два абсурдни въпроса, у него все пак има някаква душа, която го кара да изпитва угризения след смъртта на Акакий Акакиевич и следователно той не е загубен за човешкото. Тук е коренът на неговото нравствено преображение след кражбата на шинела му. От неговите плещи е



смъкнат именно шинел, а не съпруга, нито анима. Високопоставеното лице си има съпруга и то "доста хубавичка", но своята анима хипнотизираният е проецирал в любовницата си Каролина Ивановна, която "не беше в никакъв случай нито по-хубава, нито по-млада от жена му; но на този свят има толкова странни неща и не е наша работа да съдим за тях" — заключава Гогол.

Метежният дух на Гоголевия герой-призрак, който сваля шинелите от живите е образът на **справедливото Възмездие**, - "сякаш награда за съвсем безцветния му живот". Като че ли с този мимолетен втори живот на своя герой Гогол иска да каже на живите: Върнете му шинела, т.е. живота, бъдете милосърдни! Той е ваш брат! Защото за него, въпреки социалното неравенство, въпреки всички социални различия, хората са братя. Във фантастичния финал на "Шинел" е скрита идеята за тържествуващата и неумираща справедливост и равенство между хората, въпреки системата в света и въпреки света. Този път вече съвсем определено Гоголевият герой възстава срещу Символичния ред, проникнат от неумолимата социално-йерархична система.

Битието се нуждае от някаква опора и тази опора е в Нищото (тоталното небитие), то е в основата на основанията ни в живота. Защото така ни спохожда Страхът от неизбежното възмездие за преждевременното ни онищостяване, а в този страх нищото е вече пред-поставено като основание за екзистенциалната ни грижа и чрез нея — в усилието за дирене на Смисъла, с който отчасти постигаме оправданието си в света. По този начин Акакий Акакиевич превръща опастността в спасение. Горе-долу това са осъзнатите или неосъзнати основания, които извеждат Значителното лице от състояние на автоматизъм и пошлост и го връщат при човечността. Защото в основата на неговото нравствено преображение е екзистенциалният страх и угризението на съвестта, родено от несъзнавана идентификация с чуждата безотрадна съдба. Това е *третото преображение* в посока на човешкото в Гоголевата повест. Именно сега, когато над него надвисва Стихията и ударът на Съдбата, Значителното лице от значителна нула се превръща в човек. И ако с факта на сдобиването с шинел Акакий Акакиевич проглежда духовно, то Значителното лице възвръща човешкия си образ именно след кражбата на шинела му. Незнаен е часът на възмездието, както и часът на духовно-нравственото преображение на човека.

Така Гоголевата повест постепенно разкрива митологичния си смисъл за едно същество, което е изгубило своята "топла" половина и я търси в студа и пустинята на живота. Повествованието оттук нататък отново започва да пулсира между комичното и сериозното. Но в контекста на вече разкритата съдба на Акакий Акакиевич комичното, на принципа на интерференцията, добива сериозен оттенък и върви в посока на онова човешко състояние, което Пушкин определя като светла печал.

Гогол е геният на вещното в живота, на великата материална пустота, в която, раздробена на атоми, умира човешката душа. Но смисълът на Гоголевото изкуство е в **неприемането на мъртвината**, в "неведомите сълзи" заради духовната бедност, в нравствената тъга по умиращата човечност. Гогол дава шанс за спасение на всички: и имащи и нямащи, и стоящите "горе" и страдащите "долу", защото хората все пак и въпреки всичко са равни и по естеството на своята човешка природа всички те имат шансове за спасение. Дори това спасение да е благословено от непонятните и непобедими сили на Страха.

Намерил ли е Акакий Акакиевич отново своята anima или ще продължава да чака нейния тайнствен зов от отвъдното, подобно на Афанасий Иванович от "Старовремски помещици"? Непременно я е намерил: Веднаж постигнат, андрогинът е неразделим и в живота, и в смъртта, както ще ни каже по-късно това и Булгаков с андрогинния съюз на Майстора и Маргарита. Защото този брак е свещен и следователно — безсмъртен.

# ЕПИГРАФЪТ КЪМ ДРАМАТИЧЕСКАТА ТРИЛОГИЯ НА А. К. ТОЛСТОЙ - ПРЕБИВАВАНЕ МЕЖДУ „ВЪН" И „ВЪТРЕ"

**Румяна Корсемова**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

В семейството на „въвеждащите" паратекстове епиграфът се отличава с това, че неизменно е изтъкван като отрязък от чужд текст дори когато тази чуждост е условна, недействителна, симулирана. Той винаги графически се означава като *цитат* - сегмент, изтръгнат от някакъв „уютен" и „органичен" за него контекст и поместен в нова среда, където неизбежно внася усещане за нееднородност и междутекстово напрежение.

Епиграфът е процеп, отворен към друго смислоподредбено пространство, символичен вектор на центробежност, но и несъмнен знак за междутекстова съотнесеност, за зависимостта на новия текст от нечия предшестваща го интелектуално-словесна инициатива, която го предсказва, преизразява или предизвиква. Това превръща епиграфа в странен партньор на предхождащите го паратекстове, зад които по презумпция стои една и съща изказна инстанция - на автора-създател на предстоящия текст[1].

Възприети през епиграфа, заглавието и подзаглавието добиват известна „биокулярност" - техните значения не само се пресяват, но се и пречупват през текстовата другост, инкарнирана от цитата. От своя страна, епиграфът, прочетен през заглавието и подзаглавието, губи от центробежната си инерция. Той се оказва целево приютен в нов контекст, а следователно - и смислово обуздан, адаптиран, ограничен в способността си да рои асоциации. В този смисъл връзките му с предшестващите го паратекстове са едновременно „диалогични" (засрещане на различни текстове-гласове) и „монологични" (предполагаемо сътрудничество при уточняване посоката и параметрите на престоящия прочит).

В драматическата трилогия на А. К. Толстой[2] епиграф притежава само първата част - драмата *Смъртта на Йоан Грозни* (1866). Той е взет от Стария завет (Книгата на пророк Даниил, гл. 4, пар. 27, 28 и 29) и гласи: „Рече царь: „Несть ли сей Вавилон великий, его же аз соградих в дом царства, в державе крепости моея, в честь славы моея!" Еще слово сущу во устех царя, глас с небес бысть: „Тебе глаголется, Навуходоносоре царю: царство твое прейде от тебе, и от человек отженут тя, и со зверьми дивиими житие твое!". Според библейския текст, безспорно добре познат на Толстоевите съвременници, вавилонският цар Навуходоносор, главозамаян от неограничената си земна власт, започнал да се изживява като неуязвим

1. Това твърдение не взема предвид случаите на „цитатни" заглавия, които са частен вариант на озаглавяване в практиката на литературата и изискват специален коментар. То премълчава и лесното досещане, че зад самия избор на епиграф прозира преднамерената реторическа активност на автора, решен да укрие своята манипулативност зад авторитета на чуждото слово.

2. Трилогията се състои от: *Смъртта на Йоан Грозни, Цар Фьодор Йоанович* и *Цар Борис.*



властелин, с което оспорил „владичеството на Всевишния над царството човешко". Заради своето високомерие той бил наказан от Яхве с безумие и седем години живял сред дивите зверове, като, подобно на бик, се хранел с трева. После Бог му възвърнал разума и възстановил владетелските му правомощия.

Библейското сказание за Навуходоносор е изправителна притча, която развива сюжета за пределите на овластената човешкост, призвана да удържа равновесието между земното и трансцендентното. В този смисъл епиграфът задава специфичен код за възприемане на драмата - дискурса на юдеохристиянския етос, в чиито граници държателят на властта се мисли като по-достъпен за демонични изкушения от обикновения човек, а следователно - и по-ясно онагледяващ божията педагогика на наказанието и следващата го прошка.

Но подсказаната аналогия между библейския пример за съгрешил магистрат и предстоящия драматургичен „разказ" за Йоан Грозни е смислово пренасочена и преакцетирана чрез избора на конкретен отрязък от старозаветния текст. Ако в книгата на пророк Даниил вината на вавилонския деспот се търси най-вече в оспорването на небесната власт, то избраният за епиграф цитат свежда греха на Навуходоносор до самоотъждествяването му с държавата, която той възприема като пищна декорация на своето безгранично самолюбие. Иначе казано, епиграфът потиска напреженията между божието и човешкото и проектира вината в плоскостта на земните отношения. Освен това той с нищо не подсказва назидателно-временния характер на божието наказание. Като въвежда вината и предупредително огласява предстоящото падение на героя, епитекстът прогностично очертава и наративната парабола на обърнатото U, която, както отбелязава Н. Фрай, препраща към архетипната формула на трагедията.[3] Така се потвърждава информацията за жанровия режим на драмата, подсказана от заглавието и пряко изнесена в подзаглавието - „трагедия в пет действия". Възприеман през предхождащите го паратекстове, епиграфът окончателно помества събитието на владетелската смърт в композиционната позиция на *наказанието-развръзка* в трагедийната синтагматика на драмата.

С това не се изчерпва прагматическата активност на епиграфа към първата част на Толстоевата трилогия. В средата на XIX в. в Русия сюжетът „Навуходоносор" функционира като алегория на личността и управлението на Николай I.[4] Цитираното от Е. Феоктистов изказване на руския критик и издател М. Катков по повод смъртта на Николай I откровено разгръща закрепилата се в идеологическото мислене аналогия: „Ако император Николай беше възтържествувал, то трудно можем да си представим какво щеше да стане с него; сигурно той, подобно на Навуходоносор, щеше да се появи в Летний сад и кротко да попасва трева ..."[5].

И така, епиграфът към *Смъртта на Йоан Грозни* не само задавал старозаветния разказ като авторитетен културен посредник при възприемането на драмата, но отключвал и възможността за алюзивното й усвояване, за търсенето на съотносимост между налудно-деспотичното управление на Йоан Грозни и това на Николай I.[6]

Епиграфът обаче не остава само цитат, отграничително изнесен в „преддвери-

3. Фрай Н. Великият код., ГАЛ-ИКО, С., 1993, с. 214.

4. Показателно за това е стихотворението „Навуходоносор" (1849) на славянофила А. Хомяков, разпространявано в тайни преписи и отпечатано през 1861 г. в лондонската христоматия „Русская потаенная литература XIX столетия" с предговор на Н. Огарьов. С подобна функция се натоварва и свободният превод на „Навуходоносор" на Беранже, направен от В. Курочкин и публикуван в кн. 6 на „Полярная звезда" от 1861 година.

5. Воспоминания Е. М. Феоктистова. За кулисами политики и литературы. 1848-1896. Л., 1929, с. 90.

6. Това се потвърждава и от някои първоначални рецептивни реакции спрямо *Смъртта на Йоан Грозни.* Например в рецензията на А. Суворин: „Смерть Иоанна Грозного. Трагедия А. К. Толстого", се прокарва откровена аналогия между Толстоевия Йоан и Николай I, а в дневника на И. Валуев по повод на *Смъртта на Йоан Грозни* и *Цар Фьодор Йоанович* (1868) е записано: „Откри-

ето" на творбата. При внимателен прочит на драмата се забелязва, че тя периодично актуализира присъствието му чрез сигнално „просветващи" в словесната ѝ тъкан знаци - отделни лексеми, словосъчетания, перифрази или образно-семантични ядра. Тази стратегия на „скритото" цитиране на епиграфа, на неговото перифразиране или алюзиране укрепва, но и смислово надгражда аналогията между Навуходоносор и Йоан, основана върху безсмъртната фигура на деспотичния и необуздан в своята самонадеяност владетел. Това става чрез „стереоскопичната" игра на гледни точки, която съполага различни преценки за властването на Йоан с неговата спонтанна и променлива самооценка.

Например още в 1-ва картина на I действие в репликата на Сицки, опитващ се да убеди болярите, че трябва да се възползват от Йоановия отказ от престола, се появява сравнението на Грозни със свиреп звяр:

Бояре! Бога ли вы не боитесь?
Иль вы забыли, кто Иван Василич?
Что значат немцы, ляхи и татары
В сравненье с ним? Что значат мор и голод,
Когда сам царь не что, как лютый зверь!

Тук се долавя смислово трансформиране на епиграфа - животинското като модус на богонаказаното съществуване сега е превърнато в характеристика на легитимно властващия монарх. Особеното е, че на Йоан са приписани някакво хиперболизирано хищничество, някаква сляпа, безогледна, ирационална жестокост, които окончателно го пропъждат от човешкото и реторически „уедряват" представата за неговата необратима грехопадналост.

Във 2-ра картина на същото действие обсебеният от разкаяние и самопрезрение Йоан вече сам се определя като „вълк" и „пес смърдящ". Това, от една страна, потвърждава преценката на Сицки, но, от друга, отваря и коригиращ я смислов процеп, защото указва моралната саморефлексивност на героя, способността му да се съизмерва с християнските закони. Веднага след това един отрязък от писмото на Курбски до Йоан отново събужда спомена за епиграфа:

... Превыше божьих звезд
Гордынею своею возносяся
И сам же фарисейски унижаясь,
В изменах ты небытных нас винишь.

Сега перифрастичното съживяване на епитекста „съжителства" с обвинението в лицемерно покаяние, което хвърля съмнение върху искреността на Йоановите самопрезрение и самооценка. По този начин имплицираното в епиграфа разбиране за вината като горделиво самообожествяване се допълва и от подсказаната нарцистична спекулация с жестовете на християнско смирение и боговреченост. Внушението е потвърдено от по-нататъшния развой на драматическото действие - Йоан благосклонно изслушва молбата на болярите да се върне на власт, като не пропуска да заеме позата на жертващ се в името на държавното благополучие.

Първите действия на монарха след повторното приемане на престола отменят надеждите за промяна в деспотичния му маниер на управление. Това подновява и укрепва зададените от епиграфа читателски очаквания, което впрочем е сигнализирано и чрез нови препратки към него. Например в началото на II действие Йоан

ват различни намеци за миналото и сегашното царстване в двете пиеси. Не ги съзирам в такова количество и видите ли толкова ясни, както смятат другите, но някакви наистина има или могат да се предполагат." [Дневник И. А. Валуева. Министра внутренних дел., М., 1961, т. II, с. 261].



гневно отхвърля опита на Годунов да го откаже от злепоставящия го осми брак с хестингската принцеса и заявява:

По моему с тех пор уразуменью,
Как прибыльней для царства моего,
Так я чиню и не печалюсь тем,
Что скажет тот иль этот обо мне!

Тук връзката с епитекста изглежда твърде крехка, тя се крепи само върху притежателното местоимение, появило се в контекст, близък на епиграфния - „его же аз соградих в дом царства, в державе крепости моея, в честь славы моея!". Тази на пръв поглед слабо доловима отпратка към епиграфа е важна с това, че изравнява библейския персонаж и героя на А. К. Толстой в тяхната убеденост на притежаващи държавата, а не на притежавани от нея. Но в изказването на Йоан се прокрадва и съзнанието за собствената му харизматичност. Той смята, че постъпките му не подлежат на земен съд, понеже е надарен с изключителни качества, богоизбран е и това го прави отговорен единствено пред Царя Небесен. Така в драмата се очертава ситуация, която е значително по-сложна от „разиграната" в старозаветното сказание. От тази гледна точка и наказанието на Йоан би трябвало да се реализира в други семантични параметри в сравнение с това на Навуходоносор. То е подсказано чрез репликата-предупреждение, отправена към Грозни от болярина Захарин в 1-ра картина на III действие:

Ты, государь, - скажу тебе открыто -
Ты, в юных днях испуганный крамолой,
Всю жизнь свою боялся мнимых смут
И подавил измученную землю.
Ты сокрушил в ней все, что было сильно,
Ты в ней попрал все, что имело разум,
Ты бессловесных сделал из людей -
И сам теперь как дуб во чистом поле,
Стоишь один, и ни на что не можешь
Ты опереться. Если - бог избави -
Тебя оставит счастие твое,
Ты пред несчастьем будешь наг и беден.
Несчастье ж недалеко, государь!

Захарин говори за логично произтичащата от безогледното насилие слабост на държавата. Нещо повече, Йоан в драмата на А. К. Толстой окончателно разпада връзката между държавата като институция, от една страна, и реална общност от организирани индивиди, от друга. Той, бидейки убеден, че действа в името на институцията, унищожава самия обект на институционализиране. Затова Захарин му предсказва трагичната самота на цар без царство, провижда го като властелин на пустотата.

Репликата на Захарин събужда спомена за протоконтекста на епиграфа. В книгата на пророк Даниил наказанието на Навуходоносор е предшествано от разказ за втория сън на вавилонския владетел. Той видял извисяващо се до небето дърво, обсипано с плодове, в чиито клони пеели птици, а в основата му се приютявали животни. После от небето се спуснал божи пратеник, който повелил дървото да бъде отсечено, но основният му корен да остане в земята. Даниил разяснява символичното послание на съня така: дървото е самият цар, който ще бъде отлъчен от хората и ще живее със зверовете, докато не приеме владичеството на Яхве над

човешкото царство.

Очевидно, приписаното на Захарин сравнение на Йоан със самотно извисяващ се дъб „експлоатира" контекстуалните опори на епиграфа. То подбужда читателя да „събере" в едно дървото от съня на Навуходоносор с фигурата на Йоан. В книгата на пророк Даниил този образ внушава едновременно силата и слабостта на магистрата, указва ролята му да свързва земното с небесното, но напомня и за демоничните изкушения на гордостта, които го изправят на границата между хаоса и космоса, богоизоставеността и богопостигането. В сравнението на Захарин дървото активизира само негативния семантичен потенциал, заложен в този образ от протоконтекста на епиграфа, и го „изтегля" към идеята за трагическото възмездие.

И в съответствие с протоконтекста на епиграфа предреченото от Захарин се сбъдва във 2-ра картина на III действие, която представя трагическия обрат в живота на Йоан. Когато след издевателствата си над пратеника на полския крал Йоан научава за разгрома на руската войска от полската и за успешната атака на шведите в Нарва, в неговата, изглеждаща безумна реакция отново са „вписани" знаците на епиграфния текст:

Лгут гонцы!
Повесить их! Смерть всякому, кто скажет,
Что я разбит! Не могут быт разбиты
Мои полки! Весть о *м о е й* победе
Должна прийти! И ныне же молебни
Победные служить по всем церквам!
(Падает в изнеможении в престольные кресла.)

Видно е, че Толстой графически откроява само втората поява на формата на притежателното местоимение „мой", която изцяло съвпада с неговата граматична конкретизация в епиграфа - число, род, падеж. Тази намеса на автора във възприемането на текста настоява интонационното акцентиране на думата в актьорския изговор, превръщайки я в смислов център на цялата реплика и съживявайки междутекстовия диалог с епиграфа.

„*Моята* победа", огласена в ситуацията на държавна агония, е израз на доведения до абсурд Йоанов *моизъм*. Сега той се трансформира в чиста имагинерност, в някаква пълна алиениираност от очевидното, неоспоримото и логичното, в сбъдната абсолютна самотност. Това е крайната степен на маниакално автосакрализиране - аз-съзнанието, достигнало до окончателен разрив с извънсубектното, вече отчаяно приписва на своето слово демиургичната мощ на божието. И понеже подобна претенция се възприема и от обграждащите героя персонажи, и от читателя като невъзможна, изстъплената Йоанова реч се превръща в нищо-не-казване, в „гръмогласно мълчание", в знак за непоправима безпомощност. В този смисъл „*моята победа*" е трагикоироничен сигнификант на „*моето поражение*", на неспособността на Йоан ***да бъде***, т. е. да съучаства в някакъв тотален общностен ред, като приеме неговите очевидности.

Това е и моментът, в който става превключването от обезсилилия се произвол към зареждащото се с неукротима самоунизителност покаяние, разгърнато в следващото действие на драмата и стимулирано от предсказанието за приближаващата се смърт. То обаче отново е обременено с егоцентризма на властническото мислене, защото изразява най-вече загрижеността на Йоан за неговото собствено спасение. Той без колебание жертва авторитета на руския монархизъм и интересите на държавата, за да измоли висша прошка за греховете си. Обсебен от панически страх пред скорошната среща с Бога, Йоан безразсъдно отстъпва територии на своите врагове, като избира най-унизителната за поданиците си форма. Така чрез



своето „покаяние" героят отново изтъква единствеността на собствения си аз, превръщайки смирението в поредния жест на високомерно себепосочване:

Когда,
Мои грехи пред смертью искупая,
*Я* унижаюсь - *я*, владыко ваш, -
Тогда не вам о вашей чести думать!
Ни слова боле! ....
.....
Боже всемогущий!
Ты своего помазанника видишь -
Достаточно ль унижен он теперь!

В този контекст старозаветният сюжет за уязвената властническа гордост търпи значителни трансформации както в семантичните граници на греха, така и на наказанието. В *Смъртта на Йоан Грозни* високомерието на магистрата не е просто, безхитростно и наивно-спонтанно. То непрекъснато мимикрира, укрива се зад съзнателни или безсъзнателни заигравания на хипертрофиралото его с християнските моралогеми. Тук липсва онази безпроблемна и наивна яснота на ситуацията, която задава старозаветният текст. Сега грехът на властника сякаш е самоосъзнат, но всъщност Йоан не достига до истинната дефиниция на своята вина. Той продължава да се мисли като земен наместник на Бога, като богопривилегирован дори в избора си на начините за покаяние. Грозни отново служи не на някакви висши начала, а само на собствената си личност, т. е. демоничните изкушения на властта се оказват непреодолени.

В 1-ва картина на последното действие става важна промяна в посоката и обсега на очерталата се междутекстовост. Сега неочаквано се нарушава поддържаната, макар и в променливи семантични граници, аналогия между Навуходоносор и Йоан. В монолога на Борис Годунов, провокиран от предсказанието на прорицателите за бъдещото му царстване, изведнъж се прокрадва вече познат на читателя израз, отключващ нови посоки на междутекстово взаимодействие:

... Безумием Иоанна
Все рушится - и для моей державы
Готовятся развалины одни ...

Тук се долавя „двойно" скрито цитиране - Борис буквално повтаря речевата формула на притежателността, използвана от Йоан, но тя отпраща и към изказването на Навуходоносор в епиграфа. Много преди да е получил короната, Годунов вече мислено си присвоява държавата. В него кълни семето на демоничната изкушеност, заражда се тягата на главозамайващото самонадценяване, която обещава познатата от епиграфа сътресителност на провала. Двете хипостази на „комплекса Навуходоносор" се сблъскват в последната картина на драмата, което довежда до смъртта на Йоан и разчиства пътя на Борис към властта.

Сега Грозни всячески се опитва да внуши на заобикалящите го (всъщност на самия себе си), че предсказалите му смъртта в този ден прорицатели са сбъркали. Нещо повече - той повелява тяхната екзекуция и в пристъп на самонадеяност дори въображаемо „режисира" отложената си далеч в бъдещето смърт:

...И проживу довольно лет, чтоб царство
Устроить вновь! В мой смертный час, когда
Митрополит у моего одра

Молиться будет со святым синклитом,
Я им скажу: Не плачьте, я утешен,
Бо легкую приимет сын державу
Из рук моих! Так отойду я к богу!

Това е поредният жест на богооспорване, заявен от Толстоевия герой. Той сякаш не мисли живота си като пряко и непосредствено подвластен на Бога, защото сам си отпуска срок за изкупление. Но в контекста на последните поведенчески реакции на Йоан това изказване издава задвижения чрез пророчеството и подкрепящите го небесни знамения *страх от смъртта*, който е вече част от дискурса на наказанието. В случая е използвана „реториката на подсъзнателното", т. е. реалното психологическо състояние на Йоан се укрива чрез изнасяне на противоположното. Настояването за отложеност на смъртта чрез „сигурно" себеполагане в бъдещето е фигурален израз на вътрешната Йоанова неубеденост в това. Металогизмът е подсказан чрез нерелевантното отношение между изказването на героя и неговия контекст, който съдържа маркери, разколебаващи заявената увереност на персонажа, че временно се е изплъзнал на смъртта и е надмогнал страха си от нея. Показателна за това е подчертаната мнителност на Йоан спрямо заобикалящите го:

.....
Что шепчетесь вы там?
Ш у й с к и й
Нет, государь,
Мы не шептались!
И о а н
Вы как будто ждете
Чего сегодня? А? Чего вы ждете?

Вгнездилата се в съзнанието на Йоан смърт предизвиква у него ужас поради предчувствания недостиг на време за изкупуващо греховете му поведение. Особеното в случая е, че Толстоевият герой продължава да е обсебен от властническата си роля - той вярва, че може да „спаси" душата си, като възстанови мощта на държавата, т. е. търси не духовно, а мирско изкупление за своя греховен живот. Следователно Грозни в драмата на А. К. Толстой не успява да достигне до истинско християнско покаяние и смирение. Затова и наказанието му получава особена модализация. То се реализира чрез неговото предсмъртно и безутешно прозрение, че в нагло вторачения поглед на Борис и добре прицелената му реплика („Великий государь! / Волхвы тебе велели отвечать, / Что их наука достоверна.") се крие демоничното зърно на властолюбието, което реално застрашава управлението на сина му Фьодор:

·Не миновал? - Кириллин день? - Ты смеешь -
Ты смеешь мне в глаза - злодей! - Ты - ты -
Я понял взгляд твой! - Ты меня убить -
Убить пришел! - Изменник! - Палачей! -
Феодор! - Сын! - Не верь ему! - Он вор! -
Не верь ему! - А!
(Падает навзичь на пол.)

В контекста на трилогията смъртта на Йоан, ускорена от Борис, отваря нова наративна перспектива. Имплицираната в последното действие на първата драма съотносимост между Борис и Навуходоносор „отключва" бъдещи вътрешнотекстови (в границите на трилогията) и междутекстови паралели. Тя задава някаква смътна прогностична сроденост между старозаветната притча, изчерпаната вече траектория на Йоан и набиращата височина властова амбиция на Годунов.

Пътят на Борис, разгънат върху пространството на трите драми, изписва краха на идеята, че разумно насочената воля на индивида, която въстава срещу постановения свише морален ред, може да осигури общностното благоденствие. Незачитането на идеалната детерминираност на битието, въплътена в божиите заповеди, прави уязвим всеки опит за рационално-целево полагане на земните отношения. Това не означава, че трилогията на А. К. Толстой отказва правото на субекта свободно да се самоопределя спрямо християнските етически ценности, че отрича неговата автономност. По-скоро тя указва таящата се във всеки морален избор възможност, заявявайки собствената си самоценност, да посегнеш върху самоценността на другите и да достигнеш до краен солипсизъм - до преживяването на света като обгърнат от твоя вездесъщ аз, пронизан от непогрешимия ти ум и подчиним на твоята несъкрушима воля. Тъкмо тази порочна нагласа на съзнанието свързва старозаветния Навуходоносор, Йоан и Борис, макар във всеки от тях да се проявява по различен начин. Тяхната лъжесублимация и последвалият я личен катастрофизъм отвеждат към истинната християнска сублимация, която утвърждава според думите на Б. Вишеславцев „ценността на възвишеното, а не на високото, на святото, а не на силното"[7].

# ИЗКУШЕНИЕТО НА ИВАН СЕРГЕЕВИЧ

**Людмил Димитров**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

От художествените лица на Иван Сергеевич Тургенев драматургът е може би най-неустановената му ипостаса. В качеството си на писател — разказвач и романист — той е сред безспорните представители на руския литературен канон от XIX век, докато драматургията му по-често е възприемана като маргинална, мимолетна, дори инцидентна, а в контекста на литературния процес неговите сценични опити се сочат основно като медиативен трансформатор на поетиката, започната от Гогол и завършена от Чехов. Но този текст ще се старае не толкова да "реабилитира" некласическите опуси на класика, колкото ще положи усилия да проумее "заинатяването" на Тургенев в руслото на драмата, парадоксално продължаващо и след официалния край на собствените му занимания с нея. С други думи, ще изкаже предпазлива хипотеза за реализирането на драмописеца Тургенев и за това кое поддържа неговото пристрастие към театъра. От друга страна, тук няма да стане дума нито за всичките му завършени пиеси, нито дори за най-адмирираната — "Месец на село". Обект на настоящия анализ ще бъде една твърде ранна и незавършена творба, която той много рядко споменава и никога не публикува, докато е жив, но творба, превърнала се в негово неподозирано откровение — *"Изкушението на свети Антоний"*.

Сериозна провокация на тази кратка пиеса е, че тя не съучаства във формирането на метакритическата оценка за драматургията на Тургенев. Авторът сякаш рев-

7. Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса. М., 1994, с. 221.

ниво не желае да я популяризира нито сред широката, нито сред по-камерна читателска или пък зрителска аудитория. Когато през 1869 година подготвя том VI с драматургичните си съчинения, озаглавен "Сцени и комедии", той също не я включва в него. Вместо това отпечатва като първа комедията си "Лекомислие" ("Неосторожность", 1843), докато всъщност "Изкушението" датира от предишната, 1842 година. Оттук насетне този стереотип продължава по инерция, като към оригиналното съставителство на Тургенев се добавя само комедията "Вечер в Соренто" ("Вечер в Соренте"), написана през 1852, но открита едва след смъртта на писателя. По-късно, през 1924, в първата монография, посветена на Тургеневата драматургия — "Театърът на Тургенев" — Леонид Гросман публикува списък на още 9 заглавия, замислени като драматургични проекти, но останали ненаписани и така общият обем на Тургеневите текстове за сцена нараства до 19, осъществените от които са 10.[1] Ето защо, при 20-тина заглавия, замислени в руслото на драматургията и обвързани с литературния авторитет на Тургенев, е трудно да се съгласим със становището, че това е несъществена и чак толкова маргинална страна от неговото творчество. Дори фактът, че авторът на "Месец на село" локализира тези свои опити в едно от първите си творчески десетилетия — от средата на 40-те до началото на 50-те години — не е достатъчен повод за тяхното пренебрежително-снизходително подминаване.

"Изкушението на свети Антоний" е открита и публикувана за първи път от френския професор Андре Мазон едва през 1930 година, заедно с още един кратък текст, също само започнат — "Две сестри".[2] Както става ясно, дори още като заглавие "Две сестри" фигурира в списъка, който Гросман сваля от архива на Тургенев, но в този списък напразно ще търсим "Изкушението". Ако изследователят е прав, че замислите са от края на 40-те и началото на 50-те години — нещо, в което нямаме основания да се съмняваме — следователно "Изкушението" вече съществува във вида, в който го познаваме днес, но Тургенев не смята все още, че е нужно да го впише сред останалите си проекти. Каква е причината — можем само да гадаем, но мен определено ме привлича идеята, че авторът на този толкова загадъчен, дори изкуствено енигматизиран текст, е залагал на него други фикционални интенции за своето драматургично битие, което несъмнено би му отредило поразличен рецептивен резонанс. И доколкото не се случва нищо такова, въпросният текст подсказва своята очевидна презумпция за уникалност, провокираща на свой ред силно литературоведско настървение. Най-малкото този опит почти дискредитира канонично установената теза, че Тургеневата драматургия рефлектира върху откритията на "натуралната школа", само защото формално съвпада с най-силния период на "Гоголевото" направление в руската литература. "Изкушението" не просто изважда облика на драматурга от руслото на подобна естетика, но от една страна (пред)определя генезиса на драматургията му като не-Гоголев, а от друга предлага много повече рецептивни "лакмуси", чрез които можем да припознаем както неговите тежнения към по-ранни драматургични модели, въведени в родната му култура, така и поне една от стратегиите за по-късното му сравнително

1. Драматургията на Тургенев включва следните заглавия: "Лекомислие", "Безпаричие" ("Безденежье", 1846), "Където е тънко, там се къса" ("Где тонко, там и рвется", 1848), "Храненик" ("Нахлебник", 1848), "Ерген" ("Холостяк", 1849), "Закуска у предводителя" ("Завтрак у предводителя", 1849), "Месец на село" ("Месяц в деревне", 1850), "Провинциалистка" ("Провинциалка", 1850), "Разговор на големия път" ("Разговор на большой дороге", 1850), "Вечер в Соренто" — осъществени. Незавършени и незапочнати: "Приятел на семейството" ("Друг дома"), "Вечеринката" ("Вечеринка"), "Две сестри" ("Две сестры"), Съдба" ("Судьба"), "Недоразумение" ("Недоразумение"), "Годеник" ("Жених"), "Седемнайсети номер" ("17-ый №"), "Крадец" ("Вор"), "Компаньонка или Гувернантка" ("Компанионка или Гувернантка").

2. Виж: A. Mazon. Manuscrits parisiens d'Ivan Turgenev notices et extraits. P. 1930. Както и: А. Мазон. Парижские рукописи И.С.Тургенева. М-Л. 1931.



"гладко" вписване в западноевропейския литературен контекст.

Единственото, което Тургенев споделя по повод произведението, при това по време на работата си върху него, са няколко изречения в две писма до А.А.Бакунин, едното от 13-ти, а другото от 30-ти април 1842 година. В първото авторът предизвестява своя адресат, че е завършил първите три сцени и добавя: "Ще се запознаете с една девица — Анунциата, която, макар и любовница на дявола, е, уверявам Ви, съвсем мило създание". Във второто писмо, седемнайсет дни по-късно, предизвикано може би от възбудения интерес на Бакунин, Тургенев леко уклончиво, но дипломатично уточнява: "Изкушението" се пише с прекъсвания, по нощите, но е готово повече от половината. Да видим как ще го приемете."[3] От казаното ясно личат две неща: Тургенев няма намерение да пише дълга пиеса (ръкописът — "повече от половината" — е всичко на всичко 16 страници на тетрадка голям формат), а по-късното писмо е явна заблуда, доколкото ако преди 13 април той смята, че е *завършил* първите три сцени, то и целият ръкопис се състои само от тях. Най-любопитното в него е, че дори третата сцена остава незавършена — просто прекъсва с името на Анунциата, изведено като авторова ремарка, а реплика така и не следва.

На фона на тези наблюдения не по-малко озадачаващо стои още един факт: до нас е достигнал небрежно нахвърлян *план* на пиесата, от който би трябвало да добиваме някаква най-обща представа за цялостното намерение на драматурга. Планът изглежда по следния начин:

А[нтоний] и К[арло]
Ан[тоний] в я[мби]. —
К[арло] също.
кълн. се на един...
казва на Ант[оний] за...
което може да предизвика...
Появява се Анунциата
Ан[унциата] и Ант[оний]
Карло в дефилето (?)
...
Антоний — ямби. — (бият се, любовта пре[минава]).[4]

Налагайки тази инвентивна решетка с нейните акценти върху завършената част от текста на съчинението, може би с учудване ще забележим, че в него се случва *почти всичко* от предвиденото. По вида на ръкописа — с множество зачертавания, добавки, приписки — не може да се направи заключението, че авторът е смятал работата си за готова (графиката издава несъмнено чернови вариант), но съдейки по плана, текстът прекъсва непосредствено или много близо преди края, тоест на автора му е оставало просто да съчини и структурира заключителните реплики от диалога. В този смисъл възникват твърде любопитни въпроси относно драматургичното мислене на Тургенев.

Логично е сред първите от тях да бъде този: защо сюжетът центрира именно фигурата на св. Антоний? Кой е светецът и какво представлява неговият персонален (субективен) мит?

Св. Антоний Велики (251-356 г.) не успява да стане библейски персонаж поради твърде дългия си живот — 105 години! — продължил доста, след като първият,

3. Гроссман, Л.П. Драматургические замыслы Тургенева. ("Две сестры" и "Изкушение святого Антония"). Известия АН СССР, Отделение литературы и языка, 1955, т. XIV, вып. 6, с. 550.

4. Цит. По: Иван Сергеевич Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. Т. 3. М-Л 1962, с. 336.

нецензуриран от император Константин вид на Библията е бил вече готов. Подробности за него самия, за последователното му и безкористно мисионерство знаем от пространното Житие, написано от съвременника му — св. Атанасий Александрийски, един от най-големите праведници в православния канон. "Житието на преподобния наш отец Антоний" (360 г.) е образец в агиографията[5] и респектира със своята реторична прецизираност. "Бащата на отшелничеството" в него е представен многопосочно, полемично, изграждайки постепенно ореола му на светец. Ако нещо от този митичен персонаж обаче най-вече привлича и провокира изкуството, това не е животът му като цяло, а само онази част от него, в която в египетската пустиня отшелникът е подложен на различни изпитания чрез изкушения. В този смисъл изкуството — изобразителното, литературата, театърът — подрежда персоналния мит в парадигмата от сюжети, интерпретиращи срещите и взаимоотношенията на човека с дявола: интенция, в която може да се долови архетипно родство с други персонални митове, оживели в изкуството от Ренесанса насам, макар и с корени в християнското средновековие. Спецификата на коментирания сюжет позволява той доста успешно да се вмести в жанра на мистерията, тоест да се трансформира в *драма*. Несъмнено, най-драматургичната част от Житието е също тази, която по-късно се отделя като самостоятелно функционално цяло и битува в изкуството със самостоятелен статут — изкушението на светеца от различните лица на дявола. (По-нататък агиографският текст преминава към разновидности на риторичния дискурс — дидактика, проповед, апология, но не и диалог, не и конфликт.) Доколкото все пак първоизточник за Тургенев не е оригиналният текст на Житието, тук няма да му отделяме подробно внимание, но досегът до него е особено важен за проследяването на вариативното мултиплициране на предзададените мотиви. Става дума най-вече за протосюжета на св. Атанасий Александрийски, независимо че на руски език той е познат първо през палимпсестната версия на св. Димитрий Ростовски, който открито се позовава на гръцкия оригинал. И ако Тургенев все пак е имал достъп до някой от агиографските текстове, то много по-вероятно е това да е бил тъкмо този на руския светец.[6] Важно е да се отбележи обаче, че Житието предлага *силно отворена структура*, с което легитимира своята услужливост към изкуството — по този начин то позволява безкрайни вариации. А самото наличие на подобен прототекст сякаш "съвпада" с предхудожествените първоизточници на онези субективни митове, засягащи взаимоотношенията на човека с нечистата сила. Доколкото парадигмата от инварианти експлицира най-вече мотивите: облог с дявола, персонифициран от д-р Фауст и греховно екзистиране, преследващо плътска съблазън, порицавано като разврат, тоест безбожие и инкарнирано във фигурата на Дон Жуан, митът за св. Антоний е интересно нейно попълнение. Сравнен с "Народната книга за д-р Фауст" (1587) или със средновековната легенда за Дон Жуан, наложена в конкретна интерпретация от Тирсо де Молина в комедията му "Измамникът от Севиля" (1630), житийният сюжет за св. Антоний също така въвежда устойчиви инварианти. Св. Антоний е единственият от споменатите персонажи, който не поема инициативата за диалог с дявола, а го *провокира* с поведението си, определено от Божествена вреченост. Докато съблазнителят Дон Жуан, похищавайки различни жени заради самото удоволствие, функционализира едно от лицата на Лукавия, св. Антоний е по-скоро

5. Забележително е, че то е преведено на старобългарски език още през X век от презвитер Иоан.
6. Виж: Житие преподобного отца нашего Антония, описанное святым Афанасием в послании к инокам, пребывающим в чужих странах. В: Творения иже в святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийского. Часть первая. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902, с. 178-251.; както и: Житие на преподобния наш отец Антоний Велики. В: Жития на светиите. Януари. Съставени от св. Димитрий, митрополит Ростовски. Прев. от руски език по изданието на Московската Синодална типография, 1902 г., допълнено с жития на български светии. Света гора, Атон, Славянобългарски манастир "Свети великомъченик Георги Зограф", 2001, с. 597-643.



негова инверсия. Дяволът сам се опитва да съблазни и развърти християнския отшелник, явявайки му се в образа на жена.

В Житието от св. Атанасий подобен мотив, разбира се, се среща, но авторът му отделя *едно единствено изречение*: "Не се предаваше окаяният дявол, нощем приемаше женски образ, във всичко подражаваше на жена, само и само да прелъсти Антоний" (Цит. съч., с. 173). Св. Димитрий Ростовски на практика перифразира казаното от св. Атанасий: "Дяволът приемал през нощта образ на прекрасна жена и всячески се опитвал да възбуди в юношата страст, но той я угасявал чрез мисълта за неугасимя огън на геената..." (Цит. съч., с. 602). Нека обърнем внимание на един забележителен факт: и в двете жития мотивът е въведен, но не е разработен, тоест прототекстовете оставят възможност за най-непредвидими интерпретации, задавайки само инвариантната ситуация, без да я обвързват с конкретно мотивиран сюжет. И на двете места обаче аргумент за желанието на преобразения като жена дявол да съблазни плътски Антоний, е *младостта* на светеца — нещо, което по-късно с необяснима лекота ще бъде пренебрегвано от литературните и изобразителните интерпретации. Това се наблюдава включително и в пиесата на Тургенев и ако в този смисъл неговият герой напомня за д-р Фауст, вероятно реминисценцията няма да бъде неоснователна. Но очевидната разлика все пак е, че докато възрастният Фауст се подмладява, за да съблазни Маргарита, то младата Анунциата се явява, за да изкуши възрастния Антоний. Тук правим принципен, макар и леко наивизиран паралел — в творбата ситуацията е обоснована по-сложно, затова отново ще се върнем към нея.

Ако съвсем основателно си зададем въпроса защо 24-годишният Тургенев, дотогава неизкушен от драмата, прави своя дебют, избирайки тъкмо сюжета "Изкушението на свети Антоний", навярно ще трябва да попаднем на доста надеждна "следа", която да ни подскаже възможен мотив за неговата инвенция. Не по-малко интересно е и защо, веднъж избран, сюжетът е реализиран като драма? Може би интересни идеи ще открием в парадигмата от архетипни мотиви, кореспондиращи с посланията на разглеждания сюжет и с неговия генезис както в западноевропейската, така и в руската литература.

Около година преди написването на творбата Тургенев се връща от Германия, където прекарва три години като студент по философия. Така той "пренася" и немския културен контекст, в който все още се водят оживени полемики върху неотдавна завършената (1832) и почти канонизирана за културна драма на Гьоте "Фауст". Той също изказва мнението си за нея, при това доста резервирано: "Съдът над втората част сега е произнесен окончателно; всички тези символи, тези типове, тези обмислени групирания, тези загадъчни речи, пътешествието на Фауст в античния свят, хитро сплетената връзка между всички алегорични персонажи и събития, жалката и бедна развръзка на трагедията... цялата втора част предизвиква одобрението само на старците (на млади или стари години) от днешното поколение".[7] Силно емоционалното изказване на Тургенев е интересно не толкова с неговото неодобрение на Гьотевото съчинение, колкото с пристрастието му към самия архетипен сюжет за Фауст, който в съзнанието му е несъвместим с решенията на немския класик. (Преди да стане известен окончателният завършек на драмата, Тургенев е възприемал като естествен финал сцената "Тъмница", последна от първата част на трагедията. Той дори превежда на руски този фрагмент, придавайки му самостоятелност.) Принципните предпочитания на Тургенев към архетипни мотиви и персонажи е несъмнен факт, но докато в романите си ще проумява руските ипостаси на Хамлет и Дон Кихот, успоредявайки ги като двете страни в поведенческата стратегия на нихилистично настроения млад разночинец, независимо дали

7. Цит. по: Аникст, А.А. Творческий путь Гете. М. 1986, с. 493.

той ще се казва Рудин, Лаврецки, Базаров или "българинът" Инсаров, то в първия си драматургичен опит писателят интерпретира сходството между другите двама легендарни ренесансови персонажи — Фауст и Дон Жуан, контаминирайки типологията им във фигурата на сравнително по-непопулярния, но подходящ св. Антоний. Хрумването за драма е някак естествено, поне доколкото традицията в литературните интерпретации на легендите за Фауст и Дон Жуан се установява тъкмо в руслото на драматургията, но цялостното структуриране на текста като лаконична пиеса със силен трагедиен заряд категорично възхожда към руската експериментална практика и в частност към "Малките трагедии" на А.С.Пушкин. "Прохождащият" драматург Тургенев не просто усвоява Пушкиновите открития, но и директно се придържа към неговото — първо по време — трагедийно жанрово решение на мита за Дон Жуан в третата малка трагедия, "Каменният гост", контаминирайки на свой ред отделни елементи от сюжетите за испанския прелюбодеец и немския учен.

Всъщност, обвързването на Тургеневия текст с Пушкин е значително по-сложно и не опира единствено до неговата "Дон-Жуанова" малка трагедия. Цялостната стратегия на прикриване и мълчание по въпроса за "новата" му творба също съвпада с поведението на Пушкин по време и след написването на знаменития драматургичен цикъл. Но Тургенев ще "проговори" по повод "Свети Антоний" не толкова в руска, колкото в чужда литературна среда — френската — и в нея ще провокира конкретни резултати.

Нека се опитаме да подредим тези полузагадъчно намекнати съждения. Драматургичното творчество на Пушкин предлага освен авторизирана версия на легендата за Дон Жуан и няколко, също фрагментарни, опита върху фаустовския сюжет. Най-яркият пример е кратката "Сцена от Фауст", написана през 1824 г. и публикувана през 1825 под заглавието "Нова сцена между Фауст и Мефистофел". (Около нея битува любопитното твърдение, че е много вероятно тя да е разказана на Гьоте и да му е повлияла по време на работата върху II част от неговата трагедия, по-специално в сцената "Палат".) В този кратък диалог основно място е отделено на спомена на престарелия учен за младата и невинна Гретхен, която той е съблазнил с помощта на Мефистофел, изпитвайки мигове на върховен екстаз. Дяволът сега открито иронизира мимолетното "Дон-Жуаново" амплоа на Фауст, което преднамерено користно му е осигурил. Неосъществен остава друг драматически замисъл на Пушкин от 1826 година — "Влюбеният дявол". Заглавието дублира това на едноименния роман на Жак Казот (1772), опитващо се сякаш да "преобърне" сюжетната логика на "Фауст". Затова пък в незавършената "Русалка" (1832) се срещат и двата мотива: девица е погубена от любимия си, след като е била съблазнена от него и по-късно, вече превърнала се в русалка (женски демонологичен персонаж), тя на свой ред изпитва желание да погуби насилника си.

Тъй като официално се смята, че източник за пиесата на Тургенев е комедията на Проспер Мериме "Жената-дявол или изкушението на свети Антоний"[8], втора поред в състава на мистификационния цикъл "Театърът на Клара Гасул", трябва да посочим, че един — дори не толкова задълбочен — текстуален анализ несъмнено препраща много повече към Пушкиновата малка трагедия, отколкото към творбата на Мериме. Но и още нещо. Отново Пушкин е този, който въвежда в руски художествен контекст и сюжета за изкушението на св. Антоний, макар и не в словесен, а в изобразителен вариант. Върху ръкописа на епилога към поемата "Руслан и Людмила" от юни-юли 1820 г. поетът скицира тъкмо онази сцена от Житието, в която на светеца му се явява съблазнително-предизвикателна жена. Рисунката е подчертано еротизирана: полуразголена мъжка фигура съзерцава полуразголена

8. "Un femme est un diable ou la tentation de saint Antoine". Първи лансира идеята Юлиан Оксман в коментара си към изданието: Тургенев И.С. "Сцены и комедии". М-Л 1929, с. 230-231.



женска фигура. Композицията е пространствено балансирана — стояща в анфас жена пред седнал в профил мъж. Забележително е, че св. Антоний е *млад* човек, което съвпада с агиографския текст, а жената е категорично нереална — над главата й е изобразен ореол, подсказващ я като видение, като измамност, включително и в претенциите й за святост: една полуразголена светица е, меко казано, твърде конфронтираща канона, но и намекваща, че е проекция на дявола.

Тургеневият текст привлича няколко основни драматургични техники, сред които водеща е Пушкиновата, макар че на места спокойно можем да припознаем Шекспир. В началото обаче се забелязва съвсем оригинално Тургенево решение. Житийният топос — египетско-либийската *пустиня*, в която светецът води своето аскетично отшелничество — тук рязко е видоизменен и превърнат в "пустинен *морски бряг*". Сменяйки сушата с вода, Тургенев може би все още се поддава на романтическия светоглед, опитвайки се да бъде и актуален според съвременната му литературна мода. Времето също е "коригирано". Вместо в IV век — автентичното време, в което живее св. Антоний — се озоваваме в Италия през епохата на Ренесанса (XV век). Това личи както от фикционалните имена на персонажите — Валерий, Карло, Пиетро, Джулио, Роберто, дори Антонио, както е звучало светското име на главния персонаж, така и от историческите Сфорца и кралица Джована. Като място на действието е посочена Болоня. Така Тургенев локализира сюжета в конкретен национален колорит и "снабдява" героя с условна "модерна" биография, с която разколебава рецептивните очаквания за строго следване на агиографската матрица — заглавието известява героя единствено като светец. Но от друга страна демонстрира тъкмо архетипната страна на мита.

Първа сцена започва с разговор между две дяволчета, "наблюдаващи" входа на пещерата на Аноний, който силно напомня началото на "Хамлет":

> ***Второ дяволче:*** Отдавна ли си на стража?
> ***Първо дяволче:*** Отдавна. Скука. Време е да ме сменят.
> ***Второ дяволче:*** Старецът не е ли излизал?
> ***Първо дяволче:*** Не.[9]
> И съответно:
> ***Франциско:*** На поста си застъпваш много точно.
> ***Бернардо:*** Дванайсет би. Върви да спиш, Франциско! (...)
> Как мина досега?
> ***Франциско:*** Не шавна мишка. (...)
> ***Марцел:*** Не се ли е явило онова?
> ***Бернардо:*** Не, нищо нямаше, откак съм тук.[10]

В случая Тургенев не толкова го интересува характерологията на Хамлет като персонаж и манталитет, което ще наблюдаваме по-късно в романите му, а по-скоро типологията на драматургичното начало и той прибягва до заимстване на външната ситуативна схема на пиесата "Хамлет". По този начин неопитният драматург получава силен естетически тласък, опитвайки се да "резюмира" в своеобразен тезисен вид най-емблематичната трагедия изобщо от следхристовия период на европейската драматургия. Всъщност, подходът на Пушкин в "Малките трагедии" е идентичен — в "Пир по време на чума" той не просто прекроява голямата драма на Джон Уилсън "Чумавият град", придавайки завършеност и статут на самостоятелно произведение само на една нейна сцена, но защитава естетически своето решение. Още повече, че тъкмо в четвъртата малка трагедия на един мъж

9. Цит. По: Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. Том 3. Сцены и комедии 1849-1852. М-Л 1962. Прев. мой — Л.Д.
10. Прев. В. Петров.

— председателят на пира и централно действащо лице — му се явява като видение починалата негова съпруга Матилда, която го озарява със своята аура. Може би тъкмо тази ситуация предопределя финалната сцена в Тургеневата пиеса, независимо че следвайки логиката на мита за св. Антоний, авторът трансформира срещата между двамата някогашни влюбени от платоничен в еротичен аспект и променя мистерийното озарение в сатанинско изкушение.

По-преки текстуални съвпадения се наблюдават между "Изкушението на свети Антоний" и "Каменният гост". Още в първа сцена на Пушкиновата трагедия името на светеца е въведено в доста странен контекст. Разговаряйки с Лепорело за възможните рискове, които поема с доброволното си отлъчване от изгнание, наложено му от краля и решението да се появи, макар и инкогнито, в Мадрид, Дон Жуан изведнъж осъзнава, че са в позната местност. На въпроса му спомня ли си я, слугата отговаря:

Не бих забравил *манастир "Свети*
*Антоний"*. Вие идвахте дотук,
а в таз горичка аз конете пазех.
Проклета длъжност, дяволът го взел!
Тук вие по-приятно сте прекарвал
от мене, знайте.[11]

Самата света обител, чийто патрон е устоялият на всички дяволски изкушения отшелник, неведнъж е била неустоимо изкушение за сладострастника от Севиля, който — очевидно вътре — е прелюбодействал твърде свободно, без да е обезспокояван от нищо. Тоест, в тази кратка реплика, уж небрежно, е преобърнат целият мит, тя е своеобразна метарефлексия на архетипа: в някакъв смисъл самият св. Антоний е започнал да изкушава.

Истинско припокриване на текстуално равнище обаче се наблюдава между втора сцена в Тургеневата творба и втора сцена в творбата на Пушкин. Явно и чисто композиционно Тургенев се придържа към Пушкиновите драматургични открития. И в двата случая сме въведени в еднотипна ситуация — млада, красива и талантлива жена (у Пушкин — Лаура, у Тургенев — Анунциата) е събрала на пир свои приятели и обожатели и в разгара на вечерта пее песни. Може да ни се стори странно, че поетът Пушкин "спестява" самия текст на песните на Лаура, но затова пък прозаикът Тургенев "цитира" цялата, изпълнена от Анунциата, творба. (Пушкин обаче деликатно намеква, че оригиналният текст на песента на Лаура е измислен от Дон Жуан и навярно смята за некоректно да си присвоява чуждо произведение.) Гостите и в единия, и в другия случай са изведени в екстаз, докато не се появяват любовниците на дамите и вечерта в нейната шумна и многолюдна част завършва порано от очакваното.

Тъкмо в тази неочаквана поява се крие нещо не по-малко оригинално и в двете кратки драми. Оказва се, че любовник на Анунциата е самият Сатана. А при споменаването на името на Дон Жуан — любовника на Лаура — всички потръпват, припознавайки в негово лице същинския събрат на дявола, "безбожник и негодник". Освен това Лаура е почти готова да флиртува с онзи, който с "бесовското" си поведение ("Хей, бесният! Ти можеш да останеш.") й е напомнил за Дон Жуан, преди все още "оригиналът" да се е появил. Този дързък гостенин се нарича Дон Карлос. У Тургенев св. Антоний е посетен от свой стар приятел, с когото е воювал заедно и дълго време е смятал, че в една от битките той е бил убит. Но както става ясно, "по чудо" воинът е оцелял. Може би неслучайно той носи същото име — Карло. Сега обаче под лика на Карло се крие преобразеният Сатана, дошъл преднамерено да изкуши светеца — нищо чудно истинският приятел на някогашния Антонио наистина да е бил убит в онази отдавна отминала битка. Сатаната-Карло съчинява цяла история за това как се е опитал да съблазни бившата любима на Антонио, Марцелиана, след като той се е уединил в отшелничество и как Марцелиана от любовна мъка по него се е удавила, изкупвайки изневярата си с Карло. По този начин Лукавият се опитва двойно да подведе светеца, предизвиквайки у него и гняв, и похот.

Една любопитна подробност. В момента, в който се разиграва случката, св. Антоний е на 73 години. Неестествено е Сатаната да прогнозира успех в стремежа си да изкуши един старец, затова Тургенев мотивира сюжета по начин, подсказан му от Пушкиновия "Пир по време на чума". Както стана дума, в малката трагедия на председателя му се явява неговата починала съпруга. В драмата на Тургенев Сатаната също "съживява" покойната Марцелиана пред очите на смаяния Антоний и двамата водят дълъг сантиментален разговор. Но в "ролята" на Марцелиана тук е преобразената Анунциата. Пред зрителя застава тя, говорейки със собствения си глас, но персонажът вижда и чува онази, която Лукавият му е внушил, че вижда и чува. "Марцелиана" се опитва да вмени на Антоний, че 20-годишното му отшелничество (детайл, който съвпада с указанията в Житието) е било *сън*. Тя си спомня миналото му на истински Дон Жуан, пее песен от онова време с откровени еротични мотиви. В последната реплика Антоний се опитва да възрази и може би да излезе от унеса (подобен аспект е подсказан и от плана), но ръкописът прекъсва.

Дори от този, леко опростен преразказ, се усеща богатият драматургичен потенциал в Тургеневия вариант на архетипния сюжет, имплицираш немалко реминисценции с оригиналния текст на Житието на св. Атанасий. Неизвестно защо обаче Тургенев не е изкушен да завърши започнатото, макар че фабулата е сериозно очертана. Той дори ревностно укрива ръкописа и не предприема неговото разгласяване до края на живота си. Но самото изкушение "Свети Антоний" го кара да проговори години по-късно и то по друг, в известен смисъл странен начин, почти провокирайки го сам да влезе във функцията на изкусител.

На 11 февруари 1863 г. в Париж Тургенев се запознава с Гюстав Флобер. По това време французинът е автор на "Мадам Бовари", "Саламбо", издал е и един ранен вариант на "Възпитание на чувствата". Той обаче е написал и някаква драма, от която не е доволен, вече я е преработвал, но отново не е получил удовлетворение. За учудване на Тургенев, тя носи заглавието *"Изкушението на свети Антоний"*! Едва ли от запазените архиви може да се възстанови пълната история на взаимоотношенията между двамата писатели и да се види как точно са протекли техните разговори на тази тема, едва ли те изобщо са били архивирани, но факт е, че Тургенев е силно заинтересуван от опитите на Флобер и *инспирира третата, окончателна редакция* на неговото "Изкушение" (1872, изд. 1874 г.). Така Тургенев продължава да бъде драматург, макар и в латентна форма, докато официално е сред водещите руски романисти. Вероятно в драматургията се крие неговият недоизконсумиран художествен екстаз, прекъснат преди много години. Всъщност говорим за драматургията от пред-Гоголевия период както на руската литература като цяло, така и в частност на творчеството на Тургенев. Тоест по-непредвидимата и — защо не — по-добрата драматургия. Всичко, което пише като текстове за сцена или, както сам се изразява, "неподходящите за сцена мои пиеси могат да предизвикат някакъв интерес при четене", нито му носят нужната популярност, нито творческо удовлетворение. Той единодушно е обявен за несценичен драматург и "сцените и комедиите" му — от "Лекомислие" до "Вечер в Соренто" —

11. Преводът — мой, Л.Д., курсивът — също.

имат съдбата и на Гьотевия "Фауст", и на Пушкиновите "Малки трагедии", но не притежават тяхната художествена стойност. По-късно те ще бъдат последвани и от Флоберовото "Изкушение".

Творбата на Флобер има дълга и сложна история, която тук не би могла да бъде експонирана напълно, а за целите на настоящото изложение дори не е необходимо, но е любопитно да се приведат няколко факта, пораждащи определени асоциации с Тургеневия драматургичен замисъл. На първо място третата редакция, направена от Флобер, независимо от респектиращия си за драма вид — 150 страници — е *най-кратката* версия, силно редуцираща както първия (1849), така и втория опит (1856). Освен това битува силно разпространената теза, че самият замисъл е провокиран от произведение на изобразителното изкуство. През 1845 година Флобер посещава Италия и в Генуа, в Палацо, вижда картината на Питер Брьогел "Изкушението на свети Антоний", която му прави силно впечатление. Сама по себе си тази творба е пренаситена от елементи и не е особено убедителна тъкмо в темата, която претендира, че изобразява. Тя не представя строен сюжет и стига да се доверим на тезата за изначалната й сугестия в художественото съзнание на Флобер, ясно е защо той така и не създава завършена творба. Но паралелът с Тургенев е по-интересен, доколкото неговият текст също се припокрива с рисунка — Пукшиновата върху ръкописа на "Руслан и Людмила".[12] Драмата на Флобер се различава видимо от всичко, което до този момент той прави в литературата по същия начин, по който пиесата на Тургенев остава уникална с жанрово-сюжетните си кодификации за неговото творчество. И нещо повече — както руският автор създава почти "за себе си" този художествен експеримент, така и Флобер, по думите на Маргарет Тилът, "очевидно пише драмата за собствено удоволствие".[13] Това мнение се допълва от становището на Пол Валери, който обаче е склонен да приеме, че "именно подозрението за трудностите, породени в изкуството от стремежа към реализъм и за противоречията, развиващи се в него, след като възприемем похвата, да е внушило на Флобер идеята да напише "Изкушението на свети Антоний". Това "Изкушение" — изкушението на неговия живот — е било за него своего рода лично противодействие срещу скуката (която си признава) да създава романи за съвременните нрави и да издига стилистични паметници на провинциалната буржоазна посредственост".[14] Към казаното спокойно можем да отнесем и ситуацията, в която се озовава Тургенев в собствения си руски литературен контекст. Но ако неговото съчинение репродуцира донякъде жанра "малка трагедия", Флоберовото по-силно реминисцира със средновековната мистерия.

Недълго след запознанството им Тургенев, който има значително по-силно его, усеща, че Флобер се поддава на влияния и решава да се възползва от тази слабост на "идиота в семейството", както Сартр определя автора на "Мадам Бовари". И започва — почти вживявайки се в ролята на дявола от инициационния за двама им сюжет — да изкушава своя приятел да завърши творбата си по негов — Тургенев — образ и подобие; превръща се в нещо като невидимия му съ-автор. Същевременно и Флобер първо се обръща за съвет към хора, чието мнение цени, а след 1863 година буквално до смъртта си през 1880, един от тези хора неизменно ще бъде Тургенев. Всъщност руският писател прави много, за да популяризира драмата на Флобер вън от Франция. След като не успява да убеди сънародниците си да я преведат — а той има намерение да напише предговор към руското издание — използва познанствата си в Германия и по негово внушение Юлиан Шмид я превежда на немски език. В родината на Гьоте Флоберовият "Свети Антоний" предизвиква сензация дори поради експлицитните реминисценции с "Фауст". За непрекъснатите Тургеневи вмешателства в работата на Флобер по времето на третата редакция на "Изкушението" най-категорично свидетелства тяхната кореспонденция. Тя оставя впечатлението, че едва ли не водещият в диалога е Тургенев, докато Флобер заема "оправдателна" позиция. Ще приведем само няколко показателни откъса:

*Тургенев, Москва, 26 юни 1872:*

"Свети Антоний не трябва да се отчайва. Нека мъжествено да върви докрай!"

*Тургенев, Буживал, сряда, 6 август 1873:*

"Аз съм много доволен и горд, че доставих удоволствие на добрия стар Флобер и автора на "Антоний".

*Тургенев, Спаское, Орловска губерния, град Мценск, сряда, 17/5 юни 1874:*

"Антоний" категорично не е за широката публика: обикновените читатели в ужас се отдръпнаха от него — дори в Русия. Не си представях, че сънародниците ми са до такава степен посредствени. Толкова по-зле. Но "Антоний" е книга, която ще оживее, независимо от всичко."

*Флобер, четвъртък, 2 юли 1874, Калтбад-Риги, Швейцария:*

"Вие ми пишете по повод на "Свети Антоний", че той не е за широката публика. Това го знам от по-рано, но се надявах, че сред елитните читатели ще се намерят повече хора, които ще ме разберат. (...) Да се оставим на Божията воля; стореното — сторено, пък и след като Вие харесвате "Свети Антоний", аз съм възнаграден за всичко."[15]

Чрез Флобер Тургенев завършва трийсет години по-рано изоставения си замисъл. Но ако тогава — през 1842 — творбата е твърде подранила, сега — през 1874 — е невъобразимо закъсняла. Реставрацията на драматургичната креатура на *онзи* Тургенев е невъзможна, първо, защото официално той вече се е заявил като "Гоголев" (натуралистичен) драмописец и второ, защото сериозно е провокирал руския литературен процес чрез приноса си в поетиката на романа. Амбициите му да бъде драматург завършват с едно "последно" изкушение. По негова инициатива през 1874 година той, Гюстав Флобер, Емил Зола, Алфонс Доде и Едмонд дьо Гонкур учредяват *"Обществото на освирканите драматурзи"*, провеждащи редовни сбирки, известни като "обедите на петимата". Първият от тези обеди се състоява на 14 април по повод провала на Флобер. Оттук-нататък, скъсвайки с театъра, и двамата се отдават на любимите си жени. Тургенев дискретно посещава актрисата Полина Виардо, а Флобер открито признава: "Мадам Бовари — това съм аз!".

12. Само мимоходом ще споменем, че сюжетът е много популярен в изобразителното изкуство и сред класическите му интерпретации са тези на Бош, Сезан, Джорджоне, Гоя, Веласкес.
13. Tillet, Margaret G. On Reading Flaubert. London. Oxford University Press. 1961, p. 73.
14. Валери, Пол. Човекът и раковината. С. 1988, с. 105-106.

15. Цит. по: Переписка И.С.Тургенева в двух томах. Том 2., М. 1986, с. 350-362.

# ЕТНИЧЕСКИТЕ СТЕРЕОТИПИ И ДИСКУРСЪТ ЗА ЗАПАДА В "ЗИМНИ БЕЛЕЖКИ ЗА ЛЕТНИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ" НА Ф. М. ДОСТОЕВСКИ

**Дечка Чавдарова**
*(Шуменски университет "Епископ Константин Преславски")*

Диалогът Русия — Европа е един от вечните въпроси на руската култура, който се актуализира във всеки преломен момент от историята на страната и намира въплъщение в споровете между "западници" и "славянофили". Този въпрос се дискутира с нова сила в наше време, след отварянето на Русия към Запада и във връзка с утвърждаването на нова политическа и икономическа система. Образът на чуждата култура заема особено място в жанр като пътеписа, или, по наложилата се в руската наука терминология, "литература на пътешествията" — неслучайно напоследък почти всички руски образци на този жанр привлякоха вниманието на литературоведите. В пътешествието, свързано с пряк сблъсък с етническата другост, се изгражда двойствен образ на Запада (Европа), натоварен с митологизиращи и демитологизиращи интенции. Някои от руските пътешественици създават мита за Европа като "земен рай", "обетована земя" (вж. изследването за Вл. С. Печерин-Щукин, 2000), други развенчават този мит. Сред най-ярките демитологизатори на Запада (Европа) в руската култура е Ф. М. Достоевски. Затова е закономерно, че някои изследователи свързват критичната позиция на писателя спрямо Запада с идеята за "търсенето на земния рай" (Вж. Ward, 1986).

Вниманието на съвременните литературоведи привлича преди всичко очеркът на Достоевски *"Зимни бележки за летни впечатления"*, който се оказва съзвучен със съвременните концепции за "залеза на Запада". Полският изследовател М. Бохун озаглавява своя труд за образа на Запада у Достоевски "Фьодор Достоевски и идеята за упадъка на европейската цивилизация" (Bohun, 1996). В този труд идеята на руския писател е представена на пръв поглед в позитивистичен дух, без да се подлага на оценка и да се пречупва през призмата на мисленето за Европа в своята култура[1]. Но всъщност изследването на полския литературовед се вписва в контекста на един цялостен проект за изследване на руския манталитет, включващ външната гледна точка[2]. По-различна е вътрешната гледна точка върху полемиката на Достоевски със Запада — тази на руския изследовател. Разбира се, и сред руската интелигенция можем да открием дистанцираност от своето, но за нас е симптоматична именно актуализацията, а още повече аксиологизацията на идеята на Достоевски в наше време. Пример за такъв неин нов прочит е статията на Иля Померанцев "Достоевски и литературата на пътешествията"[3]. Като обръща внимание на <<жанровата, стилистическа и тематическа нееднородност на "Зимни бележки..."><, литературоведът дава висока оценка на позицията на автора-пътешественик, "превръщащ се от лекомислен, весел и остроумен турист във философ, който размишлява над проблемите за развитието на световната цивилизация, в гражданин, на когото е близка съдбата на родната страна" (Померанцев, 2000, 97). При такъв подход извън вниманието на интерпретатора остава проблемът за отвореността / затвореността към чуждата култура, за етническите стереотипи, които неслучайно занимават толкова силно съвременните хуманитаристи, тъй като затрудняват междукултурния диалог.

Отхвърлянето на определени конвенции на жанровете пътепис, или писма на пътешественици в текста на Достоевски — отказът от описване на културните паметници, отсъствието на възхищение от забележителностите, повествователната маска на автора и диалогът с имплицитния читател — носят важна информация за типа възприятие на чуждата култура от страна на писателя.

В началото на текста разказвачът обяснява своя отказ от утвърдената в културата роля на пътешественика със знанието на руския образован човек за европейската култура. Този фрагмент се цитира от всички интерпретатори на текста, но ще го припомним:

*"Кому от всички нас русите (тоест четящите поне списанията) Европа не е известна двойно по-добре, отколкото Русия? Аз поставих тук "двойно" от учтивост, сигурно е десеторно".*

(Достоевски, 1982, IV, 52)

Тезата за предварителното знание на руския пътешественик за Европа сближава Достоевски с неговите предшественици в т.н. "литература на пътешествията": Карамзин, Фонвизин, Гончаров и др. Връзката между Карамзин и Достоевски като носители на съзнанието за европейскост на руската култура подчертава И. Померанцев: "Пътешественикът на Карамзин престава да бъде неосведомен и дивящ се на всичко простоват човек, за него Русия е Европа, а руснаците — европейци, затова пътешествието за него е по-скоро възможност да види това, което му е предварително известно" (Померанцев, 2000, 93). Изследователят подкрепя своята теза с наблюденията на Ю. Лотман и Б. Успенски над образа на руския пътешественик в писмата на Карамзин като европейски образована личност. В същия коментар обаче известните семиотици на културата разкриват двойствената роля на Карамзин-пътешественика: <<В Русия, пред руския читател, Карамзин се представя в утрираната роля на "европеец" [...] неговото поведение в кръга на чужденците се гради по модела: "младият Анахарсис в Атина>> (Лотман, Успенский, 1987, 526-527). Макар че такова поведение, както показват Лотман и Успенски, е само поза на притежаващия енциклопедични познания Карамзин, възможността за реализирането на подобна поза свидетелства за спецификата на диалога Русия-Европа по времето на Карамзин — 80-те години на XVIII век. По времето, когато Достоевски пътешества из Европа, в този диалог са настъпили съществени промени: Русия престава да бъде за Европа terra incognita (факти за подобно незнание се срещат в

1. Такъв дистанциран поглед, разкриващ стереотипите в мисленето на Достоевски и сблъсъка им с реалността, можем да открием у друг полски интелигент, но не литературовед, а писател — в разказа на Т. Ружевич "Бакшиш" ("Napiwek"). Полският писател пародира въплъщения в текстовете на Достоевски автостереотип за руския човек като широк, безкористен и стереотипа на западния човек като меркантилен, скриващ зад маската на любезност интереса си. На сюжетно ниво, чрез отказа на швейцарската келнерка да вземе бакшиш от руския пътешественик, авторът представя стереотипа именно като "устойчива представа, често разминаваща се с реалността" (както се дефинира понятието в съвременната етнолингвистика). Гледната точка на Ружевич съдържа представата за вписаност на полската култура в европейската.

2. Става дума за изданието "Идеите в Русия" в 4 тома (под печат е том пети) на колектива за съветологични изследвания при Университета в град Лодз, Полша. ("Идеи...", 1999-2001).

3. Първи вариант на настоящия текст беше представен като доклад на научна конференция на тема: "Теоретически и исторически аспекти на наратива" — Пловдив, 23-24. 02. 1996 г. — но остана непубликуван. Междувременно се появиха нови изследвания на очерците на Достоевски, сред които статията на рано отишлия си млад учен Иля Померанцев. Пристъпвам към научен диалог с него с много скрупули, поради едностранчивостта на този диалог.

писмата на Карамзин), а знанията за Европа в руската култура са увеличили своя обем. За руското познаване на Европа говорят и писмата на Фонвизин до неговата сестра от пътешествията му през 1777-78 и 1784-85 г. — писателят отпраща към географията на Дьолакроа, открива у французите чертите на познати от френската литература персонажи, споменава Русо и Волтер като познати лица ("твоят Русо") (Фонвизин, 1946). У друг предшественик на Достоевски — И. С. Гончаров, в книгата му "Фрегатата Палада", знанието на руския адресат за Европа привидно проблематизира самия жанр "писма на пътешественик": "Кой пътешественик би имал смелостта да рисува образа на Англия и Франция — страни, които познаваме не по-малко, ако не и повече от своето отечество?" (Гончаров, 1976, 30). Ако сравним изказванията на Гончаров и Достоевски, ще забележим, че Достоевски засилва утвърждаваната теза. Той не само носи в културната си памет вече изградените преди него образи на Запада, но и диалогизира със своите предшественици — в някои случаи експлицитно, в други имплицитно. Принципният отказ на Достоевски от ролята на турист, който разглежда "с пътеводител в ръка", е полемично обърнат към пътешествениците, които се прекланят пред Запада, и най-вече към пародийно перифразирания Карамзин:

*"При обратното ми минаване през Кьолн, тоест един месец по-късно, когато на връщане от Париж видях катедралата за втори път, едва ли не исках "да моля на колене прошка от нея", задето не бях оценил от първия път нейната красота, досущ както Карамзин, който със същата цел коленичил пред Рейнския водопад".*

(Достоевски, 1982, IV, 54)

И. Померанцев анализира подробно междутекстовата връзка между Карамзин и Достоевски, като отбелязва елементите на пародийност: превръщането на Карамзиновото "готов бях да моля на колене" в "коленичил", както и условното наклонение в текста на Достоевски, "подчертаващо нереалността на действието"— падането на колене пред Рейнския водопад (Померанцев, 2000, 95).

Ще добавим, че в отхвърлянето на ролята на туриста, който разглежда посочените в пътеводителите забележителности, пътешественикът в *"Зимни бележки..."* се отличава не само от Карамзин, с който пряко полемизира, но и от Фонвизин (И. Померанцев посочва само близостта на образите на Запада у двамата автори — Померанцев, 2000). За Фонвизин разглеждането на забележителности във всяка посетена страна се осъзнава като дълг на културния човек, на европееца. Ако у Фонвизин пропускането на подробно описание на забележителности е мотивирано с отсъствието на интерес у адресата, то у Достоевски подобно отсъствие характеризира самия разказвач-пътешественик. Вследствие на това се поражда парадокс, който обуславя появата на особен имитативен оправдателен дискурс:

*"Нали се казва, че да бъдеш в Рим и да не видиш катедралата на Петър, е невъзможно. Е, тогава съдете сами: аз бях в Лондон, а пък не видях Павел. Наистина не го видях. Катедралата "Свети Павел" не я видях. Разбира се, между Петър и Павел има разлика, но все пак за един пътешественик е някак неприлично"*

(Достоевски, 1982, IV, 56).

Освен със знанието на читателя, отказът да се описват забележителности е мотивиран и с липсата на достатъчно време: "Та нима е възможно да разгледаш свястно каквото и да било, като си минал толкова пътища за два месеца и половина?" (Достоевски, 1982, IV, 52). Зад тези мотивировки в повествованието прозират мотивите "не исках" или "не ми хареса", означаващи демитологизиращата позиция на автора спрямо Запада. Съвременникът на Достоевски Н. Страхов обяснява



липсата на интерес към културните паметници у писателя-пътешественик с интереса към обикновените хора: "Него го интересуваха хората, изключително хората, с тяхната душевност, с начина им на живот, с чувствата и мислите им" (Страхов, 1990, 444). Утвърждаването на ценността на наблюденията над бита като средство за опознаване на чуждата култура присъства в писмата на Гончаров от Англия в книгата "Фрегатата Палада". Но ако Гончаров действително описва всекидневието и обичаите на англичаните, за да опознае кода на чуждата култура, то Достоевски понякога обяснява отказа си от разглеждане на културни паметници с антипатия към самия народ:

*"При това самите берлинчани, всички до един, изглеждаха такива немци, че аз, без да помисля дори и за фреските на Каулбах (о ужас!) изчезнах веднага в Дрезден с най-дълбокото душевно убеждение, че с немеца трябва специално да се свиква и че без да си свикнал, много трудно ще го понесеш в големи маси".*

(Достоевски, 1982, IV, 54)

Разказвачът-пътешественик на Достоевски поднася своето негативно възприятие на западната култура в диалог с имплицитния адресат-западник, чиито реплики предусеща и пародийно "цитира" в своите изказвания. Пример за подобно "цитиране" можем да открием във възгласа "о ужас!" от приведения по-горе фрагмент: "[...] без да помисля дори и за фреските на Каулбах (о ужас!) изчезнах веднага в Дрезден [...]". Този пътешественик носи в съзнанието си потенциалните възражения на своите опоненти в необективност и предразсъдъци по отношение на чуждата култура: "И знам сега, че съм виновен пред Берлин"; "А в Дрезден се провиних дори пред немкините"; "[...] мнението ми за дрезденските дами прилича на най-черна клевета" (Достоевски, 1982, IV, 53-54). Скривайки се зад маската на наивен разказвач, Достоевски избягва сериозната полемика по повод на неприемането на чуждата култура и прибягва към допълнителни имитативни мотивировки, като обяснява отрицателното си впечатление от Берлин с болест:

*"Берлин например ми направи най-кисело впечатление и аз останах там само един ден. И знам сега, че съм виновен пред Берлин, че не смея да твърдя със сигурност, че той прави кисело впечатление. Тогава поне кисело-сладко, а не просто кисело. А от кое произлезе пагубната ми грешка? Само от това, че аз, болен човек, с болен черен дроб, препусках две денонощия с железницата през дъжд и мъгла до Берлин и като пристигнах там, недоспал си, прежълтял, уморен, смазан, изведнъж забелязах от пръв поглед, че Берлин прилича невероятно на Петербург".*

(Достоевски, 1982, IV, 53)

Болестта се превръща в оправдание и на неласкавото мнение за дрезденските жени: "[...] като се върнах в стаята си в хотела и изплезих език пред огледалото, се убедих, че мнението ми за дрезденските дами прилича на най-черна клевета. Езикът ми беше жълт, злокачествен..." (Достоевски, 1982, IV, 54). Разказвачът прибягва до имитативна мотивировка и по повод на безразличието си към Кьолнската катедрала, като обяснява своето възприятие с раздразнението от натрапчивите търговци на одеколон редом с катедралата, както и с времето:

*"Дори слънчевият лъч, някакъв си прост слънчев лъч тук значеше много нещо: ако той сияеше над катедралата, както сияеше по време на второто ми пристигане в град Кьолн, зданието сигурно щеше да ми се покаже в истинската си светлина, а не като в онова мрачно и дори малко дъждовно утро, което бе в състояние да предизвика у мен само изблик на засегнат патриотизъм".*

(Достоевски, 1982, IV, 55)

Разказвачът прибягва и до друг реторичен похват — изплъзва се от аргументация на своите мнения под предлог на липсата на време за обяснение:

*"О, за бога, не смятайте, че да се обича родината – значи да се ругаят чужденците и че аз именно така мисля. Съвсем не мисля така и нямам намерение да мисля, дори напротив...Жалко само, че сега нямам време да обясня по-ясно".*

(Достоевски, 1982, IV, 57)

Многоточието в това изказване би трябвало да означава в авторовата интенция съществуваща, но неизказана аргументация.

Зад имитативната аргументация в текста на *"Зимни бележки..."* прозира истинското обяснение на отказа от описание на паметниците на културата — предубеждението към западната култура, формирано, както личи от цитатите, от други текстове на руската култура (преди всичко на Фонвизин):

*"Сега помислете сами: **ако бях надвил себе си**, ако бях останал в Берлин не един ден, а една седмица, в Дрезден също толкова, за Кьолн турете поне три дни, хайде поне два, сигурно втория, третия път бих погледнал на същите тия обекти с други очи и бих си съставил за тях по-прилично мнение" (подчертано от мен – Д.Ч.)*

(Достоевски, 1982, IV, 55)

Ако приемем идеята, че човекът не владее изцяло езика и че езикът също има власт върху него, бихме казали, че Достоевски казва нещо, което е извън неговата воля, употребявайки израза "ако бях надвил себе си". Този израз съдържа истинската мотивировка на неприемането на чуждата култура, която отрича привидната мотивировка — срока на пребиваването в даден град. За това, че развенчаването на мита за Запада предшества у Достоевски пътешествието, пише също И. Померанцев: "По такъв начин целта на Достоевски при неговото пътешествие из Западна Европа е била да се убеди, че Европа се намира в задънена улица и че бъдещето на европейското развитие принадлежи на Русия" (Померанцев, 2000, 100). Характерно за интерпретацията на изследователя е това, че той приема позицията на Достоевски и утвърждава в своя текст собствената си идея за Запада. За нас е интересна парадоксалността на диалога на Достоевски със Запада: (пред)убеждението, че западноевропейската култура е лишена от ценност, обезсмисля самия междукултурен диалог, самото пътешествие.

Като се има предвид, че реалните контакти по време на пътешествието играят важна роля за създаване или разрушаване на стереотипите за чуждата култура, би било интересно да сравним от тази гледна точка очерка на Достоевски с писмата на Карамзин и Фонвизин, с които той диалогизира. На Карамзин не е присъщо мисленето с етнически стереотипи, той е отворен за своеобразието на чуждата култура. За него различността е знак на етническата другост, а не на некултурата (ентропията). Така например липсата на разточителство у немците получава у Карамзин положителен знак, определя се като икономичност, а не скъперничество. Карамзин спори с определени стереотипи на чуждия народ —например на Берлин като "Содом и Гомор": "[...] във всяко стадо си има мърша и по тази мърша не трябва да съдим за цялото стадо" (Карамзин, 1987, 47). Авторът на "Писмата на руския пътешественик" носи в съзнанието си определен устойчив образ на даден народ, но не налага този образ върху конкретните представители на народа при реалните си срещи: "Ако донякъде справедливо укоряват Немските Учени в известна неловкост при общуване, то поне доктор Платнер (а, разбира се, и много други) трябва да се изключи от тяхното число" (Карамзин, 1987, 66). За Фонвизин, както и за Карамзин, Европа е синоним на култура — той се възхищава от паметниците на културата, а негативните явления оценява като противоречащи на европейското: "само изкуството си заслужава вниманието, всичко останало не прилича на Европа" (Фонвизин, 1946, 282). Фонвизин пристига в Европа с митологизирания й образ в своето съзнание, но реалните впечатления разрушават у него този мит: "Грешат, като описват Франция като земен рай" (Фонвизин, 1946, 218). Въз основа на реалните срещи Фонвизин стига до обобщения за националния характер на немците, французите и италианците и предлага свой образ на всеки народ, предимно с отрицателен знак. Но авторът прави уговорки, които коригират мисленето със стереотипи: "Като описвам тия наивници, говоря само за по-голямата част от хората"; "Умните хора навсякъде са малко" (Фонвизин, 1846, 245). Фонвизин иронизира митологичното мислене за чуждия, характерно за примитивния човек: например изказването на един руски мужик, че "руснаците са създадени от Бога, а немците — от дявола" (Фонвизин, 1946, 257). Наред с това той сам се оказва подвластен на подобно мислене: "Тук всичко е генерално по-лошо от нашето... и ние сме повече хора, отколкото немците" (Фонвизин, 1946, 256). Достоевски отива подалеч от Фонвизин. Пътешественикът в "Зимни бележки..." търси в реалните срещи единствено потвърждение на стереотипа на французина, немеца и въобще на западния човек и доутвърждава този стереотип. Достоевски дава нов живот на отрицателния Фонвизинов образ на Запада и го закрепва в съзнанието на руския човек поради изключително силната роля на неговите текстове (художествени и публицистични) за моделиране на националното мислене. И. Померанцев съпоставя подробно текстовете на Фонвизин и Достоевски, като прониква зад експлицираната интертекстуалност (цитата от Фонвизин "французинът няма разум") и открива имплицитната връзка между тях. Литературоведът търси в текстовете на двамата писатели не спецификата на образите на чуждата култура, които те изграждат, не начина на мислене и говорене за етническата другост, а "истината" за същността на френската култура: "Паралелизмът на двете произведения е показателен: Фонвизин извършва своето пътешествие в предреволюционна Франция, Достоевски — във Франция, която е преживяла три революции, но открива, че чертите на френското общество и френския национален характер, посочени от Фонвизин, не са се изживяли, а са получили негативна завършеност, съвършенство на формите" (Померанцев, 2000, 106). От гледна точка на т.н. имагинистика обаче "Франция" в *"Зимни бележки..."* не е реалната Франция, а нейният образ, пречупен в съзнанието на Достоевски — образ, превърнал се в руски стереотип на французина като "лицемерен", "лъжлив", "повърхностен", "лишен от вътрешно благородство", "разчитащ на външния блясък", "аморален", "буржоа". Имайки предвид, че етническите образи (стереотипи), както утвърждават етнолингвистите, говорят повече за своите носители, отколкото за обекта си — от стереотипа на французина у Достоевски можем да извлечем автостереотипа на руснака и по-конкретно такива негови черти като "безкористност", "широта", "душевно богатство". Противопоставянето на външното безобразие и вътрешното благородство е устойчив елемент в кода на Достоевски, концепт на неговото художествено мислене, превърнал се в концепт на руското мислене. Този концепт е въплътен най-ярко в текст на писателя от *"Дневник на писателя"* за 1876 г., озаглавен *"Мужик Марей"*[4]. Е. Фарино, който прави семиотичен анализ на съотношението вътрешно-външно в руския манталитет, разкрива <<руското разбиране на западния човек като отчужден, раздвоен, нецялостен>> и концептуализацията на руския човек като <<"одухотворен", "хармоничен", запазил своята "цялостност", "по-дълбок" в своята вяра и "по-спонтанен, по-искрен" в междучовешките отношения, отколкото "повърхностният" запа-

4. Показателно е, че в първото издание на своя речник "Концепти: Речник на руската култура" Ю. Степанов включва концепта "Мужик Марей" (Степанов, 1997).

ден човек [...]>> (Faryno, 2001, с. 64). Към това можем да добавим, че споменатата концептуализация се формира в руската култура именно под силното въздействие на Достоевски. Достоевски изиграва съществена роля и за формирането на друг концепт на руското мислене — отвращението към буржоата и парите.

Предразсъдъкът към чуждия народ се проявява в *"Зимни бележки..."* най-силно в случаите, когато не се налага някакъв, макар и отрицателен етнически стереотип, а просто се изразява фобия, поставяща под въпрос самата идея за опознаване на чуждия национален манталитет. Такава фобия е вербализирана в изказването за берлинчаните, което цитирахме по друг повод: *"самите берлинчани, всички до един, изглеждаха такива немци [...] с немеца трябва специално да се свиква и без да си свикнал много трудно ще го понесеш в големи маси"* (Достоевски, 1982, IV, 54). Изразът "берлинчаните изглеждаха такива немци", в който лексемата немец функционира не като етноним, а като ругателство, съдържа плеоназъм, какъвто можем да открием и у Фонвизин в описанието на Кьонигсберг: "Улиците тесни, къщите високи, натъпкани с немци, на които мутрите им са цял аршин" (Фонвизин, 1946, 253)[5]. За стереотипността на мисленето на Достоевски свидетелства и това, че разказвачът-пътешественик приписва на немеца определени мисли — на него му се струва, че погледът на събирача на грошове пред Кьолнския мост сякаш казва: <<"Ти виждаш нашия мост, жалък руснако — е, та ти си един червей пред нашия мост и пред всеки немски човек, защото вие нямате такъв мост". Съгласете се, че това е обидно>> (Достоевски, 1982, IV, 55). Донякъде това отношение към чуждия се неутрализира от уговорката: *"Немецът, разбира се, не каза нищо подобно, дори може би през ум не му минаваха такива неща, но все едно; тогава бях толкова сигурен, че иска да ми каже точно това, че окончателно кипнах" (Достоевски, 1982, IV, 55).* Подобна представа крие в себе си национален комплекс, вплетен във формулата "ние също имаме": *"[...] ние също сме изнамерили самовара... имаме списания... у нас се правят офицерски принадлежности... у нас..." (Достоевски, 1982, IV, 55).* Трябва да се отбележи, че изразът на национална гордост в речта на разказвача има пародиен характер — писателят явно усеща неадекватността на спора за превъзходството над чуждата култура. В текста на очерка непрекъснато се сблъскват предразсъдъците към чуждата култура със съзнанието за уязвимост на подобно възприятие, но в повечето случаи не се осъществява истински диалог с потенциалния опонент. Пътешественикът на Достоевски предусеща, както вече стана дума, реакцията на адресата-опонент и "цитира" неговото слово, но диалогът с него остава чисто реторичен похват, тъй като се проблематизира самата възможност за полемика: "Моля ви се, не ме обвинявайте, не викайте, че преувеличавам, клеветя, че в мен говори омразата. Към кое? Към кого? Защо омраза? Просто има много лакеи и това е така" (Достоевски, 1982, IV, 94). Тази особеност на дискурса на писателя ни кара да приемем скептично тезата за полифоничността на неговата публицистика, която утвърждават някои литературоведи под въздействието на Бахтин (вж. Короткова, 2001). За полемиката с адресата в "Зимни бележки" е характерно и това, че някои аргументи против тоталното отрицание на чуждата култура остават извън съзнанието на автора. Така например употребата на етнонима с пейоративен оттенък "французче" ("французишка") не предполага реакция на опонента. Изказването "немците трудно се понасят в големи маси" също не извиква дори имитативно оправдание от типа "виновен съм пред Берлин".

Трябва да се отбележи, че в някои случаи писателят снема маската на наивен разказвач и се обръща към съществените аргументи на опонента, като осъществява с него диалог по важни въпроси, засягащи самия подход към чуждата култура —

5. И. Померанцев не открива връзка между Фонвизин и Достоевски от гледна точка на етническите стереотипи, защото за него е важна идеята на двамата писатели за "залеза на Запада".



например по въпроса за съдържанието на понятието "национален дух" (или, според по-често употребявания в наше време термин "национален манталитет"):

*"Ще ми кажете, че и това не е истина, че всичко това са само частни случаи, че и у нас става точно така и не мога да говоря за всички французи. Разбира се, така е, аз и не говоря за всички. Навсякъде има неизяснимо благородство, а у нас може би дори е бивало много по-лошо... Е, а за частните случаи не искам да споря с вас. Ами че нали дори цялата нация се състои само от частни случаи, не е ли така?"*

(Достоевски, 1982, IV, 96-97)

Разсъжденията на Достоевски се оказват актуални в контекста на съвременната етнология и етнолингвистика, тъй като насочват към проблема за откриването на доминантата на националния характер. Ориентацията към извличане на доминиращите черти на националния манталитет от текстовете на дадена култура (в най-широкия смисъл на понятието текст) е свързана със стремежа за опознаване на чуждата култура (чуждия народ). От друга страна, акцентът върху доминиращите черти на националния характер може да изключи от образа на чуждия народ значими личности и явления. Подходът на Достоевски показва, че той извлича чертите на националния манталитет от проявите на масовото съзнание, като в полезрението му попадат единствено отрицателните черти на чуждата култура. Този подход не допуска изказване от типа на Фонвизиновото "Хората навсякъде са хора", бележещо възможността за преодоляване на различията и за реализиране на междукултурния диалог.

Безспорно, образът на Запада у Достоевски може да се окаже в някаква степен пророчески, като се пресече с идеите за "залеза на Запада" и съвременните разочарования на руската (и въобще източноевропейската) интелигенция, докоснала се отново до "обетованата земя" при сегашното отваряне към нея. Но очеркът на писателя за Европа, както видяхме, поражда и други въпроси, свързани с проблематизирането на междукултурния диалог. Към любопитни изводи може да ни доведе интерпретацията на някои черти, характеризиращи възприятието на чуждата култура у Достоевски, от ракурса на българската култура — и по-конкретно на такива нейни текстове, в които е изграден също образ на Запада, непрекъснато актуализиран в съзнанието на българина: "Бай Ганьо" на А. Константинов и "Българи" на Чудомир. В тези текстове отказът от разглеждане на забележителности се свързва с масовото съзнание, с мисленето на парвенюто — обект на авторовата ирония: търговците в разказа на Чудомир, които обръщат гръб на величествения паметник с репликата "Три кила пироксилин му е майката [...]"; Бай Ганьо с неговата христоматийна фраза "какво да й гледам на Виената — хора, къщи, салтанати". Симптоматично е, че Достоевски въвежда стереотипите на масовото съзнание във високата култура и вследствие на този свой статус те придобиват особена сила на въздействие върху мисленето на руския човек.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

**Гончаров 1976.** Гончаров, И. А. Фрегат Паллада. Москва, "Советская Россия".

**Достоевски 1982.** Достоевски, Ф. М. Зимни бележки за летни впечатления. В: Събрани съчинения в дванадесет тома. Том IV. София, "Народна култура". (Превод на Д. Тодоров.)

**Идеи в России..., 1999-2001.** Идеи в России. Idee w Rosjii. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod red. Andrzeja de Lazari. Lodz.

**Карамзин 1987.** Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника. Сост. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Литературные памятники. Ленинг-

рад, "Наука".
**Короткова 2001.** Короткова, О. В. Смешной человек в "Дневнике писателя Ф. М. Достоевского: коммуникативные стратегии в публицистике. В: Филологические науки, №3, с. 47-55.
**Лотман, Успенский 1987.** Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А. "Письма русского путешественника" Н. М. Карамзина и их место в развитии русской культуры. В: Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. Ленинград, "Наука", с. 525-606.
**Померанцев 1999.** Померанцев, И. Достоевский и литература путешествий. В: Russian Literature XLVII. North-Holland, pp. 93-109.
**Степанов 1997.** Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. первое. Школа "Языки русской культуры". Москва, с. 516-519.
**Страхов 1990.** Страхов, Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. В: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников в двух томах. Серия литературных мемуаров. Москва, "Художественная литература", том первый, с. 375-532.
**Фонвизин 1946.** Фонвизин, Д. И. Письма к сестре Ф. И. Фонвизиной из Франции, Германии и Италии. В: Избранные сочинения и письма. Москва, государственное издательство художественной литературы, с. 214-292.
**Щукин 2000.** Щукин, В. Г. Запад как пространство "романтическо побега". (Замогильные записки Вл. С. Печерина.) В: Из истории русской культуры. Москва, т. 5, с. 559-573.
**Bohun 1996.** Bohun, Michal. Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej. Katowice.
**Faryno 2000.** Faryno, Jerzy. Внутренний-Внешний. В: Идеи в России. Idee w Rosji. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod red. Andrzeja de Lazari w 4 t. Lodz, tom 4, s. 64-71.
**Ward 1986.** Ward Bruce K. Dostoyevsky's Critique of the Earthly Paradise. Canada.

# ВРЪЗКАТА "ПИСАТЕЛ - СВЕЩЕНИК" И РУСКОТО ДВОЙНИЧЕСТВО В СЕМАНТИЧНАТА СТРУКТУРА НА "УНИЖЕНИТЕ И ОСКЪРБЕНИТЕ" ОТ Ф. М. ДОСТОЕВСКИ

**Денка Н. Кръстева**
*(Шуменски университет "Епископ Константин Преславски")*

1. В рамките на секуларизираната руска култура след обособяването на светската и църковната сфери в нея се наблюдава относително постоянство на пресичането между литература и богословие като два културни реда. Интерференцията протича много активно особено през периода на еманципацията на литературата от Държавата и Църквата през края на XVIII — началото на XIX век. За този период е характерна конкуренцията за духовно влияние върху реалността отвъд църковната ограда, изразена най-ясно от Державин. Той съпоставя Свещеника и Поета като фигури на духовната власт, за да ги противопостави и обяви Поета за духовник на светската сфера, "Презвитер на Музите" ("Привратнику", 1808). Романтичната литература през първата третина на XIX век отвоюва ролята на Поета-Пророк, а Пушкиновото поетично братство, пародирайки църквата, утвърждава "светостта" на земния извънцърковен живот и фигурата на *поета като* негов *духовник*, противопоставен на църковния свещеник. Поезията има необикновено силно развитие през този период, а проникването на *религиозността* в нея е устойчиво (срв. Котельников 1995). Пресичането на двата културни реда обуславя трансформирането на основни феномени от църковния душевен живот в страни на сантиментално-романтичната *изповедност*: необикновено силно развитие придобива *молитвената поезия*, чийто екстаз съчетава благоговейното *умиление* пред Красотата (filokalia) с търсене на душевен *покой*; *покаянието* е основа на рефлексивната лирика. Реализацията на архитипа "себеотдаване на Бога, Богородица" може да счита за общо място в поезията на този период. Следващата ярка страница на съотношението "Писател — Свещеник" е свързана с фигурата на Гогол. Обстоятелствено проученият отказ на Писателя от литературата и преображението му в аскет-проповедник, автор на духовна проза се определят като опит за реализация на задачите на духовника извън Църквата и извън фикционалността (вж. напр.: Гончаров 1997).

Връзката "Писател-Свещеник" се развива необикновено силно през втората половина на XIX век при формирането на особен *тип писател-духовен наставник* под влияние на старчеството (Бухаркин 1993). Може да се твърди, че интензивността и продължителността на развитието на тази връзка формира ***литературното богословие*** като културен текст, представителен за този период. То се проучва изключително интензивно през последното десетилетие под знака на изследователската тема "Християнството и руската литература" (виж, например обзорите: Дмитриев 1995, Любомудров 2001). Изследванията установяват Евангелието като прототекст, а съборността като основна черта на тази литература. В крайна сметка може да се говори за изоморфизъм между текста на литературното богословие от XIX век и староруската литература с обновлението на фигурата на "учителния човек" (Адрианова-Перетц 1972) и аксиомата за Книгата-Учител (Панченко 1996).

2. Формирането на типа *писател-духовен наставник* през втората половина на XIX век е "документирано" от Достоевски в неговия роман "Унижените и оскърбените" (1861), благодарение на реализацията на естетическия постулат на Гоголевата школа за литературата — огледало на действителността.

Представите на Достоевски за руската култура след реформите на Петър I и неговата идея за "руския път" са контекстът, който поражда актуализацията на съотношението между двете фигури на духовната власт. Ще си позволим да припомним този контекст.

Достоевски анализира *двойничеството* в руското национално битие като една от неговите най-големи драми. Според писателя, през периода на секуларизацията монолитният национален / християнски / предсекуларизационен културен модел се е разделил на две противопоставени в ценностно отношение сфери (срв.: Панченко 1996, с. 175-177). Светската (и по същество индивидуалистична) култура, израз на европеизацията на Русия, в анализа на Достоевски е оценена като болестотворен източник на зло и хаос заради привнесени отвън и останали чужди на националния дух явления на пагубната гордост - главен източник на греховния в плана на конфесията егоцентризъм, довел до нихилизма и забравата на Бога. Сферата на народната култура е пазител на руския идеал за единение чрез православната съборност и учение за Доброто. Идеята на Достоевски за хармонизиране на руския човек е свързана с пътя на завръщане на светската култура към народната, православна етика. Това е път на преодоляване на "Гордия човек" (културата на индивидуализма) и едновременно с това път на приемане на нормите на саможертвения

отказ от себе си в името на Другия чрез милосърдие и смирена кротост. Мечтата за общност, хармонизирана от всеобща Любов към Ближния, е основа на идеалния модел на бъдещото руско национално битие, потърсило и намерило изгубения Бог. Позволихме си да припомним добре известните футурологични представи на Достоевски, защото, според нас, те са контекст за актуализирането на връзката "Писател-Свещеник" в неговото творчество. Авторът чертае пътя на преодоляване на руското двойничество в контекста на етиката на православието и чрез изграждане на специфично съотношение между ключовите фигури на духовната власт.

3. Тематично ядро на "Унижените и оскърбените" е противопоставянето "свое" — "чуждо". Всеки от елементите на тази опозиция присъства в романа като противоречива сложност. Проявяването на положителния и отрицателния потенциал на корелатите обуславя конструирането на сложна мрежа от съотнасяния между тях. Най-общо казано те противопоставят "руско" и "чуждо, европейско" в конфесионален план и в плана на националната аксиоматика (смирение — гордост, достойнство). Заглавието на текста е сигнал, насочващ читателското очакване за концептуализация на тези ценности в руски условия. Наред с това Достоевски представя сближаването и даже общността между "руско" и "немско" в сферата на романтизма и европейския хуманизъм[1]. Подобни наблюдения са извън задачите на настоящата статия. Тук ще се ограничим с разглеждане единствено на поведението на "чуждото" в руския модел с оглед на неговото двойничество. Това ограничение се налага от задачата ни за анализ на представата на Достоевски за Писателя във връзка с коментираното по-горе културно съотношение "Поет-Свещеник". Системата от евангелски мотиви, образи и сюжети, втъкани в "петербургската летопис" - "изповедта на Литератора за една година от неговия живот" - апелират към постановката на тези задачи.

4. Бинарният художествен модел на текстовете на Достоевски (Лотман 1996а, с. 432-435) в "Унижените и оскърбените" е реализиран като драматично раздвоение между ценностите на "гордия / светския човек" и руското (православно в основата си) "милосърдие". Значима за романа е система от опозиции, реализиращи сблъсъка между Зло и Добро: болестотворен Петербург — хармонизиращо гнездо на провинциалното имение; протестантски морал — етика на православието; гордост — смирение; егоизъм — милосърдие; цинизъм — нравствена чистота; агресивност — кротост; мъжко — женско начало. Бинарността на художествения модел в "Унижените и оскърбените" е формата, адекватна на темата за руското двойничество, заела важно място в този роман. Споменатите опозиции се реализират в семантиката на текста като субструктури на противопоставянето между руския модел за единение и съборност между "ближните" и невъзможната "общност" около "европееца". Това противопоставяне предопределя още групирането на персонажната система и нейния полюсен модел, най-интересни в която се оказват "междинните точки".

Религиозно-църковната идея за човешко общежитие, за живот "міромъ" на всички *ближни* и *братя* пред лицето на Бога е онагледена чрез семейството на Ихменеви. Достоевски представя художествена разработка на църковната гледна точка за християнското семейство и неговото предназначение да бъде малка, "домашна църква" (отец Помазанский 1992, с. 219) — явление на духа на единение и съборност. Вярващата православна Анна (реализация на константата "майчинство" като основа на руското семейство в условията на Вярата и в традиционната култура - Аверинцев, 2000, с.171) и човечният Николай Ихменев (Ich men

1. "Унижените и оскърбените" е руската "реплика" в общоевропейската защита на човека, прозвучала редом с гласовете на Дикенс и Юго.



— "Аз съм човек")[2] въплъщават основния закон на Христовото учение: "Възлюбете ближния както бог обича всички ни". Такава е възможната мотивировка на трикратно повторения в романа сюжетен ход "осиновяване и побратимяване на осиротелите деца". Писателят Иван Петрович израства като "брат" на Наташа. Альоша Валковски, доверяван от баща си на попечители, е намерил "семейството", явено чрез "дом и уют", в Ихменевка. След заминаването на Наташа Ихменев споделя пред Иван Петрович: "...ние с Анна Андреевна решихме да вземем и гледаме някое сираче..." (Достоевски 1981, т. III, с. 323. — По-нататък цитатите са по това издание с посочване само на страницата.) Осиротялата Нели милосърдно е осиновена и обградена с обич преди смъртта си в Ихменевия Дом на човечността. "Побратимяването" е един от феномените на православната общност, насочен към постигането на духовно родство и преодоляване на "чуждото" както и за непосредствена реализация на съборността. Осъзнаването на духовната връзка между Наташа, Альоша и Иван Петрович като "ближни" е експлицирано в текста неедкократно: "Ти си ми брат... Той е наш брат..." (с. 311), "Ти — моя приятел, моя брат" (с. 544). "Малката църква" в романа — Домът на Ихменеви и духът на единение в него е микромодел на Христовата Църква на вярващите, "братя и сестри" в името на Бога-Отец. Тя реализира *Благодатта на милосърдието и любовта към ближния*. Идеята за съборността като идеален модел намира художествен израз в хронотопа на хармонията — в спомените на героите провинциална Ихменевка придобива ореола на *"Остров на блаженството и единението"* през *"златното детство сред Природата"*. Тук, впрочем, следва да се отбележи контаминацията между коментираните религиозни значения и романтичната идеализация на "детството" и "природата"[3]. В тази връзка е значима динамиката на художественото пространство в текста.

Пристигането на светския човек / руския европеец Валковски от Петербург (руски романтичен символ на цивилизацията и отчуждението) в Ихменевка разрушава домашната църква, превърнала чуждите в "ближни" за живот "міромъ". Отбелязаният религиозно-романтичен контекст семиотизира последвалото преместване на действието от Ихменевка в Петербург. Наблюдават се следните значения на противопоставянето: *благодат*, явена чрез човечността като живототворяща сила, допълнително означена и с цъфтящата природа (слънце, живот, топлина) — *закон* (означен в съдебното дело), "вселен" в символа на *реда* - каменния град-европеец (мрак, бездушие, студ). Петербург като пространство на изпитанията, отменили идилията на Ихменевка, е единствено възможното пространство на злото в рамките на руската религиозна география на двойничеството. Преместването на Ихменеви в Петербург, според нас, символизира разрушената съборност и драмата на руската църква, чиито устои са подкопани през петербургския период на нейната история. В Петербург — града-немец (според народното съзнание "немец" е означение на "немотата" спрямо "родното") руският провинциален идеал за съборно житие / живот "міромъ" и религиозната формула "човек за човека е брат" са подложени на изпитание. Неслучайно "*немското* кафене" като образ на

2. Знак на религиозната идея за милосърдието е името "Анна"(евр.— *благодат*). Достоевски означава явлението на *Благодатта* в милосърдието и майчинството. Името "Николай Ихменев" на конфесионален език реализира фигурата на оксиморона. То съдържа основните значения на противоречието "православна вяра — горд човек". Чрез фамилното име е означена приобщеността към ценностната система на "немското" и преди всичко съзнанието за чест и достойнство. Личното име Николай отпраща към византийските основи на православието — то носи идеята за Чудото и съдържа в себе си развитието на образа в посока на преодоляване на демона на Гордостта.

3. Този опит на романтично-възвишено единение в романа е повторен в спомена на Нели за отдавнашното и далечно, хармонично *там* (Швейцария, Италия), изживяно в щастието на майка й и немеца Хенрих.

"чуждото" е въведение към "петербургския текст" в живота на писателя.

Така художественият образ на руското двойничество се конкретизира в съотнасянето на идеала за човечност (Ихменеви и Писателя) с фигурата на *руския европеец* / петербургския светски човек — персонификация на резултата от адаптацията на чужди / западни ценности в руска среда.

Княз Валковски може да бъде интерпретиран като княз на Злото. Той последователно отрича основата на християнската добродетелност - "Любовта към ближния" и изповядва своята "религия" - философията на егоизма. "Обичай самия себе си — ето едно правило, което признавам" (с. 500). *Отричането от ближния* е "Словото и Делото" на светския човек: княз Валковски изоставя децата си (Нели) или гледа на тях единствено като на средство за лично облагодетелствуваве (бракът на Альоша), отрича се от ближните приятели (Ихменеви) заради бедността им, забравил безкористното милосърдие, хляба, покрива. Устойчивото контаминиране на мотивите "семейство" и "богатство" (организираният брак на Альоша с Катя, в който цел са "трите милиона" (с. 503) е предхождан от предприимчивостта на Валковски първоначално в неговия брак-сделка, а впоследствие чрез преследването на дъщерята на Смит в чужбина, основано на интереса към нейното богатство) в своето трикратно повторение актуализира руските народни представи за демоничната природа на парите, като сатанинско изкушение наред с религиозния мотив за христопродавството (връзката е експлицирана чрез номинацията на Валковски: "Юда-предател" (с. 464). Трикратно повторената съчетаемост на мотивите "любов към себе си, пресметливост, пари" и "семейство" в опита на руския европеец се оформя като неруска, чужда формула, отричаща и обричаща идеята за семейството като духовна общност. Като активизира значения, характерни за руската народна / религиозна представа за човека и ги изследва в сферата на "семейството", Достоевски последователно дискредитира възприетите през петровата епоха ценности на протестантската етика. В руски условия тяхното развитие е лишено от етични опори и труд. Западните ценности на homo faber "деловитост", "прагматизъм", "светски аскетизъм" *в името на ближния* (Вебер 1993, с. 99) се израждат в циничен "лов на богатство" "за сметка на ближния". Знаменателна е "проповедта" на циника пред Писателя: "Животът е търговска сделка; не си хвърляйте напразно парите, но пък си плащайте за насладата — така ще изпълните всичките си задължения към ближния — ето моята нравственост... Аз обичам парите и те ми трябват... Аз обичам чина, разкоша..." (с. 500). В руския вариант на "прагматизма" чрез отношението на петербургския европеец към парите (придобиването им без труд) Достоевски маркира кризата на религиозната идея за човешкия живот като изпитание на нравствените сили в сакралното повторение на пътя на Спасителя чрез себеотричането в името на ближния.

Неслучайно през погледа на Княза човеколюбието на Иван Петрович е обект на ирония. Литераторът е възприет като Поет и, следователно, като антитеза на действителността. Валковски иронично идентифицира поетичната съзерцателност (на Ваня), възторжеността и душевната възвишеност, както и болезненото чувство за достойнство (на дъщерята на Смит, а след това на Наташа Ихменева) със символите на романтичната идеализация на човека и душевния му живот - пасторала и Шилер. Идеята за "търговията с ближния" придобива краен израз в сводничеството (Бубнова), посягащо и на детето. От позициите на християнския морал светският човек в Петербург (Валковски и Бубнова) пребивава в пагубно / антихристово "отречение от ближния". В художествената система на романа на Достоевски "руският европеец" е антитеза на народната религиозност. Той въплъщава смъртните грехове "сребролюбие", "блуд", "безделие", "гняв", "лъжа", "горделивост" като тласка жертвите си към крайно "отчаяние" - последен и най-страшен смъртен грях. Може да се твърди, че този образ е въплъщение на библейския вълк — символ на човешката жестокост и свирепо начало (Срв. с Бит. 49:27 или Йез. 22:27 "Князете са като вълци, които грабят плячка, проливат кръв, погубват души, за да придобият корист"). Името "Валковски" съдържа тази идея като възможна реализация на руската омофония "Валковский - *Волк*овский".



Напрежението между "руския европеец" и християнската нравственост, основана на милосърдието, получава явна конфесионална интерпретация чрез разработката на притчата за блудния син / овцата, отлъчила се от стадото, както и чрез активизиране на основни мотиви от православното учение за опрощение на греховете на прегрешилия. Изпитанието на това учение в романа се реализира чрез развитието на сюжета за "блудната дъщеря" в два различни религиозни контекста.

"Заминаването" на Наташа от родителския дом неслучайно е на фона на "звук на камбана, която зове за вечерня" (с. 301) и предаденото от майката кръстче с пришита към него молитва. Обобщение на тези мотиви е родителската благословия / прекръстване и молитва за божия закрила: "Иди! Помоли се!... Господ да те благослови...!" (с. 301-302) Историята на Наташа Ихменева представя драмата на "обратния път" на отлъчилата се от бащиния православен дом. Чрез всеопрощаващата обич на *Майката — православната* Анна Андреевна Достоевски представя най-прекия път за възстановяване на хармонията в дома: "...прости й, прости й. Върни я в родителския дом и сам бог на Страшния съд ще ти признае такова смирение и милосърдие..." (с. 335). Налице е пряк цитат на евангелското учение за опрощение на "блудния син" (Мт. 18:18 - 35).

По-подробно ще се спрем върху поведението на Ихменев. Той може да бъде разгледан като емблема на руското двойничество. Оскърбените чувства за гордост, достойнство и чест - продукт на романтичната култура ("наивно-романтичният" Ихменев е бивш хусар, многократно изпитвал Съдбата чрез хазарт) превръщат Прошката в трагедийна колизия. Драмата на Николай Ихменев е драма за православния руски човек, оказал се във властта на чуждата / неруска "гордост". Чрез поетиката на контраста Достоевски представя двойничеството на героя: скритите сълзи и страдание пред портрета-медалион; тайното и неизпратено писмо до Наташа с опрощение — "първа стъпка към изтласкване на гнева и самолюбието и към "опрощение" (Помазанский 1992, с. 210) и суровото "проклятие" наяве в усилието да убие любовта към "отлъчилата се": "Имах дъщеря... Тя умря" (с. 521). (В този религиозен контекст на двойничеството особен смисъл придобива религиозния мотив за "стълбата" (срв. "Лествица небесная") към вратата на "блудната дъщеря": тайно извървеният път "нагоре" е метафора на опита за надделяване на гнева и самолюбието. Забелязан от Иван Петрович, Ихменев бързо "слиза надолу" към бездната на горделивостта и страданието. В такъв религиозен контекст може да се осъществи прочит на стълкновението между Майката и Бащата като сблъсък на християнското милосърдие със силата на неруската "гордост" (през погледа на Нели и Наташа оценена като жестокост). От Ихменев до Смит крачката е една и тя е в канона на протестантската етика, свързан с невъзможността за опрощение на съгрешилия.

Сюжетният паралелизъм с "блудната дъщеря" на англичанина Смит, очертава явления, чужди на православния дух на смирението и милосърдието. Достоевски изобразява черти, характерни за безпощадния протестантски морал, произхождащи от отслабената връзка между Бога-Отец (наказващата сила и власт) и Бога-Син (човеколюбието) както и от автономизацията на индивида.

Възлово място заема *пътя* на "блудната дъщеря" на майката-православна русниня и англичанина-протестант Смит. Идеята за *греха* придобива максимална концентрация чрез съчетаемостта на мотива "отлъчване" с "кражбата" (отнесения от нея капитал на Смит е присвоен от Валковски). Дъщерята постига чрез страдание руската народна гледна точка за парите като извор на зло. Тя се извисява над

тях (не преследва Валковски — "ангела, превърнал се в мръсотия", "...скъсала всички документи, плюла е на парите, дори е забравила, че не са нейни, а на баща й, и се е отказала от тях като от кал, като от прах, за да смаже измамника с душевното си величие...", с. 584), прозира връзката им с разврата като норма на тяхната употреба в Петербургския светски живот. Тя учи Нели, за да я предпази от съдбата на "блудна дъщеря": "Нели, бъди бедна, бъди цял живот бедна, не ходи при тях, който и да те повика... чуй какво ти заповядвам: остани си бедна, работи и проси милостиня, а ако дойде някой да те вземе, кажи му: "Не искам при вас!...", с. 561) [4].

Освен от индивидуалистичното, болезнено чувство за чест и самолюбието като доминанти на "бащината власт и гняв" (мотивирани чрез "бягството" и "кражбата") обратният път към родния дом е затворен и от чувството за вина на дъщерята ("Мама ми казваше... че нея бог я наказва", с. 552). В такъв контекст е невъзможно сакралното повторение на милосърдието на Спасителя и опрощението на греховете: "...аз пак го попитах: защо Исус Христос е казал: обичайте се и си прощавайте обидите, а той не иска да прости на мама? Тогава той скочи и закрещя, че мама така ме подучила, изблъска ме за втори път навън и каза сега вече никога да не съм посмяла да дойда при него..." (с. 558). Значимо за групирането на персонажната система е, че в разбитото семейство на англичанина-протестант Смит "блудната дъщеря" наред с болезненоразвитото бащино чувство за достойнство съхранява православното (майчино, руско) човеколюбие. Значими са молитвите за баща й ("А мене ме учеше да се моля за дядо, и тя самата се молеше..." с.551) — освен значението на "духовна врачевница" на страдащата те се сливат с желанието за предсмъртно "покаяние". Отхвърлена от земния си баща, "блудната дъщеря" е приютена от Небесния Отец и намира избавление чрез смъртта ("Бог не отверг блудного сына" — Помазанский, с. 210).

4. Очертаното групиране на персонажната система въплъщава руското двойничество. Видяно в конфесионален аспект, то изглежда като пропаст между "руското смирение и европейската гордост", между догматиката на "източното православие и протестантизма". В контраверзния възел Достоевски разполага Писателя като елемент на персонажната система в "Унижените и оскърбените".

На първо място ще се спрем на противопоставянето между Писателя и Валковски, в което могат да се открият няколко нива. Първото ниво е в сферата на *Словото*, реализирано като идеологически сблъсък между две житейски философии. В "Изповедта" на егоистичния индивидуализъм ("Обичай себе си") циникът задава своя основен въпрос на *Себеотрицанието, Саможертвата* и *способността за прошка* в лицето на Писателя Иван Петрович: "...какво удоволствие ви прави да играете ролята на второ лице? Разбира се, един ваш писател... беше казал някъде, че най-великият подвиг на човека е да съумее да се ограничи в живота с ролята на второ лице... но Альоша ви е отнел годеницата,... а вие като някой Шилер се чудите как да им помогнете..." (с. 491), а, следователно, на основни идеи в християнската философия ("саможертвената любов към ближния", опрощението като път за надделяване на "злото"), повторени в романтичния идеал.

Второто ниво на противопоставяне между Валковски и Писателя е *Делото* в религиозен контекст. В романа се очертава сблъсък между победата на беса над Душата и сакралното повторение на пътя на Спасителя. В рамките на образа на Валковски Достоевски реализира религиозната представа за човешката греховност. *Изтезанието чрез слово* (празнословие, кощунство, сквернословие, насмешка), *лъжата, клеветата, леността, чревоугодничеството, пиянството, горделивостта, кражбата, сребролюбието и скъперничеството, алчността, гнева и яростта, злопаметността, прелюбодейството, немилосърдието (затваряне на сърцето за ближния) и злодейството* могат да бъдат проследени в отношенията с Ихменеви, Наташа, жена му и майката на Нели, децата му. Непосредственото въплъщение на властта на беса над душата и умъртвяването й е основата, върху която Достоевски полага идеята за петербургския, светския човек. Такъв, всъщност, е погледът на религиозното съзнание към руския европеец.

4. Сравнението на парите с *кал* и *прах* символизира *греховността* им (Пс. 40:2; 69:2, 14; Ис. 57:20) и е означение на тяхната *нищожност* (IV Цар. 13:7; Йов 5:6; Ис.26:5; 29:5; 40:15; Зах. 9:3).



В бинарната художествена система на романа "Князът на злото" намира своето противопоставяне в лицето на Писателя - носител на руския идеал за духовност. Достоевски проектира същностни за православната етика аксиоми в образа-отрицание на злото: *правдолюбие, способност да не съди другия, готовност за прошка, милосърдие, трудолюбие, целомъдрие, благочестие, щедрост и нестяжателство, братолюбие, дълготърпение, застъпничество за сирачето и страдащите.* За Наташа и сирачето Нели той е Спасител, Защитник ("Защити ме, спаси ме... Ти си ми спасението" (с. 311); "ти — моят приятел, моят брат, моят спасител!" (с. 544), реализирайки архитипа на чудесния помощник от различни повествователни модели. В петербургската повест за страданието на Нели, вместваща се в композиционната схема на фолклорната и романтичната приказка за сирачето (утвърдена от Дикенс и Андерсен) Писателят е в ролята на *чудесния помощник* - той спасява детето от силите на злото (публичния дом на Бубнова) в апогея на неговите изпитания. Сюжетният ход, в който "кроткият" Иван Петрович с плесница прогонва Валковски, пристигнал с десетте хиляди рубли в квартирата на Наташа, поражда асоциации с гнева на Христос и изгонването на търговците от храма (храма на Душата).

В съзнанието на всички "унижени и оскърбени" герои Писателят е извор на Добро и Утешение. Те се стремят към него, очаквайки душеспасителното му присъствие като *изповедник* - елей за раните. Еднакво необходим на всички, Литераторът е *утешител, лечител на душевни болки, спасител от отчаяние.* Саможертвено посветил се на Другите, Иван Петрович — *аскет, нестяжател, дарител* — е възприет като праведник, *безгрешен* ("Безгрешна душа си ти!, с. 308). В света на "гордите" герои, обсебени от "себелюбие", превърнало помирението в изпитание, Писателят повтаря нравственото съвършенство на Богочовека-Спасител като въплъщение на умението *"да си второ лице"*: той не познава горделивостта (въпреки споходилата го слава) и пръв сред всички е способен на прошка (в сюжетния ход с измяната на Наташа). Нему е отредена мисията на възстановяване на съборността в "домашната Църква".

Ще се спрем по-подробно върху функцията на Писателя-духовен наставник в сюжета с "блудната дъщеря". Той е *"пастир на заблудената"*, "унижена и оскърбена" от Валковски Наташа. Той води бащата към опрощение. Разрушената съборност в дома на Ихменеви е възстановена с неговите усилия, довели всеки един от героите до покаяние, прошка и примирение.

Знаменателно е, че *едногодишният* труд на Писателя и усилията му да възстанови единението в дома на Ихменеви достигат своята кулминация през Страстната седмица. Този детайл поражда религиозни конотации и смислов ореол около петербургския живот на Ихменеви като петербургски етап от живота на "малката, руска църква". Възниква възможността подвижничеството на Писателя за възкресение на разпнатия и умъртвен дух на единението да бъде възприето като *свещенодействие.* Наред с това всеки от героите достига кулминацията на страданието в разпятието на душата между Горделивото самолюбие и Любовта към ближния. Пътят на бащата към прошката през Страстната седмица е под знака на разпятието между бащината любов към съгрешилото чедо и убиващата сила на гордостта (неизпратеното и тайно писмо-опрощение на Ихменев - "обръщаше се към нея с прошка и я викаше" (с. 533) - е последвано от "проклятие" наяве). Разпятието на душата на Наташа между любовта към родителите и Альоша (също разпятие меж-

ду любовта и властта над него) достига своя екстремум "във велики петък" (с. 536-537), когато героинята "в бяло" отстъпва от любовта-власт ("Каква наслада ми беше скарването, а след това да му простя... Ужасно обичах да му прощавам..." (с. 541) в името на избора на Альоша. В съботния ден на Христовата смърт в дома на Ихменеви е изповедта на Нели за смъртта на майка й — помен за страданията на душата, неполучила опрощение. Този контекст семиотизира всички детайли от пейзажа — фон на изповедта на Нели и душевната буря у Ихменеви. Тези детайли се трансформират в библейски символи. Тъмнината (растящият черен облак), мълниите, гърма и проливният дъжд (с. 563) се осмислят като знаци на *Божия гняв* срещу самолюбието, "изговорен" във въпроса на Нели: "...защо Исус Христос е казал: обичайте се и си прощавайте обидите, а той не иска да прости на мама?" (с. 558). Знамение за *смирението* на Ихменев и предстоящото *Възкресение* на единението в неговия дом след отминалата буря е Слънцето като абсолютна метафора на Бога, на неговата благодат: "Милостта Божия спохожда каещия се... Небесният отец не отхвърля този, който търси път към него, както не е отхвърлил блудния син" (Помазанский, с. 210). Наташа се завръща в бащиния дом, убедена за това от Ваня, пак с неговите усилия Ихменев е подготвен за опрощение. Ако интерпретираме тези страници в романа като литературно богословие, те могат да се разглеждат като осъществяване на Тайнствата покаяние и опрощение. Те се реализират чрез пълнотата на преодоляване на себелюбието, означена в търсеното от Ихменев опрощение за горделивостта и проклятието (с. 564) както и чрез надмогването на безнадеждността от страна на Наташа. Сълзите на героите са съществен знак на естетическата точност на Достоевски при изображение на тайнството покаяние: "Според учението на св. Иоан Лествичник покаянието е подобно на възобновено кръщение, но "източникът на сълзи след кръщението е нещо повече от кръщението"... покаянието е плод на получената при кръщението благодат... приета, придобита от човека, превърната от него в "дар на сълзите" — точен признак на разтопеното от Божествена любов сърце..." (Лоски 1993, с. 110).

Разгледаният контекст формира идеята на Достоевски за *Писателя като духовен пастир* и откроява благодатността на неговото свещенослужение срещу духа на гордостта и раздора (с. 341). Страстите на духа на руската църква, познала предателството (на руския Юда — светския човек) се разрешават във Възкресението на единението в нея. Функцията на Пасхалният архетип едва ли се нуждае от допълнителен коментар.

Така в образа на Литератора Достоевски активизира староруския идеал за нравствено съвършенство и Писателя като една от основните фигури в културата на душеспасителната Вяра. В персонажната система той се откроява като *творец на единение, Подвижник и Апостол на Доброто, Спасител на съборността в руската домашна църква*. "Идвам да ви дам мир, покой" може да бъде приблизителната формула на всяка негова поява в света на страдащите герои с оскърбено достойнство. Като протообраз на "положително-прекрасния човек" не е трудно да се забележи, че той следва примера на Христос и светостта. За него напълно могат да се повторят думите на апостол Павел за "спасяващата любов и праведност на Христос" като обобщение на активната, милосърдна, състрадателна, човеколюбива, самопожертвователна любов на Бога към човеците.

Ще отбележим, че Достоевски коментира два аспекта във фигурата на Писателя. Като възприема гоголевия тип моделиране на "фантастичната реалност" и идеята за литературно подражание на действителността, Писателят (homo scribens) трябва да конструира достоверен художествен модел за трагизма в света на "бедните, унижени и оскърбени хора". Наред с това за Достоевски е важен моралният облик на Литератора. Той обновява староруската аксиома за душевна чистота и нравствено съвършенство на Писателя, активизирана преди това през сантиментална епоха в естетическите статии на В. Измайлов (Измайлов 1980), Н. Карамзин (Карамзин 1984). Може да се твърди, че Достоевски изгражда художествен образ на специфичноруската културна идея за "светска святост" на руския писател-духовен наставник (Панченко 1991, 1999). О-писателят на истината за жестоката реалност може да хармонизира света само с личния си житейски пример на саможертвено отдаване на Другите, Ближните. Очевидно е, че Достоевски, този път следвайки Гогол и естетическата система на литературата-огледало, поставя въпроса за нравствения облик на писателя-реалист извън Литературата.

Можем да обобщим, че ***Писателят според Достоевски е ключова фигура на мирския живот / извън църквата, фигура, еквивалентна на Свещеника в сферата на религията***. Наблюдаваме обновление на идеята за свързаността между двете фигури на духовната власт в светската и църковната сфера, но вече не в значението на конкуренция между тях или разделение "светскост — религиозност". Писателят, според Достоевски, е ***мирски свещеник / духовник*** и носи отговорността да възстанови нарушената хармония в светския живот. В рамките на светската култура, извън Литературата той е призван да изгражда със Слово и Дело, с личен опит и подвижничество изгубената съборност. Така, според нас, Достоевски откроява *свещенодействието на Писателя като* ***мисия и благовестие*** *на връщане в светската култура на основни ценности от етиката на православието: човечността, милосърдието към Другия и опознаването на Ближния в него чрез преодоляване на егоцентризма*. Фигурите на Писателя и Свещеника в интерпретацията на Достоевски са напълно равнопоставени и реализират православната идея — съответно в пределите на църковната култура и в извънцърковния живот — като мисия на милосърдието, саможертвеното Добро, единението.

Чрез апостолския подвиг и свещенослужението на Писателя в мирския живот Достоевски пророкува края на руското двойничество, показал пътя на завръщане на светската култура към православната духовност.

Бъдещето на теокрацията като модел на обединеното човечество, търсещо общото между различни национални култури, Достоевски свързва с руската идея, основана на православната отзивчивост. На нея руският хуманист отрежда мисията за примирение и постигане на предела на съборността в мечтата за хармоничния модел на всечовечеството. Като Пророк на този модел, в който властта на Първосвещеника и Поета / духовника на светския живот ще се слеят, Достоевски сочи Пушкин и протеизма на неговия талант. Освен в публицистиката той е изразил своята мечта за неизчерпаема хармония в знаменитата Пушкинска реч през 1881 г. Символично е, че последното свое произведение — Речта-завет Достоевски завършил с декламация на пушкиновия "Пророк", за да утвърди Мисията на Литературата-духовен взор в бъдещето и на Писателя-Свещенослужител на единението и Спасител на руската църква в изпитанията на петербургското царство на злото.

ЛИТЕРАТУРА:

**Аверинцев 2000** *С.А.Аверинцев,* Горизонт семьи. О некоторых константах традиционного русского сознания.//Новый мир, 2000, № 2.

**Адрианова-Перетц 1972** *В.П.Адрианова-Перетц,* Человек в учительной литературе Древней Руси.// ТОДРЛ, т. 27, Л., 1972.

**Анненкова 1995** *Е.И.Анненкова,* Русское смирение и западная цивилизация (спор славянофилов и западников в контексте 40-50-х годов XIX века).// Русская литература, 1995, №1.

**Аронсон, Рейсер 1929** *М.Аронсон, С.Рейсер,* Литературные кружки и салоны. Ред. и предисловие Б.М.Эйхенбаума. Л., 1929.

**Бухаркин 1993** *П.Е.Бухаркин,* Старчество и смена писательского типа в русской литературе.// Вестник С.-Петербургского ун-та. 1993. Сер. 2. Вып. 2.

**Вебер 1993** *М.Вебер,* Протестантската етика и духът на капитализма. С., 1993.

**Виролайнен 1994** *М.Н.Виролайнен,* Культурный герой Нового времени.// Легенды и мифы о Пушкине. СПБ., 1994.

**Гончаров 1997** *С.А.Гончаров,* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.

**Дилакторская 1999** *О.Г.Дилакторская,* Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999.

**Дмитриев 1995** *А.П.Дмитриев* Тема "Православие и русская литература" в публикациях последних лет.// Русская литература, 1995, №1.

**Достоевски 1981** *Ф.М.Достоевски,* Събрани съчинения в дванадесет тома. Т. 3, София, 1981.

**Живов, Успенски 1987** *В.М.Живов, Б.А.Успенский*, Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России.// Языки культуры и проблема переводимости. М., 1987.

**Живов 1996** *В.М.Живов*, Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века.// Из истории русской культуры. T.IV, М., 1996.

**Живов 1996а** *В.М.Живов,* Кощунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века.// Из истории русской культуры. T.IV, М., 1996.

**Измайлов 1980** *В.В.Измайлов,* Взгляд на истинное достоинство писателя.// Литературная критика 1800-1820-х годов. М., 1980.

**Карамзин 1984** *Н.М.Карамзин*, Сочинения в двух томах. Т.2, Л., 1984 (статията "Мысли об уединении").

**Кологривов (Иоанн) 1961** Очерки истории русской святости. Сост. Иеромонах Иоанн (Кологривов). Брюссель, 1961.

**Котельников 1995** *В.А.Котельников*, Язык Церкви и язык литературы.// Русская литература, 1995, №1.

**Лоски 1993** *В.Н.Лоски*, Мистическото богословие на Източната църква. Догматическо богословие. Велико Търново, 1993.

**Лотман 1996** *Ю.М.Лотман,* Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века.// Из истории русской культуры. T.IV, М., 1996.

**Лотман 1996а** *Ю.М.Лотман,* О русской литературе классического периода. Вводные замечания.// Из истории русской культуры. T.V (XIX век)., М., 1996.

**Любомудров 2001** *А.М.Любомудров*, О православии и церковности в художественной литературе.// Русская литература, 2001, №1.

**Панченко 1996** *А.М.Панченко,* Русская культура в канун петровских реформ.// Из истории русской культуры. T.III, М., 1996. (Первое издание 1984 г.).

**Панченко 1999** *А.М.Панченко,* Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема.// А.М.Панченко, Русская история и культура. Работы разных лет. СПб., 1999.

**Помазанский 1992** *Отец Михаил Помазанский,* Православное догматическое богословие.



# ДОСТОЕВСКИ И ИСИХАСТКИЯТ ОРГАНОН

**Лила Мончева**
*(Шуменски университет "Епископ Константин Преславски")*

Всички изследователи на творчеството на Фьодор Михайлович Достоевски, като се почне от съвременниците му, та чак до наши дни, неизбежно се спират на проблемите, произтичащи от връзката на това творчество с християнската религия и в частност — с православното християнство. Тази най-интерпретирана проблематика в науката за Достоевски (не само литературна), колкото и да е позната и научно експлоатирана, все още си остава неизчерпана до край. Това е, защото във времето християнската идея на Достоевски излъчва нови и неподозирани или поточно — неосъзнати връзки, които експлицитно възникват на фона на кореспонденцията на модерните теории и обществени практики с традиционното богословие. В тази връзка още по-отчетливо и ясно се очертават истинските корени на философията (антропологията, феноменологията, психологията, етиката и естетиката) на Достоевски, в тях се крие голяма част от обяснението на своеобразния талант на писателя. Такава е връзката на творчеството на великия руски писател с исихазма.

През 80-90-те години на изминалия XX век се забелязва повишен интерес към духовното движение на исихазма.[1] Този интерес трябва да се разглежда като преоткриване на същността на исихастката теория и практика, вникване в нейния органон (инструментариума за осмисляне и организация на опита). Учените, изследващи проблема, изхождат от тезата за исихасткия дискурс като основа на културния текст на православието и най-вече този на православна Русия. В проучванията си те се опират върху анализа на исихастката практика, която, според изследователите, прокарва демаркационната линия между духовността на западното и тази на източното християнство. Насоката на тези съвременни изследвания дава нова методика за по-задълбочен анализ на произведенията на Достоевски.

С оглед на нашата тема ще е необходимо да направим кратък исторически екскурс на исихазма. Общоприето е да се счита, че исихазмът е явление на XIII-XIV в., което възниква като реакция на европейския ренесансов рационализъм и се разпространява предимно сред монашеското духовенство. Всичко това е вярно, но то отразява само част от историята на исихазма и неговата духовна практика. Исихазмът произлиза от голямата аскетична Традиция на християнството, продължение е на тази традиция и се развива и в наши дни. Неговите основни етапи са: а) III-IV век — раннохристиянското монашество; б) синайски V-X в.; в) атонски XIII-XIV в.; г) съвременен XVIII-XXI в. Исихазмът в традицията на раннохристиянското монашество се съдържа в презумпцията за диференциацията на отшелничеството и уединението от "кеновията". Вторият период — "синайският" — е много

1. **Kallistos, Ware.** The Hesychasts: Gregory of Sinai, Gregory Palamas, Nicolas Cabasilas. // The Study of Spirituality. Cambridge.1986; **Хоружий, С.С.** Аналитический словарь исихасткой антропологии. // Синенергия. Проблемы аскетики и мистики Православия. М., 1995; **Хоружий, С.С.** Исихазм как пространство философии. // Вопросы философии. 1995, № 9, с. 80-94; **Хоружий, С.С.** Исихазм в Византии и России: исторические связи и антропологические проблемы. // Страницы. 1977, № 5; **Хоружий, С.С.** Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихасткой традиции. // Вопросы философии. 1988, № 3, с. 35-118.

важен за исихастката традиция, защото в него се изработва диалектиката на уединението и единението с другите, на бягството от света и на включването в него чрез любовта. През този период се открива балансът между процеса на изграждане на духовния свят и приспособяването към външния свят. Големите представители на синайския исихазъм, създаващи аскетични текстове, са Диадох Фотикийски, Нил Анкирски, старците Варсануфий, Йоан и авва Доротей. Особено ярко се открояват имената на Йоан Синайски (Лествичник), Исихий и Доротей.

Фундаментална роля в развитието на исихастката традиция изиграва "атонският" исихазъм, поради което той се закрепва в религиозното и културно съзнание като обособено явление с предикатите на духовно движение. Заслугата за това принадлежи на Григорий Палама. Всъщност исихазмът от XIII-XIV в. извършва теоретичната систематизация на аскетичния опит, богословски обобщавайки традицията в теорията на Палама за божествените енергии (синенергията). Атонският исихазъм извежда духовната практика извън аскетичната монашеска среда и предлага опита си в духовното самоусъвършенствуване на личността като общоантропологична практика.

Османската инвазия и последвалият я крах на балканските държави предизвикват упадък на исихасткото движение сред гръцкото и южнославянското монашество. В тази епоха единствено Русия запазва и развива исихастката традиция, довеждайки я до нашето съвремие. Това донякъде обяснява влиянието на исихазма върху руската духовност и култура в по-ново време. От XVIII век насам руският исихазъм може да се проследи в текстовете на Паисий Величковски и неговия кръг, оптинското старчество — Тихон Задонски, Серафим Саровски, Теофан Затворник, Силуан Атонски и в наши дни — в текстовете, принадлежащи на ученика на Теофан, архиепископ Софроний (Сахаров).

През втората половина на XVIII век се наблюдава подчертан интерес на руската историческа наука към исихазма. Този интерес възниква като резултат на църковната политика на московския митрополит Филарет за обръщането на руската богословска наука към източниците на православната църква и руската духовност. От този период са и публикациите на текстовете на Палама, на материалите по исихастките спорове и на редица изследвания върху исихазма във Византия и България. [2] На Достоевски, който винаги се е интересувал от обществените идеи и особено от онези, чиято философия е тясно обвързана с нравствената проблематика, разговорите около исихазма през втората половина на XIX век предлагат откритието за приноса на православната духовност в християнската антропология и общочовешкия хуманизъм. Интересът на Достоевски се потвърждава от връзката на писателя с исихасткия център, манастира "Оптина пустиня", където се е срещал и беседвал със стареца Амвросий.

Влиянието на исихазма върху творчеството на Ф. М. Достоевски може да се проследи върху идейно-художественото съдържание на неговите романи, върху голяма част от проблемите, заложени в тях. Това влияние може да бъде проследено в интерпретацията на Достоевски на исихасткия Органон. Организацията на исихасткия опит и средствата за нейното осъществяване е твърде обширен въпрос, който в ограничените рамки на настоящата публикация е невъзможно да бъде изчерпателно разгледан, затова ще предложа само някои от основните позиции на Органона, които са пренесени в творчеството на Достоевски.

2. **Игумен Модест**. Святый Григорий Палама, митрополит Солунский, поборник православного учения о Фаворском свете и о действиях Божиих. Киев, 1860; **Епископ Порфирий (Успенский)**. Восток христианский. Т. 3. Киев, 1877; **Радченко, К.Ф.** Религиозное и культурное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898; **Сырку, П.А.** Время и жизнь патриарха Евфимия Тырновского. СПб., 1898; **Епископ Алексей (Добрыницын)**. Византийские церковные мистики XIV в. // Православный собеседник, 1906, июль-август.



В основата на исихасткия инструментариум за организация на духовния опит е положена аскетичната практика на очистването на душата и мистичното съединение с Бога. В тази първоначална практика голяма роля се възлага на покаянието като средство за преодоляване дуализма на тялото и душата. С развитието на аскетичния опит в Органона се включва като действен елемент "умното художество" — самонаблюдението и управлението на съзнанието. В центъра на опита застава молитвата, чрез която се осъществява връзката на човека с Бога в сферата на личното диалогично общуване. В това общуване човек опознава другото битие — божественото, където царят любовта и светлината. По този начин исихасткият Органон вмества предикатите на идеалното божествено битие в индивидуалния онтологичен хоризонт на личността, т. е. човекът, оставайки в земното си битие, носи в съзнанието си уникалността на индивидуалното общуване с Бога. Крайната цел на мистичния път, водещ към пълното съединение с Бога, е т. н. "обужение". Исихасткият Органон издига тази цел като основна за духовната практика. Исихазмът утвърждава "обужение"-то като антропологичен идеал на православието. По повод "обужение"-то С.С.Хоружий отбелязва: "Мистика обожения" не есть мистика экстаза, медитации или созерцания. Практика исихаста направляется прямо и непосредственно к целостному и актуальному претворению "тварной падшей" природы человека в природу Божественную. Именно это претворение именуют Обожением человека.[3]

Другата главна теза на Органона е съучастието или "синенергията" на човека и Божествената благодат. Тази теза изтъква, че без усилията, волята и действията на личността е невъзможно "обужение"-то, т. е. в движението към божественото начало е отредена активната роля на човека, на волевите и действени импулси на неговото съзнание. Формирането на тезата за т.н. "обужение" е началото на осъзнаването на исихастката антропология като работеща теория не само в монашеското пространство, но и като теза с онтологично значение. Съзнанието за "обужение"-то като постижимо от обикновения човек, а не от малцина избраници, извиква друго понятие, което очертава връзката на теологията с онтологията — понятието "енергия", което се разгръща в исихасткия дискурс на Григорий Палама и е закрепено с решението на събора в 1351 година.

Учението на Григорий Палама, изведено в исихастки дикурс, теоретично закрепва и разширява философското ядро на източната философия, като снема разделението на душата от тялото, на плътта от духа чрез "обужението" и синенергията. Паламизмът разглежда релацията "душа-тяло" не в нейната антитетичност, а в органичната връзка на двете й съставки. Григорий Палама представя човека като единно цяло и открива възможността за спасението не само на духа, но и на тялото. Единственото условие за това спасение е съблюдаването и изпълнението на нравствените постулати. Духовно-нравствената доминанта се утвърждава като определяща теорията и практиката на исихазма. Тя се поддържа в непрекъснат диалог с Бога. Диалогизмът на исихастката практика е съществен диференциален признак, който я отличава от общоприетата аскетична практика. В диалогизма на общуването с Бога се постига истинското познание и съвършената любов.[4] Онова, което С. Хоружий определя като "малък хронотоп", е времепространството, в което съзнанието на човека, встъпвайки в диалог с Бога, открива вечните аспекти на индивидуалното преходно битие и се ориентира към практическото им ориентиране.[5] Теоретиците на исихазма, както и практикуващите това учение са единни в мнението си, че всеки човек по пътя си към сливане с божественото трябва да съчетае дейността на съзнанието си (теорията) с практиката т.е. да осъществи т.н.

3. **Хоружий, С.С.** Исихазм как пространство философии..., с. 82.
4. **Св Григорий Палама**. Триады в защиту священнобезмолствующих. М., 1995.
5. **Хоружий,С.С.** Подвиг как органон..., с. 45.

"умное делание".[6]

Процесът на осъществяване симбиозата между теорията и практиката се подлага на проверка. Критериологията на исихасткия опит се ражда в експеримента, в който опитът се подлага на изпитание за истинност и неистинност. Така индивидуалният опит се превръща в познание, в което Аз-опитът се превръща в творчески процес, а оттам и в наративен конструкт. Критериите за истинност или неистинност се определят единствено чрез действието (практиката). Принципът на действената практика е много важен за духовното строителство, защото действената практика води до действено разбиране на християнската нравствена метаморфоза, чийто образец е спасителят Исус Христос.

Образът на християнина, активно работещ над духовно-нравствения си облик, е изграден от апостол Павел (Гал., 4:19) и представлява връх в християнската антропология. Паулианската теза е особено добре разгърната в богословието на източното православие, утвърждаващо ума и свободната воля (свободния избор на човека), но отхвърлящо рационалното познание, което търси в експеримента не потвърждението на истинността на духовните критерии, а потвърждението на съществуването на тези критерии в емпиричните форми на материята (т.н. "томизъм" на западното знание). С други думи: исихазмът очертава водораздела между западноевропейското знание, тръгващо от емпиричното рационално познание и източноправославното действено знание, осъществяващо се в процеса на духовното усъвършенстване. Това е съществената граница между науката, търсеща в материята потвърждение на божественото и познанието за Бога, осъществяващо се единствено чрез вярата и духовното приобщаване, с помощта на любовта и доброто (ап. Павел, 1 Кор., 13:13).

От гледна точка на исихастката критериология за истинност или неистинност на идеята всеки опит да се тръгне към решаване на социалната или духовно-нравствената проблематика на човечеството от предпоставени рационални научни теории е обречен на провал, защото на такъв опит му липсва най-верният критерий— божествената мярка, Христовият идеал. Така се провалят героите-рационалисти на Достоевски, всички, които тръгват от анализа на емпирията и, подчинени единствено на строгия разум, не достигат до истинските отговори на въпросите, оставайки в плен на лъжовните си критерии (Расколников, Парадоксалистът, Иполит, Иван Карамазов и др.).

Действието е в основата на екзистенциалната практика на героите-носители на духовното начало. Достоевски извежда княз Мишкин и Альоша Карамазов от ограниченото пространство на аскетичното битие и ги въвежда в обществото като подвижници-мисионери. Те разгръщат своите усилия за духовно-нравственото преобразяване на човека на една широка обществена основа така, както действуват исихастките подвижници. Известен е фактът, че най-популярните исихастки водачи са били изявени обществени дейци на своята епоха. Бидейки ярки личности, те са работели за обединението на хората около духовната идея: патриах Филотей Кокин във Византия, патриарх Евтимий в България, митрополит Киприян в Русия и т.н.[8] Да живее по-монашески в светското общество ("монастырь в миру") е задължение на всеки исихаст. Григорий Синаит, благославяйки своя ученик Исидор, бъдещия патриарх, го наставлява да живее като монах сред миряните.[9] В романа на Достоевски "Братя Карамазови" монахът Паисий след смъртта на стареца Зосима отпраща послушника Альоша Карамазов в мирския живот с поръката, живеейки

6. Пак там, с. 43-45.
7. **Киров, Д.** Въведение в християнската антропология за богообразността на човека. София, с. 75-76.
8. **Мончева, Л.** Към въпроса за литературната дейност на Киприян в светлината на общославянското културно развитие през XIV-началото на XV век. // Лит. мисъл, кн. 9. София, 1981, с. 21-30.
9. **J. Migne.** PG. t. 150 col. 1337.



сред хората, да работи за създаването на "друг висш образ на човека и неговото достоинство като образа, посочен някога от Христа". Така Достоевски художествено реципира исихасткия опит в превръщането на аскетизма в екзистенциална практика извън манастирските стени.

В началото на процеса на духовното пречистване и подготовката на човека за сближението му с Божествената сила исихасткият Органон поставя *смирението, молитвата и страданието*. Тези три условия на началната исихастка практика Достоевски превръща в три главни изисквания към всеки човек-християнин. Неговите герои преминават през тях като през изпитания, за да получат своето спасение. Знаменитата реплика на Достоевски: "Смирись, гордый человек!", произнесена в речта му за Пушкин, е всъщност един призив, който зазвучава като инвектива още в раннохристиянската учителна литература и катехизисно се включва в монашеския устав на всяка киновия. За исихастите смирението е задължително условие, без което е невъзможно движението на човешкото съзнание към Бога. Старците от манастира "Оптина пустиня" започват своите наставления към учениците си и миряните с изискването за смирение:

Лев (Леонид), мъмрейки млад иконописец, че вместо икона своеволно е изписал портрет, му нарежда за извърши определен брой поклони, съпроводени с думите: "Аз съм горд човек и трябва да се смиря".

Иеросхимонах Макарий поучава: "Божията благодат ни обсипва с дарове според степента на нашето смирение. Смирението е ключът на духовната молитва и на всички дарове, които я съпровождат...".

Иеросхимонах Амвросий съветва своя поклонничка, която му заявява, че гордостта носи зло: "Загърни се в смирение...Смирявай се повече вътрешно". Самият Амвросий е имал за правило "самосмирението", т.е. пълният автоконтрол над чувствата, желанията и страстите.

Иеросхимонах Иосиф: "У такъв, който бди над съвестта си и бива просвещаван от Божията благодат, на мястото на самомнението и самооправданието се създава най-важната добродетел — самопознанието".[10]

Молитвата, (разкаянието, исповедта) и страданието пречистват и извисяват човека, извеждат го от греховното му състояние, възстановявайки Божия образ в него. Оптинският старец Макарий казва: "Молитвата стои над всички дела, защото тя е любов към Бога... даръ на истинската умозрителна духовна молитва, трябва да преодолееш големи препятствия, да се нагърбиш с непрестанния и мъчителен труд, да преобразиш своята природа. Иосиф наставлява: "Нищо не може така да ни успокои и да ни примири с греховете на ближните, както мълчанието, молитвата, любовта".

Виктор Одиноков отбелязва диалектиката в образа на "гордия човек" у Достоевски — от обладания от "бесовска страст" герой до "положително прекрасната личност". Тази диалектика Достоевски маркира в една от черновите си към "Житието на великия грешник": "От гордости и от безмерной надменности к людям он становится до всех кроток и милостив — именно потому, что уже безмерно выше всех."[12] В "гордия човек" се борят доброто със злото. Смирението е необходимо на доброто, за да победи в тази борба. Не винаги, обаче, героите на Достоевски се отказват докрай от своите страсти. Ставрогин така и не успява да отдели доброто от злото, Бога от дявола. Релативността в убежденията на тези герои се превръща в своеобразно страдание за самите тях. Смирението на Нели от "Унизените и оскърбените" също е комплицирано от известна гордост. Валковски и дяволът от

10. Цит по: **Архим. Серафим.** Оптинските старци. (б.м. изд.), 1991.
11. Пак там, с. 106, 397.
12. **Достоевски, Ф. М.** Полн.собр. соч в 30-ти т., т. 9., Л., 1974, с. 139. Цитатите по-нататък са по това издание. В скоби е посочен номерът на тома и страницата.

"Братя Карамазови" са истинското въплъщение на "гордия човек", те еднакво изповядват безверието и утвърждават законите на преисподнята. Гордостта на Родион Расколников се изразява в страстното му желание да власти, да бъде силен: "Я власть беру, я силу добываю — деньги ли, могущество ль — не для худого. Я счастье несу" (7, 142). Но даже и Расколников, този изпитател на силата на свръхчовека, Достоевски поставя пред необходимостта от примирение с Бога. Според замисъла на Достоевски, героят трябва да се моли: "Помолился Христу, лег, и сон" (7, 82); "Молитва его по приходе от Мармеладовых: кротко: Господи! Если это покушение над старой, слепой, тупой, никому не нужной, грех, после того, что я хотел посвятить себя, то обличи меня" (7, 132).

Образът на княз Мишкин е въплъщение на "смирения човек", но и в него Достоевски набелязва наличие на своеобразна гордост, която обаче не противоречи на християнското му смирение: "Взгляд его на мир: он все прощает, видит везде причины... и все извиняет... Есть гордость в бессилии. Есть страшное наслаждение, будучи ничтожным, противустать громадной силе" (9, 218). В романа "Идиот" Достоевски утвърждава: "Смирение — самая страшная сила, какая только может на свете быть" (9, 241).

Молитвата и разкаянието са следващата крачка в сближението с Бога. Те са действени само тогава, когато човек е освободен от гордостта си. Изповедта като акт на разкаяние наред с осъзнатата необходимост от изкупление на греха трасира пътя към спасението и духовното възкресение на личността. Искреността на изповедта и убеждението в необходимостта от страданието като изкупление на греховете са императивно утвърдени от Достоевски. В обратния случай те само експлицират перфидността на "гордия човек". Достоевски изобразява псевдоразкаянието в псевдоизповедта на Ставрогин пред стареца Тихон не като нравствено очистване и духовно възкресение, а като самоутвърждение на гордата личност, заиграваща с постулатите на християнската духовна практика. Неспособността на земния, материалния човек да се освободи от своето ego и да постигне искреността на разкаянието Достоевски фиксира в заглавието-чернова на романа "Юноша": "Подросток. Исповедь великого грешника, *писанная для себя*" (16, 48, курсивът мой — Л.М.).

Достоевски разработва темата за страданието (основна тема на неговите романи), следвайки постановката на исихасткия Органон. Според него страданието като изкупление е нужно на човека, за да преодолее земната си природа, да отхвърли болезнено всичко онова, което му носи самоутвърждение и преходни блага. Образецът за следване е Христовото страдание в името на любовта към другите, в името на Бога и вечния живот. Старецът Макарий казва: "Никой не е оставал винаги на Тавор. Нужна е Голгота"[13]. Страданието е част от възкресението, то е предусловието на възкресението. Но човешката природа не е подготвена доброволно да приеме страданието, тя трябва психологически да преодолее страха от него, човешкото съзнание трябва да изгради съвсем друга представа за страданието — не като физическа болка, а като "онтологична психология" [14]. Това, обаче, не е лесно за осъществяване, то изисква специална настройка на съзнанието. Трудният избор на страданието Достоевски изобразява като една граница, разделяща екзистенцията на героите на две антитетични части: <добро-зло>, <правилно-неправилно>. На интерпретацията на Достоевски напълно прилага забележката на Д. Киров за страданието: "Страданието е гранична ситуация в живота на човешката личност, то релативира нейните екзистенциални ценности"[15]. Този релативизъм в избора на страданието се наблюдава у Расколников и

13. **Архим. Серафим.** Цит съч., с. 106.
14. **Архим. Софроний (Сахаров).** Видеть Бога как он есть. Эссекс, 1985, сс. 59, 85, 88.
15. **Киров, Д.** Цит. съч., с. 163.



Дмитрий Карамазов, но в страданието на Соня Мармеладова е налице именно "онтологичната психология", търсеща и отдаваща се напълно на страданието като залог за бъдещо възкресение.

Проблемът за съборността на православното съзнание е също обект на интерпретация в исихасткия Органон. Този проблем в дискурса на исихазма е поставен в тясна съотнесеност с темата за "наставниците" и "учениците", но много важен акцент е поставен върху приемането на чуждото съзнание и изравняването на различните съзнания в една обща по тип менталност, почиваща върху интегрираната духовност на колектива. "Съборността" на руското православие, отразена в творчеството на Достоевски, е проблем достатъчно интерпретиран и в някои случаи не еднозначно (например Н.Бердяев настоява съборността да не се разглежда като количествено понятие и има по-особено мнение по този въпрос[16]), но така или иначе темата за съборността на руското религиозно съзнание не може да бъде игнорирана. Михаил Бахтин свързва съборността в творчеството на Достоевски с изповедалността на неговите герои: "*Быть* — значит *общаться*... Быть значит быть для другого и через него для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотрит внутрь себя, он смотрит в *глаза другому* или *глазам другого*.

Все это не есть философская теория Достоевского — это есть его художественное видение жизни человеческого сознания, видение, воплощенное в содержательной форме... Он изображает исповедь и чужие исповедальные сознания, чтобы раскрыть их внутренне социальную структуру, чтобы показать, что они (исповеди) не что иное, как событие взаимодействия сознаний, чтобы показать *взаимозависимость сознаний*, раскрывающуюся в исповеди. Я не могу обойтись без другого, не могу стать самим собою без другого... [17]. Знаменитият изследовател на творчеството на Достоевски до голяма степен отчита онова, което исихастките текстове фиксират по отношение на съборността, но Бахтин неправомерно разделя философията (богословието) на писателя от неговата художествена визия. У Достоевски тези неща са просто неотделими, когато става дума за религиозната проблематика, той просто следва исихасткия текст. В това ни убеждава текстът на архим. Софроний, в който той, опирайки се на апостол Павел ( Гал., 2:2), казва: "Человек, взятый в своей отдельности, не располагает возможностью идти в одиночку за Христом... — и изтъква значението на съборното начало като коригиращ и дисциплиниращ фактор на поведението на човека — ...Здравый умом отстранится и взыщет надежных свидетелей: не напрасно ли он подвизается"[18]. Без тази постановка на православната "съборност" едва ли е възможно да се обяснят и равноправието на отделните съзнания в романите на Достоевски, и знаменитата му реплика, че "всеки е отговорен за всички". Вероятно пропускът на връзката на Достоевски с исихазма по въпроса за съборността става причина, щото Одиноков да обяснява този проблем в творчеството на руския писател с "феноменологията на духа" на Хегел [19].

Връзката на творчеството на Достоевски с исихазма се експлицира и на художествено равнище. Исихастката литература и специфичната исихастка херменевтика разработват на базата на аскетичната книжовна традиция такива важни въпроси като "реч и език", "вътрешната реч" и нейната екстериоризация, въпросите на диалога, изповедалната реч и молитвения език с честите (мантрични) повторения, неизговорената (загатната, недовършена) реч, косноязичието, екзалтираното сло-

16. **Бердяев, Н.** Мирогледът на Достоевски. С., 1992, с. 161-162.
17. **Бахтин, М.М.** План доработки книги "Проблемы поэтики Достоевского". // Контекст — 1976. М., 1977, с. 300.
18. **Архим. Софроний (Сахаров).** Цит. съч., с. 122.
19. **Одиноков, В.Г.** Типология художественных образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск, 1981, с. 26.

во, словото на самоанализа и саморазобличението, риторичното слово, метафорично украсеното слово, публичното слово.

Особено важен е приносът на исихастите в откриването на разнообразните възможности на словото не само в художественото изображение, но и за психологическо въздействие върху реципиента — това, което в съвременната теория за невропсихологично програмиране се определя като средство за въздействие върху стереотипите на реакция и поведение. Именно в такава посока се осъществява функцията на езика в романите на Достоевски. Отношението на Достоевски към езиково-стилните особености на исихасткия дискурс изисква специално изложение. Поради ограничените възможности на настоящата статия си позволих само да насоча вниманието към този кръг от проблеми.

Темата за Достоевски и исихазмът е толкова обширна, че й предстои бъдеще на научен обект на съвременното литературознание. Научният интерес към тази тема е обусловен от факта, че единствено руските исихасти успяха да утвърдят холистичното си учение за човека като една теория, обединяваща чисто руската духовност с тази на православието и нравствените пориви на цялото човечество — всичко онова, върху което Достоевски изгради гениалното си творчество.

# "ПРИНЦИПЪТ НА МОЗАЙКАТА" И ПРОЗАТА НА ЧЕХОВ

**Таня Атанасова**
*(Пловдивски университет "Паисий Хилендарски")*

*"Колкото е по-мозаична една работа, толкова по-добре"*
*Чехов*

Ако се опрем на Пушкин с неговото правило за интерпретация — да се съди един автор по законите, които той сам поставя над себе си, и се опитаме да говорим върху Чеховата повест **"Степ. История на едно пътуване"** (1888) "в тона и духа" на нейния автор, ще трябва да използваме "принципа на мозайката", може би за първи път реализиран с такава последователност именно в този, отдавна квалифициран като експериментален и новаторски[1], текст. Ето няколко откъса от "мозаичното четене" на творбата, които могат да очертаят същностни параметри на Чеховата мотивика и поетика.

*Творческата нагласа*. Както е известно, Чехов пише повестта със съзнанието, че тя трябва да легитимира в сферата на високата руска литература собствения му нов почерк. В доста обилния за обичайната му сдържаност автокоментар — писмата до литературни ветерани и негови покровители Д. Григорович, А. Плешчеев, А. Суворин, Я. Полонски, както и до млади белетристи от неговото поколение — се чете скрита амбиция. Текстът се назовава "твърде специален", "моят шедьовър", "степна енциклопедия", която ще бъде разбрана и оценена "от двама-трима литературни гастрономи"[2] и проч. Което ни подсказва, че от него започва: *"Диалогът" с* корифеите на руската литература. С този свой "втори дебют" (както обикновено наричат появата на текста в "дебелото литературно списание", петербургския "Северный вестник") Чехов повежда своя "диалог-спор" с втвърдилия се вече като класически литературен канон (с присъщата си сдържаност и без публичната критическа афектация, характерна за великите му предшественици и съвременници, Достоевски, Толстой и т.н.). Той свободно и с лекота контаминира, споява в своята "мозайка" "парчета" от класическите литературни територии, но го прави с непривична за тогавашния читател скритост и "подтекстовост". Не случайно е твърдението му: "колкото по-мозаична е една работа, толкова по-добре" (в писмо до брат му Ал. Чехов от 1889 г.), сякаш обобщаващо реализирания вече "принцип на мозайката".

Трябва да отбележим, че подготовката за този "диалог" е започната отдавна — с откровено пародийни изпълнения от рода на: едностраничния текст "Какво се среща най-често в романите и повестите?" (1880 — един от първите публикувани), "Ненужна победа", "Драма по време на лов", "Шведски кибрит", петстраничния разказ "Ниночка" с предизвикателното жанрово подзаглавие "роман", друг шеговит разказ "Роман с контрабас" и др. Тук интертекстуалната игра, както се разбира, е обикновено в посока на пародиране на клишираните романови модели чрез пределното им "свиване".

Съвсем конкретна посока на "диалога" се съдържа в едно шеговито признание на Чехов, че с повестта си се е вмъкнал "във владенията на *степния* цар Гогол" и е "направил доста глупости" ("наерундил немало"). Това ни отвежда към:

*Заглавието, жанра*. Заглавието на повестта е необичайно мащабно в контекста на авторската художествена титрология и трудно може да бъде съпоставено с друго подобно. Преди и след това Чехов има редица "хронотопни" заглавия, но даже онези, които съдържат архетипни образи, не са така "изчистени", например "Къща/*дом* с мансарда", "Вишнева *градина*" и др. Тази негова единичност и уникалност още повече трябва да подчертае заложените в текста новации, като зададе и експлицира принципите на "спресованост", "компактност", "енциклопедичност", обговаряни в епистоларния коментар като особености на повествованието.

В по-широк титрологичен контекст, на руската литература от XIX век, "степта" присъства в две Тургеневи заглавия — на финалния текст в сборника "Записки на ловеца", "Гора и степ", и на повестта "Степният крал Лир" и явно функционира с ореола от национално идентификационните си хипостазни значения[3], които естествено се активират и проблематизират и в Чеховата повест. За това свидетелства и иронично (не)скриваната релация с творчеството на "степния" Гогол. Връщайки се към "началото на началата", можем да напомним първия / заглавния стих на Пушкиново стихотворение (известно и като "Три ключа") : "В *степи мирской*, печальной и безбрежной", като най-синтезирана, лирическа формула на онтологичното значение на "степ" в смисъла на "земния живот, *живота* въобще", което съответства на изконната руска трактовка на този образ, закрепена и във фолклора. В този аспект е симптоматично своеобразното, сякаш лирично, рамкиране на повестта от заглавието и финалната реплика "Какъв ли ще бъде този *живот*?". То експлицира и овладяване изкуството на "музикалната / лиричната композиция", която Чехов коментира като постижение на В. Короленко в разказа му "Соколинец" (в писмо от януари 1888 г.), (своето повествование определя по още един странен начин — танцувално / музикален — "пет фигури на кадрил"). В друг контекст заглавие, подзаглавие — "История на едно пътуване", и финална реплика диалогизират и с руската пословица: "Жизнь прожить — не поле (степь) перейти", съществуваща у Вл. Дал и в опозиторния вариант "Жизнь пережить — море пе-

1. Първата пътека към българското й четене в този ракурс принадлежи на П. Троев.
2. Всички цитати по: А.П.Чехов. Полное собрание сочинений (С) и писем (П) в 30 томах. Вж. П 2, стр.170-190.
3. Вж. Разумова Н.Е. Творчество А.П.Чехова в аспекте пространства. Томск. 2001, стр.68-72.

реплыть", което ни напомня, че "степ" и "море" са образно-ментални субститути в руската култура. В текста на повестта има редица примери за тяхната синонимия. Полето / степта в руския героичен епос е пространствен център, място за битка или съдбоносна среща на богатира (затова в повестта се споменава името на Иля Муромец) и естествено проспектира инициационен сюжет, който се актуализира и от Чехов. В този асоциативен ред на концептуални пространствени метафори се намира и специфично руският концепт "простор", той се изговаря в "Кому е нужен такъв простор?" — риторичния въпрос на повествователя от "Степ". (Но дали известната реплика на един по-късен Чехов персонаж, придобила статута на писателски афоризъм: "На човека трябват не три аршина земя, не имение, а цялото земно кълбо, цялата природа, където на простор може да прояви всичките свойства и особености на свободния си дух", е Чеховият отговор? Както знаем, неговата художническа стратегия е в задаването на въпроси.)

В параметрите на Чеховата жанрова кодификация "история" от втория паратекст сякаш подчертава значителността на разказваното и като жанров маркер е ценностно акцентиран и се отграничава от по-характерния за Чехов и сякаш по-неутрален "разказ на...". От друга страна, тази маркировка е синонимна по презумпция на същността на жанра "повест" в руския му контекст с неговата хроникалност и следване потока на живота. (Авторовото жанрово мислене по това време обаче сякаш не различава повест от разказ, защото "Степ" е поместена в сборник под заглавие "Разкази" от 1888 г.) В диахронен план "история на ..." носи ореола на Лермонтовата формула "история на душата" (да си припомним, че по това време Чехов обсъжда достойнствата на "Герой на нашето време", по-точно на повестта "Таман", като образец за стегнато, лирично повествование).

А в перспектива подзаглавието на "Степ" може да се види в полемична и / или съпоставителна позиция с написаните по-късно "Скучна история", "Моят живот", сякаш резюлиращи различни варианти и модуси на пътуването живот.

Непосредствено след публикуването й Чехов обмисля продължението на повестта и нейното "укрупняване" в роман, към което настойчиво го подтиква литературният му "кръстник" Д. Григорович, без още да подозира, че в литературната история на краевековието именно в неговото повествование — "построманово", фрагментарно-енциклопедично — ще се огледа залезът на класическия руски роман.

Интересен обект за съпостяване е една жанрова "посестрима" на "Степ" — излязлата непосредствено преди нея повест "Слепият музикант" на В. Короленко, смятан от тогавашната "демократична критика" за перспективен прозаик. Макар и да е определяна от автора като "етюд", в сюжетно-композиционен план тя по-скоро преповтаря именно традиционната схема на романа на възпитанието — проследява пътя на героя от раждането до женитбата. Над подобен тип финални клишета иронизира Чехов: "Героят трябва или да се жени или да се застреля", като отказва да ги следва, защото се концентрира върху разказването за "огромното поле" / степ *между* крайни събития и позиции[4].

*Рецепцията* на съвременниците е сигурна проява на "остранностяването" в творбата. Сред тях като че ли най-подготвен за адекватна критическа визия е Д. Мережковски, който сполучливо я определя като "малка епична *поема* в проза", възобновяваща "благородния лаконизъм, пленителната простота и краткост, които правят прозата стегната, като стихове" и я сближават с прозата на "учителя — *импресионист*" Тургенев[5], без да забележи ироничните по чеховски отпратки към Гоголевата поема

4. За концептуалността на идеологемата *междинност* у Чехов свидетелства и емблематичното изказване: "Между "има Бог" и "няма Бог" лежи цяло грамадно поле, което преминава с голям труд истинският мъдрец" (С 17, стр. 33-34; 224).
5. Вж. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях в русской литературе. Санкт Петербург. 1893.



"Мъртви души". А "*диалогът*" с Гогол е концептуално важен за четенето на "Степ".

В последните години изследователите определят значението на Гоголевия диалогизиращ фон обикновено и предимно в съдържателен аспект. Характерна е например следната обобщаваща констатация: "В "Степ" на пръв план излизат въпроси общонационални. Необходимата мащабност се задава още от първата фраза, която отпраща към "Мъртви души": с несъмнено сходство е описана бричката, с която тръгват на път Чеховите герои, възпроизвеждат се Гоголевата стилистика (Рус вместо Русия) и ритъмът на гоголевата фраза. Съотнасянето между двете начала активизира в съзнанието на читателя цял комплекс от характерни за Гогол и въобще традиционни за руската класика въпроси — за историческата съдба на Русия, за народа, за същността на руския национален характер. Тази мащабност на изображението се поддържа от автора в цялата повест"[6]. Но към станалата общо място констатация, трябва да се направят сериозни доуточнения, които могат да прояснят не само отношението на Чехов към класическите руски въпроси, но и новата му поетика, както и особеното в контекста на руския XIX век разбиране на писателското му призвание. Ето някои от тях.

Явната отпратка още с встъплението на "историята на едно пътуване" към Гоголевата поема се строи върху открити контрасти и инверсии — от описанието на бричката в първия абзац (не затова ли тя е назована "допотопна", защото е пропътувала от Гоголевата до Чеховата "поема" почти половин век?), централния герой, изходния пункт и посоката на пътуването, (а значи и резултата от него?)... Бричката, в която пътува не господин на неопределена възраст, а деветгодишно момче, напуска, а не пристига в град N. Момчето среща на път колари / странници, Чичиков посещава в имениятa им помешчици. И в двата текста има "вмъкната повест", разказвана неочаквано сред събралите се заедно персонажи, в "Степ" тя не е отделена композиционно, но има подобна символна функция — това е разказът на появилия се край огъня през нощта Константин Звоник. Контрастно преобърнат е и финалът — ако Чичиков бяга от града, героят на "Степ" пристига в града, за който е тръгнал... Даже наличието на персонаж с името Настася Петровна у Чехов е едно от "намигванията" към Гогол (разбира се, ако сме запомнили, че така се казва Коробочка). Самият дом на въпросната героиня е описан с неприкрити гоголевски интонации. Именно това ярко фабулно-сюжетно травестиране ни отвежда към иронично-сериозното интертекстуализиране, което при Чехов се оказва конституиращ новото му повествование принцип във всички зрели творби.

*Сюжетът. Мотивите. Персонажите.* Споделяме тезата, че "всеки нов завой на културната спирала започва с такива книги: *порастването на героя* — обикновена метафора на историята на обществото. По правило в такава ситуация се оказва подрастващ герой. Преходната възраст е естествена аналогия за междувремие, което е свързано с усещане за невкорененост в битието. Подрастващият е незавършено същество, още не затворено в традиционни житейски форми, той встъпва в противоречие с външния свят"[7]. Но Чехов не избира типологичния сюжет на конфликт на младото същество със света. И макар да присъства мотивът на сблъсък с околните, той е само една виртуален вариант сред дру-

6. Кузнецов С. Н. Сборник "Рассказы" — В: Сборники А.П.Чехова. Отв. ред. А.Б.Муратов. Ленинград. 1990, стр.68.
7. Генис Александр. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. Москва. 1999, стр. 62.

гите екзистенциални модуси, с които момчето герой на "Степ" се среща и които вероятно ще му се случат.

Тук светът е видян през съзерцателната / лиричната гледна точка на едно чисто съзнание, което за пръв път изживява неговата многомерност и многопосочност. Именно абсолютната естественост на човешкото реагиране, непосредствеността на екзистенцията, която се опитва да разбере света и себе си са търсената "друга" гледна точка, около която се центрира повествованието. Отличието на Чеховия сюжет и герой от споменатата повест на В. Короленко е както в пределното свиване на сюжета, "дероманизирането" му, така и в избора на "обикновен" герой, лишен от специалните белези на "слепия музикант". Макар че в биографията на подрастващия герой има специфичен детайл — той е без баща и този мотив за "безбащинството" препраща към сюжети, мотиви и герои на Достоевски, а в този ракурс оразличава сюжетното битие на Чеховия персонаж с неговата незавършваемост и откритост.

Не е излишно да маркираме и друга диалогизираща релация — с Толстоевата автобиографична трилогия, започваща с "Детство". Автобиографичният фон е налице и по отношение на "Степ" — както се знае, през лятото на 1887 г. Чехов пътува към родния край, с което спомня и свои детски преживявания. И в тези контексти изпъква одругостяването на изследване "диалектиката" на една млада душа — в пределния повествователен лаконизъм, постигнат чрез интертекстуализиране с широк диахронен и синхронен диапазон[8].

В такъв режим функционират и *имената* на персонажите. Например номинацията на главния герой: Егорушка или Георги Князев, задава специфичен виртуален сюжет[9]. Не е случайно акцентирането върху името на момчето — с коментара на един от новите спътници, с промените в обръщението към него в началото и в края на пътуването[10]. Чеховата ономастика трансформира традиционната функционалност на името код в посока на неговото скрито усложняване и чрез сюжетното му разколебаване, травестиране, контрастно съпоставяне с поведението на носителя (тук могат да бъдат посочени: Иван Иванич, отец Христофор, Моисей Моисеич, Соломон и др.), но не неутрализира номинацията като средство за характеристика на персонажа и сюжетостроене.

*Вместо / почти заключение.* Детските тема и персонажи не са инцидентни у Чехов. А мотивът за детството играе съществена роля в редица от зрелите му творби. Според наблюдение на В. Тюпа този мотив става поле за обединяване на различни персонажи, защото ги свързва с общността на духовния опит[11]. Детето е лишено от ролева характерност, неговата индивидуалност е непосредствено, естествено личностна. В този смисъл изборът на детето като главен герой на един "представителен" текст експлицира привързаността на писателя към персоналистичната проблематика още от нейния "зародиш", за да я развие и обогати в творчеството си в пълен възрастов и gender обем.

Като се опираме и на по-пространни от тук споделените наблюдения, може

8. Парадоксално е сближаването с друга Толстоева творба — повестта "Холстомер. *История* на един кон" (1885 г.), към която са известни симпатиите на Чехов. За разлика от концепцията на В. Б. Катаев ("Литературные связи Чехова". Москва, 1989) връзката й със "Степ. *История* на едно пътуване" не е според нас в общата функция на природния образ, а в остранностяването, но по чеховски обективно, на главния герой като необходима за автора гледна точка.
9. Вж. Сендерович С. Чехов: с глазу на глаз. История одной одержимости. Опыт феноменологии творчества. Санкт Петербург. 1994.
10. Вж. Атанасова Т. Символический горизонт в повести "Степь" А.П. Чехова — В: Научни трудове на ПУ "Паисий Хилендарски". Том 37. Кн.1 — Филология. 1999, стр. 629-635.
11. Вж. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. Москва. 1989.



да твърдим, че в "Степ. История на едно пътуване" Чехов за първи път създава такава сюжетна организация, която е изоморфна на "психологическата мозаичност на днешния усложнен човек" (ако използваме определението на социолог от края на XX век)[12]. Той фиксира вниманието върху "дълбоко личния проблем за самоопределяне, който е общ за всички"[13] (в собствената му адаптация това е правилото "да се индивидуализира всеки отделен случай"), а така задава нови перспективи пред прозата на XX век. Усещането на самия Чехов е, че с повестта "Степ" може да покаже на съвременниците си художници колко още "залежи от красота" лежат необработени наоколо, колко още простор има пред тях (епистоларно изказване); трябва само да умеят да се вглеждат в "*сивата и пустинна степ*", за да прозират в нейния "*тайнствен и загадъчен живот*" съдържание и смисъл. Курсивираните цитати от повестта могат да бъдат четени като авторефлексия върху предмета на литературата и чрез имплицитната й реализация в поведението на един от чудатите персонажи — Вася, което е още един пример за Чеховия сериозно-ироничен отказ от натоварване на художествения текст с преки декларации на писателски резоньорски амбиции.

12. Вж. Камянов В. Время против безвременья. Москва. 1989, стр. 378-379.
13. Вж. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Москва. 2001, стр. 338-339.

II

# КНИГА *ПОСЛЕ РОССИИ* МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ

**Галина Петкова**
*(Софийский университет им. святого Климента Охридского)*

Наше читательское восприятие отмечено парадоксальной зависимостью: для нас автор неотделим от бытия своих текстов в их "вещественности". Это метонимизирующее мышление позволяет нам "замещать" автора его конкретными изданиями с их форматом, шрифтом, титулами. Подобная субституция особенно значима, когда речь идет о Марине Цветаевой, вышедшей из культуры русского модерна с ее повышенным вниманием к книге как артефакту.

Книги, как и люди, получают свои имена в ономатургическом акте. "Имя книги" является ведущим компонентом паратекстового аппарата, а титрология после Лео Хоека и Женетта активно завоевывает себе место, может быть, потому что с разрастанием массива художественных текстов история литературы все больше начинает мыслиться как история заглавий[1].

Это не означает, что творчество Цветаевой сводимо к перечню титулов ее произведений. Хотя она сама, будучи тщательным текстологом, пользовалась "силой" заглавий и выстраивала в ряд свои лирические книги, включая в список эмблематические для себя заглавия и намеренно пропуская другие[2]. Последним в этом списке был сборник *После России*. Его заглавие было артикулировано не сразу. В письмах и издательских анонсах 1924 — 1925 гг. говорится о "новой книге" "стихов 1922-1925 гг." и упоминаются предполагаемые заглавия — *Умыслы* и *Тетрадь*. Лишь в 1927 г. в письмах к Тесковой Цветаева сообщает окончательное заглавие *После России*[3], уточнив, что в этом "скромном" и "точном" названии "слышится многое"[4]. Сдвигая титул от сугубо автореференциального, герметизирующего (*Умыслы*, *Тетрадь*) к ситуативному (*После России*), она обращает его к экстралитературному контексту. Подобное заглавие реферирует книгу к такой "проблемной" культурной ситуации, какой является для русского общества изгнанничество рубежа 1910-1920-х гг.

"Скромность" и "точность" титула *После России* реализуют par excellence его "соблазняющую" (Женетт) функцию. Она несомненно "помнит", что к читательской аудитории заглавий принадлежат люди, которые могут и ***не*** прочитать книгу. Известен факт, что издание осуществлялось на средства, собранные по подписке, и выбор его титула учитывал горизонт ожидания эмигрантской публики. Более

1. О паратекстовом аппарате и, в частности, о заглавии см.: *Кржижановский С.* Поэтика заглавий / "Страны, которых нет". Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994; *Протохристова К.* Интерпретация и титрология / Проблеми и аспекти на интерпретацията. Пловдив, 1993, С. 205 — 242; *Ракьовски Цв.* ПАРАтекстът на литературната творба. С., 1997; *Genette G.* Seuils, Paris, 1987.
2. Цветаевский перечень включал заглавия: "Вечерний альбом", "Волшебный фонарь", "Юношеские стихи", "Версты 1", "Версты 2", "Разлука", "Ремесло", "После России" и пропускал "Из двух книг", "Стихи к Блоку", "Психею". См.: *Коркина Е. Б.* О "Юношеских стихах" Марины Цветаевой / Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1983, с. 124.
3. Все заглавия приводятся по: *Цветаева М.* После России. 1922 — 1925. Париж, 1928.
4. *Цветаева М.* Стихотворения и поэмы. Том третий. New York, 1983, с. 432.



того, соглашаясь на "новую орфографию", Цветаева адресовала книгу и читателю в Советской России, о чем сообщала прямым текстом в письме к Горькому в 1927 г. Пользуясь программной множественностью заглавия, в том же 1927 г. в письме к Пастернаку, Цветаева помещает книгу в пространстве собственного творчества, называя ее "последней лирической" и оговаривает, что под "лирикой" понимает "отдельные стихи"[5]. Так сквозь ситуативно-референциальное *После России* просвечивает "рематическое" *Стихи после России*, а модель такого жанрового умолчания станет продуктивной и для внутренних заглавий книги.

Титул *После России* задает различные опции интерпретации. По презумпции он будет генерировать трагические смыслы и образы, мотивировать все *разлуки*, *разминовения*, *разъединения*, обеспечивающие семантическую тесноту книги. Темпоральные коннотации упрочняются вынесенным в подзаглавие цифровым уточнением: *1922-1925*. С одной стороны, фиксация времени предопределяется цветаевской автобиографической стратегией моделирования собственной рефлексии. С другой, время, указанное подзаглавием, тематизируется, оно конкретизирует фикциональный топос "после России".

Заглавие книги корреспондирует с поэтическими текстами в ней посредством системы перитекстов, опоясывающих все стихотворения довольно прозрачными инструкциями и группирующих их в сложную иерархию. Первая перитекстовая рамка выражена титулами двух разделов: *Тетрадь первая* и *Тетрадка вторая*, в которых рефлексирует начальное "рабочее" название книги. Эти заглавия вводят нелитературные дискурсы, претендующие стать "жанрами", настаивают на интимной связи поэта с его текстом, приобщают читателя к этой интимности, превращая его в соглядатая автора. Однако эпиграфы к двум *Тетрадям,* цитируя авторитетное чужое слово (Тредьяковский, Монтен) о творчестве, подчеркивают именно их литературный, институциональный статут. В этом смысле *Тетрадь первая* и *Тетрадка вторая* становятся метафорами рематических заглавий, намеренно "дефективно" артикулированных. И если *После России* — социализирующий титул, то первый перитекст отслаивает его литературность.

Дискретность творчества Цветаева закрепляет хронологической рамкой, стихи распределяются по разделам, в заглавия которых выносится "год" написания данного текста: *1922 г.*, *1923 г.*, *1924 г.*, *1925 г.* Эти различные перитексты, однако, не уживаются друг с другом как "матрешки", и принцип концентрических кругов нарушается. В рематическую и хронологическую вклиняется третья заглавная рамка, которая проговаривает топосы *Берлин* и *Прага*. "Уточняя" ситуацию *"после России"*, эти титулы реферируют цветаевские стихи к культурным центрам эмиграции и, что важнее, к биографическому нарративу самого автора. Вместе с неизменно присутствующей датировкой хронологический и топографический перитексты стягивают каждое стихотворение в документальное кольцо. Тем самым вся система внешнего паратекста сдвигает книгу по шкале от фикционального — к достоверному. Изоморфизм разделов редуцирует смыслопорождающую для Цветаевой последовательность стихов и обнажает возможность начать чтение произвольно — с заглавия любого раздела — "рематического", "хронологического", "топосного".

Оба раздела *Берлин* и *Прага* имеют сложную структуру, включая лирические циклы, озаглавленные и неозаглавленные стихотворения. Во всей книге только два стихотворения, чьи заглавия относят последующие тексты к реальным топосам — *Берлину* и *Пражский рыцарь*. Все остальные заглавия колеблят горизонт ожидания читателя, "проинструктированного" уже внешним паратекстом, как читать написанное. Первая попытка типологизировать титулы и всмотреться в их отношения с текстом, на чем держится поэтика заглавий, отражает трудности, с которыми

5 *Цветаева М.* Стихотворения и поэмы. Том третий. New York, 1983, с. 433.

сталкивается титрология. Общепринято, что нет единой классификации, и очень часто одно и то же заглавие может относиться одновременно и к двум парадигмам — семантической или структурно-синтаксической.

Для цветаевских заглавий в книге *После России* характерна повышенная мобильность: заглавие может цитироваться до или после своей "институционализации". Например, маленький цикл *Слова и смыслы* антиципирует заглавия последующих стихотворений *Педаль* и *Ладонь*. Подобная "охота к перемене мест" позволяет читать лирическую книгу в ее дробности как единый текст.

Для Цветаевой характерны заглавия, относящиеся к семантической составляющей текста. "Тематические" (Женетт) титулы - доминирующая заглавная модель книги. Среди них выделяется небольшая группа именных заглавий, называющих лирические циклы и тематизирующих лирическое "Я". Чаще в качестве именного заглавия выступает эмблематический образ культурной памяти: *Сивилла*, *Федра*, *Ариадна*, *Магдалина*, *Бог*. Заглавия-имена обычно сигнализируют о чужом тексте, при этом они могут генерировать дополнительные жанровые коннотации. У Цветаевой миф всегда переосмысляется и подчиняется авторскому, а жанровый ореол нейтрализуется циклизирующей интенцией. Как правило Цветаева не озаглавливает стихи в цикле, если и допускаются исключения, то это в пользу заглавия, "идентифицирующего" жанровое ядро данного стихотворения как в цикле *Федра* с его двумя подзаглавиями — *Жалоба* и *Послание*. В цикле *Сивилла* — эллипитическая конструкция *Сивилла — младенцу* акцентирует диалогическую природу последующего текста.

В заглавие может выносится нарицательно-обобщенное имя (*Поэты*, *Эмигрант*, *Сестра*, *Мореплаватель*, *Брат*, *Подруга*, *Двое*, *Душа*, *Последний моряк*, *Поезд жизни*), определенный концепт (*Балкон*, *Провода*, *Облака*, *Ручьи*, *Лютня*, *Педаль*, *Ладонь*, *Окно*, *Ночь*, *Наука Фомы*, *Расщелина*, *Занавес*, *Наклон*, *Раковина*, *Побег*, *Остров*, *Приметы*, *Крестины*) или ситуация (*Час души*, *Рассвет на рельсах*, *Ахилл на валу*, *Попытка ревности*, *Под шалью*).

Эта "номинативная" группа — самая продуктивная. Однако внимательное всматривание в отношение заглавие — текст показывает, что "номинативные" заглавия индивидуализируют свой объект, тем самым отказывая ему в связи с внелитературными знаками. Подобные заглавия становятся "культуремами" (Цв. Ракьовски) с уникальным тезисом. *Провода* идентифицируют тему цикла только, если читатель признает в них анаграмму "проводы", что сдвигает от прямой соотнесенности заглавия с текстом. Темпоральное *Час души* называет идеальный локус — вне времени и пространства. *Двое* сталкиваются с текстом, интерпретирующим антиномически заглавие — как "не-двое", что подчеркнуто напряжением между заглавием и внестрофной строкой: "Так разминовываемся мы...".

Нам не будет трудно регистрировать зазор между текстом и паратекстом и отсутствие связи между паратекстом и экстралитературным контекстом, что аккумулирует производство художественных значений. Заглавия этой группы, особенно такие, как *Прокрасться*, *Так вслушиваются*, *Слова и смыслы* — это скорее язык "в себе", чем язык обстоятельства и темы. Так "номинативность" оборачивается нулевой референцией: эти паратексты не отсылают, не являются описанием или эстетическим концептом какого-то факта или ситуации. В этом смысле внутренний паратекст противостоит внешнему — разделов и книги.

Отдельной группой следует выделить стихотворения, чьи персонажи участвуют в диегетическом пространстве текста, а само заглавие "называет" определенную коммуникативную ситуацию: *Офелия — в защиту королевы*, *Офелия — Гамлету*, *Диалог Гамлета с совестью*, *Эвридика — Орфею*, *Сивилла — младенцу*, *Луна — лунатику*, *Жизни* (последнее можно расширить как *Я — Жизни*). Их можно определить как ситуативно-драматические или эллиптические, для них характерна



референциальная прозрачность к последующему тексту — диалогическому или апеллятивному. Они тоже оперируют образами культурной памяти, но их артикуляция обнажает авторский сдвиг уже знакомого. Они отличаются большей экспрессивностью на фоне номинативных титулов. Так как назывательная модельная парадигма для Цветаевой очень сильна, ее рефлекс обнаруживается в пропуске предиката. Подобные заглавия маркируют колебание лирической конвенции, которая усваивает черты драматических жанров.

К эллиптическим можно отнести еще несколько субстантивированных заглавий: *Заводские*, *Скифские*, *Полотерская*. Читателю позволительно "дописать" заглавие, но его свобода имеет четкие грамматические параметры — множественное число обвязывается с лирическим циклом, а единственное — с "монологическим" текстом. Пропущенный сегмент может быть отмечен рематичностью — *Скифские / Заводские* [*стихи*], *Полотерская* [*песня*], но возможна экспликация и тематичности - *Заводские* [*трубы*, *голоса*], предположим. Эллиптическое заглавие создает напряжение между титулом и текстом, за счет которого генерируются послания широкого диапазона. Подобные титулы можно считать промежуточными — между "тематическими" и "рематическими".

Совсем немногочисленную группу составляют "рематические" заглавия, среди которых доминируют жанроуказывающие. В этом случае жанровая конвенция активируется именно как "чужой" текст, с которым произведение пребывает в разных отношениях — от соответствия до явного конфликта. У Цветаевой нет чистых жанроуказывающих заглавий, за исключением уже упомянутых внутренних заглавий цикла *Федра — Жалоба* и *Послание*, чьи тексты имитируют дискурс, заявленный в заглавии, а также титула *Письмо*, который "отчуждается" от жанровых коннотаций и тематизируется.

Неприятие чужого текста у Цветаевой проявляется и в смешанных заглавиях, вбирающих тематический и рематический компоненты: *Хвала времени*, *Хвала богатым*, *Поэма заставы*, *Плач цыганки по графу Зубову*. В случаях, когда жанровая идентичность выносится в заглавие, паратекст пытается подчеркнуть собой именно жанровую характеристику. Включение же жанрового знака в синтагму означает недоверие автора к жанровым конвенциям, тем более, когда они "дефективно" артикулированы (*Хвала* вместо *Похвалы*). Дополнительный сегмент нарушает системную функцию жанра, текст обеих похвал предлагает модель пародической похвалы, панегирик оборачивается инвективой. Нарративные возможности *поэмы* не реализуются, заглавие провоцирует тему ("о заставе"), не предупреждая о фрагментарности текста, который монтажом различных точек зрения, скорее приближается к циклическому образованию. "Плач" хотя и сохраняет имитацию устной речи и ритуальность слова тоже сдвигается к теме стихоторения. Все тексты со смешанными заглавиями отмечены отходом от лирического монолога и присутствием риторических элементов. В этих случаях тоже наблюдаем напряжение между текстом и заглавием, хотя это облегченный вариант паратекстовой "некорректности" и, потому, может быть, он составляет непродуктивный класс заглавий. Попытка жанровой "деструкции" в заглавиях корреспондирует с неинституциональной жанровой метафорой *Тетрадь*. И поскольку жанр всегда является частью определенной сферы текстов, постольку отказ от него это иззымание из жанровой конвенции литературы, эмигрантской в частности.

Аналогичный деавтоматизирующий жест являет собой отказ от заглавий или их присутствие с отрицательным знаком. В книге *После России* более, чем треть стихов — неозаглавленные. Речь идет о внутренних заглавиях, но в иерархии текстов эти стихи не лишены альтернативы и соотносятся с заглавиями разделов и книги.

В случаях с неозаглавленными стихами статус заглавий частично присваивает-

ся первой строчкой. Именно она или ее часть клишируется и функционирует со всеми возможностями паратекста. Текст без заглавия сам вырабатывает свою смысловую полноту, без отсылок к какой-нибудь инструкции. В пространстве *После России* "первострочные" заглавия "ставят" последующий текст в модальные отношения к предшествующему: это отношения подтверждения (*Есть час на те слова...*, *Так, в скудном труженичестве дней...*, *Это пеплы сокровищ...*, *Так, заживо раздав...*, *Так, только Елена...*), вопроса (*Когда же, Господин...*, *Что, Муза моя?...*, *Ятаган? Огонь?...*), противопоставления (*Здравствуй! Не стрела, не камень...*, *Некоторым не закон...*, *Дабы ты меня не видел...*, *Ночного гостя не застанешь...*, *Но тесна вдвоем...*, *Не надо ее окликать...*, *Нет, правды не оспаривай...*, *Жив, а не умер...*).

Если мы попробуем гипотетически восстановить заглавие, то это будет некий тезис (предопределенный номинативной моделью), который колеблется, опровергается, отрицается последующим текстом. Иначе говоря, было бы артикулировано заглавие, репродуцировалась бы та же модель "провокационного заглавия". Пропуская паратекст, то есть начиная часть текстов со смысловой паузы, Цветаева стимулирует читательскую активность в пределах уже предписанных перитекстами параметров. Чередуясь с другими текстами — циклами и стихами, соглашаясь или опровергая их, первострочные заглавия способствуют синтаксической плотности книги.

Щедрый заглавный паратекст делает книгу *После России*, которая отмечена афористичностью и герметичностью, более доходчивой для читателя. Вместе с тем, однако, налицо напряжение между прозрачностью внешнего перитекста и нереференциальностью внутренних заглавий, чаще всего "называющих" цветаевский "иной" мир. В этом смысле номинативные заглавия это слова "демиурга", переназывающего, а значит и перековывающего мир.

Иерархия паратекстов разоблачает "тоталитарное" поведение Цветаевой. Она хочет любой ценой проинструктировать читателя "кто" и "во имя чего говорит" посредством конкретного текста. В титрологии считается, что подобная интенция замещает структуры литературной институциональности, то есть, мы можем заключить, что в *После России* автор не только поэт, но и критик, теоретик. Наблюдение это только в очередной раз иллюстрирует коммуникативный провал между "экспериментальной" поэтикой Цветаевой и эмигрантской "охранительной" эстетикой.

Заглавие Цветаевой рассчитано и на сотворческую активность читателя, который может/должен декодировать послания титула и текста. Так, цветаевское заглавие обитает пространство между умолчанием и "верхнего до" слова, между навязывающимся, обнажающимся и устраняющимся, скрывающимся автором.



# ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЛИРИКИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

**Ирина Захариева**
*(Софийский университет имени св. Климента Охридского)*

Осип Мандельщам (1891-1938) принадлежал к течению поэтов-акмеистов, вступивших в полемику с символистами. В программной статье *Утро акмеизма* (1912-1913) поэт декларировал: "Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов."[1] В более поздней статье *Слово и культура* (1921) он продолжал размышлять о Логосе: "Слово - Психея. Живое слово не означает предмет, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела."[2] Приведенноее высказывание помогает ассимилировать стилевое своеобразие лирики Мандельштама.

Исходный принцип его индивидуальной поэтики - выделение опорного слова в строфе с последующим извлечением из него вереницы таящихся в нем разноплановых ассоциаций, отражающих сиюминутное состояние авторского сознания. Подобное творчество сродни живописи импрессионизма.

В стихотворении Мандельштама отдельная строфа выступает как автономная, а объединяющим фактором оказывается внутренняя логика мысли автора, далеко не всегда доступная читателю вне дополнительного комментария, так как поэтическая мысль зашифровывается коннотациями сугубо индивидуального ассоциативного воображения.

Поэт дебютировал подборкой стихотворений в петербургском журнале *Аполлон* (1910, № 9). Его первый стихотворный сборник *Камень* был опубликован в 1913 году, а спустя три года вышло второе, дополненное издание книги.

Заглавие *Камень* выражает новизну авторской позиции, по сравнению с предшествующим, символистким периодом развития русской поэзии. Автор желал утвердить вещность, зрелищность поэтических образов, в противоположность их иллюзрности и мистической окрашенности у символистов.

В понимании Мандельштама, слово для поэта сопоставимо с камнем в руках зодчего - мыслителя и практика.[3] Поэтическое произведение он уподоблял архитектурному сооружению. Стихи, по его убеждению, должны быть проникнуты той же гармонией совершенства, какая обнаруживается в средневековых готических соборах. Слово статически скульптурно - оно передает и движение, как статуарный жест, обращенный к векам: "И тоненький бисквит ломая, / Тончайших пальцев белизна".[4]

Но вещественность слова - это лишь одна сторона его функциональной значи-

1. *Мандельштам, О.:* Сочинения в двух томах, т. 2. М. 1990, с. 142
2. Там же, с. 171.
3. Аналогичное понимание находим у В. Хлебникова (сверхпроза "*Зангези*"): Слово - "строительная единица здания", "камень". (См. *Хлебников, В.*: Творения. М. 1986. с. 473).
4. *Мандельштам, О.:* Сочинения в двух томах, т. 1. М. 1990, с. 69. В дальнейшем стихотворения цитируются по первому тому указанного изданя с обозначением в тексте страницы или заглавия.

мости в стихотворении. Слово у Мандельштама предстает также знаком, воплощающим определенную культурно-историческую эпоху, что опять-таки роднит его с произведением архитектуры. Внутри стихотворения посредством искусного подбора стилевых оборотов совершается сплетение разнородных пространственно-временных рядов, мотивированных изощренностью авторских ассоциаций.

Ключевые слова в стихотворении приобретают значение кодов и требуют расшифровки. Процитируем из стихотворения *Декабрист*: "Все перепуталось, и сладко повторять: / Россия, Лета, Лорелея". В опорных словах подразумеваются культурно-исторические понятия: Родина, Мифология, Романтизм. Подразумеваемые коннотации сплавляют ключевые слова в единое художественное целое.

Следуя по стопам своего кумира Иннокетия Анненского, умершего в 1909 году и оставившего посмертный сборник стихотворений *Кипарисовый ларец*, литераторы-акмеисты развивали "ролевое" начало в лирике, то есть передавали множественность "субъективных" восприятий объектов, включительно неодушевленных. Мандельштам декларировал в стихотворении *Дано мне тело...*: "Я и садовник, я же и цветок, - В темнице мира я не одинок. / На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло".

Пытаясь воспроизвести "душевность" окружающего вещного мира и природы, поэт приглушает звучание лирического "я", которое звучит риторически, в оторванности от конкретных эмоциональных переживаний. По его признанию, ему более свойственно "...говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени".[5]

В критике обращено внимание на то, что Мандельштам в ранний период занимался "поэзией отражений", т. е. пересотворял то, что уже было создано в литературе, исскустве, архитектуре (см. стихотворения: *Бессоница. Гомер. Тугие паруса..., Я не слыхал рассказов Оссиана..., Домби и сын, Ода Бетховену, Дворцовая площадь* и др.). В его стихах о парижском соборе Нотр-Дам, о церкви Святой Софии в Стамбуле демонстрировалось сохранение духа исторической эпохи в архитектурном шедевре и выражалось авторское понимание гармонии: "Стихийный лабиринт, непостижимый лес. / Души готической рассудочная пропасть, / Египетского мощь и христианства робость. / С тростинкой рядом - дуб, и всюду царь - отвес (NOTRE DAME)".

Преодоление символистской эстетики в сборнике *Камень* осуществлялось непоследовательно. Наряду со стихотворениями, близкими образному строю символистов / *Нежнее нежного лице твое... Ни о чем не нужно говорить...* / помещались стихи подчеркнуто акмеистские / *На площадь выбежав, свободен...* / и поэтические декларации, бросавшие вызов символизму с позиций акмеизма: "Я ненавижу свет / Однообразных звезд. / Здравствуй, мой давний бред, - Башни стрельчатый рост!" (с. 78). Пристрастие к готической храмовой архитектуре "физиологически гениального" средневековья (см. *Утро акмеизма*) в стихах Мандельштама воспринималось как противопоставление одухотворенной материи искусства, достигшего состояния "акме" (высшего подъема), призрачности, бесплотности поэтического мира символистов.

Второй сборник его стихотворений *Tristia* (лат. печали) озаглавлен не самим автором, а его редакторами в Берлине, где книга была издана в 1922 году. Воспроизводилось заглавие скорбных элегий римского поэта Овидия, развивавших мотив изгнанничества. В сборник вошли стихотворения, созданные в период 1916-1920 годов. К этому сборнику примыкают стихи 1921-1925 годов (отдельное издание: *Стихотворения*, Москва-Ленинград, 1928).

Два основных поэтических сборника Осипа Мандельштама (*Камень* и *Tristia*)

5. *Мандельштам, О.*: Сочинения в двух томах, т. 2, с. 41. (повесть *Шум времени*, 1924).



объединяются своеобразным восприятием времени. Поэтическое воображение перемещает автора из одной эпохи в другую, не нарушая связей с современностью. Знаки культуры, переносимые из античного прошлого, из западных и восточных цивилизаций, гармонизируют душевное состояние автора. Исследователи отмечали, что он создавал собственную структурно организованную поэтическую вселенную, развивая прием каталогизации событий и явлений исторического и культурного прошлого.

В сборнике *Tristia* воплощение духа гармонии усматривается в эллинизме. Широко используются мотивы античной мифологии, воспроизводится стилевой и образный строй древнегреческой и римской поэзии. Но показательно, что, отказываясь от дактило-хореического гекзаметра, преобладавшего в античной поэзии, автор предпочитает более современные стихотворные размеры - анапест, амфибрахий. Лидия Гинзбург замечает по этому поводу: "Мандельштам с его чуткостью к стилям, понимал, что классические формы стихотворения свяжут его, ограничат его "метафорические полеты".[6]

В книге *Tirista* эллинский дух проникает в петербургский пейзаж ("Прозрачная весна / В зеленный пух Петрополь одевает"); служит средством разработки любовной тмеатики (мотивы любви, связанные с образом гомеровской Елены); выражает авторское стремление к совершенству ("В стенах Акрополя печаль меня снедала / По русском имени и русской красоте").

Для понимания поэтического стиля Мандельштама периода создания сборника *Tristia* обратимся к его статье *О природе слова* (1921-1922), где автор анализирует материал, подвергаемый им художественной формовке: "Русский язык - язык эллинистический", не огороженный "стенами государственности и церковности", как это наблюдается в "западных культурах". Он остается свободной "звучащей и говорящей плотью".[7] По мнению автора статьи, развитие русского языка оказалось в соответствии с языковой природой эллинизма. Подобной близостью мотивируется возмжоность усиления эллинистичского духа в русской поэзии, что он и пытается осуществить в стихах, составивших сборник.

В лирике Мандельштама первой половины двадцатых годов замечено размывание античного образно-стилевого колорита, но сохраняется ассоциативность как доминантная черта его поэтики. Семантические напластования в его стихах - и ранних и более поздних - проясняются в контекстах. Например, в стихотворении *Сумерки свободы* (1918): "Мы в легионы боевые / Связали ласточек - и вот / Не видно солнца..." смысл метафрической картины раскрывается через образ ласточки, который опосредствованно связывается со свободным словом, с душой поэзии, выражая авторское неприятие поляризации в обществе. В том же стихотворении строка "десяти небес нам стоила земля" требует обращения к "дантово- птоломеевой космогонии": "...над девятью небесами Рая... помещается десятое - недвижный Эмпирей, обитель божества".[8]

Формально-семантическая многопластовость стихов Мандельштама привлекла пристальное внимание Иосифа Бродского. В статье *Сын цивилизации* (1977) он раздумывал об уникальности творческой манеры Мандельштама, вырабатывая собственное определение: "...поэзия высокой скорости и оголенных нервов, иногда загадочная, с многочисленными перепрыгиваниями через самоочевидное, поэзия как бы с усеченным синтаксисом".[9]

Устойчивое влечение Мандельштама к ключевым образам, получающим но-

6. *Гинзбург, Л.*: О старом и новом. Статьи и очерки. Л. 1982, с. 267 (*Поэтика Осипа Мандельштама*, 1966).
7. *Мандельштам, О.*: Сочинения в двух томах, т. 2, с. 176 (*О природе слова*, 1922).
8. *См. Мандельштам, О.*: Сочинения в двух томах, т. 1, с. 484.
9. *Бродский, И.*: Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. М. 1992, с. 39.

минатвное обозначение в словах, требует развития вокруг опорных слов подвижных семантических полей. Сквозные образы узнаваемы в различных стихотворениях. К ним относятся: **глина, соль, мед, пчела, ласточка, музыка, игла, ресница, звезда,** и др. Но несомненное первенство (прежде всего по своей смысловой насыщенности) принадлежит словообразу "век": "Век мой, зверь мой..."; "Я с веком поднимал болезненные веки...", "О глиняная жизнь! О, умиранье века!" и пр.

Виктор Жмуринский называл Мандельштама "фантастом словесных образов",[10] но необходимо подчеркнуть, что фантазность уживалась у поэта с требованием по отношению к себе следовать логике развития мысли внутри стихотворения. Таким образом создавалась причудливая двусоставность - смысловая определенность и метафорическая зашифрованность средств выражения. Подобная дихотомия, присущая природе стиха Мандельштама, требовала стилевой раскованности - сопряжения будничной лексики с книжным стилем, разговорного тона с архаической торжественностью, введением ораторских формул и эвфемизмов, организующих иносказание.

Согласно самохарактеристике Осипа Мандельштама, он - "смысловик", хотя первоначально в его воображении рождается "звуковой слепок формы" - неосознанный словоряд, приводящий затем за собой смысл. Смысловой уровень стихотворения связан с оригинальной разработкой лексики. Борис Бухштаб выделял у Мандельштама "ряд привычно 'высоких' слов, комплексов, фраз, дающих стиху 'лексическую тональность', в которой воспринимались затем и нейтральные слова". Исследователем отмечалась и сохранность авторского мелофона, которую он определял как "лексическую тональность" "классической эпохи".[11]

В стихотворениях тридцатых годов, в большинстве своем увидевших свет только в конце восьмидесятых, продолжали звучать привычные для поэта культурно-исторические мотивы на базе поэтики ассоциативных сплетений. Но произошел тематический сдвиг: в лирику проникли авторские впечатления бытия социума: "И Фауста бес - сухой и моложавый / Вновь старику кидается в ребро / И подбивает взять почасно ярлик, или махнуть на Воробьевы горы, / Иль на трамвае охлестнуть Москву" (с. 183).

В поэзии Мандельштама тридцатых годов усиливается лиризм, очерчивается образ лирического субъекта, конкретизируется его судьба. Стихи воплощают острый драматизм социального и личного бытия ("Душно - и все-таки досмерти хочется жить", с. 171). Всемерно активизируется авторское "я", появляется повышенная потребность самовыражения ("Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб нлбо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина", с. 181).

Стихи льются потоками, впервые оформляются стихотворные циклы *Армения, На смерть Андрея Белого, Волчий цикл, Московские стихи, Воронежские стихи* и др. Но циклизация не нарушает монологизма как метазнака мандельштамовской лирики тридцатых годов. Приемы метафоризации, ассоциативные ряды служат выражению оппозиционного-бунтарского мировоззрения. Критики называют Мандельштама ранним диссидентом в поэзии послереволюционного периода. С годами естественно нарастают мотивы предчувствия насильственной смерти, звучат интонации арестантских песен, расширяется визуальное присутствие острогов, кандалов, хищных птиц ("Там я плыл по реке с занавеской в окне / С занавеской в окне, с головою в огне" - *Кама*, 1935).

Отличавшая поэта структурность мышления обуславливала монолитность каждой отдельной строфы стихотворения. Строфа у Мандельштама отличается самодостаточной автономностью и представляет собой как бы зародыш отдельного

10. *Жирмунский, В. М.*: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977. с. 139. (*Преодолевшие символизм; 1916*).
11. *Бухтаб, Б.*: Поэзия Мандельштама (1929). - Вопросы литературы. 1989. Кн. 1. с. 140.



стихотворения:

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.
О, если б распахнуть, да как нельзя скорее,
На Адриатику широкое окно.
(*Ариост,* 1935)

Из мандельштамовских афоризмов, цементирующих строфу, можно было бы составить целый каталог ("Две лишь краски в мире не поблекли: / В желтой - зависть, в красной - нетерпенье" - с. 176; "Попробуйте меня от века оторвать, - / Ручаюсь вам, себе свернете шею!" с. 178 и пр.)

В статье *О природе слова*, рассуждая о единстве русской литературы, Мандельштам привлекал идеи Анри Бергсона о внутренней связи явлений в их пространственной протяженности. Он воспринимал представление французского философа-интуитивиста о "веере явлений, освобожденных от временной зависимости". Именно таким способом поэт сопрягал разновременные историко-культурные пласты в собственном поэтическом мире ("...тютчевский океан объемлет шар земной" - *Разговор о Данте*, 1933).

В постсимволистский период Мандельштам предпринял генеральное овеществление символов сверхчувственного мира: осязал млечность звезд, а пустоту неба пронзал стрелой готического собора. Вместе с тем материальная среда всемерно одухотворялась в его стихах. Преображение материи в дух совершалось посредством динамического использования приемов метафоризации и метонимии. Критики отмечали гротескное преломление реальности в его лирике.[12]

В эстетическом трактате *Разговор о Данте* (1933) поэт демонстрировал собственное понимание значимости логики в художественной конструкции: "Орнамент строфичен. Узор строчковат". Сам он явился изобретателем языковой символики с целостным контекстом - символики сугубо земной ориентации. Словарно-знаковая экспликация всечеловеческой культуры в системе поэзии сделали стихи Осипа Мандельштама нераздельной принадлежностью мирового искусства слова.

Реплика Анны Ахматовой относительно ведущих представителей русской поэзии XX века, отличавшихся творческой близостью, - "Нас четверо", - подразумевает, кроме ее собственного имени, имена М. Цветаевой, О. Мандельштама, Б. Пастернака. Отдельные компоненты системы Мандельштама - в частности поэтика ассоциативных рядов, скрепляемых единым культурно-историческим контекстом, - развиты в лирике Иосифа Бродского. Через него поэтический голос Мандельштама резонировал в конце XX века.

12. *Журмунский, В. М.*: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977. с. 139

# ИЗ ПОЕТИЧЕСКИЯ ИНТЕРИОР НА ОСИП МАНДЕЛЩАМ

**Румяна Евтимова**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Най-изкусните познавачи на стиха на О. Манделщам — от Л. Гинзбург до Б. Успенски — неизменно са насочвали вниманието си към вещината на неговото стихостроене. Поетиката на Манделщам е несъмнено пример за постигане на словесно изваяние под формата на стих. Този поет работи върху "създаването на органична поетика, не от законодателен, а от биологически характер, унищожаваща канона в името на вътрешното сближаване на организма".[1] Така, в статията си "О природе слова" Манделщам твърди, че: "задачата за построяването на такава поетика е поела органичната школа по руска лирика, възникнала (...) в началото на 1912 г. (...) Акмеизмът не се интересува от светогледа: той носи със себе си редица нови вкусови усещания, далеч по-ценни от идеите, а най-вече — вкуса към цялостната словесна представа, към образа в новото му органично разбиране...".[2]

Цялостната "словесна представа" носи стих, където се спазва "хармоничната архитектоника", стих, чиято поетика е антропоцентристка. В нея човекът е "като стопанин, обкръжен от словесни представи", като за поета те са "сложен комплекс от явления, те са връзки, система"[3]. Горните цитати подсказват догадката, че всяко стихотворение може да се разглежда като затворено пространство. Попадналият в него читател се оказва в света на думите, подредени според усета на поета за връзките помежду им. Стихостроенето, което разполага думите така, че да направи очевидна тяхната взаимообвързаност, тук ще се нарича поетическа интериоризация. Специфично за нея освен "хармоничната архитектоника" е и "очовечаването на вещния свят".

Върху умението на Манделщам да смесва чувствения интериор на предметите с интериоризираната чувственост на човека се опитва да разсъждава този текст. Упражнението по анализ си избира стихотворение, писано през 1909 г. Смисълът на това упражнение е в изкушението да се проникне в изящния, естетски свят на "чистата поезия" и в докосването до изкусното боравене на поета с фината материя на словото, от което вае лирически образ.

Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
Истомой — сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

1. О. Мандельштам. Сочинения. М., 1990, т. 2, с. 185.
2. Пак там.
3. Пак там, с. 183.



Немного красного вина,
Немного солнечного мая —
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна.[4]

"Неизразимата печал" — лирически субект на първите два стиха, смислов център на разгърнатата фраза — е толкова неизмеримо неизказана, че се представя чрез последицата: "разтвори две очи огромни". Семантическата индукция задвижва връзките между отделните елементи и извежда "словесната представа". Насищането с чувство продължава във втората част на първата строфа, където ярката метафора — "вазата за цветя плисва своя кристал". Какво е това? Очите ли са тази "ваза", дали са се появили сълзи, за които подсеща "плиснатият кристал"? Синонимният акт на "плисването" е без съмнение освобождаването на прозрачната чистота — каквато могат да имат само сълзите. Поетът обаче не пожелава да подсказва по-ясно. Той е отстранил онази дума, която трябва да играе ролята на суфльора-референт, за да изведе читателя от заблудите на мислимото и да го насочи единствено към удоволствието на сензитивността. И така, в първата строфа се случва визуализирането на тъгата. Освободена от структурното пространство на "вазата", от "решетките" на кристала, тя е "отворила очите", за да бъде видяна. Всъщност вазата може асоциативно да се свърже и с "чаша" — един толкова богат на смисли символ... Но да не избързваме. Засега сме "видели" "видимото" — два образа — "очи" и "ваза".

Очите са отворени в безмълвието на тъгата, но, пробуждайки се, вазата се е включила в настроението, нарушавайки границите на пространството. "Кристалната решетка"[5] — образецът на строгата подреденост на вещта — е разрушена, тя се е поддала, влязла е във връзка с емоцията. Така предметът оживява по индукция и се превръща в част от чувствения интериор. Той става част тъкмо от онази "покъщнина", за която Манделщам пише, разсъждавайки върху "елинизма", унаследен от руските поети, и по-конкретно от поетиката на И. Аненски: "Елинизмът това е съзнателното обкръжаване на човека с покъщнина (утварь), вместо с безизразни предмети, превръщането на тези предмети в покъщнина, очовечаването на обкръжаващия го свят, сгряването му с най-изтънчената телеологическа топлина. (...) Елинизмът — това е погребалната ладия на египетските покойници, в която се слага всичко необходимо за продължаването на земното странстване на човека, чак до мускала с благовония, огледалцето и гребена. Елинизмът — това е системата в бергсоновския смисъл на думата, която човекът разтваря наоколо си като ветрило от явления, освободени от времевата зависимост, съподчинени на вътрешната връзка посредством човешкото "аз"."[6]

Тази игра на предметите, която Аненски е овладял като "вътрешен елинизъм", знае и умее да играе и самият Манделщам. Характерно е, че и Л. Гинзбург, а

4. Неизразимата печал отвори две огромни очи. Вазата с цветя се събуди и изплиска своя кристал. Цялата стая е напоена със сладкото лекарство на премаляването! Такова мъничко царство е погълнало толкова сън. Малко червено вино, малко слънчев май - и белотата на най-тънките пръсти, чупещи тънкия кейк.
О. Мандельштам. Сочинения. М., 1990, т. 1, с. 69.
5. Присъствието на кристала и кристалографията в Манделщамовото мислене за структурата на стиха е потвърдено както от честотността на използването на това синонимно ядро от думи, така и в неговата студия "Разговор о Данте", където той пише: "Поезийо, завиждай на кристалографията, гризи си ноктите от яд и безсилие! Та нали е признато, че математическите комбинации, необходими за кристалообразуването, са невидими от триизмерното пространство. Теб те лишават от елементарното уважение, с което се ползва всеки къс планински кристал!". С включването на тези образи в собствената си поетика Манделщам се опитва да овъзмезди тези "лишения". О. Мандельштам. Сочинения. М., 1990, т. 2, с. 236.
6. О. Мандельштам. Сочинения. М., 1990, т. 2, с. 182.

години след нея и Б. Успенски разчитат много на този цитат. Л. Гинзбург го използва в наблюдението си "Асоциативность поэтики", когато пише за "класицизма" на поета: "у Манделщам от периода на десетте години на XX в. античната красота отпечатва своята печал върху всякакви явления от живота... В своята програмна статия "О природе слова" Манделщам казва, че руската литературна традиция е познавала както героичния, така и *домашния* елинизъм... (привежда използвания по-горе цитат — б.м., Р.Е.) (...) Тези размишления имат непосредствено отношение към поетиката на самия Манделщам. Това е оттегляне от разбирането на античността в духа на френския класицизъм и съчетаването й (...) с битовата предметност, а понякога и с фолклорността"[7].

Б. Успенски цитира същото място от Манделщамовата статия в края своето аналитично посвещение "Анатомия метафоры у Мандельштама", за да завърши: "По същество поетът се интересува от

... всего живого
ненарушаемая связь.
("Silentium")[8]

Като резултат изображаемо се оказва всичко и думата оживява в своя зрителен образ. Както впрочем математическите величини се представят във вид на растения, песента пораства от мъха и ни гледа с едно око, векът ни се показва в образа на умиращия човек, а природните явления се държат като хора. Може да се каже, че в поезията на Манделщам се снема опозицията между абстрактното и конкретното, одушевеното и неодушевеното, естественото и социалното — и по този начин светът се възсъздава в своята космическа изначалност."[9]

Б. Успенски постига обобщението за поетиката на Манделщам, в която за него уникална е метафората, но и пробудената същност на думата с "първоначалната неразчлененост на нейните смисли (...) като снопче от потенциални възможности, които се разкриват в поетическото творчество".[10]

Тъкмо с енергията на "думата като такава" е наситен поетическият интериор на стихотворението "Невыразымая печаль" и това е екстатичната енергия на чувственото преживяване. Читателят се убеждава, че е поведен в едно емотивно пътешествие, когато интериоризираният свят на отварянето: "очи", "ваза", се затваря в границите на "стаята" — "малкото царство", погълнало съня, изпълнено със "сладкото лекарство" на премалата. Сякаш Гъливер в Страната на лилипутите, читателят продължава да се наслаждава на фините изваяния на това изящно и нереално "царство". Минимализмът е интериорът на миниатюрата, малкото става значимо благодарение на усета, на чувството за вкус, на изисканата деликатност. През 1909 г. акмеизмът е още далеч и "здравата физиологичност" на Франсоа Рабле предстои да въздейства върху естетиката на поета. Интериорът в "стаята на чувствата" се възприема чрез инкрустациите. Аксесоарното изживяване продължава да се осезава сякаш "капка по капка": "Малко червено вино, малко слънчев май". В такъв случай опиянението не може да дойде от виното, а заслепението — от светлината на слънцето през пролетния, ярък май. Опиянението като интериоризирано чувство е от чародейството, напрежението и светещата белота на "най-тънките пръсти". Нима може да не се заподозре тяхната почти прозрачност, видени положени върху имплицитното жълто на тънкото резенче кейк. Толкова изящни и така пълни с онази премала са сякаш тези пръсти, че им се налага "да чупят" парчето сладкиш. Или може би — напрегнато нервни, защото несъмнено белите пръсти са притежание на онази, с широко отворените "тъжни

7. Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1974, с. 369.
8. ... на всичко живо ненарушаемата връзка.
9. Б. Успенский, Поэтика композиции. С-Пб., 2000, с. 329-330.
10. Пак там, с. 322.



очи"... Пък и лирическият глас на Манделщам вече се е обръщал в предшестващи стихотворения към една "непостижима", у която всички черти са в по-висока степен:

Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука...[11]

Останала безмълвна, но наситила с чувственото си присъствие цялото пространство на стиха е тази метонимично загатната лирическа героиня. Тя е действителният референт, който, "очовечавайки предметите" — задава смисъла на творбата. Белите пръсти сякаш раздвижват крехкото изваяние на натюрморта от "червено вино" и "златист кейк". Подсторени сме да предвкусим искрящата червена напитка, да успоредим златното слънце в "слънчевия май" до сладкиша, но неизбежно трябва да видим и неговото натрошаване, и да се "потопим" в "белязаната от тъга" неизбежност на последната строфа. Може би това е именно примерът за онази "непредвидена акустика", за която Манделщам пише в своите "Заметки о Шенье". В приведения по-долу цитат от въпросните "Бележки" могат да се открият такива наблюдения върху поетиката на французина, които звучат като самоанализ и констатация от вече изпробвани собствени поетически практики: "Триадата на съществителното, глагола и епитета в александрийския стих не е нещо непоколебимо, защото те са попили в себе си чуждото съдържание и неведнъж глаголът се появява със значението и тежестта на съществителното, епитетът носи значението на действието, тоест на глагола и т.н. (...) строгата йерархия на епитета, глагола и съществителното разчертава върху канавата на александрийското стихосложение линията на господстващия образ, придава релеф на редуването на сдвоените стихове (...) чувството за отделния стих като за жив, неделим организъм и чувството за словесна йерархия в пределите на този цялостен стих"[12].

Представеното стихотворение е пример за пространствена и ситуативна цялост, изградена чрез "органичната поетика" на взаимното обвързване на образите и думите. Тъкмо епитетите в него осигуряват онова преливане на смисъла, благодарение на което се обособява поетичният със.

Манделщам и впоследствие остава привързан към този стихотворен маниер, но в третия (според Гинзбург) етап на творчеството си, стиховете от периода 1921-1925 г., както и в т. нар. "Московски стихотворения", неговата интериоризация променя своето естество. В стихотворението "Кому зима", въпреки привидното сходство с разгледаното по-горе — смислопораждащите образи са далеч по-ясни в своите семантични внушения.

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому душистое с корицею вино,
Кому жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;

11. По-нежно и от нежното е твоето лице, по-бяла от бялото е твоята ръка.
О. Мандельштам. Сочинения. М., 1990, т. 1, с. 67.
12. О. Мандельштам, Сочинения, М., 1990, т. 2, с. 163.

Я все отдам за жизнь — мне там нужна забота, -
И спичка серная меня б согреть могла.[13]

От естетското детайлизиране на чувствения интериор няма и помен. През 1922 г. минимализмът е спаднал далеч под екзистенц минимума, от някогашната фигура с повтора "немного... , немного..." е останало само ехото, което отеква по-скоро с гротесковото си самоирониично несъответствие. Контрастно на "червеното вино" и "слънчевия май" се разполага онова "немного" на "курешките" и на "тъпата овча топлина". Разграничили са се едните, които имат "синеок пунш" и "парфюмирано с канела вино"[14] и лирическият аз, който до такава степен е смалил своите желания, че може да се сгрее и на огъня на една кибритена клечка. В същото време, ограничен в потребностите си, човекът е напуснал затвореното пространство на чувствения интериор и се е оказал под "епическото безмълвие" на звездите. В интериоризацията на стиха от началото на 20-те г. се е появила нова функционална дума — "сол", която подтиква възприятието към асоциации, за да усети съучастието на редица образи, чийто йерархичен връх е зает от: "Крутая соль торжественных обид" ("твърдата сол на тържествените обиди"). Солени са "заповедите на звездите", "солта на звездите" е разпръсната по целия небосвод — видима, далечно "жестока" и най-вероятно предизвикваща вкусовото усещане за солените сълзи на "обидите", на чувството за изгубеност. Човекът под звездите е смален, осъзнал цялата "соль жизни" ("солта на живота") — тоест горестния му смисъл, но същевременно е обладан и от незнанието и плахото покорство пред съдбата и онова, което му е наречено. Нова стилистика — контрастна на аксесоарната стилизация, - напомняща на нидерландската зима на Брьогел, е инкрустирана в последната строфа:

О, если бы поднять фонарь на длинной палке,
С собакой впереди идти под солью звезд
И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке.
А белый, белый снег до боли очи ест.[15]

Неправилната рима "звезд"-"есть" сякаш още по-силно внушава дисхармонията на човешкото пътуване към неизвестното. Условното наклонение на желанието са заличава от реалното сегашно, където белотата на снега се асоциира с тази на солта и благодарение на семантичното взаимодействие между двата образа става преводима и метафората: "белият сняг гризе до болка очите". Тази гризяща белота е предизвикана неминуемо от сълзите. Имплицитният им образ в метафората обяснява онова, което не могат да видят, но усещат тези очи. "Ветрилото" на сетивата се е разтворило около човека, станал сензор на болката и неуюта, на безпомощната изгубеност и самота. Така, поетическата интериоризация търпи коренната промяна на вкусовете, но в чувствения свят на "вещите-покъщнина" се запазва присъствието на човека, който праща своите емоционални сигнали до тях, облъчвайки ги, за да оживее цялата фина душевност на Манделщамовото поетическо творение.

13. На едного зима, ракия и синеок пунш, на другиго парфюмирано с канела вино, а на трети солените заповеди от жестоките звезди е повелено да пренесе в окаденята хижа. Малко топли курешки и тъпа овча топлина; аз всичко ще отдам за живота - на мен там ми е нужна грижа и кибритена клечка би могла да ме сгрее.
О. Мандельштам. Сочинения. М., 1990, т. 1, с. 140.
14. Разбира се, предложението "душистое" да се преведе с "парфюмиран" утрира значението, но то е мотивирано от вътрешната връзка на "синеокото" с парфюма, която отново е метонимичната връзка на отсъствието.
15. О, да можеше да се повдигне фенерът на дълъг прът и с кучето напред да се върви под солта на звездите, и с петел в гърнето да се иде при врачка. А белият, белият сняг яде до болка очите.
О. Мандельштам. Сочинения. М., 1990, т. 1, с. 141.



# ПУШКИНСКИЯТ ХИПЕРТЕКСТ: ТРИ ЦВЯТА

**Магдалена Костова-Панайотова**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Според една арабска мъдрост, поезията е път, където в следата на една камила неизменно попада следата на следващата камила. Пушкин основополага класическия канон на руската поезия по начин, който го превръща в неподражаем образец и следващата история на руската литература неизбежно е свързана с дирята, оставена от него. В продължение на целия XX век Пушкиновите текстове съставляват ядрото на руската национална култура и се явяват своеобразен критерий за нейното единство. Христоматийно известни, тези творби спадат към тъй наречените "силни" текстове, познати на носителите на езика, пък и на по-голямата част от образованите хора не само в Русия, текстове, пораждащи и провокиращи ред интерпретации.

Към Пушкиновите текстове и към фигурата на поета се обръщат огромно количество произведения на изкуството в световен мащаб — балети, драми, опери, оперети, живописни платна, а поетите, които използват Пушкинови цитати, сюжети или отпратки, изграждайки или внушавайки индиректно в творчеството си представата за своя Пушкин, са стотици. Отношението към поета варира от призиви като "да изхвърлим Пушкин от парахода на съвременността" у руските футуристи и квалификации от типа на "монумент-чудовище" (Едуард Лимонов), "безрадостен" творец (Олег Дарик) до утвърждения като "Пушкин е нашето всичко" (Аполон Григориев), той е "идеалният руски мъж" (Игор Яркевич) и т.н.

Тук ще набележим три варианта на боравене с Пушкиновите текстове, при които полученият текст е едновременно генератор на нови смислови полета и кондензатор на културната памет. Това са варианти, които отразяват, различни типове индивидуално творческо възприемане, но и свидетелстват за преструктуриране на културната парадигма от ценности, за значими промени в художественото съзнание в епохата на постмодерна.

***Бяло***

Една от характерните особености на литературата, създавана от руските писатели в емиграция (особено при творците от първата "вълна"), е опората на широкия културен и литературен руски контекст. Тази особеност е свързана с осъзнаване на мисията по опазването на културния опит. Сплитането на мотиви от цитатен характер често е похват, който е свързан със съхранителния патос на писателите и своеобразното възприемане на културата като съкровищница от ценности. Отделната творба се осмисля като част от общия културен развой, създава се основата на един несекващ вариативен диалог, който поражда смислова напрегнатост между хипотекстовете.

За творци като Ходасевич, Цветаева, Г. Иванов, Бунин, Поплавски и др., Пушкин е синоним на подвига, саможертвата и могъщата стихия на словото, символ на класическата хармония и красота на изкуството, на цяла епоха, безвъзвратно отминала, но осъзнавана като част от "своето". Отпратките към текстове на Пушкин са многобройни, цитатът се възприема като начин за изображение на света и едновременно като начин за осмисляне на собствената ситуация, за осъзнаване на дълбинната й същност. Така в романа "Животът на Арсениев" на Бунин е включе-

но стихотворение на Пушкин, чрез което повествователят осмисля собственото си настроение: "Вот я просыпаюсь в морозное слонечное утро, и мне вдвойне радостно, потому что я восклицаю с ним: "Мороз и солнце, день чудесный". С отпратка към същия цитат от Пушкин започва и една творба на Г. Иванов — "Мороз и солнце, опять, опять".

Често цитатът се привежда изкривено, по памет. Чуждото слово изтласква и дори замества авторското, а мисленето с литературни образи и отпратките се превръщат в един от начините за съхранение на съкровения свят на руската култура от миналото.

От друга страна, в поезията на Й. Бродски, Г. Иванов, Цветаева се чувства и отглас от стремежа за превъзмогване на Пушкиновото присъствие и съвършенството на Пушкиновата поезия. (Такива интонации прозвучават например в поемата в проза "Разпадането на атома" на Иванов: "Пушкинска Русийо, защо ни излъга? Пушкинска Русийо, защо ни предаде?" — редове, писани в годините на дълбока духовна криза и трагични съмнения.)

Двете тенденции са ясно откроими в поезията на Й. Бродски, където отгласите от творби на Пушкин са многобройни и внушенията се градят разнопосочно. Стихотворението: "Я родился и вырос в Балтийских болотах, подле" например отпраща към един от най-често обговаряните текстове на Пушкин, поемата "Медният конник", вписвайки се в дългия ред от творби, посветени на Петровия град. В него поетът извежда идеята за красотата и литературната природа на Петербург, за "измислеността" му. Едновременно с това стиховете на Бродски демонстративно изоставят Пушкиновата тема за величието на царския град и на неговия властелин. Тази тема е изтласкана от темата за самотата на лирическия герой, обкръжен от пространството-пустиня. Петербург е несъществуваща и същевременно метафизична величина. Отхвърлена е и Пушкиновата антитеза природа-култура. За автора на "Част на речта" подобно противопоставяне липсва. Водната стихия е толкова хармонична, колкото и творенията на поетите.

В стихотворенията "Петербургски роман" и "Към Евгений" на Бродски обаче е налице и едно по-сериозно преосмисляне на образи и идеи от "Медният конник". Както е отбелязвано в критиката, статуята, монументът в поетическия свят на Бродски почти винаги са свързани със смъртта и често те са "детайл от масивния декор на тоталитарната империя".[1] В този аспект може да се разчете и своеобразното преобръщане на географията: Петербург, един от най-западните руски градове, традиционно асоциран със свободолюбието, в "Към Евгений" носи епитета "източен", а в контекста на творбата "източното" се свързва с представата за застиналостта на Ориента и деспотизма на онази империя, прокудила поета зад граница.

***Синьо***

Борбата с всеобхватността на тоталитарното слово в последните десетилетия доведе до преосмисляне на редица литературни митологеми. Сред оживени критически дискусии за пътищата на развитие на руската литература, като една от крайните точки на полемиката за традициите на руската класика звучат гласове, според които всички беди и убогости в литературата от XX век идват именно от претенциите на руската класическа литература за всеобхватност, глобалност и безусловна истинност, а месианският патос на руската словесност пряко или косвено води до идеите на тоталитаризма.[2] Тук няма да се спирам на факта, че подобни идеи в литературната критика не са нови, а отхвърляйки стремежите за върховна истинност в изкуството, застъпниците на такива идеи пропускат да отбележат собствените си претенции за истинност от последна инстанция. В подобни крайни концепции обаче е уловена една травестийна тенденция в съвременната литература, която открива родството си с творчеството на руския авангард и обериутите.

1. Ранчин Андрей, В: НЛО, 2000, бр. 45.
2. Вж. Александров Николай - "Оправдание серьезности" В: Дружба народов, 1997, бр. 12.



В поезията на Даниил Хармс например имена на класици и класически текстове функционират травестийно преобърнати най-вече като знак за преобърнатия и абсурден свят. Визията за света, в който нормалният ход на нещата е трагично нарушен, е белег за естествената реакция на автора на "Синята тетрадка" по отношение на една уродлива действителност. Творбите на поета се превръщат в условни видения, творения-маски, които напомнят картините на художниците примитивисти. Когато борави с имената на Пушкин, Гогол и др., поетът преобръща пародийно идеята за образеца, довеждайки снижаването до гротеската и абсурда.

Такъв един фантастичен свят, където отсъства обичайната система на ценности например, представляват "Случаите" на Хармс ("Пушкин и Гогол") или "Вицове от живота на Пушкин": ("Когато Пушкин си счупил краката, започнал да се придвижва на колела. Приятелите обичали да ядосват Пушкин и го хващали за тези колела. Пушкин се ядосвал и пишел на приятелите си ругателни стихове. Тези стихове той наричал "ерпигарами".) "Събарянето на кумирите" в тези творби е свързано с тежненията на една различна естетика, утвърждаваща нова реалност, освободена от клишетата и масовите стереотипи.

В своите дневници Хармс не споменава Пушкин сред любимите си писатели. Стихотворението му "Живял е мелничар", от 1930 г. обаче е една възможна отпратка към недовършена чернова на Пушкин на стихотворението "Шотландска песен" ("Върти се нощем мелничар"). Така отхвърляйки традиционното възприемане на големия писател—образец, текстовете на Хармс поемат в себе си Пушкиновия текст като недоизказаност и творческа свобода. Пародирайки масовите стереотипи, които "изсушават" и обезсмислят пълнокръвието на живия творчески образ, поезията на Хармс и на ОБЕРИУ като цяло се превърща в онази основа, която подхранва много от естетическите идеи на съвременни автори като Всеволод Некрасов, Игор Холин, Хенрих Сапгир, Дмитрий Пригов, най-общо казано, кръга около московския концептуализъм, чието изкуство се заражда като форма на протест срещу идеологизма и официозния език на съветската пропаганда.

***Червено***

Концептуализмът подлага на критика не само соцреалистическата идейност, но и идейността въобще. Естетиката на концептуализма показва как в света, изпразнен от истински ценности, реални са само знаците. Ако, според концептуалистите, идейността в изкуството разваля, умъртвява художествеността, то художествеността може да отмъсти за себе си, оголвайки кухостта на идеята по толкова абсурден начин, че да я обезсмисли. Като една от основните си художествени задачи тези поети схващат критиката на официалното съзнание посредством разрушаването на официозните митове чрез довеждането им до абсурд. Така в творбите на Некрасов, Сапгир, Пригов, Холин митът за Пушкин се възпроизвежда като произволна смесица на стереотипи, като колаж от цитати, много често в нелеп или противоположен на първоизточника смисъл. Пушкинската семантика не им е необходима, името на твореца функционира главно като знак, маркиращ "високото" пространство, като синоним на литературността, зад която се отгатва ликът на ненавистната Система.

В стихотворенията на Всеволод Некрасов например името на Пушкин се възприема през призмата на ритуализирания дискурс и като олицетворение на висшите ценности в тоталитарната система може да се окаже синоним на всеки от нейните водачи.

***
И тут
Пушкин
И Ленин
Пушкин
И Сталин
Пушкин
И Холин
Так кто
Ваш любимый поэт
Пушкин
и Винни-Пух

Явната абсурдност на сравнението: "Ленин - Пушкин / Сталин - Пушкин" е свързана с една логическа закономерност на преобърнатия тоталитарен свят, закономерност, доведена до краен предел. Висшите ценности на Системата, утвърдени от нея като неизменни, абсолютни и универсални, са приложими към всеки култов обект. Смяната на човешката фигура не променя набора от оценъчни стереотипи. Затова индивидуалността тук е свита и отстранена, тъй като тя не отговаря на ценностите на тоталитарната система с нейния акцент върху общото.

От тази позиция като че ли без да спори с идеята "Пушкин е нашето всичко", Некрасов утвърждава парадоксалния възглед за "излишността" на класика. Той твърди, че са достатъчни само "Евгений Онегин" и "Малките трагедии". Стихотворението "Равен град. Воден град" пародийно обиграва и "Медният конник" на Пушкин, и "класическия" - да го наречем - начин на възприемане на "образеца" в лицето на Й. Бродски. Творбата на Некрасов едновременно отпраща и към Пушкин, и към стихотворението на Бродски "Я родился и вырос в Балтийских болотах, подле", като доказателство за което са цитирани имената и на двамата поети. Изговаряйки и заедно с това иронизирайки стереотипното, контекстът на творбата отправя епитети като "меден" и "строен" не към Питер, а към Бродски. По същия начин "зимен" и "летен", "мамин" и "бащин" не е назован градът Петров, а Пушкин.

Поетът-концептуалист Дмитрий Пригов отива още по-нататък в отрицанието на образеца, отхвърляйки всички творби на Пушкин като излишни.

Во всех деревнях, уголках бы ничтожных
Я бюсты везде бы поставил его
А вот бы стихи я его уничтожил —
Вед образ они принижают его.

Неслучайно като аналог на Пушкиновия паметник "неръкотворен" у Пригов се появява думата "бюст". (У Холин в "Паметник на печката" също се обиграва идеята за чудовищния паметник на славата, изсушаващ образа на живия Пушкин.) Канонизацията на реалната творческа личност в разбирането на Пригов предполага отсичане на онова, което не влиза в стандартите на идеологията и нейното "прокрустово ложе". Тоталитарният мит за Пушкин не се нуждае от неговите творби, които "принизяват образа му". В "Звезда пленителна на руската поезия" Пригов изважда на показ героическия стереотип, изграден в школско-традиционните представи, преобръщайки реалистичните данни за писателя, които не се вписват в представите за "светлия" гений. Пушкин е обрисуван като "висок и светлокос", а Дантес е "малък и черен като маймуна, с лице, смес от негър и евреин". Така поетът-концептуалист отразява образа на класика през кривото огледало на съветската



митологема.

Опитът на Пригов да "пренапише" "Евгений Онегин", сменяйки епитетите в творбата с "безумен" и "неземен", което нарича "лермонтовизация" на Пушкин, може да бъде изтълкувано като част от желанието да улови лика не на "светлия" Пушкин, а на "демона" Пушкин.

Играта с Пушкиновите текстове, десакрализацията на образа на поета обаче има и друг смисъл. Лингвистичните упражнения с неговото слово често имат за цел да открият живия, ироничен Пушкин, не класика, застинал в своето великолепие, а "играещия" художник, недоизречения, съмняващ се и многообразен творец. В този аспект интересен опит е стихотворението на Хенрих Сапгир "Вирши за монаха Герман", както и творбите, обединени в книгата "Черновите на Пушкин" (М., 1992). По собствените признания на Сапгир той цяла година се опитва да пише, подражавайки на почерка на великия гений, рисува картините му, дописва неговите стихотворения, измисля различни продължения в духа на Пушкин, като твърди, че по отношение на играта с маските и с цитатите, по отношение на усета за паузата и необходимостта от мълчание в текста този писател всъщност е първият руски постмодернист. Така стремежът да свали "закрепената" в масовото съзнание роля съвсем не се осмисля като отрицание на автора на "Евгений Онегин". Както Сапгир, така и Пригов, казано с думите на Едуард Лимонов, са повече против пушкинистите, отколкото против Пушкин.

Парадоксално в поезията от постмодерната епоха въпреки мистификацията, играта, деструкцията и иронията, бунтът срещу името "Пушкин" се оказва опит за завръщане към духа на живото Пушкиново слово, към таланта му да проявява невероятна дързост, смелост и задпределна освободеност. И в този смисъл текстовете на класика са неизчерпаем генератор за съвременната руска култура. Може би защото, ако перифразирам Павел Флоренски, изкуството е памет за бъдещето.

# ДЕБАТЪТ ЗА НАСЛЕДСТВОТО И ЛИРИКАТА ПРЕЗ 20-те ГОДИНИ НА XX ВЕК В РУСИЯ

**Галина Георгиева**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Ще си позволим да въведем проблема, тематизиан в настоящата статия, чрез романа на Борис Пастернак "Доктор Живаго". Предаването на илюстративна стойност на това произведение е мотивирано от статута му на една от най-важните интерпретации на сложната ситуацията от 20-те години на века, към която именно са насочени интересите ни. Романът е фокусиран върху напрежението от съотнасянето на темата за личното, интимно преживяване, за автономията на личноста, за лириката като художествен феномен, репрезентиращ това камерно полагане на индивида, с водещите принципи на култутурно-политическата парадигма на времето — "публичното", "колективното", "народното". Творбата на Пастернак не само засреща, но и успоредно разгръща в точките им на противопоставяне две основни позиции в кризисното политизирано време: участието в масовите военни действия и изпълнението на "революционния дълг", от една страна, и живеенето според едни общохуманни идеали и правото на лични и творчески инициативи, от друга. Двоичната структура на романа имплицитно прокарва и един друг, натоварен с особени значения, както показва композиционното и жанрово своеобразие

на романа, дебат. Разгърнатата фигура на поета, (при това на поета-лирик, а не на поета-агитатор) в лицето на доктор Живаго е представена в ситуации, непрекъснато разтърсващи собствените й основания. Лирическият светоглед еманципира Живаго като субект на собственото му действие и конструира възприятие не от позицията на единното народностно съзнание, а от позицията на съзнанието на индивида[1]. Стихотворенията в края на романа затвърждават и търсят отговор на главното питане: възможно ли е друго, интимно преживяване по време на самото колективното въодушевление, как се вписва своеобразието на частното в универсалиите на общото, като какво се явява лирическата творба? Романът поставя и един друг въпрос, този за отношението към миналото, което, от своя страна, се влияе от възможността за лирическо (интимно) преживяване: миналото като житейски опит, неотделим от идеалния характер на личността, като родова и културна памет[2].

През 20-те години на XX век в Русия остро се поставя въпросът за съчленимостта на личностните ценности със стремежа към един естествен съвместен живот. Проблемът за възможността отделния човек да преживява себе си като личност, тоест субективно, като неподражаем и неповторим изпъква като водещ в резултат на императива на времето: причисляването на индивида към органична общност, единствено генерираща възгледи и стремежи. Този проблем по особено интересен начин се пречупва в мисленето за лириката през този период. Полага се в основата на дебати за естеството и функциите на лирическите (и на поетическите въобще) жанрови форми, традиционно обвързвани с вътрешния живот на индивида — с конструирането му като субект, оценностяващ от позицията на своята уникалност заобикалящите го предмети. Като кризисна точка за отделните литературни течения се очертава и отношението им към миналото. Заеманата от тях позиция сочи приоритетите в естетическите им програми и влияе върху словесната практика и от следващите десетилетия. В настоящия текст, в един обобщен и тезисен вид, ще опитаме да обвържем отношенията "лирическо"-"фактологично" (личностно-общностно) и минало-настояще, като основаваме наблюденията си преди всичко върху публикации във водещите прогресивни списания от 20-те години "Леф" и "Новый леф".

Полагането на индивида в едно автономно и камерно пространство еманципирано от "външния свят" има своите най-силни основания в лириката и най-вече в тази на романтизма. С нея именно е свързано въвеждането и употребата на фигурата на личноста в литературното поле на Русия. Около идеята за еманципация на личноста от общността, народа, институциите, общо място изобщо за модернизма, се изграждат основните топоси на романтическото светоусещане. "Вътрешният свят" на личноста се обособява от "външния", оформят се нови критерий за значението на "обективните дадености"[3]. Но идеята за света като художествено одухотворен в изкуството, за лирическия абсолют, за фигурата на поета, наследила романтическия образ за гения, побиращ знанието и изпълняващ ролята на избраника е разколебана до степен, обособяваща я директно като маргиналия в следреволюционния период на Русия. Традиционните лирически теми, установеното от

1. Без да се впускаме в подробности, само ще маркираме, че в четвърта глава от романа, на въпроса: "какво е това народ?" Живаго отговаря: "няма народи, има личности"; другата позиция — безрезервното отдаване на революционната стихия - най-изчистено е представена от Стрелников.

2. Фигурата на доктор Живаго разтваря в себе си белезите на миналото: маркери от детството и юношеството съпътстват поведението му, стиховете му цитират основните културни персонажи, с които творческата му натура се съполага. На другия полюс е например Стрелников: причините за неговото нещастие, за страданието на жена му, са в миналото, каузата му цели "да няма повече връщане към миналото" (цит. съч., с. 456), самият той се включва в гражданската война с "втория си живот", след като е оставил "първия" в миналото.

3. Диференцирането на субекта от общността е слабо позната през XVIII век, в Русия идеята за разрив между личноста и обществото се мисли като следствие от Френската революция.



романтиците (и актуализирано по-късно от символистите) лирическо пространство, са дискредитирани от радикалните "леви" литературни практики, осъществяващи генерален поврат в разбирането за художественото творчество.

Възхождащият още към футуристите жест на отхвърляне на културното наследство лежи в основата на теорията и художествената практика на обявилите себе си за "пролетарски" и "ляво ориентирани" обединения като Пролеткулт, ЛЦК (Литературный центр конструктивистов) и Леф. Негативизмът към наследството, разрушаването на традицията, критиката на репрезентацията, освобождаването на изкуството от референциални стойности са важна част в общия им естетически проект. Той е обвързан със същностната проспективна (футуристично-революционна) ориентация на посочените литературни обединения, издигнали като свой принцип създаването на една нова, отговаряща, според тях, на "изсканията на времето" литература[4]. Литературата на миналото се мисли в категориите "буржоазна", "империалистическа", като създавана от интелектуалния елит и съответно генерираща индивидуалистка нагласа, което е в разрез с идеята за колективистичната сплотеност на пролетариата[5]. Така според новите законодатели на литературната ситуация (а представителите на посочените авангардистки обединения имат претенция да са такива) в криза се оказва изработения дотогава литературен канон, и предимно частта, засягаща първата половина на XIX век. Той, в унисон с традиционната марксистка естетика, която оценява господстващата култура като култура на господстващата класа, се възприема като литература на дворянското съсловие. Левите радикални концепции не изпитват необходимост от наследеното минало и най-вече от това на художниците-лирици, не само защото благоговеенето пред фигурите от "пантеона" препятстват развитието на новите литературни форми, но и защото "класическите" произведения се мислят като обвързани с индивидуалистично "аз"-съзнание, противоречащо на прокламираното колективистично "ние"-съзнание на авангардистките общности в Русия. Белег на подобно отношение е любопитната метафорика, която се използва от режимите на това изразяване, изпълваща страниците на тогавашния революционен литературен печат — "гробище за мъртвци", "изгнилите кости", "мъртвите бащи". Отказът от ангажираност с миналото е обвързан с цялостния им проект за снемане границите между "вътрешния" и "външния" живот, за разтваряне на личното в публичното, за изместване на "лирическото" от "фактологичното", който те виждат като реализируем в създаването на литература, същността на която се конструира около идеята за "фиксацията на факта", а основните й функции са "агитацията" и "пропагандата"[6]. За да се създаде такава литература трябва да се свали ореола около старата, узаконена като "класическа", литература, тя да се представи като подривна спрямо новите художествени ценности.

Последиците от тази анархистичен проект обаче с особена острота рефлектират върху лириката, която през 20-те години се оказва в ситуация, силно разколебаваща статута й и основните й родови определители. Любопитен е фактът, че почти всички истории на руската литература от преди и след 1989 г. като водеща черта от 20-те години посочват появата и утвърждаването на "големите" жанрови форми като повест, новела, роман. Прозата е приоритетна за историците до такава степен, че се създава впечатление, че поезията почти отсъства. Тенденция към отслабване на "лирическото звучене" се наблюдава в художествената практика на

4. Достатъчно е да се посочат текстовете "Пощечина общественному вкусу" (1912 г.) и "Перспективы футуризма" (1923 г.), приемани за манифестни съответно на футуристите и за "Леф". / "Литературные манифесты от символизма до наших дней." Составил С. Джимбинов. М., 2000.

5. Вж.: Л. Войтловски, "История русской литературы." ГИЗ. 1926. Както и тезисите на Лелевич, приети на първата московска конференция на пролетарските писатели от 16. 03. 1923 г. в "Литературные манифесты..."

6. Виж например програмната статия "Мы ищем" в списание "Новый леф" 1927, № 11-12.

утвърдилите се като творци на камерното полагане на индивида А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, С. Есенин и др.; но дори и тази тяхна "промяна" не ги спасява от маргинализиране. Прокарващата си път в началото и вече доминираща в края на 20-те естетико-политическа парадигма[7], извън която попадат посочените автори, модифицира и даже изключва лириката от своите жанрови регистри, като й отрежда ролята на наследство с ретроградна атмосфера, от което вече няма нужда. Така поетическото наследство на автори като Пушкин се проблематизира с оглед на водещото послание, което трябва да бъде изведено от него; концепцията за противоречивия и непълноценен свят на романтическия субект е опасна, употребата му (но на това ще се спрем по-късно) е в посока на осмислянето му като наследство с "народносна", "национална" стойност.

Акцентът на отрицанието е засилен и поради факта, че авангардисткия проект се разработва в ситуация, културната програма на която интегрира в себе си политическите призиви за тотално отхвърляне на миналото. Революционната нагласа отрича традициите и стимулира активното участие в масови действия. Актуалните нужди на деня разтварят в себе си индивидуалните пространства, лирическото звучене се оказва не просто ненавременно, но и почти заглушено от "барабанния" ритъм на епохата. В такава обстановка връщането към лирическия канон е не просто анахронизъм, то е лишено от легитимност: водещата максима (ако перефразираме думите на Живаго) е: "няма личности, има народ", личното е инкорпорирано в тялото на общноста, общото става лично. За групата критици и художници около списанията "Леф" и "Новый леф" (В. Маяковски, В. Каменски, В. Шкловски, О. Брик, Н. Асеев, Н. Чужак, В. Перцов и др.) лириката от първата половина на XIX век представя романтически светоглед, чийто основни топоси — гордата, чужда на тълпата личнст, раздвоената натура, униенето, болестта[8] и смъртта — са в пълен разрез с приоритети на пролетарската култура[9]. За това свидетелстват десетките статии по страниците на "Леф" и "Новый леф", призоваващи даже към това "класическите" произведения да не се четат не само от "професионалните писатели", но и от обикновените читатели, за да се "възпита" ново неиндивидуалистко и "неигрово" по отношение на литературата съзнание[10]. Понятието за игра, успоредявано с понятието за измислица, с които често си служат критици като О. Брик и В. Перцов, придобива подчертано негативно значение, то противоречи на идеята за градивност, фактологичност, и социална ангажираност на литературата. Предложенията да се използват утвърдените "форми и техника на класиците", като се "влее" в тях изцяло пролетарско съдържание, и това да бъде единственото, което да усвоят новите творци, остават малко неясни и смущаващи на фона на нововъведенията, които самите "леви" правят в областта на поетическата форма.

Опасенията от ефектите на литературата от XIX в., и по-специално на лириката, представяща един сложен и объркан свят, в който субектът се изживява като непълноценен, болнав и странящ от обществото, върху новия човек[11] е в зависимост от ключовото място, което се отрежда на литературата в моделирането на нов тип обществено съзнание. Лириката се ползва за целите на концепцията за въздействие — общо място на авангардиските течения, ориентирани към читателя, за разлика от романтизма, даващ предимство на писателя — в резултат на което тя търпи метаморфози, подриващи образците й от "чист вид". Новите поетически форми представят не "вътрешния свят" на поета[12], а неща извън него в унисон с идеята за "социална поръчка", която в първоначалната си лефовска формула — "не себе си изявява великият поет, а изпълнява само социална поръчка"[13] - изиграва важна роля за срастването на изкуството с идеологията. Изкуството вече се възприема "като средство за емоционално-организирано въздействие върху психиката, във връзка с задачите на класовата борба"[14]. Или както пише в популярен сборник от 20-те години: "у нас литературата вече не е хегемон на политическата и философска мисъл (...), но не може да бъде и просто развлечение (...), ролята на нашата литература (...) е да бъде оръдие за организация на съзнанието на масите, да бъде възпитаващо и ободряващо запълване на почивката на строителите на новото общество"[15].

Така значението на лириката се свежда до функциите, които може да изпълнява, до възможността да бъде употребявана за агитаторсиките цели на идеологията. Загубила позициите си на водещ жанр в сферата на изящната словестност (самото понятие за "изящност" вече е лишено от стойност), лириката търпи трансформации, доближаващи я до белезите на прозата. В тази ситуация на криза не са рядкост предложенията вместо да се следват познатите лирически образци да се упражнява например жанра на "лирическия фейлетон" и твърденията, че "той ще остане последният етап от развитието на поезията на съвременността"[16]. В оформящата се йерархия на жанровете лириката има подчертано нисък статут, одата се цени неизмеримо повече от сатирата, а още повече от интимната лирика[17]. Всъщност новото разбиране за лириката като че ли най-плътно диалогизира с актуализирането на одата. В "целевата установка" на поетическото изказване на одата, елементите на което са конструирани от гледна точка на ораторското действие, може да се намери съотношение с речевите и извънлитературните редове[18]. Може би и тук някъде трябва да се търси особеното място на засрещане на лирическия дискурс и пространството на публичното, социално ангажираното. Употребата на одическите похвати в лириката от 20-те години на XX век стимулира честия й паралел още тогава с наследството на XVIII век и най-вече с това на Державин[19]. По думите на Чужак, "независимо че не е по адрес на "божествената Фелица", през 20-те години се среща познатото по църковному високопарно изразяване"[20]. То, заедно с проспективността на дискурса, затвърждават впечатлението за доминиране на една реторика на абстрактността, предпочитана пред "романтическото" лирическо говоре-

7. За обвързването на естетическото и политическото виж автори като: В. Тодоров ("Адамов комплекс" С., 1991 г.) и Б. Гройс (*The total art of stalinism: avant-garde, aestetic dictatorship, and beyond.* (Prinston), 1992).

8. Особено внимание заслужава топоса на болния, на заболяването, болеста към която още през 20-те години категорично се отхвърля като подриваща основния идеал на съветската държава за здрави, силни, трудови хора. Фигурата на болния отсъства от "класическите" текстове на съветската литература, докато в тези извън официалния канон честонамира своята функционалност.

9. Любопитно е тълкуването, което тези критици предлагат. Граничещ със социологическия метод на Фриче, към който всъщност има противоречиво отношение, техния изследователски подход е интересна контаминация от социология на литературата, формализъм и херменевтика.

10. Вж: О. Брик "Ближе к факту" // "Новый леф" 1927, № 2 и В. Перцов "Игра и демонстрация" // "Новый леф" 1927, № 11-12.

11. Идеята за "малкия човек", утвърдена в литературния език на XIX в., въпреки че е не по-малко антиелитистка, не се вписва в идеала за трудещия се, революционен човек. Вероятно причината за негативното отношение към нея се крие в марксисткото схващане за периферния статут на малкия човек (в случая пролетария) като заблуда, тъй като той е истински производител на благата. За литературните революционери върху "малкия човек" от XIX в. тежи подозрението, че той е буржоазна концепция, затвърждаваща тази заблуда, т.е. той е несъвместим с левичарската програма идеологически конструкт.

12. Нека препомним, че през 20-те години лириката не е просто жанрово понятие, тя се обрамчва с ореола на интимното, на "вътрешния свят" на субекта.

13. "Леф", 1923, № 1, с. 214.

14. С. Третяков, "Перспективы футуризма" // "Литературные манифесты...".

15. "Голоса против". Критический альманах. Л., 1928, с. 10.

16. Н. Асеев, "Лирический фельетон" // "Новый леф", 1928 №11.

17. Е. Сергеев, Несколько застарелых вопросов // Избавление от миражей. (Соцреализм сегодня). М., 1990, с. 21.

18. По въпроса за одата вж: Ю. Тинянов, "Одата като ораторски жанр", // "Руски формализъм (ОПОЯЗ)", Шумен, 1996.

19. Например С. Чужак, "Литература жизнистроения" // "Новый леф", 1928 № 10.

20. Пак там.

не от позицията на близкото и усвоеното чрез сетивата. Смятало се е, че тази реторика, заявена още в "Облако в штанах" и "Война и мир", е ползвана успешно най-вече от Маяковски, той "първи заговаря чрез проза в поезията си" така на него "не му се е налагало да пренастройва своята лира" към новите естетически повели[21].

Наред обаче с опита за охвърляне на наследството (насочен главно към първата половина на XIX в.) в средите на "левите" литературни обединения на по-късен етап тече и един друг процес, който може да бъде видян като опит за набавяне на традиция. Тази тенденция, стимулирана от желанието за по-голяма тежест и убедителност на практиката им пред лицето на читателя, може да се схваща като нова фаза от развитието на авангардистките течения, или като особена нова конфигурация от културни режими на мислене. "Предшествениците" се търсят в лицето на авторите от XVIII и особено втората половина на XIX в. Голяма част от литературните дейци на 20-те години откриват приемственост на заниманията си в словесните практики от 60-те години на XIX в., когато започва да се офоря модел на функциониране на руската литература, до който е близка и разглежданата от нас ситуация[22]. Като отбелязва, че призиви от рода на "Пишете проза!" са били отправяни и към водещия поет на революционната епоха В. Маяковски, С. Третяков посочва, че злободневни за "Новый Леф" са проблемите около фиксацията на факта и повишения интерес към активност в действителноста, оформящ своеобразен спор между публицистиката и белетристиката[23]. В очерталия се преход към прозаични литературни форми В. Перцов вижда "прогресивно движение на "естетиката" към утилитарност". Подобен преход, посочва той, се е наблюдавал и през 30-те години на XIX в., което също се възприемало като "преход от думи към дела"[24]. Максимумът на лявото движение, по думите му, минава по линията на утвърждаване на документалната литература, това утвърждаване актуализира жанрове като мемоара, очерка, статията, фейлетона, репортажа, пътеписа. Посочените видове писмена практика трябва обаче да се мислят в общия регистър на "литературата на факта", а не като отделни жанрове: "литературата на факта трябва да се възприема не като жанр, а като метод за утилитарно-публицистическа работа над днешните социалистически проблеми"[25]. Успоредно с нарастване на значението на едни дискурсивни практики за сметка на други се променя степента на актуалност на отделните "класици". В областа на прозата например Г. Успенски и Салтиков-Шчедрин изместват Тургенев и Гогол, а за новите поети фигурата на Некрасов се оказва централна, докато тази на Пушкин функционира като периферна. Така популяно става мнението, че "Маяковски не би бил разбираем в наши дни без "начинателната" естетика на Некрасов"[26]. Оформящата се нова скала на жанровете актуализираща маргинални до този момент жанрови форми, като постепено чертае контурите и на един нов литературен канон на миналото. "Второто пришествие на класиците" се мисли като подривно спрямо водещия до тогава предимно романтически "буржоазен" канон, но посланието му има негативни последиците за лириката, както и за цялостния облик на литературата от следващите десетилетилетия. Сродството с литературата от 60-те години се търси по линията на агитационната й употреба и на идеята за "правдива", "неизмислена" литература.

Авангардният проект за освобождаване на текста от предметно съдържание, от

21. Пак там.
22. По този въпрос вж: Е. Добренко "Формовка советского писателя", СПб., 1999, с. 143-150.
23. С. Третяков, "Что нового" // "Новый леф", 1928 № 9.
24. В. Перцов, "Новейшая проза" // "Новый леф", 1928 № 2.
25. С. Третяков, цит. съч.
26. С. Чужак, «Литература жизнестроения» // «Новый леф», 1928, № 10.



миметическа и референциална функция, разработван от Хлебников, от конструктивизма от 20-те години и супрематизмът на Малевич, постепенно прераства в "тенденция към достигане на *нов художествен реализъм*"[27]. Като гарантиращи "правото на художествения факт на самостоятелно битие"[28] могат да се осмислят теоретическите и художествени практики на Левия фронт на изкуството. В резултат на разколебания статут на субективното и сетивно уловимото, от една страна и на въобразеното и измисленото, от друга, възможността за изобразяване, за референциалност е снета в овеществяването на конструктивния похват, в оголената реалност на факта. Това обаче се оказва в особена апоретична зависимост с водещите принципи на "литературата на факта", която като търси провокация — "поръчка" в социалното, не успява да се измъкне от капана на изобразяване на "социалната действителност". "Литературата на факта" изхожда от социалния ареал и търси реализация в него, въздействайки му — така се конструира фундаменталния концепт за "живототворчеството". По този начин авангардният проект за заличаване границите между изкуството и живота, между естетическия феномен и практическия живот се реализира в "производството" на "утилитарна" литература[29]. С. Чужак разделя миналата и наличната руска литература на такава, която търси "правдоподобие" и такава, която търси "правдата". Стремежите на "литературата на факта" са мотивирани именно от "правдата", докато "правдоподобието" се обвързва преди всичко с идеята за образ, който по своята същност е от сферата на въображаемото, измисленото. Така похвата на "художествения образ" силно се разколебава, за сметка на примата на фиксираната фактологичност[30]. Това е част от общия им проект за "преодоляване на естетическата изразителност" и "разлагане на позицията на самодостатъчност" на литературата, с цел тя, мислена вече като "социална сила", "да се ползва за нуждите на действителноста"; литературата не е "отражение на живота", с нея трябва "да се украси" "всяко човешко производствено движение"[31]. Като говори през 1923 година за футуристите (имайки предвит членовете на Леф), Третяков посочва, че тяхната "програма-минимум е да се постави езиковото майсторство в служба на практическите задачи на деня", а "програмата-максимум е разтварянето на изкуството в живота"[32]. Подобни призиви стават елемент от внушаването на стратегия към живота, която може да се съотнесе с идеята за въплъщаване на разбирането за дейния живот (vita activa). Нихилистичните призиви засягат романтическото отношение към живота (а в този регистър и към наследството), свързано с концепта за пасивния живот (vita contemplativa) — животът и наследството са обект на съзерзание и "потребление", място, моделирано от субекта по негов образ и подобие. В общата дейност по естетическото преобразуване на самия живот преживяването е заменено от производственото движение, лириката се възприема като "енергична словообработка", идеята да изображение се измества с тази за агитвъздействието.

Така новата литература може да се наеме със задачата да бъде "адвокат" на новия политически ред и медиатор между него и "народа" с цел установяване на нов регистър на социални отношения. Вижда се, че познатия романтически канон, и най-вече този на лириката, не задава нужния модел, за да може новата литература да изпълни задачите си — да се въвлече в активното правене на "новия свят".

Трябва обаче да отдадем дължимото и на една друга тенденция в разбягващото

27. С. Казакова, «Руски модернизъм. Авангард.», Шумен, 1993, с. 114.
28. Като каквато С. Казакова вижда практиката на Д. Хармс и "Обединението за реално изкуство" като цяло.
29. Тази концепция се разработва от Е. Добренко и Б. Гройс в посочените техни изследвания.
30. Това положение се извежда както от "ранните" авангардистки течения, така и от приемниците им в лицето на Леф и пролеткултовските обединения.
31. Виж посочената статия на С. Третяков.
32. Пак там.

се отношение към наследството през 20-те години от изминалия век — употребата, при това тъкмо на автори като Пушкин, за целите на утвърждаване на националния, в случая съветски, идеал. Безсилни към мощната фигура на "първия руски поет" дейците на пролетарската култура често го представят и употребяват и като "първия съветски поет"[33]. Фигурата на Пушкин става важен момент в изработването на новия национално-културен идеал. Тя умело се включва в прокламациите за "народностния характер" на руската литература. Пушкин е народния поет, усъвършенствал традиционни, "руски" поетически форми и изработил новия литературен език и новите литературни жанрове. Лириката му, утвърдила се дотогава в свода на руската класика преди всичко като привилегирован топос на пространството на духа, на интимното, на чуждия на обществото, бива преинтерпретирана с цел да се изяви "нейната народност" - водещи вече стават стихотворения като "К Чадааеву" и "В Сибирь", "Я памятник себе воздвиг нерукотворный"[34]. Експлоатирането на фигурата на Пушкин от критиката и агитационните материали води до такива "свръхинтерпретации", в които поетът е представен като глава на щастливо социалистическо семейство, или като призоваващ пролетариата към творчество[35]. Концепцията за асимилиране на културното наследство обаче ни отпраща в посока, различна от досегашната. Ще се ограничим само с твърдението, че тя следва призива на Ленин: "не изобретяване на нова пролетарска култура, а развитие на най-добрите модели, традиции и резултати в съществуващата култура, от гледна точка на марксисткия мироглед и условия на живот и борба"[36]. Тази позиция устояват критици като Троцки и Воронски.

Ако се завърнем към романа на Б. Пастернак можем да кажем, че натрапващите се изводи от фрагментарно изложените дотук процеси чертаят ситуация на криза на лириката през 20-те години на XX в. в Русия. За разлика от дискурса на "Доктор Живаго", който се стреми да оправдае съществуването й, този на литературно-политическите дискусии, които го предхождат, я делигитимира пред лицето на революционните търсения. Това може да се проследи от социалните съдбини на Б. Пастернак и на неговия роман преди и след публикуването му.

33. Разбира се, този преход никак не е плавен и е свързан с доста противоречащи си тенденции през 20-те години.
34. Беглите ни предварителни наблюдения сочат, че такава употреба на Пушкин не е неповлияна от особеното значение, с което го натоварва Белински. Разбира се, специално изследване изисква проследяването на рецепцията на пушкиновата лирика, както и фигурата на самия Пушкин през целия XIX век.
35. В. Перцов, «Идеология и техника в изкустве» // «Новый леф», 1927, № 5.
36. В. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18.



# "ЩО Е ТОВА АВТОР?" В ЛИТЕРАТУРАТА НА ПОСТМОДЕРНИЗМА

**Радостин Д. Русев**
*(Институт за литература, БАН)*

Въпросите, на които предстои да се спрем, са част от цял комплекс и засягат позициите, отношенията и преразпределянето на ролите в системата — ако си служим с терминологията на Жан-Франсоа Лиотар[1] — на *повествователните* "постове" (подател, получател, герой). По повечето от тях — особено пък ако се имат предвид начините за решаване на възловите проблеми за автора (субекта) и неговата "смърт", за заличаването на статусната дистанция между автора и читателя и т.н. — изкуството на постмодернизма възприема и прилага принципно различни подходи в сравнение с предхождащите го реализъм и модернизъм.

Нека да погледнем например на какви нива са ситуирани основните участници в един от най-магическите актове (писател и читател) съответно при реализма, модернизма и постмодернизма, какви изменения настъпват както във функциите на единия и на другия, така и в характера на тяхното взаимодействие.

В първия от трите случая връзката помежду им се осъществява основно в дидактически план. Писателят може да бъде художник, разказвач, емпирик, психолог. Като "носител на акта на художественото виждане и творчеството в събитието на битието"[2], както го обрисува Михаил Бахтин, авторът заема повече от отговорна позиция в това "събитие на битието". Той е също така повече от авторитетен и необходим и за читателя, който на свой ред се отнася към него "не като към лице, не като към друг човек, не като към герой, не като към определеност на битието, а като към принцип, който трябва да бъде следван"[3]. Художествената творба отива към читателя като естетическо послание, като обобщение на писателския културен, исторически или технически опит и знание и като такава предполага известна пасивност на възприятието, съкращава донякъде възможностите за субективното й интерпретиране.

В преддверието на модернизма символисти и авангардисти поемат по съвсем други маршрути и търсят съвсем други средства, за да "влязат" в читателя. Едните — предизвиквайки го емоционално и пренасяйки го чрез символите в нереалистични и свръхестествени светове, без да пренебрегват традиционното естетическо съдържание и значение на художествената творба. А другите — точно с тоталния си естетически нихилизъм и бунт. При модернизма характерът на връзката "текст-читател" се променя чувствително. За автора от значение е най-вече собственият му статус на такъв, собственият му индивидуален свят и личните му

1. Лиотар, Ж.Ф. Постмодерната ситуация. Изложение за състоянието на съвременното знание. С., 1996, с. 66.
2. Бахтин, М. Проблемът за автора. — В кн. му: Философия на словесността, т. 1, Автор и герой в естетическата дейност. С., 1996, с. 205.
3. Пак там, с. 222.

изживявания, връзката му с реципиента видимо отслабва, авторските намерения не отчитат читателските реакции, а полето за субективизиран прочит на текста се разширява — творбата, както казва Пол Валери, получава тъкмо онзи смисъл, който й придава читателят. Реципиентът донякъде се превръща и в съавтор (това означава, че благозвучният медицински термин, който всъщност подчертава пасивната позиция на четящия, вече като че ли не пасва), при положение че модернистката творба позволява безкрайно количество равноправни трактовки. Класическото реалистично произведение също не изключва многозначността на трактовките, това даже се смята като сигурен критерий за неговата дълбочина, но все пак има някакви предвидими граници на трактовките, докато при модернизма, който допуска и най-полярните позиции като съвсем равностойни, такива практически не съществуват.

Постмодернизмът на свой ред установява така нареченото "двойно кодиране"[4], явявайки се творчество, едновременно обърнато и към елита, и към човека от улицата, за разлика от модернисткото с неговата дебело подчертана и демонстративна елитарна насоченост и достъпност преди всичко за интелектуалци, с което значително се съкращава кръга на потенциалната читателска публика. Писателят-постмодернист влиза в ролята на "двоен агент" — литературата му е многоезична, многоадресна, едновременно за познавачи-ценители и за по-невзискателната маса. Текстовете си той строи чрез съединяване на "ниското" и "високото" начало, чрез комбиниране на общоразбираеми елементи и закодирани образи. Обикновено на повърхността на текста за масовия читател се репродуцира някакъв достъпен образ, а за "посветения" се открива и втори план. По този начин акцентът се задържа върху интелектуалната страна на връзката "писател-читател". Текстът се насочва директно към ерудицията на четящия, възприемането му става правопропорционално на читателските възможности за интелектуални, а не толкова за емоционални, свойствени повече на предишни литературно-художествени школи и направления, асоциации. Изключително много започва да се възлага на обратната връзка с читателя, на творческото съучастие. Напълно в стила на постмодернистичния писател е да допуска читателя в свещените си територии, да споделя с него любимата си игра на демиург, да му прехвърля част от правомощията си, да прави от него потенциален автор и съучастник във всеки акт на писане, да го ангажира за ролята на субект на съчинявания свят. Разбира се, в нечии очи цялата шумотевица и дискусиите около преквалифицирането, около издигането на читателя на ниво "съ-автор" могат да се сторят и пресилени, ако не и излишни. Защото на практика никой и нищо не пречи и на читателя на един традиционен роман също да върши тези неща по определен начин — например да достроява в собственото си въображение, независимо и въпреки "присъдата" на писателя, свои си оригинални версии върху, да речем, събитията или съдбите на героите, пък ако ще и условията на "играта" между "подател" и "получател" изобщо да не предвиждат такава възможност. Жан-Пол Сартр в "Ситуации I" признава това право на читателя по следния начин: "Романът е огледало: всички го казват. Но какво значи да четеш един роман? Аз мисля, че това е да скочиш зад огледалото."

Постмодернизмът — по този пункт принципно се разминава с реализма и модернизма — развенчава без всякакви компромиси и сантименталност прословутото всемогъщо авторово присъствие. Тази тенденция изпъква в края на 60-те години на XX век, когато няколко теоретични разработки — главно на Мишел Фуко и Ролан Барт — разбунват духовете и преобръщат наопаки представите за някои изглеждащи дотогава твърди понятия, свързани с писането, с литературното творчество.

4. Генис, А. Треугольник: (Авангард, соцреализм, постмодернизм). — Иностранная литература, 1994, №10, с. 245.



В "Думите и нещата" (1966) Фуко поставя началото на разсъжденията си, център на които се превръща критиката на "трансценденталния субект". След това доразвива и конкретизира идеите си в култовия доклад "Що е това автор?" (1969), прочетен на сбирка на Френското философско дружество. Един от фундаменталните етически принципи на съвременното писмо той вижда в безразличието, за което се споменава в една мисъл на Самюел Бекет ("Какво значение има кой говори?"). Съвременната култура според него[5] преобразува една от темите на разказа или писмото, породени да попречат, да осуетят смъртта. Ако преди творбата е имала за задача да донася безсмъртие (такова — да увековечат безсмъртието на героя — е било предназначението на сказанието и епопеята у древните гърци; арабският разказ, т.е. "Хиляда и една нощ", макар и по-иначе, също има за мотив, тема и предлог "да не се умре", да се отложи смъртта на разказвача), сега тя получава правото да убива, да бъде убиец на своя автор (Флобер, Пруст, Кафка). Писмото сега е свързано с жертва, с жертвоприношението на самия живот. На писателя този път се пада ролята на мъртвия в играта на писането. При такъв статус на понятието "писмо" индивидуалността на автора вече става повече от проблематична, свежда се едва ли не само до "своеобразието на неговото отсъствие". "Изчезването" на автора, смята Фуко, е събитие, което тръгва от Маларме и продължава без край: "На този ницшеански въпрос "кой говори?" Маларме отговаря — непрестанно и непрестанно, — като казва, че това, което говори, е самата дума в своята самота, в крехкия си трепет в своето небитие, не смисълът на думата, а нейното загадъчно и несигурно съществуване... Маларме не престава да се освобождава от своя собствен език, и то в такава степен, че да иска да фигурира в него само в качеството си на *изпълнител* в една чиста церемония на книгата, където речта ще *се съставя сама*."[6]

По други пътища до аналогични заключения достига и Р. Барт, който в статията си "Смъртта на автора" (1968) полага на мястото на фигурата на Автора фигурата на Писмото. Питайки се кому принадлежи фразата, чрез която Балзак описва в един от разказите си кастрата, преоблечен като жена — на индивида Балзак, на автора Балзак, на универсалната мъдрост или на психологията на романтизма, — той отговаря, че никога няма да имаме възможността да узнаем това по простата причина, че писмото се явява "деструкция на всеки глас", то е "неутралното, разнородното и уклончивото, когато убягва нашият субект", "безцветното, където се губи всяка идентичност"[7].

По-нататък тенденцията към отрицание на субекта продължава да набира скорост, както и да намира нови привърженици, превръща се в централна идея на цяло философско течение — френската школа на негенетическия структурализъм (Барт, Леви-Строс, Дерида, Алтюсер). И досега няма изгледи теоретизирането по повод на тезиса за "смъртта" на Автора да излезе лесно от мода. Без значение кой как тълкува смисъла на тази иначе много елегантна метафора. Като отсъствие на определена авторска позиция, като "*ефект на отсъствието*"[8]. Като отказ от привилегията и позата на демиург. Или като "*множественост*" на авторите, когато "всички автори са един автор"[9]. Последната формула принадлежи всъщност на аржентинския писател Хорхе Луис Борхес, който пък парафразира епиграмиста на пантеизма Ангелус Силезиус (XVII в.), за когото всички блажени са един и всеки

5. Фуко, М. Что такое автор? — В кн. му: Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996, с. 14.
6. Фуко, М. Думите и нещата. Археология на хуманитарните науки. С., 1992, с. 410.
7. La mort de l'auteur, in Roland Barthes. P., 1984, p. 61.
8. Ермолин, Е. Человек без адреса. Роман Владимира Маканина "Андеграунд, или Герой нашего времени" как книга последних слов. — Континент, Париж-Москва, 1998, №98, с. 342.
9. Борхес, Х.Л. История на вечността. Есета и разкази. С., 1994, с. 188.

християнин трябва да бъде Христос ("Херувимският скитник"). Борхес се позовава още и на Шели, който застъпва гледната точка, че всички стихотворения от миналото, настоящето и бъдещето са случки и откъси от една единствена безкрайна поема, композирана от всички поети на света ("Защита на поезията", 1821). "Литературата е същественото, а не индивидите", "дълбокото единство на Словото"[10], добавя Борхес в есето си "Цветето на Колдридж", където обсъжда темата за отрицанието на пределите на субекта.

Теориите на Барт, Фуко и другите сравнително скоро след явяването им получават отзвук и в руската художествена литература, която по това време се инспектира твърде строго от съветската идеология. Макар и инцидентно, руският читател има шансове да попадне на руски текстове, откровено инспирирани от тях — такива като "Пушкинский дом" (1971), където писателят Андрей Битов духовито, забавлявайки се, импровизира на тема "смъртта на автора". През втората половина на 70-те години на XX век поетите от течението, получило името "московски концептуализъм" (Всеволод Некрасов, Дмитрий Пригов, Андрей Монастирски, Лев Рубинщайн, Владимир Сорокин), по-решително налагат в руската литература новия тип авторство, където — по собствените им думи — авторът не е съвсем автор. Един от тях, Лев Рубинщайн[11], пояснява в тази връзка, че всъщност се отменя и отпада не понятието "авторство" като такова, а разбирането за автора като демиург ("по текстовете се вижда, че зад тях стои работа"). Изчезва понятието "автор-демиург", а вместо него се появява понятието "автор-медиум", "автор-читател", "автор-зрител" и т.н. Новия тип авторство поетът сравнява с работата на *режисьора*: герои-персонажи на неговото писмо са различни прототекстове, но той не създава от тях произведения, а прави "постановка от техните интриги".

Ако трябва да бъдем максимално точни, девалвацията на величието на автора, "обезличаването" на автора в руската художествена литература тръгва още през втората половина на XIX век. Непосредствено преди това обаче да се случи, Лев Толстой се постарава да стори всичко възможно и невъзможно, за да доведе до краен предел всесилието на автора-демиург, пълновластното му разпореждане с всичко и с всички. После друга "икона" от руската литературна класика, Фьодор Михайлович Достоевски, въвежда съвършено противоположна структура на художествения свят[12], която "не се подчинява на волята на автора, а живее собствен самостоятелен живот", предоставяйки на всеки персонаж възможността "да разгръща своята партия, да развива своята идея, принципно равноправна с идеите на другите персонажи и коригирана от универсалистката концепция на автора". Авторът престава да бъде демиург. Толстой и Достоевски с творчеството си констатират и на практика извършват ритуалната промяна на неговите функции.

Изкуството на постмодернизма окончателно разбива на пух и прах мита за авторовото всемогъщество. Нещо повече — постмодерният писател като че ли се отърсва изцяло от собствената си суета, отрича себе си като творец и се съгласява да бъде само "*ретранслатор*" (О. Дарк[13]), "*секретар* на персонажите" (К. Степанян[14]), който само записва техните думи и действия, без да занимава читателя със себе си и със своя вътрешен свят.

В "Андеграунд, или Герой нашего времени" ("Знамя", 1998, №№1-4) Владимир Маканин проявява "скромност", като не дава никакъв повод да бъде забелязано, разпознато неговото присъствие в самостойния свят на романа. Всичко, което става там, се извършва сякаш без автора (както се казва в един разбор на книгата, "той

10. Пак там, с. 188-189.
11. Язык — поле борьбы и свободы. Лев Рубинштейн беседует с Хольтом Майером. — Новое литературное обозрение, 1993, №2, с. 309.
12. Семенов, О. Искусство ли — искусство нашего столетия. — Новый мир, 1993, №8, с. 214.
13. Дарк, О. Взрослый постмодернизм и панк-подросток. — Литературная газета, № 49, 4.XII.1996.
14. Степанян, К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма. — Знамя, 1992, №9, с. 232.



студено чертае фигурата на своето собствено отсъствие"[15]), но точно това "*отсъствие на присъствие*" много силно влияе върху читателите, върху възприемането на случващото се от тяхна страна.

В "Ермо" ("Знамя", 1996, №8) писателят Юрий Буйда мечтае да създаде някакъв велик, световнопризнат писател, чийто талант да бъде съизмерим с таланта на Бунин и Набоков взети заедно. И, естествено, ни предлага своите текстове от името на този измислен, фиктивен автор. Което по същество си е начин да скрие зад него самия себе си, собственото си творчество, а и таланта си.

А Марк Харитонов, друг типичен руски писател-постмодернист, направо говори в книгите си от първо лице, множествено число, като включва вътре — освен себе си — и своите герои, и читателя. Романът му "Линии судьбы, или Сундучок Милашевича" ("Дружба народов", 1992, №№1, 2) копира ефекта на взаимноотразяващите се огледала: писателят Харитонов пише за литературоведа Антон Лизавин, който пък работи върху научно изследване и тълкува творчеството на друг писател (Богданов), а последният (зад псевдонима Симеон Милашевич) на свой ред също съчинява нещо (кратки разкази, хумористични етюди, сюжети, сентенции). Първоначално всеки от тях трима притежава някакъв поне привидно точно и ясно фиксиран статут: Милашевич е творец, Лизавин — тълкувател, а самият Харитонов — просто регистратор. По-сетне обаче почти неусетно произтича като че ли преодоляване на тези различия, едно плавно сливане, сливане в "ние", което съдържа в себе си дори и читателя. "Ние — това е и Лизавин, и ние с вас, сливащи се понякога до отъждествяване." — напомня на читателите някъде в текста Харитонов. Всичко в този роман — конструирането на текста и регистраторските функции от страна на Марк Харитонов, научно-изследователското ровене, коментарите и анализите на Антон Лизавин, художествените и философски творчески експерименти на Богданов-Милашевич — е превърнато в завладяваща игра, в приключение, в което здраво е въвлечен и читателя, за когото остава — в съответствие със степента на ерудицията му — да дописва, да разкодира и т.н. В поведението на всеки от участниците в "играта" е закодиран определен постмодернистичен акт. Самият Харитонов например подлага на ревизия авторския статус, издига на особен пиедестал читателя, прави гласовете на героите равноправни на гласа на автора, старае се да прикрива себе си като автор, не обременява много-много читателите със собствената си персона и с вътрешния си мир, въпреки че вътре в текста повече от прецизно изпипва нещата и като архитект, и като строител. Нещо подобно върши и неговият герой, писателят Симеон Милашевич. Неординарен и продуктивен, ала съвършено безразличен към печатането на собствените си работи и показването им пред широка публика; да не говорим, че забравя заглавията и съдържанията на повечето от тях. Всичко, което прави той и някога се е приемало за противоестествено, като странност на твореца, днес всъщност не е нищо повече от обикновена черта на всеки постмодерен писател, който слага в центъра не друго, а самия факт на преживяване на дадено действие, рефлексията по повод участието в някакъв акт. По същество точно такъв характер има и научно-изследователската работа на Лизавин. Първоначалното пристрастяване към нея, мотивирането, изживяването и последвалото внезапно "секване на възторга от първото проникване", изгубването на всякакъв по-нататъшен интерес, превръщат в единствен смисъл на целия акт ритуала, а не неговия резултат, крайната цел. И накрая — кръгът се затваря от последния участник в постмодернистичната игра, читателя. При наличието на текст, внушаващ чувство за бездънност, за безграничност и предполагащ подвижност на разбирането, на него се отрежда нова, значима роля, предоставя му се пъл-

15. Ермолин, Е., с. 342.

ната свобода сам да почувства — в зависимост от собствената си подготвеност — статута на автор.

Когато постструктурализмът започва разговора за "обезличаването", за "изчезването", за "смъртта" на автора, все още всичко изглежда също по-скоро игра, само една красива интелектуална игра, една приятна метафора, илюзия, хипотези или може би поза, и ни най-малко не може да се каже, че се е приемало и буквално. В последно време обаче компютърните технологии като че ли са на път действително да направят излишни писателите. Поне ако се съди от появилите се в периодичния печат информации[16], че се разработва компютърен софтуер, който в бъдеще с успех би могъл да ги замества в определени случаи. Твърди се, че на този етап вече е създадена автоматизирана пишеща система, наречена "Автор", която чрез промяна на детайлите, отнасящи се за героите, мястото на действие и сюжета, с лекота произвежда убедителни нови версии на популярни детски приказки. А при наличието на различна база данни софтуерът би могъл да съчинява също разкази, филмови сценарии и т.н. За целта "Автор" получава план, включващ героите, сцените, декорите и реда на събитията. От него се иска да навърже фактите в групи и да приложи система от правила, които превръщат словесния материал в граматично правилни изречения.

Пак благодарение на компютърните технологии можем да говорим и за истинско сриване и заличаване на дистанцита между автор и читател. То става съвсем реален факт с появата на Интернет, със създаването на благоприятни условия за т. нар. "интерактивна" литература, където от читателя зависят все повече и повече неща, където той е както никога свободен и в правото си да предлага, да изпробва всякакви версии и варианти. Законите на Мрежата действително предполагат кардинални корекции както в обичайните отношения между двете институции, изтриване на статусната дистанция помежду им, така и поставянето по съвсем нов начин на фигурата на Автора. Защото с оглед на "безкрайните възможности за мистификация и умножаването на "виртуалните личности", "авторът" в Интернет се превръща едва ли не в *особен жанр на литературното творчество*"[17]. Но това вече е територия и предмет на съвсем друг дълъг и сериозен разговор.

16. Американци създават електронен репортер. — Стандарт, №3097, 13 август 2001.
17. Корнев, С. Сетевая литература и завершение постмодерна. — Новое литературное обозрение, 1998, №32, с. 30.



# ЛИТЕРАТУРНА КЛАСИКА И ИНТЕРНЕТ-КУЛТУРА

**(Подстъпи към виртуалния музей на думите)**

**Ренета Божанкова**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Осезаемо напрежение може да се долови между понятията, представяни от думите в това заглавие — класичното, възприемано като синоним на канонизирано минало и световната мрежа, виртуалният, технологично поддържан свят като съвременна форма на духовна човешка дейност. При нея виртуалното е своеобразното помирение между реалното и фикционалното, техният компромис, който човечеството от векове търси и каквото в посилна степен до неотдавна бе литературата, заедно с другите изкуства. Мрежата, животът в нея като нов тип литературна творческа дейност е отделен и много изкушаващ изследователски проблем, но и самото присъствие на образците на литературата в нея, тяхната цифрова метаморфоза заслужава не по-малко внимание.

Присъствието на литературата в Мрежата и, по специално на литературната класика, поражда множество въпроси от общокултурно естество, отнасящи се до нейното дефиниране, възприемане, предназначение, актуално състояние. Тези въпроси могат да се подразделят на собствено литературни, филологически, отнасящи се до самия подбор, текстологична свереност, хронологически обхват, както и културологически и социологически, произтичащи от статута на литературата в съвременните общества, от съперничеството й с другите изкуства, от новото й битие благодарение на технологиите, дали й шанс за оцеляване след периода на видео експанзията.

Важен кръг от проблеми са свързани специално със славянските литератури и в още по-тесен смисъл — с тези, използващи кирилска графика, върху чието дигитално преобразяване — една своеобразна сублимация, са фиксирани нашият обзор и опит за анализ. Без да навлизаме в дълбоките води на дебата за класиката и канона[1], чието ехо още звучи в източноевропейските литератури повече от две десетилетия след западното му разгръщане, ще приемем конвенционалното мнение, че в славяноезичните литературни ресурси като класика най-често се определя словесността, създавана през XIX и част от XX век, като постепенно близката до нас граница се изтегля чак до последното десетилетие на миналия век.

Констатирайки актуалното състояние на Мрежата, трябва да кажем, че литературните ресурси са изключително пъстри, хаотични дори, но, което е от по-голямо значение, с усилията на любители и професионалисти в лични сайтове и институционално обвързани електронни библиотеки са събрани класическите наследства на славянските литератури, като особено трябва да се подчертае руската и отчасти украинската вседостъпност в електронен вид на цялото книжно културно наследство, добрия напредък в последните години на бъл-

1. Литературый канон как проблема. — Новое литературное обозрение, № 51 (2001). (Блок статии с. 5-86); Дмитриенко, С. Беллетристика породила классику (К проблеме интерпретации литературных произведений. — Вопросы литературы, 2002, №5.

гарската[2] и сръбската, а като цяло и на южнославянската (http://www.borut.com/library/) зони.

Повечето от литературните сайтове и специализираните портали за култура имат раздел за класика, но те са по-скоро складове за текстове, отколкото библиотеки или дори изложби. От друга страна, академичната подреденост едва ли е присъща, свойствена, приемлива за Мрежата с нейното стремящо се към изчерпателност, но фрагментирано знание. Академизирането на ресурсите би имало за последица това, че свободата, продиктуваната от личния избор произволност ще бъдат изместени от аналогични на реалните, външните структури. Подобно повторение едва ли е повече от разхищаване на ресурси, следователно е трудно обосноваемо. Освен това, защо не приемем, че онова, което ни изглежда липса на структура, присъствието на Пушкин редом с Хармс, на Паисий до Смирненски, е всъщност установяващият се пред очите ни, но още неразпознаваем нов ред, нова, релевантна на информационното общество аксилогична парадигма, подчинена на различни закони. Още повече, че представата за историята и човека в нея претърпя през постмодерния период значителни метаморфози, които не могат да не повлияят върху съзнанието на отделната личност в началото на XXI век, за която всичко предшестващо се вмества на един екран, в едно меню. И дори то да се подчинява на хронология, да съдържа дати и периодизация, читателят-потребител е склонен да ги игнорира, пребивавайки във своето екранно "тук" и "сега".[3]

Независимо обаче от това, кои са потребителите на класическия текст в Мрежата и какви са нагласите им, информацията трябва да е не просто употребяема, но и надеждна, достоверна. Зад академичните и библиотечните сайтове стоят институции, стратегии и многонационални проекти, но огромните "свободни" ресурси, авторски страници, персонални проекти предизвикват дефинирането на проблема. Решението би могло да е в извънмрежовото подготвяне на потребителите, в създаването на компетентност, която да разграничи авторския проект върху класическата литература, сам по себе си артефакт, от електронната библиотека или виртуалното огледало на научен проект.[4] От друга страна, някои от електронните варианти на класиката само репродуцират в нова среда и така подсилват проблемите на книжното издаване — в редица случаи се използват сканирани предишни печатни версии, без съвременни коментари и, което е по-съществено, без научна текстологична обработка, сверка, работа с ръкописите. Впрочем, благодарение на

2. "Словото" например си поставя амбициозна задача:
"**Добре дошли, скъпи приятели!**
**Виртуална библиотека Словото** си е поставила за цел да публикува в Интернет всички значими произведения на българската литература. Страниците ще се обновяват ежедневно, до пълното представяне на всички повече или по-малко стойностни автори и произведения, за което разчитаме и на вашата помощ. Освен класически текстове, тук може да публикувате абсолютно безплатно и свои собствени творби!" http://slovo.orbitel.bg/index.htm

3. Ето едно от многото, предлагано от http://slovo.orbitel.bg/autors.htm , структурирания по исторически периоди, което обаче само за специалиста по литература и човека от миналия XX век означава историческо движение, смяна на епохи, редуване на културни периоди:
Стара Българска литература (IX - XVIII век)
Литература на Българското възраждане (XVIII - XIX век)
Литература след Освобождението до края на Първата световна война (1878-1918)
Литература между двете световни войни
Литература след Втората световна война (съвременна литература)
Първи електронни публикации

4. Мога да бъдат посочени някои от най-авторитетните в кирилическите участъци на Мрежата страници и сайтове: Литературна мрежа / LiterNet (http://liternet.bg); http://www.slovo.bg/; http://bovis.gyuvet.ch/; http://www.cult.bg/; http://www.nosovka.search.bg/; Библиотека Максима Мошкова (http://lib.ru); Фундаментальная электронная библиотека (http://feb-web.ru/index.htm); Литературные ресурсы русского Интернета // Русский журнал (http://litera.ru/ ); Классика. RU (http://klassica.ru:8014 ); Електронна бібліотека української літератури (http://www.utoronto.ca/elut/); Беларуская Электронная Бібліятэка (http://mylib.com ).



международни проекти (като Text Encoding Initiative, например) самите ръкописи стават електронно и мрежово достъпни.[5]

Друг същностен въпрос, пред чието решаване се изправяме, наблюдавайки разрастването на масивите с литературни текстове в Мрежата, е този за избора на обекти на дигитализиране, който предполага преразглеждане на дефинициите за това що е класика и канон в литературата, какви са обхватът и засичанията им, каква е ролята им в предаване на националните ценности. Дефинирането на канона и неговото институционално ново закрепване (в училищни и университетски програми, в издателски серии и в електронни научно структурирани библиотеки) е опит да се удържат разпадащите се цялости, да се "циментират" националните идентичности в условията на глобализация, като се запазят още едни граници — тези между високата и масовата култура, с признанието, че каноничните текстове безспорно са принадлежност на първата. Проблематичният статут на националната държава на свой ред проблематизира понятието за класика, наследство, традиция и тяхната стойност в новоизграждащите мултикултурни пространства. Нарасналата значимост на по-уедрени общности — регионални, цивилизационни, конфесионални, се транспозиционира в мрежата, където обаче се прибавя и още един възможен разрез — на езиковото деление и още по-точно — на кръга на разбираемите за субекта-потребител езици. Това обяснява факта на взаимното оглеждане на славянските мрежи, чиито литературни ресурси се цитират, линкират, като изборът пада върху добре познати, класически текстове и върху творби от специфични жанрове, представляващи интерес за "мрежовите хора" — фантастика и особено фентъзи. http://bovis.gyuvet.ch/8ruslit/ предлагат страница с литературни творби на руски език, http://www.borut.com/library/ (South Slavic Literature Library) директно препращат към български страници, правейки уговорка, че сами представят всички останали южнославянски литератури; руските, белоруските и украинските електронни библиотеки често съдържат раздели за друга източнославянска литература, четенето и в оригинал на която не е проблем за потребителите. Руската мрежа от своя страна проява подчертано внимание към някои явления в сръбската литература, интерпретирани като съвременна класика — интерактивната проза на М.Павич, например. Така кирилическата зона на Мрежата деликатно напомня на новото поколение за читаемия и разбираем славянски свят.

Тези наблюдения ни изправят и пред не по-малко интересния филологически въпрос за многоезичието на Мрежата и за славянската зона в нея, представяна, разбира се, и от литературата. Съществуват множество международни проекти, включително и подкрепяни от ЮНЕСКО, които са ориентирани към акумулиране на наследството на "малките" литератури, те съответстват на една от основните европейски стратегии за многоезикова компетентност на личността и за запазване на общото културно наследство, така че проектите за дигитализиране на славянските класически литератури може да се възприемат като съществен компонент от тази обща програма. Говорейки за многоезичието обаче, не можем да пренебрегнем и друго познато явление, а именно — реалното двуезичие във всеки участък на мрежата, включително и в редица литературни електронни библиотеки, съществуването освен на славянската и на англоезична версия на интерфейса, помощните материали, както и на част от класическите литературни творби. Езикът-посредник манифестира готовност за общуване, откритост за света, но всъщност и подчинява литературната класика — тези най-национално специфични ресурси, на интернет правилата. Така, за да оцелее, постепенно и доброволно, уникалното се

5. Но има нещо притесняващо в прибързаността да се оцифрова всичко, представляващо наследството на цивилизацията ни, това едва ли е обяснимо само с увлечеността по новото, свойствена изначално на човека или с целенасочена икономия на ресурси. Задействан е механизъм на самозащита на културата, който може да бъде обект на проспекционен анализ.

унифицира.

Съществуващите няколко основни вида технологично поддържани източници на класика са в постоянна динамична промяна (дискове, е-библиотеки с различен режим на достъп и постоянно разрастващи се масиви, е-книги) и това дава основания за всевъзможни проспекции, но по-провокативен от наша гледна точка е самият преход от книжна към друга култура. Следователно важен аспект, засягащ дигитализацията именно на литературната класика, е осмислянето на несъответствието между книжния й произход и предназначение (тя е плод на изцяло книжната култура на XIX и отчасти XX век) и новото й екранно битие, което на свой ред рефлектира върху четенето. Авторите-класици са се ръководели от принципите на бавното книжно четене и сега текстовете им се оказват в неадекватна среда, защото не са просто буквени знаци върху бял фон, а са част от една цялостна традиция на писане и четене, останала вече в миналото. Дигитализираният класически текст е принципно различен обект от книжния том, външно погледнат, ефектът на разминаване между интенцията на автора и електронния текст, обрасъл с хипертекстови препратки към коментари, критически тълкувания, музикални произведения, изображения от различен характер, подпомагащи ума, но ограничаващи фантазията, е сходен с констатираните от изкуствоведи реакции на хора, виждали живописни шедьоври само на екрана на компютър, а не в автентичен вид. Те се оказват разочаровани при среща с оригинала, като го намират за неизразителен, а въздействието му за неинтензивно.[6] Без съмнение, книгата с художествена литература е не само преносител на информация, но и естетически обект, значим в не по-малка степен от текста. Промяната или по-точно подмяната на този обект при дигитализацията предопределя и промяна в посланието на творбата, иначе казано, новата медия е ново съобщение.

То на свой ред закономерно има и свой нов получател. Така иде ред на въпроса, за кого всъщност се трупат класическите съкровища в електронните библиотеки, някои от които по своята еклектичност наистина приличат на пещерата в приказката за Али Баба. Новите общности в Мрежата са с изключително динамични характеристики и слабо изследвана стратификация, но затова пък са лесно проследими нивата на потребление, честотата на посещение, степента на достъп. Те позволяват да се съди, че децата на дигиталната култура предпочитат доста често (за академични и училищни цели — това, изглежда, е главното им основание да посегнат към класиката) да четат резюмета и преразкази, подобни на тези, предлагани от www.classicnotes.com/, като за това поколение пълнотекстовите версии не изглежда да са безусловно необходими. Обяснението е в създаването на едно ново отношение към литературата, възприемана по-скоро като информация, като задължително познание, осигуряващо достъп до абстрактни, но и до съвсем реални нива в съвременната култура, отколкото като творба с художествена стойност. Самата последна фраза има привкуса на архаичност. Макар представянето на класиката в Мрежата да е максимално утилизирано, трябва да се признае, че дигиталният й вариант би могъл да послужи на целта (и проекти като www.classicnotes.com/ го правят) поколението, използващо Мрежата за комуникация и разпространяване на информация, да бъде научено или съблазнено да познае удоволствието от четенето на образцов текст, предопределил съществуващата норма — естетическа, етическа, езикова, създаващ чувство за идентичност и принадлежност, моделиращ представата за "своето" на фона на "всеобщото", доколкото Мрежата в една или друга степен препятства фаворизирането на другия полюс на познатата опозиция — "чуждото".

6. Сукина, Л. Интернет-публикации классического и современного искусства и формирование новой культурной среды в российской провинции. — В: Интернет и российское общество. М., 2002. http://pubs.carnegie.ru/books/2002/08is/default.asp?n=11.asp



Още един възможен аспект на проблема за присъствието на класиката в Мрежата е сравнението между дигитализираната традиционна литература и новата електронна литература и словесност (хипертекстова проза, киберпоезия, нет-фолклор). Първата е установена, неизменяема, основна нейна ценност е каноничността на формата, завършеността и затвореността, единството на текста и надеждността на предлаганата негова версия, докато втората е изменчива, интерактивна, не само допускаща, но и предполагаща вмешателства и съавторства. Нещо повече, това е практика, налагана от спецификата на жанра, тя пък от своя страна е детерминирана от новата среда на съществуване на литературата. Тази нова словесност е родена в Мрежата и затова е адекватна за нейните "обитатели" и "посетители", част от които са и писатели (или поне пишещи). Именно тези автори-читатели са сред най-активните потребители на дигитализирана класика, а заедно с това те се опитват да създават свои собствени "класически" сайтове и страници, наричайки ги понякога гръмко "библиотеки", а друг път просто "моят библиотечен шкаф"[7]. Те възпроизвеждат отдавна диагностицираната литературна практика — четат, за да пишат, те изучават текстовете от канона, създават им мрежова легитимност, дори и оспорвайки приемливостта въобще на съществуването на образци и норма. Ако говорим с познатите понятия на модернизма, това е поредният авангард, по постмодернистичен маниер обаче стремящ се към всеобхващане и каталогизиране на ресурсите на миналото.

Мрежата няма амбицията да определя класиката, вероятно защото самият феномен "канон" не е релевантен на основните интернет-характеристики като "антицентричност", "деликатно контролирана произволност", толериране, дори налагане на различието, целенасочена диверсификация. Ето защо литературните й участъци са убежище и за неканоничните и некласическите творби, също представящи културата на миналото. Интерес в този смисъл предизвикват електронните проекти за Сребърния век, придобил вече не толкова привилегиите на класика, колкото тези на един от културно-историческите руски митове. (Но той номинално е съотносим с класиката, макар чрез името да му е вменено да се съизмерва, но да отстъпва.) При представянето в Мрежата на културата от Сребърния век напрежението канонично — неканонично е снето, присъстват огромен брой имена, текстове, картини, създадени от жени и мъже, от творци с различна съдба, личен и политически избор, и тази пъстрота се дължи както на самата модернистична екстремност в слово и поведение, така и на изкушението да се създаде, докато модернизмът още не се е превърнал в монумент, възстановка на реалната ситуация в Русия от предишното краевековие. Това е целта на авторите на сайта "Светът на Марина

7. Например във "Файловете на Андрей Носков и Н.Колпия" (http://noskoff.lib.ru/) в рубриката "КНИЖНЫЙ ШКАФ" срещаме следната подредба — подборка, всъщност представяща един от механизмите на подчинено на вкуса и кръгозора акумулиране на класически текстове. (Тази рубрика съседства с други: "Век Борхеса", "Шепотки бессмертия", "Закладки", включващи просто любими четива от Евгений Попов, Чарлс Буковски и др.)
**Иннокентий Анненский** "Кипарисовый ларец"
**Андрей Белый** "После разлуки"
**Константин Вагинов** "Опыты соединения слов посредством ритма", "Козлиная песнь", "Звукоподобия"
**Александр Введенский** "Избранное"
**Николай Гумилев** "Костер", "Огненный столп"
**Л. Добычин** "Встречи с Лиз", "Город Эн", из книги "Портрет"
**Георгий Иванов** "Распад атома", "Портрет без сходства"
**Михаил Кузмин** "Александрийские песни","Форель разбивает лед"
**Осип Мандельштам** "Tristia"
**Владимир Набоков** "Подлинная жизнь Себастьяна Найта" (перевод с английского С. Ильина)
**Борис Поплавский** "Флаги", "В венке из воска", "Автоматические стихи"
**Владислав Ходасевич** "Тяжелая лира", "Европейская ночь".

Цветаева": "Културното наследство на Сребърния век" (http://www.ipmce.su/ ~ tsvet/WIN/index.html), който постоянно се разраства и действително се опитва да представи онези, които тя е познавала, на които е била съвременник, света, какъвто е бил през нейния живот; на "Балтийски архив" (http://www.russianresources.lt/archive/News.html), разработен професионално от филолози от Литва, Естония и Русия и визиращ основно свързани с руската литература културни събития в Прибалтика, — значителни и останали почти незабелязани, от първите десетилетия на XX век; на "Рисунка с акварел" (http://risunok.kulichki.net ) и "Силуетът на Сребърния век" (http://www.silverage.ru/main.html ). Създателите на последния от споменатите сайтове признават две негови характеристики — "дилетантизъм и субективност", което поставя под въпрос надеждността на информацията за научни и академични цели, но затова пък прави сайта и подобните нему[8] интересен обект за актуални анализационни наблюдения върху съвременните пречупвания на репутации и образи от Сребърния век, създаващи основа за нови по характера си художествени експерименти.

Просъществуват ли, тези нови жанрове, типове творчество имат шанса да се превърнат на свой ред в класика, защото основната нейна характеристика (която всички "каноноборци" признават) е именно продължителността на присъствие в културата на нацията, а вече и в тази на един постепенно хомогенизиращ се свят. Онова, което засега самата Мрежа възпроизвежда, е именно литературната класика, а това само по себе си е препотвърждение на името и статута й.

8. С различна степен на филологическо вмешателство са разработени сайтове като: "Н. Гумилев Электронное собрание сочинений" (http://www.gumilev.ru/); "Король поэтов" (http://severyanin.narod.ru); "Меррэлия Игоря Северянина" (http://www.hot.ee/mvp/); "Русская неклассическая поэзия" (http://hot.ee/poetry).



# III

# ДИАЛОГ ЭПОХ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

**А. Я. Эсалнек**
*(Московский Государственный Университет им. М. В. Ломоносова)*

Интерес к диалогизму и формам его проявления в науке и литературе остается весьма актуальным. Одним из аспектов этой большой проблемы является вопрос, вынесенный в заглавие статьи: как выглядит диалог эпох в современной литературе. Размышления на данную тему требуют прежде всего уяснения сущности двух ключевых понятий, включенных в заглавие: диалог и современная литература. И то, и другое одинаково важны и недостаточно четки.

Начнем со второго. Как трактовать понятие "современная литература"? Ни в одном из энциклопедических словарей или теоретических пособий не найдем определения данного понятия. Оно было принято и распространено в советскую эпоху, в силу чего весьма привычными были такие словосочетания, как: современная проза, современная критика, современная поэзия и т.п. Однако временные границы обозначаемых явлений, как правило, были различными и определялись поразному. Актуальность этого понятия, по-видимому, поддерживалась идеологическими мотивами, так как степень современности определяла сущность и оценку того или иного явления. Критерий современности был весьма значимым, а объяснить это можно было тем, что современность — это время, совпадающее с бытием данного поколения, которое всегда воспринималось как квинтэссенция лучшего, как своего рода итог всякого рода достижений и потому мерило истинности изображаемого или исследуемого.

В настоящее время, когда термин "модернизм" освободился от отрицательных акцентов, связанных с тем, что под модернизмом понимали разного типа авангардистские течения начала XX века, понятие современности может быть видоизменено и расширено, включая в себя по крайней мере большую часть XX века. Границы, по-прежнему, остаются дискуссионными, но совершенно очевидно, что они не сводятся к последним десятилетиям.

Это мотивировано и обусловлено тем, что состояние искусства, как напомнил М. Бахтин[1,2], определяется не только так называемым "малым временем", но и предшествующими периодами — и более близкими, и достаточно далекими. Понятие XX века как некоего феномена еще не определено, но вполне очевидно, что своеобразие его искусства, даже советского периода, предопределялось умственными, нравственными, идеологическими и философскими исканиями, наметившимися на рубеже XIX и XX веков, оказавшимися во многом полемичными по отно шению к предшествующему веку и таившими в себе различные зерна будущего, то есть того, что можно назвать современным. Поэтому, говоря о современности, целесообразно иметь в виду современность в широком смысле.

1. Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции "Нового мира". // М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, 1986.
2. Он же. В большом времени. // Бахтинология. С.-П., 1995.

Что касается диалогизма, то объяснение его заключает в себе еще больше сложностей, но в толковании его сущности есть на что опереться.

Как мы знаем, в нашей науке понятие диалогизма, реально вошедшее в обиход в 60-е годы, связано с именем Бахтина. На деле идея диалогизма заявила о себе в Европе гораздо раньше: "диалогистами" называют целый ряд ученых рубежа столетий, в том числе Ф. Розенцвейга, Ф. Эбера, О. Розеншток-Хюсси, Г. Марселя, Г. Яусса, наконец, М. Бубера, чья работа "Я и Ты"[3] ранее других стала известна Бахтину. При этом ни о каком влиянии на Бахтина говорить не приходится, ибо установлено, что ученых сближал общий ход мысли, обусловленный в целом умственно-жизненной ситуацией начала XX века и особенно периода между двумя мировыми войнами. При этом и русские, и зарубежные ученые признают, что именно Бахтин перенес диалогизм из отвлеченно-философского плана, который имеет место и у него, в область лингвистики, культурологии, литературоведения и оказал несомненное влияние на мировую общественную мысль.

Как известно, идея диалогизма у Бахтина и его единомышленников соприкасается с герменевтическими идеями Г. Х. Гадамера[4] и его предшественников, а также представителей школы рецептивной эстетики и нарратологии, которые занимаются коммуникативной стороной искусства, активно используя понятия коммуниката, адресата, адресанта, разного рода читателей и другие компоненты так называемой коммуникативной цепи.

Понятие диалогизма и диалога трактуется Бахтиным очень широко и многомерно, начиная с того, что быть для него означает общаться диалогически, видеть себя в целостности можно только через другого, а другого — воспринимать в его другости, то есть как объект. Конкретизируя эти общие положения, можно выявить несколько аспектов диалогичности.

Во-первых, наличие диалога — это особенность отдельного индивида, в котором могут присутствовать: Я, над-Я, сверх-Я и другие потенции.

Во-вторых, неминуем межличностный диалог, то есть диалог Я и Другого как участников коммуникации.

В третьих, имеет место диалог текстов, а тексты могут быть самого разного рода — бытовые, общекультурные, авторские и безымянные, художественные и нехудожественные. Возможен диалог внутри одного текста, в частности романа, на что любил обращать внимание М. М. Бахтин, имея в виду, что в романе особенно наглядно предстает "встреча" различных текстов — текста героя, автора, повествователя, читателя, иных жанров, художественного мира в целом и внехудожественной действительности.

Возвращаясь к мысли о том, как осуществляется диалог эпох в современной литературе, не трудно заметить, что в ней присутствуют все названные и не названные виды диалога. Если мысленно обратиться к лирике, которую Бахтин считал принципиально монологичным жанром, то разве не увидим мы в ней столкновения различных, а подчас противоположных импульсов и мотивов, таящихся во внутреннем мире человека и обусловленных наличием у него и разных мыслей и разных слоев психики, в том числе сознательных и подсознательных. Такие особенности мы заметим даже у нашего "светлого гения" — Пушкина, а затем в еще большей степени у его наследников в XX веке. Все это будет проявлением внутриличностного диалога.

Что касается межличностного диалога, то этим типом диалогизма насыщен любой роман, и не только роман Достоевского. Диалог героя и автора, причем как вполне самостоятельных личностей, имеет место в любом романе, начиная с "Евгения Онегина". "Завершение" того или иного диалога, в свою очередь, мы обнаружим не только у Толстого и Тургенева как образцовых монологистов, но и у Достоевского, как выдающегося полифониста.

3. Бубер М. Я и Ты. М., 1993 (первое издание —1923 г.).
4. Гадамер Х.Г. Истина и метод. М., 1988.



Раскрывая мысль о диалоге эпох, естественно вести речь прежде всего о различного рода художественных текстах Выше говорилось о широком понимании современности, однако, разумнее начать с узкого. Наипростейший случай диалога такого рода — искусство нашего времени, называемое постмодернизмом. Как принято считать, оно родилось в ответ на засилие искусства тоталитарного типа, характеризуется отрицательным отношением к позитивным знаниям, к рациональному объяснению мира, разочарованием в гуманизме и защитной силе цивилизации, откуда проистекает интерес к иррациональному, бессознательному, противоречивому, случайному, неприятие целостности и непризнание организующего, центрирующего начала, что порождает воспроизведение жизни в ее фрагментарности, хаотичности, неупорядоченности. Отсюда же элементы абсурда, соединение безобразного и благообразного. В этом плане употребление очень распространенного термина "симулякр", который подразумевает нечто пустое, не имеющее означаемого, то есть реального содержания. С этим связано отрицание общепринятых нравственных и вообще объективных ценностей, утверждение идеи конечности мира как такового, внедрение понятия хаоса, ризомы взамен понятия Древа.

Особенность русского постмодернизма заключается не просто в отрицании мира как целостности, но отрицание мира социалистического и порожденной им литературы. Этот мир воспринимается как мифический, утопический, фиктивный, а потому заслуживающий критики, иронии и представления его как нелепого, полного симулякров и склонного к проявлению всякого рода абсурдистских тенденций.

В силу всего сказанного диалог проявляется здесь в наличии и преобладании иронии, пародирования, цитатности, противопоставления естественного и неестественного, совмещения несовместимого.

Напомню лишь один вариант постмодернистского текста — повесть В. Пелевина "Омон Ра". Необычное начинается с заглавия, которое представляет не свойственное русским имя героя — Омон Ра. Другое такое имя, точнее фамилия, — Попадья. Повесть моделирует ситуацию подготовки и отправки космонавтов на Луну. Здесь факты, возможные в жизни, сочетаются с фантастикой, при этом во всем ощущается полемика с различными представлениями той эпохи. Выход в космос мотивируется лишь идеей соревнования с американцами. Поведение людей, в том числе их гибель, объясняется лишь лозунгами и штампами того времени, а естественные чувства ответственности и стремления к освоению нового воспринимаются глубоко иронически. Высмеиваются привычные надписи, которые были на разного рода сооружениях, в том числе на космических ракетах, - МИР, СССР, СОЦИАЛИЗМ.

Смерть персонажей часто подается не столько как трагедия, сколько как фарс. Таким образом текст складывается из чужих слов, цитат, типичных микроситуаций той эпохи, превращая текст в интертекст. Пародийность окрашивает все произведение, предельно снижая его пафос, как бы заложенный в изображаемой ситуации.

Подобное проявляется и в других произведениях в еще более неприемлемых формах, например, у В. Сорокина (роман под названием "Роман", где Роман означает имя героя, повести и рассказы "Сергей Андреевич", "Соревнование", "Заседание завкома"). Здесь нелепость и абсурдизм, а также пародийность выливаются очень часто в жестокость и натурализм. Например, в рассказе "Соревнование" говорится, как лесорубы пилят лес, а затем один из них вдруг бензопилой режет другого, а потом бросается в воду. Еще страшнее выглядит ситуация в "Заседании завкома", где собираются на заседание для того, чтобы обсудить поведение одно-

го из парней — Витьки Пискунова. Через некоторое время один из участников вдруг предлагает расстрелять Витьку, затем все приходят в какое-то неистовое состояние и убивают женщину-уборщицу, причем убивают зверски, немотивированно и только после этого приходят в себя. Картиной страшнейшего убийства главным героем массы людей кончается названный выше роман В. Сорокина. Если это пародия и насмешка, то очень дикая и трудно объяснимая. Если за этим стоит желание вызвать шок у современного читателя, то нельзя не вспомнить, что многие из таких читателей испытывали реальный шок по очень серьезным причинам. При этом некое новое философское осмысление жизни, о чем пишут теоретики постмодернизма, здесь практически не ощущается, заслоняясь стремлением к изображению безобразного и античеловеческого.

Гораздо иначе выглядит диалог эпох в реалистических произведениях и XIX и XX веков, где память о прошлом отражается не в такой обнаженной и нарочито подчеркнутой интертекстуальности и пародийности, как в постмодернистских сочинениях. Бахтин любил говорить о соотнесении большого и малого времени, о связи культурных эпох, показателем чего являлся для него язык и жанр, отсюда понятие "памяти жанра". И действительно, жанр, в частности роман, позволяет весьма четко представить, в чем заключается и как осуществляется диалогичность эпох в этом типе жанра. Если диалог — это прежде всего общение и говорение, то каковы предпосылки и возможности общения жанров. Они заключаются, во-первых, в существовании традиций, которые не только не отвергаются, как в постмодернизме, но сохраняются, наследуются, позволяя понимать, что хотели сказать предшественники, и в то же время развиваются, обновляются, демонстрируя движение и изменение.

Что составляет ядро памяти романного жанра? Прежде всего обращение к определенной жизненной ситуации, которую еще Гегель определил как разлад между поэзией сердца и противостоящей ей прозаической действительностью, как интерес к субъективной стороне жизни индивида, который обладает личностным самосознанием и тем самым выделяется из своей среды. Последующие исследователи, включая Белинского, Веселовского, Жирмунского, Грифцова, Поспелова и многих других ученых XX века[5], каждый по-своему уточняли и обосновывали эту мысль. Определить сущность романа, как и любого другого жанра, ориентируясь на опыт только XX века, практически невозможно. Этот опыт длится веками. М. М. Бахтин как-то заметил: "Евгений Онегин" создавался семь лет. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а, может быть, тысячелетия)". Если мыслить конкретно, то за ним стоит около семи веков, ибо зерна романного жанра таятся в рыцарском романе предренессансной эпохи. Наследование такого опыта и является одним из *источников диалогичности*, присущей роману и позволяющей ему включиться в литературный процесс, продолжающийся и в XX веке.

Другим источником или показателем диалога оказывается естественное развитие и обновление найденного, обусловленное изменением жизни и сменяющих

5. Кузнецов М. М. Советский роман. М., 1963; Кожинов В. В. Происхождение романа. М,, 1963; Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; Днепров В. Д. Проблемы реализма. М., 1963; Жирмунский В. М. Народный героический эпос. М.-Л., 1962; Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. М., 1963; Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972; Затонский Д. В. Мир романа и XX век. М., 1973; Одиноков В. Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. Новосибирск, 1971; Чернец Л. В. Литературные жанры. М., 1982; Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985; Типология романа. М., 1991; Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989; Тамарченко Н. Д. Реалистический тип романа. Кемерово, 1985; Русский класический роман XIX века. М., 1997; Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Киев-Одесса, 1983; Косиков Г. К. К теории романа. // Проблема жанра в литературе Средневековья. М., 1994; Недзвецкий В .А. Русский социально-универсальный роман XIX века. М., 1997. Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М. 1975.



друг друга, но взаимосвязанных форм общественного сознания. При этом, если иметь в виду роман или даже литературу в целом XX века, то поле действия или проявления диалогичности предельно широко и трудно объемлемо исследовательским взглядом. Роман XX века не может не впитать в себя накопленный и аккумулированный веками опыт, но он же и отталкивается от него, в разных случаях по-разному.

Вместе с тем роман XX века сам по себе очень неоднороден и неоднороден гораздо в большей степени, чем в XIX веке. Дифференциация его форм зависит от разных видов общественного и личного сознания, которые обозначились в разных странах и у разных художников. Но было и общее, что позволяет сохраниться самому жанру и что заключается в наличии указанной ситуации, только весьма видоизменившейся в силу изменения общественной ситуации в мире, в результате активизации антагонизма между индивидом и обществом, который очень часто не выливается в прямой конфликт, а уходит в глубь сознания, порождая у героя ощущение одиночества, отчуждения, "посторонности", непонимания его миром и т.п.

Русская литература 1920-1980-х годов этого века заняла особое место в художественном процессе XX столетия. Она вступила в скрыто-открытый диалог-конфликт с другими литературами, стремясь создать новый тип героя — деятельного, рационального, целеустремленного, отдающего себя обществу и верящему в свое общественное предназначение. На этой почве, как известно, ее ожидали многие неудачи, связанные с невозможностью реально представить и заставить поверить в такого героя. Но и на русской почве, где по словам Андре Жида, шел процесс деперсонализации и подавления личности, роман сумел сохранить себя, унаследовав и реализовав свойственную ему жизненную ситуацию, то есть интерес к личности и ее сознанию, к неповторимому типу ее судьбы. Об этом свидетельствуют и долго находившийся под запретом роман Пастернака "Доктор Живаго", и признанный всеми "Тихий Дон" Шолохова, и появившиеся в 70-е годы романы Ч. Айтматова ("И дольше века длится день", "Плаха").

Итак, диалог эпох — непременное качество любой литературы, в том числе литературы XX века. Он проявляется и обнаруживает себя самыми разными способами и в самых разных формах. Это свидетельствует о закономерности такого процесса в мировой литературе, а внимание к его изучению говорит об отказе от монистического подхода, обусловленного идеологическим монологизмом, и использовании различных методов в изучении литературы, что характерно для так называемого открытого общества.

# КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА МИТОЛОГИЗАЦИЯТА НА ПОНТИЙ ПИЛАТ В СРЕДНОВЕКОВНАТА ЛИТЕРАТУРА

**Йосиф Мороз**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Образът на Понтий Пилат представлява несъмнен интерес преди всичко със своята противоречивост. Именно това неговото качество е залегнало в основата на многочислените творения на християнските екзегети, новозаветни апокрифи, фолклорни балади от епохата на Романтизма и пр. Средновековната поема от 12 в. за Понтий Пилат, приписвана на каноник Петр Пиктор, известен с новелата си "За майка, обичала сина си с нечиста любов", очевидно може да бъде смятана за една от най-любопитните по своята контаминационна вариативност на сюжетите си, корени на които се крият в дълбоката древност. Богатата семантика на сюжетните колизии, фантастичното съчетание и преплитане на езическите и християнските фабули в едно неголямо произведение пресъздават доста интересен "портрет" на Понтий Пилат.[1] Акцентът е поставен върху предопределеността му на злодей, един от главните виновници за мъченията и смъртта на Христос на разпятието. Изтъкнатите в евангелията нерешителност и страхливост на Пилат, както и в многочислените апокрифи и дидактични произведения на църковните отци, в които се обясняват или тълкуват едни или други новозаветни епизоди, са обяснени в латинската поема чрез предопределеността на съдбата му още от раждането. В поемата е несъмнено влиянието на апокрифно евангелие на Никодим и ние също ще използваме неговия материал преди всичко като компаративен източник при търсенето на инварианта на семантиката и функциите на неговите персонажи. В нашите поставени тук задачи не влизат проблемите, свързани с произхода и разпространението на евангелието на Никодим в гръцки, латински и славянски преводи и допълненията към него от апокрифи, които са му близки семантично.

Заедно с това трябва да се има предвид, че този паметник се отнася към II в. и се е наричал "Acta Pilati". Едва към VI в. той става известен като евангелието на Никодим. Основни дъпълнения към него според общия комплекс на сюжетите са: "Посланието на Пилат към Тиберий", "Предаването на Пилат на смърт", Посланието на Август Тиберий към Пилат", "Словото за Марта, обвинила Пилат пред цар Август" и някои други литературни паметници.[2]

На Запад тези апокрифи влизат органично в културата на широки народни маси като средство за утвърждаване на християнската вяра, нравственост, религиозно възпитание и знания. На тяхна основа се създават многочислени легенди, дидактични трактати и монументални изобразителни паметници, превърнали се в образци на нравствена философия (Иоаким и Анна, Йосиф и Мария, страсти Христови, Fons pietatis и т.н.). В това отношение разглежданата поема представлява

1. Грабарь-Пассек Т. Средневековая поэма о Понтии Пилате. В: Античность и современность, Л., 1972, с. 410-416.
2. Сперанский М. Славянские апокрифические евангелия. М., 1895, с. 11.



един характерен за епохата паметник, симбиоза на древни митологични представи и законите на християнската етика.

В поемата се разказва, че според древното предание кралят на огромна и силна страна закъснял за лов и бил принуден да пренощува в селски дом недалеч от гората (в друг вариант в дома на мелничаря). С подобно епическо начало започват много от сюжетите, свързани с вълшебните приключения на герои, царе, духовни лица и пр. В инварианта на подобни действия лежат древните представи за прехода на героите в чуждо сакрализирано пространство, където най-често ги очаква среща със стопанката, обитателка на тези места.

В поемата кралят остава да нощува в дома на красавица пила и се съединява с нея. Митологичността на сюжета се продължава и в това, че кралят-маг узнава от гаданията си, че ако в този момент той не е бил съблазнен от вълшебницата, стопанката на дома и би се съединил със своята жена, кралицата, то би се родил велик положителен герой.

Многочислени примери от световна митология свидетелстват за реликтови представи за обредното съединение на царя с местната богиня в строго определено време на годината, което трябва да донесе благополучие на страната и раждането на герой, нов цар, защитник на народа. Тази широко разпространена митологема включва герои на гръцките митове, някои варианти за раждането на Чингиз-хан, многочислени епически герои, някои митологични елементи в образите на средновековните Мелюзина, Берта, Ундина и пр.

Както подобава на интригата, преди съединението на царя (героя) се организира празник с обилни жертвоприношения:

...Там за трапезой жертву обильную Вакху воздали...

В необходимия срок стопанката ражда герой. И отново срещаме епическия мотив за израстването на героя:

...Пилат мужал подрастая
*...Силой, тела красотой и разумом быстрым блистая...*

Мотивът за бързото израстване, за силата и красотата и рязкото отличие от връстниците, е също популярен в световната митология, фолклор и литература в широкия диапазон от народните приказки и песни до апокрифното евангелие на Тома за детството Иисусово.

Подобно на всички сходни сюжети, героят не се разбира със своите братя или връстници. Караниците нерядко завършват с наранявания и смърт, обикновено преднамерена, на единия от тях. Поради това героят бива изгонен от дома на своите или най-често от осиновилите го родители. Доста сходни описания на детството и младостта на Пилат са тези на друг отрицателен персонаж от евангелията — Юда. За него в апокрифа се разказва, че се отличавал със зъл и коварен характер. Юда убива единствения истински син на осиновилата го царица на остров Искариот, а после и своя баща. Разкайвайки се за стореното, Юда се присъединява към Христос.[3]

В поемата народът иска изгнанието на Пилат от страната, затова кралят го изпраща като заложник в Рим, т.е. практически го обрича на смърт, защото в митологичното разбиране изгнанието на индивида означава не само социална смърт, но и принасянето му в жертва. Ако се съди по косвените намеци в текста, страната на краля, който се казвал Ат, е била сравнително неотдавна покорена от Рим, но

3. Сказание, съставено от праведния и свет мъж на западната църква, великият учител Йеароним, за Юда предателя. В: Стара българска литература, т. 1., С., 1982, с. 216-220.

запазила своята сила и мощ. Опасявайки се от война, Рим искал заложници от знатни семейства.

Аналогичен цикъл от сблъсъци се повтаря в Рим, където Пилат убива своя приятел, също заложник, но не се решават да го накажат със смърт, защото се страхуват от гнева на могъщия му баща, и го изпращат на остров Понт.

*...Там обитал народ искони жестокий и дикий*
жили они самовластно, суда и закона не знали
всех наместников там и своих же царей убивали...

Съгласно каноничната схема на развитие на християнския сюжет трябва да последва разкаянието на грешника, обикновено в уединение, на остров, в пустинята, сред дивите зверове или жестоки народи. Благодарение на разкаянието и дългото и изнурително отказване от земните блага, и на доброто отношение към обкръжаващите подобен отшелник се ползва с уважение и в резултат на това го избират за игумен на манастира, ръководител на епархия, цар и т.н.

Тук очевидно се съчетава мотивът от приказката за царстване над див народ и поканата (по-рядко женитбата) от местната владетелка на друго царство с християнските реминисценции за разкаянието след убийство (особено популярен мотив за разкаялия се разбойник или кръвосмесител).[4]

На острова под управлението на Пилат се установява мир и благоденствие. Затова, както се казва по-нататък в поемата, тетрарх Ирод (Герод), научавайки за умелото управление на Пилат, го кани да стори същото с еврейския народ. Според историческите данни Пилат в длъжността си на прокуратор на Юдея от 26 г. със своите действия нееднократно предизвиква възмущението на народа. Сред тях най-въпиющи били внасянето на императорско изображение в Йерусалим, окачването на щитове с негови образи в двореца на Ирод, но най-кървави последици предизвикала конфискацията на съкровищницата на храма за строежа на акведукта. Очевидно точно тази жестока разправа споменава Лука: "В скоро време дойдоха някои и му разказаха за галилейците, на които кръвта Пилат смесил с жертвите им" (13,1). С това се подчертава, че Пилат ги напада по време на жертвоприношението и осквернява храма. Лука е единственият сред евангелистите, който съобщава следния епизод: при съдането на Христос Понтий Пилат не го намира за виновен и го праща на Ирод, тъй като той отдавна чувал за него, искал да го види и се надявал Христос да направи някакво чудо (23,8). Но Иисус не отговорил на въпросите му и тогава Ирод "облече го в светла дреха и го изпрати назад при Пилата" (23,11).

Това място тълкувателите на евангелието обясняват с лекомислието на Ирод, пожелал чудо от Христа, който не го удостоил дори с отговор, защото въпросите били зададени от чисто любопитство.

Това тълкуване според нас е не до края изчерпателно. Дребният управител с жесток и демоничен нрав, умело лавиращ между постоянно роптаещия народ и римските цезари, умее да търси и осъществява в живота умни съвети; както се съобщава в евангелията, в недалечното минало той търсил съветите на Йоан Кръстител и дълго не се решавал да го убие, въпреки настояванията на Иродиада. По същия начин той се колебаел и по отношение на Христос.

Известно е, че той знае за него още преди да се роди по предсказанията, след това са му съобщили за проповеди на Христос и чудните изцеления, особено в последните години от живота Му. Затова и Ирод му се зарадвал, очаквайки от него както от Йоан, мъдри съвети. Но не ги получил, тъй като на Иисус предстояло да изпие горчивата чаша на жертвеността. Разбрал това, Ирод заповядал да облекат

4. Мороз Й. Символика кровосмесительства в средневековой христианской литературе. В: "Etudes balcanique", 1992, № 1.



Христос в светли, царски одеяния. С това косвено се подчертава жертвената роля на Христос — като цар-жертва — реминисценции на древните обреди на умъртвяване на сакрална жертва на строго определена календарна дата, фиксирана от царя-жрец. Тази практика със светлите одежди е известна още в античния свят, но най-популярна семантика на възвеличаване и едновременно унижение на царя и неговите атрибути (в това число и облекло) става при карнавалния персонаж в средновековието.

От общуването с Христос Пилат се уверява в чудната му сила и неговото намерение да принесе себе си в жертва като цар на неземно царство, но все пак заповядва да напишат на разпятието — "Иисус от Назарет. Цар Юдейски" и решително отказва на исканията на юдейските първосвещеници надписът да бъде изменен или снет. Напълно вероятно ап. Иоан, когато изобразява тази подробност, още веднъж показва, че чрез упорит езичник и тиран божието провидение известява на света за Христос като богочовек и небесен цар.

По този начин в каноничните евангелия намираме косвени указания за ролята на Пилат, чието предназначение е отново на екзекутор, принасящ жертва и самият той готвещ се да стане такава. Що се касае до апокрифните евангелия, то в поемата е изразено в подчертаването на елементите на дуализъм в рязкото противопоставяне на образите на Пилат и Христос и на женските персонажи, на което ще се спрем по-долу.

В основата на втората част на поемата за съдбата на Пилат, след смъртта на Христос са легендарните сказания и апокрифи, преди всичко на евангелието на Никодим и "Словото на Марта, обвинила Пилат пред цар Август". Текстовете на тези два паметника са се наслоили на субстратни митологични схеми, проличаващи в поемата.

Действието в нея е отнесено към периода на управление на Флавиите, баща и син. Оси свили гнездо в носа на бащата, затруднявайки дишането му, а синът страдал от проказа, което се различава от свидетелствата на Светоний за завидно здраве на двамата императори. Чувайки за чудните изцеления на Иисус, те изпращат пратеници при Пилат.

Тук отново прозират широко разпространените сюжети за болния (стар) цар, пратил за чудно лекарство, подмладяващи ябълки, жива вода, млада жена и пр. Пратеници се връщат с печална вест за Христова смърт, но и съобщават за творените от него чудеса. Веднага след заявление на Тит:

*...Смерти подлежит тот и казни беаз всякой пощады,*
*Кто весь мир обездолил, лишим столь великой отрады...*

След тези думи той моментално оздравял.

Сега според каноните на средновековните религиозни творения Пилат трябва да бъде наказан като виновник за смъртта на Христос и респективно още един път предназначен за жертва.

Императору все что ни день прошенья приносят
*Чтобы Пилата он казни предал за его преступленья...*

В действителността, разбира се, на жителите на Рим им е все едно за съдбата на следващия пророк и месия, роден от земята на Палестина, но в митологично-обредното разбиране е необходима умилостивителна жертва по случай оздравяването на императора и в дадения контекст Пилат е подходяща фигура.

Във византийската, както и в цялата европейска житийна литература, винаги са били популярни сюжетите за пратеници, поклонници. Този вид литература същес-

твува чак до XX в. под формата на различни пътешествия в търсенето на обетованата земя. Героите разпитват и търсят местата на истинско благочестие, социална справедливост и душевна хармония. В продължение на векове към обетованата земя се отправят както самотният поклонник, така и кръстоносни походи, търсейки Христовите одежди, гроб, мощи, кръст, евхаристийна чаша и всички забележителни места и предмети, свързани с живота и смъртта на Христос.

В такива различни по форма сюжети еволюират инвариантните модели за търсенето на сакрално пространство и неговия център, където трябва да се принесе жертвата.

В латинската поема пратеници срещат жена, която им разказва за Христос и неговата смърт и им показва неръкотворния му образ, запечатал се на покривалото й. Тази жена вероятно е Вероника, една от "дъщерите Йерусалимски", упоменати от Лука, и персонаж, традиционно свързан с неръкотворния образ на Христа. Според християнската традиция именно тя дава кърпа, за да изтрие лицето на носещия към Голгота кръст Христос, при което на кърпата се отпечатал образът му. За този неръкотворен образ жената разказва в поемата на пратениците като за изцеляващ:

...Боль уступает ему, и болезнь изчезает навеки...

Затова пратеници я вземат в Рим заедно с кърпата. Тит, поглеждайки към образа, промълвил "аз вярвам" и веднага се излекувал:

Только сказал и исчезла проказа...
*Он очистился весь, влилась в него прежняя сила...*

Съществува и друга Вероника, свързана с Флавиите. Тя е жена на цар Агрипа и любовница на Тит, но вероятно в латинската поема се има предвид първата Вероника.

Аналогична история с неръкотворния образ се разказва в апокрифа "Послание, написано от цар Абогар на Господа наш Исус Христос". Боледуващият шест години цар оздравява, когато го докосват с неръкотворния образ и той повярвал в Христа[5]. Любопитна е подробността, че посланиците на царя Тадей и Лука скриват под керемиди платното с образа на Христос и той се отпечатва върху тях. После ги намира византийският император Никифор Фока (963-969). Някои, описани от Лъв Дякон перипетии на неговия живот и смърт, имат паралели в разгледаните текстове.[6]

В апокрифа "Слово за Марта..." се повтаря същият мотив за оздравяването на императора от някаква болест в носа му, която дотогава не му минавала. Марта го накарала да произнесе ""В името на отца, сина и святаго духа", болестта веднага паднала от носа пред него на трапезата и той приел свето кръщение.[7]

Примерите с оздравяване могат да бъдат продължени, но не само това е важно, а и определеният корелат на митологична структура, където владетелят, олицетворяващ даден социум, се излекува, възвръщайки по този начин благосъстоянието на народа. В митологичния архетип това се извършва чрез обредите на необходимото жертвоприношение.

За трети път в поемата пращат пратеници в Юдея, този път да дадат наместника да бъде разкъсан от диви зверове. Но Пилат вече се е самоубил: "со своей не

5. Послание, писано от Зар Авгар до Господа наш Исус Христос. В: Стара българска литература, т. 1., с. 145-147.
6. Лев Дьякон. История. М., 1986.
7. Слово за Марта, която обвини Пилат пред цар Август. В: Стара българска литература, т. 1, с. 168.



смирившись судьбою, ряд преступления своих, завершив преступной кончиной".

Поемата се придържа към официално приета от християнските екзегети версии за по-нататъшна съдба на Пилат. Смята се, че той действително е бил извикан в Рим, но тъй като през това време Тиберий е вече мъртв, Калигула го изпраща в заточение в Галия, където Пилат се самоубива. В поемата това се тълкува като престъпление. Според древните митологични представи Пилат трябва да се даде доброволно на законния обред на жертвоприношение, на люта екзекуция, както го сторва в едно от апокрифните евангелията. Като самоубиец не го погребват в земята, опасявайки се, че тя няма да го приеме и че той, съгласно митологичните възгледи, ще стане вампир. Затова тайно го хвърлят в дълбоко място в реката, олицетворяващо отвъдния свят. Но и водата не иска да приеме неразкаялия се злодей, свършил със себе си.

Подобни сюжети са широко разпространени в световната митология и фолклор, например в един много известен епизод, в който Тезей хвърля разбойника Скирон в морето:

...кости разбойника порознь
Отказала в приюте земля, отказали и волны,
Долго носились они, говорят, пока затвердели
Позже в скалы...[8]

Според една византийска легенда подобна участ сполетяла и Ирод — неговият син Алмон умрял бесноват, Иродиада, оплаквайки бедствията у дома, се лишила от ляво око, Ирод окуцял и умрял от отичане. Тялото му не било прието от земята, но първата законна жена Прокла, отхвърлена заради Иродиада раздала на бедните своето имане, за да се молят земята да приеме костите на Ирод.[9] (Тук представлява интерес една славянска вставка в превод от Йосиф Флавий: "Първият мъж на Иродиада, тетрарх Филип, сънувал, че орел му извадил очите. Филип събрал мъдреците, но никой не можал да разгадае поличбата. Дошъл Йоан Кръстител и казал, че орел — това е твоето подкупничество, извадил очи — царството и жена ти ще минат в другите ръце. Така и станало, вечерта умрял Филип, а жена му и царство наследил Ирод Антипа.) В апокрифа "Посланието на Август Тиберий към Пилат" се казва, че последният бил заточен в каменен стълб и бил случайно убит при лов от самия кесар. В Никодимовото евангелие пак кесар убива на лов елен, но този път Каиафа, чиято участ в Посланието "е да бъде окачен в чувал на слънце".[10]

Възможно е разнообразието на тези наказания и неволни убийства да бъдат обяснени с факта, че по време на пожара на Рим при Нерон всички държавни архиви изгарят и фактическата съдба на Понтий Пилат остава неизвестна за поколенията. Но тук от друга страна помага вариативността на митологичните представи, лежащи в основата на апокрифните разкази за смъртта на Пилат. С тях са свързани и вярвания за "кораба на мъртвите", плаващ на онзи свят с душите на покойниците, воден от жрец или от бога на смъртта, които обясняват следващите редове от латинска поема, след като страшни беди се сипят върху хората, живеещи около мястото, където било хвърлено тялото на Пилат:

...Взяв останки святых, чья молитва их город хранила
на воду их опустили в челне без гребцов и кормила...

8. Апполодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972, с. 178.
9. Кирпичников А. (реценция) А. Васильев. Сборник памятников византийской литературы. Византийский временник, т. 1, вып. 1, 1874, с. 157.
10. Сперанский, Цит. съч., с. 71.

Езическият кораб на смъртта се наследява и контаминира с кораба-храм и кормчията Христос. Корабът се уподобява на езически психопомп и със закодиран център на вселената, където се извършва сакрално жертвоприношение.[11] Подобен топос със знамението, откриващо местонахождението на тялото, е отразен в многобройни агиографски описания. В тях определени признаци издават присъствието им — благоухание, явление на кръста, вещ сън, сакрално животно и пр. Накрая в латинската поема се разказва как тялото на Пилат е хвърлено във вулкан.

В този сюжет отново са примесени езически и християнски вярвания; в първия случай за хтонични демони и духове, във втория — за ада. В резултат на хвърлянето на тялото във вулкана като следващото по ред жертвоприношение, настъпва благоденствие:

И с той поры наводненья и бедствия все прекратились...

Планината Пилат в швейцарските Алпи се свързва с последното пристанище на злополучния прокуратор. Съществува местната пословица — "Wen der Pilatus hat einen Hut so ist das Wetter fein und gut" — "Когато Пилат е покрит с шапка (тази на облаците), времето ще бъде добро".

В апокрифите краят на Пилатовия живот е друг — в евангелието на Никодим му отрязват главата, но след като е помолил Христос за прошка; в "Словото за Марта" сцената придобива драматичен оттенък на мъченичество за Пилат. Той самият моли да му отрежат главата, но не веднага, а след дълги мъчения, за да се приближи с това до Христа. След молитви Пилат чува глас от небето: "Радуйся, возлюбленный сын мой, будешь стоять у престола отца моето". Когато го обезглавяват, ангелите отнасят главата на Пилат на небето.[12]

Съвсем очевидни са противоречията между греха на Пилат и тенденцията за неговото оневиняване и реабилитация в каноничните, още повече в апокрифните евангелия и в други паметници. Пилат е показан и трактуван спрямо християнската максима "вярата изкупва престъплението" — facines fides ablevat.

Но в латинската поема, издадена по време на тържество на християнството, той е показан в духа на езическата митология като завършен злодей.

Тенденцията за реабилитация на Пилат има и реални исторически корени. По времето, когато се създават евангелията — след разрушението на Йерусалимския храм — се води полемична религиозна война между християни и юдеи. Ако в първите две евангелия на Матей и Марко вината за разпятието на Христа е хвърлена върху първосвещениците и старейшините, то при Лука тя е на тълпата, а при Йоан — на всички юдеи. В апокрифите Пилат всячески се опитва да го спаси от тълпата, в тях са въведени редица нови сцени, сюжети и персонажи, допълващи и пояснящи библейските събития.

В поемата се говори за две жени, които по един или друг начин вземат участие в съдбата на Пилат. Едната е майка му, Пила, родила син от крал Ат, наречен Пилат. Според езическите представи тя е олицетворение на природата и демонично същество, а според средновековните традиции тя се превръща в магьосница и вълшебница. Тези си качества на демоничен, но вече в средновековното разбиране амбивалентен персонаж тя предава (както и името си) на своя син.

Вторият персонаж е жената с неръкотворния образ на Христос, с чиято помощ се излекувал император Тит. Името на Вероника от цикъла легенди за неръкотворния образ тематично е свързано с Марта, сестрата на Лазар, обвинила Пилат пред Август и излекувала последния. На своя ред Марта е близка да кръвотечната Вероника в Никодимовото евангелие, свиделстваща в сцената на съда в полза на Христос.

11. Мороз Й., То Нгок Тхан. Декорацията и предназначението на виетнамските ритуални барабани "донгшон". В: "Анали", 1995, № 3-4, с. 84-103.
12. Сперанский, Цит. съч., с. 71.



Така се виждат два полюса на женски образи в една или друга степен моделиращи образа на Пилат. От една страна е майката — езичница и демоничен образ, а от друга — вярващите в Христа и свързани със съдбата му Марта, кръвотечната Вероника и Вероника с неръкотворен образ, които вероятно са един и същи — поне семантично — персонаж.

Тъй като всички сюжетни колизии при сцената на съда показват Пилат като нерешителен, колебаещ се между своите езически възгледи и желанието да повярва в Христос и неговото учение, е бил необходим нов персонаж, в който колебанието да бъде преодоляно. Появява се жената на Пилат, за която споменава само Матей: "...жена му прати да кажат: не прави нищо на тоя праведник, защото днес насъне много пострадах за него" (27,19). Пророческият сън на Пилатова жена, по-късно наречена Прокла, явно напомня за други такива митологични и пророчески сънища. На жената на Юлий Цезар Калпурния се присънило, че мъжът й го заколват в обятията й, че вратите на спалнята им внезапно се отварят от само себе си.[13]

Примери с подобни пророчески сънища могат да бъдат продължени, но основният им смисъл в средновековието е провидението на това, което трябва да се случи. Богородица сънува подобен сън и как от нея самата израства дърво, на което трябва да бъде разпнат Христос. В такъв смисъл Прокла от една страна е пророчица, олицетворяваща различни религиозни възгледи, но от друга се е отказала от собствените богове и в евангелието на Никодим самият Пилат свидетелства с думите си за това: "Вы сами весте яко жена моя богам нашим не служит, но паче іудейския верует".[14] Във версия на Ориген тя е прозелитка на юдаизма, но когато се запознала с месианските пророчества на Стария завет, разбрала кой е Иисус. Според друга версия мотивите на поведението й се обясняват с това, че Иисус я изцелил, когато тя била смъртно болна. Тя се обърнала към него, когато ангелите отнесли главата на Пилат с думите на радост и предала душата си.[15]

Така Прокла представлява липсващото звено в семантичната верига от женски персонажи, които дават възможност образът на Пилат да бъде обяснен в нова светлина. Тя с метаморфозите си на езичница-юдейка-християнка дефинира етапите на еволюцията на образа на Понтий Пилат в апокрифните евангелия. Така всички женски образи около Пилат трябва да се разбират като ключ към по-дълбокото му тълкуване в апокрифите и в латинската поема. В самата поема, където той е определено злодей, образът на Прокла е излишен и очевидно изпуснат. Като интересен детайл в съвременната трактовка на образа на Пилат следва да отбележи, че в първоначалната редакция на романа "Майстора и Маргарита", неговият автор М. Булгаков въвежда в йерусалимските сцени образа на Клавдия Прокла, жената на Пилат, която също така моли за снисхождение към Христос. Като съпруга на Пилат — персонаж функционално и семантично близък до "княза на тъмнината" — тя е била замислена от автора като йерусалимския аналог на Маргарита — невястата на сатаната Воланд.

Както посочихме, в разглежданата поема някои, на пръв поглед незначителни семантични акценти в образа на Пилат, са недостатъчно изследвани. Според нас основната идея на латинската поема е предопределеността на Пилат като екзекутор на Христос още чрез обстоятелствата на зачатието на Пилат, неговите родители и детство. В първата част на поемата, както и в заключителните й редове, са демонстрирани най-явно древните езически представи за провиденционалността на раждането на изключителен персонаж и принасянето му

13. Светоний. Жизнь двенадцати цезарей, М., 1988, с. 47.
14. Сперанский, Цит. съч., с. 53.
15. Пак там, с. 117.

в жертва, кодиращи биокосмическите цикли в природата. Тази митологична предначертаност съгласно логиката на събитията в поемата довеждат Пилат в Юдея, където (според сюжета) го кани Ирод. В образа на Ирод и особено в сцената на съда авторът на поемата следва апостол Лука, който единствен от евангелистите споменава за епизода.

Нашето тълкуване донякъде е различно от това на традиционни християнски екзегези. Едва ли въпросите на Ирод са глупави и лекомислени, след като самият Йоан Кръстител е съветвал Ирод, който търси същото и от Христос. Но тъй като земният му живот е вече на привършване (за разлика от Йоан, който в момента на даване на съвети не е знаел за срока на смъртта си). Бог не отговаря на Иродови въпроси, концентриран върху предстоящата горчива чаша и страстите, чрез които да спаси човечеството, но и да прояви множествената си същност, след като умре човекът в него.

Основната част на поемата има като инвариант апокрифното евангелие на Никодим и няколко допълнения към него, най-вече посланията между Тиберий и Пилат. В поемата като цяло се повтарят сюжетните колизии на апокрифите, но са вмъкнати редица фрагменти, подчертаващи демоничната същност на Понтий Пилат с характерните за апокрифната литература дуалистични елементи. В поемата това се проследява в противопоставянето на два различни женски персонажа — на майката на Пилат, заченала го при определено съчетание на звездите, и на Вероника, излекувала императора с помощта на неръкотворния образ на Христос.

Казаното дотук дава възможност да отговорим на един важен за средновековната литература въпрос, а именно защо образът на Понтий Пилат е подложен на процеса на вторична митологизация чрез преосмислянето на древни митологични и фолклорни семантични схеми; защо това се случва в епохата на зрялото средновековие с неговия разцвет на вярвания в злотворни демонични сили, отвращаващи добрите християни. Пилат придобива чертите на зъл магвампир, чиято съдба е предопределена още от обстоятелствата на зачеването му.

Еретичните учения, кабалата и черната магия, разпространени в средновековието, осветяват по нов начин този мрачен, мистичен и демоничен характер. Така в поемата откриваме отпечатъка на времето: езическите ритуали с техните жертвоприношения, каноничните описания на страстите и смъртта Христова и в значителна степен митологизираното средновековно възприемане на събитията в Палестина, протекли в началото на нашата ера.



# АРХИТИПЪТ БОГИНЯ-МАЙКА И ПАТРИАРХАЛНИЯТ МОДЕЛ

**Катя Йорданова**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Константна характеристика на древните религии е наличието на стабилни култове на могъщи божества-жени с най-висша закрилническа и изобщо творяща живот и блага сила, разпростряна над земя, небе, хора, както и над други богове. Тези богини-Майки (в най-широкия смисъл на това понятие) превъзхождат по неповторимост на психологическото въздействие множество мъжки богове и създават своеобразна емоционална центростремителност в центробежния свят на древното многобожие.

Такава е например мексиканската богиня Тонанцин (самото й име означава "нашата майка"), закриляща раждането и плодородието. Култът към нея се оказал тъй устойчив, че испанското мисионерство по време на настъплението си в онези земи трябвало да я свърже с Богородица[1], т.е. да се задоволи с християнизирането вместо с детронирането й. Такава е и японската богиня на слънцето Аматерасу-Омиками, което означава "Великата свещена богиня, сияеща на небето". На Аматерасу се оказвали изключителни почести, удвоявани от вярването, че тя е и божествената прародителка на всички японски императори-майка на първия и най-легендарния измежду тях. Наред с всичко друго Аматерасу влязла в двубой с бога на бурята Сусаново ("свирепия мъж") и го победила. Така че тази богиня е и богиня на действието, която триумфално премерва силите си не само с могъщ, но и със свиреп бог-мъж. Аматерасу е извънредно интересно изваяние на японското митотворчество, тъй като спада към един по-рядък архитип женски божества, олицетворяващи и героичното, и майчинското начало.

От великите богини е била и древната "Велика майка" на хетите — богиня на плодородието, широко известна с по-късното си име Кибела.

Уникалната "сплав" от божествени фигури, креирана в симбиозния процес на постепенно абсорбиране на древногръцката митология и религия на римска почва и традиционно наричана "гръко-римски античен пантеон", разкрива невероятно богато, силно и разклонено женско присъствие. Начело е "златотронната" олимпийска царица Хера, Зевсовата сестра и съпруга (у римляните — Юнона), чието могъщество включва и строгото бдение над морала сред богове и хора.

Древноегипетските вярвания също включват можество женски божества, измежду които обаче Изида, сестра и жена на Озирис (и двамата "главни фигури в народната религия") и майка на бог Хор, е била въздигната до "най-популярната богиня на плодородието в Египет".[2] Нейният култ в елинистическо-римския период обхванал обширни области от Средиземноморието. Изида, заедно с братята си Озирис и Сет и сестра си Нефтида принадлежи към великата хелиополска "Деветорка" — боговете, които са и главни персонажи на египетската религиозна литература. Множество древни източници отразяват в широк диапазон настроенията и състоянията на богинята — "Текстовете на пирамидите", "Папирусът Бремнер-

1. Вж. *Токарев, С.* Религията в историята на народите. София, 1983, с. 157.
2. Пак там.

Ринд", "Папирусът Честър Бити" и др.[3] Изида е типичен пример за женско божество, чиято митологическа психограма не застива статично във времето, а претърпява своеобразна еволюция и то към акцентиране на съпружеското и майчинското начало. Именно тя се извисява в един по-късен период до "всеегипетска велика богиня-майка".[4] Именно с тези доминанти, засягащи общочовешки психологически струни, би могла до голяма степен да се обясни и тъй широката извънегипетска дифузия на нейния култ, с който приключваме тук примерите за архитипа богиня-майка.

Митотворчеството за Изида и Озирис навлиза и в древногръцката литература чрез перото на Плутарх, автор на трактата "За Изида и Озирис", оценяван като най-добра литературна обработка на тази тематика. Текстът, редуващ лирични и драматични моменти, съдържа богата гама от чувства, състояния и прояви на Изида като съпруга — преди и след вероломното убийство на Озирис от брата му Сет — и като майка. Силно акцентиран е един твърде красноречив патриархален нюанс от взаимоотношенията в това семейство египетски богове: когато "Озирис дошъл при Хор от задгробния свят, дарил го и го обучил за борба " (срещу бога-братоубиец Сет), задавайки му накрая и въпроса "какво той смята за най-добро дело, Хор отговорил: "Да помогна на баща или майка, ако страдат несправедливо." [5]

Подобни детайли и моменти на синовна грижа, съпружеска преданост и пр. не могат да не предизвикат силен психологически резонанс и то не само в историческите рамки на елинизма, но и по-късно и дори в по-голяма степен във византийско-славянската средновековна психика, за която патриархалният семеен модел е важен опорен елемент. Впрочем, той се запазва като типологически общ белег на славянска почва и през следващите епохи — чак до ново време, разбира се, не без съответните исторически обусловени метаморфози. Показателни за относителната му устойчивост през вековете са множество образи в славянските литератури от XVIII и XIX век, предимно в белетристичните им жанрове. Важни свидетелства в този смисъл са някои описания на бита и психологията на патриархалната задруга у южните славяни през XIX век, направени от Вук Караджич — за сърбите[6] или пък народо-психологическото реставриране на "старата душевност" на българите от Иван Хаджийски.[7]

Ако се обърнем отново към Плутарх, но този път не към трактата му "За Изида и Озирис", а към неговите двадесет и три двойки "Успоредни животописи", ще открием в може би най-интересния от тях — "Александър и Цезар" един момент, който би могъл да се окачести като емблематичен и същевременно да послужи като изходна точка за сравнения в горния смисъл. Става дума за конфликта между Александър и баща му Филип, който е решил да си вземе нова съпруга — Клеопатра. Плутарх предава скандала на сватбата като извънредно експресивен, но сбит епизод (Филип се спуска с меч срещу сина си), а благоприятната развръзка впоследствие е улеснена от приятел на семейството (Демарат), без самият Александър да играе посредническа роля между скараните си родители. Той само отвежда майка си Олимпиада в Епир и отива в Илирия. Осъзналият се по-късно Филип (и то след острите упреци на приятеля си — "...навлече на собственото си семейство толкова злини и такива размирици") изпраща Демарат да го склони да се върне. [8]

Античната романна литература за Александър Македонски (жанровото понятие следва да се употребява диференцирано от съвременното му терминологично значение) и по-късните й преработки и преписи на славянска почва обаче предлагат по-различни варианти на тези епизоди. В широко известната т. нар. Псевдо-Калистенова версия за живота на Александър, зад която стоят векове на "странстване" от Изток на Запад и обратно, поведението на Александър в тази колизия е активизирано и патриархализирано. Тук изцяло и единствено той — загриженият син — направлява щастливата развръзка. При това текстът на Псевдо-Калистен е по-обширен и богат на назидателни реплики, изречени от Александър, който впрочем не пропуска да подчертае и задължителното подчинение на жената пред мъжа: "Майко, недей да се възмущаваш... иди първа при него. Редно е жената да се подчинява на мъжа." "... вдигна майка си, отведе я при Филип и каза: "Татко! ... ето тя е тук. Прегърнете се сега пред мене. Не е срамно, защото от вас съм се родил." Така рече Александър и помири родителите си и всички македонци му с възхищаваха."[9]

Така поднесени, тези биографични сцени от живота на великия античен пълководец изискват внимание и в светлината на твърдението, че в процеса на разпространение и текстуални преработки на романа "постепенно македонският завоевател се превръща в герой на една тиха сантиментална нравственост и в мъченик на една почти средновековна любознателност".[10] Доколко това е безусловно точно, зависи от ъгъла, под който се възприема едно или друго от тези повествования — разнонационални издънки от общото сюжетно родословно дърво. Но като се има предвид, че антично-средновековната белетристика на тема "Александър Македонски" общо взето неизменно пази равновесие между героиката и фантастиката, визираният момент очевидно представлява рязко отклонение от тях. Със силно изразената си битовопатриархална психологическа окраска той изпъква най-вече като преносител на един нравствен архимодел с древни митологични корени към литературата.

Вариантите на наративния поток за живота и героичните дела на Александър Македонски, които се разпространяват през Средновековието сред южните и източните славяни с широко абсорбираното кратко название "Александрия", увеличават още повече модалния заряд на този нравствено-патриархален протуберанс. Само руските редакции са пет, а една от по-късните преработки там, известна като сръбска "Александрия" — "Српска Александрида"[11], е преминала в староруската литература чрез кирилски ръкописи след XV век. И така, синовната преданост, етичната зрелост и тактичната непоколебимост на Александър в ликвидирането на семейния конфликт изпъкват още по-контрастно на общия фон на този "военно-авантюристичен роман", както го определя проф. Йордан Иванов, приближавайки го по този начин плътно към едновременно и твърде патриархалната, и твърде любознателната (спрямо широкия свят) средновековна славянска душевност.

В първата от двете главни редакции на "Александрията" с много ранен старобългарски превод, преминал у русите,[12] сдобряването на родителите, макар и един от "юношеските подвизи на Александра", е предадено много по-нашироко от сблъсъка "баща-син" — с разни психологически перипетии, с издигане на критерий за морална справедливост и в тон на покровителство и уважение към майката. Като съпруга обаче тя, вече бе посочено дължи покорство на мъжа си както повелява библейско-християнският кодекс.

3. Вж. *Липинска, Я., Марчиняк, М.* Митология на древния Египет. София, 1981, с. 60 и сл.
4. Вж. *Мифы народов мира*. Москва, 1980, т. 1, с. 426.
5. Вж. *Плутарх*, цит. по "Митология на древния Египет" от Я. Липинска..., София, 1981, с. 56-59.
6. Вж. *Вукови записи*, Београд, 1964, с. 63-64.
7. Вж. *Хаджийски, И.* Оптимистична теория за нашия народ. София, 1966, с. 40 и сл.
8. Вж. *Плутарх*. Успоредни животописи. София, 1981, с. 28.



9. Вж. *Антични романи*, Псевдо-Калистен. Животът на Александър Македонски. 1976, с. 99-100.
10. Пак там, с. 9 ("Античният роман и народното начало на жанра", предговор от Б. Богданов).
11. Вж. *Из наше књижевности феудалног доба*. Избор, редакција, превод и коментари д-р. Д. Павловић и Р. Маринковић, Сараjево, 1959, с. 216.
12. Вж. *Иванов, Й.* Старобългарски разкази. Текстове, новобългарски превод и бележки. София, 1935, с. 149.

Този случай прави не по-малко впечатление, ако литературният образ на А. Македонски се възприеме и като "идеализиран тип на средновековен владетел и завоевател" — според някои научни постановки[13]. Тогава гневът заради обидата, нанесена на майката в известен смисъл лиризира този образ, след като всичко или почти всичко друго го героизира. Така бихме могли да оценим този епизод, дор и когато Александровият гняв се изразява в такова буйство ("Това няма да стане, докато съм жив, царю Филипе" — извиква той, изревава "като лъв", скача и убива четирима виновници), че Филип изведнъж се стресва и осъзнавайки се без никакви междинни преговори за сдобряване, "... върна Олимпиада на престола, а другата жена отпрати у дома й". С такава динамична лапидарност — само в двадесетина реда — се разиграва събитието според един ръкопис на "Роман за Александър Велики" от западен произход, включил се в книжовния фонд на хърватско-сръбското средновековие.[14]

Този епизод от романизираната по своеобразния античен жанров принцип биография на Александър Македонски, кръжила векове наред из стария свят и вляла толкова свежи литературни струи в книжовното кръвообращение на цялото западноевропейско и славянско средновековие, не е случаен, макар че във фабулен ракурс е единствен. Не е случаен, защото подобно патриархално отношение откриваме и в поведението на Александър към друга, чужда майка — и то майката на най-омразния му враг, персийския цар Дарий, която, макар че заедно с дъщеря си е негова пленница, той почита и покровителства, осигурявайки й живот сред спокойствие и удобства. И докато към Дарий се сипят язвително гордите му и заплашителни писма, за нея той има само думи на уважение, стига се дотам, че самата тя пише на сина си вразумяващо писмо със съвет да се предаде на Александър.

Изобщо импулсът за защита на патриархалния семеен модел и по-конкретно — на пиедестала и ореола на майката поначало не е чужд на античността, която иначе слабо почита жената и вече здраво я е зазидала в семейния бит. (В случая се абстрахираме от опозицията матрона-хетера.) В историческия път на човечеството и литературата обаче този патриархален архимодел понякога бива разрушаван дори и от дъщери, както се случва за първи път в класиката на европейската литература в "Крал Лир" на Шекспир.

Когато става дума за почит към майката в условията на гръко-римската действителност, налага се едно разграничение: майчинството се е тачело не само и не толкова като висша биологична задача на жената, а по-скоро като труден възпитателен процес, подготвящ добри мъже-граждани на държавата. И колкото по-големи се окажели заслугите на синовете, толкова повече се увеличавала и почитта към тяхната майка. Веднъж заслужена, тази почит се пренася незатъмнена през вековете. Такава е например славата на Корнелия, чудесната майка на двамата братя Гракхи — Тиберий и Гай, прочутите римски политически мъже от ÿÿ век пр. н. е., които тя е възпитала и на които влияе и в разгара на държавническо-трибунската им дейност. В своите "Успоредни животописи" Плутарх отделя значително място на светлия й образ като изключителна майка и уважавана жена на Рим, завършвайки разказа за нея с думите: "... еднакво почитана заради баща си, както и заради синовете си. По-късно й поставили бронзов бюст с надпис "Корнелия, майка на Гракхите".[15]

С този паметник, с този надпис и с цялата тази оценка на качествата и заслугите на Корнелия древният Рим всъщност прави крачка напред от опростения биологичен критерий за житейската мисия на жената, от който човечеството така трудно и бавно се освобождава, към възприемането и оценяването й като личност.

13. Вж. *Из наше књижевности феудалног доба.* ... д-р Д. Павловић и Р. Маринковић, Сарајево, 1959, с. 216.
14. Пак там, с. 219-220.
15. Вж. *Плутарх.* Успоредни животописи. София, 1981, с. 178, 196. Корнелия е дъщеря на Сципион, победителя на Ханибал — пак там, с. 177



# ЧОВЕКЪТ Е СМЪРТЕН, ТВОРЕЦЪТ Е ВЕЧЕН

(Пенчо Славейков — "Псалом на поета", 1904;
Иван Вазов — "Моите песни", 1913)

**Валери Стефанов**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

Две забележителни произведения на българската литература от началото на двайсети век ни дават възможност да осмислим фигурата на твореца през призмата на големите въпроси за живота и смъртта. Говорим за "Псалом на поета" на Пенчо Славейков и за "Моите песни" на Иван Вазов.

При един съпоставителен прочит те позволяват да си отговорим на следните смислово близки въпроси — с какви възможности разполагаме в опита ни да се справим със смъртта?; какви неща и способности правят твореца различен от останалите смъртни?; какви специални ситуации са необходими за поета, за да поддържа престижния си статус на избраник и син на вечността?; към какъв ресурс на авторитет прибягва творецът?; какви са условията и условностите за неговата действителна стойност в перспективата на "голямото време"?

Отговорите на тези въпроси в конкретен план биха могли да потвърдят или преосмислят представите за приликите и разликите между Вазов и Славейков, две знакови фигури на българската литература. Те ще съдействат за описанието на заеманите позиции, на изиграните роли, на следваните "завети". Те могат да прояснят още веднъж основанията на острото и дълголетно естетическо противопоставяне.

И така, двете творби са опит да се осмисли човешкото присъствие във времето. И в двете се тръгва от една обща постановка — **"Човекът е смъртен"**. Човешкото е онова, което е слабо пред законите на времето — то безвъзвратно се разсипва на прах. Такава е зоната на телесното, на естествения природен кръговрат. Неумолими са законите и нищо не можем да направим пред тях, затова трябва да ги приемем с подобаваща мъдрост — това е важният начален акцент и в двете стихотворения. Иван Вазов набляга върху естествеността на житейския кръговрат — "И аз на своя ред ще си замина, / трева и мен ще расне над прахът." Пенчо Славейков също започва с внушение за необходимото приемане на присъдената участ — "Другарко, сещам аз последний час настава, / час сбогом и от теб и от света да зема...". Смъртта е точно такова идване на ред, наставане на час, в който човекът си заминава от света в опит да си уреди сметките с него.

И тук следва традиционното поетическо "но". По-нататък и двата текста разгръщат една обща постановка, която е алтернативна на идеята за всевластието на смъртта — **"Творецът е безсмъртен."** Човешкото, въпреки че е подвластно на праха, разполага с възможности за оцеляване и справяне с времето. Тази възможност е заложена в духа и в неговата способност да се съюзява с вечното, да се приютява в устойчиви, трайни неща. Някаква невероятна екстатика се случва и отредено човешкото е надхвърлено — творецът побеждава крайното битие и пребъдва във вековете. В основата на тази победа стои една обща, широко споделяна и културно стабилизирана представа за поета. Според нея поетът е фигура от типа културен

герой, който е способен на подвизи и на преобразуващи жестове спрямо света. Културният герой обикновено побеждава чудовища, но той може да победи и самото време, неговата чудовищна заплашителност спрямо човешкото.

Следователно, принципният залог на творбите е **победата над времето**, справянето с изличаването и подравняването на всичко и всички в праха. Защото прахът е символ най-вече на разсипването, на тоталната деструкция на формите, които в един последен съдбовен час губят своята значимост и отличимост. Да живееш означава да се отличаваш, да имаш свое лице, което те изважда от анонимността на нищото. Затова и прахът на човешкото ще стане онази "нулева степен", спрямо която ще бъде оформена и различена фигурата на твореца като фигура на вечния живот. Така въпросът за оцеляването се решава през призмата на други същностни питания — в името на какво се пребъдва?; по силата на какво основание можем да се справим с природните закони, които ни повеляват да тръгнем в настаналия час и да се превърнем в прах?

Творбите като една продължаваща полемика за това кой е истинският герой в българското културно пространство. Кой от двамата ще се справи по-добре с праха — това чудовище, родено от брака на изтичащото време и изличената памет?

*Общите места*

Когато две неща се съпоставят, между тях могат да се открият прилики и разлики. Нека да започнем настоящето описание с приликите.

Най-видимото общо място в стихотворенията на Славейков и Вазов е представата за **високия ценностен статус на твореца**. Второто общо място е **предсмъртната ситуация**, която е осмислена като изпитание за харизматичните способности на избраника. Третото общо място са предсмъртните **завещателни думи**, които трябва да докажат свещеното качество чрез един обезпечен живот във вечността. Да припомним, че вечността е отредена за боговете и избраниците, а паметта е спасение за заслужилите. В тези творения за това става дума — за избор (на позиция в света), за заслуга (към земния или към небесния живот) и за награда (вечността).

Хората са подвластни на времето защото са част от монотонния кръговрат на часовете и думите. Както вече стана дума, поетът може да разкъса този кръговрат и да навлезе в орбитата на вечността. Знаем добре, че той е мислен като различен от останалите хора, най-вече поради силата на своята дарба и способността да говори важни и различни слова. По принцип образът на смъртта интензифицира идеята за различието на твореца, за неговата "отвъдност". Той не е човек от този свят и сега, когато го напуска, неговата посветеност във възвишеното би трябвало да стане още по-видима. Смъртта е последното доказателство за посветеност, за сродяване с възвишения хоризонт на вечността.

Последният час е "изпаднал" от монотонната редица на часовете и е побрал в себе си напреженията и екстатиките на прехода. В него едното време свършва и започва друго време, там се преломяват присъствията и отсъствията. В последния час се говори за последно и се търсят най-силните, най-правдивите слова.

Завещателните думи са "изпаднали" от монотонната редица на думите и глумите, те са почерпили своята мъдра сила от селенията на отвъдното. Те са израз на един опит, който далеч надхвърля житейски достъпното. В тях самите житейски неща са видени и разбрани по различен начин. Това са думи, които трябва да бъдат непременно чути, фиксирани като ориентир спрямо идващия опит. В завещателните думи се уреждат отношенията със света, теглят се черти под последните сметки, проясняват се гледните точки.

Въз основа на така откроените три общи места можем да изведем още няколко характеристики, които да уплътнят представата за близост и сходство. И двете творби се прощават с **негативните страни на живота**. Там има най-вече "див вой от омрази", ненавистни проклятия (Вазов), "беди горчиви", "реч тържествена и дива", "сълзи лъжливи", "лиха врява" (Славейков). Следователно, животът в неговите всекидневно-човешки проявления е онова, на което е присъщо да отпада, да се срива към най-ниските регистри на съществуващото. Това са отгласи от големите поетически мотиви за неприютността на живота и за неразбирането на твореца. Поетът умира не само като пътник към вечността, но и като прокуденик от общността, която обикновено не си дава сметка за стойността на неговата мисия.

Дивият свят и творецът изграждат едно наистина поучително отношение. Дивото е характеристика на социалните отношения и е вписано в емоционалните реакции — "Не ме смущава див вой от омрази, / не стряска ме на завистта гневът..." (Вазов) и "...над моя хладен прах порой сълзи да леят, / сълзи лъжливи, - с реч тържествена и дива / над мен да се глумят, безумците, и пеят..." (Славейков). Дивата реч е антагонистична реч — поетът говори и "пее" по един начин, тълпата "вие" и "пее" по друг, безумен начин. Така поетът се откроява като важният преобразувател, той е призван да култивира света на дивите човешки страсти и първичните инстинкти. Тълпата е една магма, споена от емоциите, там има само емоционални изригвания — плач, сълзи, гняв, вой, омраза. Това е осакатената реч на човешката първичност и страстност. Творецът, напротив е фигура на спокойствието, на благородното достолепие и на извисената реч. Вазов ще напише "спокойно гледам в бъдещето ази..." и това спокойствие ще означава не само увереност за бъдещата съдба, но и същина на душевното състояние, на духовната позиция, на самата поетическа реч. Славейков също ще се спасява от "реч тържествена и дива", за да си осигури престижната позиция на мъдро-спокоен съзерцател на битието.

И двете творби мислят **словото като форма на съпротива срещу слабостта на живота**. Вазов ще напише — "...мойте песни все ще се четат." и ще превърне този стих в знак на своя културно-строителен оптимизъм. Творбата на Славейков също споделя вярата в строителните възможности на словото — нали него ще трябва да приюти градениятъ и толкова грижовно обзавеждан пантеон! Все в този порядък трябва да добавим, че и двете творби разгръщат идеята за **словото като съпротива срещу забравата**. Словото е инструмент за продължаване на живота — то е принуда да се преосмислят границите между живота и смъртта, съотношенията между преходността и вечността.

Като обобщение може да се каже, че и двете творби утвърждават идеята за високия и **непреходен смисъл на творчеството**. Човекът е творец и това е способността, белегът, които го оставят завинаги в живота. Творчеството е онова, което може да се наследява от потомците, да служи като светогледен ориентир за бъдещите поколения.

И не на последно място — двете творби градят образа на едно **утопично културно пространство**, където се извършват важните ритуали на духовното посвещаване, на завещаването. Основна характеристика на това пространство е единението, целостта. Тук духовността надмогва травматичните разделения и противопоставяния — небесното и земното се събират в символния хоризонт на пантеона, смъртта е превърната в успокоена и съзерцателна форма на живота.

Смъртта не като бягство от болките, травмите и липсите, а като победа над тях.

*Различните позиции*

Общите места могат да бъдат "подреждани" в различни концептуални ансамбли. Чрез тях доста често се чертаят различаващи се карти на идентичността и ценността. Тук вече ни се налага да мислим върху различията, предложени от двамата български поети.

*Песента като упражняване на добродетелите (Вазов)*

За да живеем заедно е необходимо да се упражняваме в добродетелите под ръководството на вещ педагог. В българската литература Иван Вазов поема успешно ролята на педагога. За него като творец е много важно да създаде една предана читателска общност, която чрез паметта на четенето да поддържа света на споделените ценности. Четящите са в постоянна нужда от възвишено говорене — свободата, правдата, хармонията, славата... са неща, които никога не се изтощават смислово, те винаги са същностна част от човешкия свят. За да докаже тяхната значимост Вазов се ангажира да извърши тази важна операция — да свърже "песните" с един корпус от етически и естетически ценности. Тоест, да утвърди литературата като действие, което изгражда и укрепва символния универсум на общността. Той добре знае, че символният универсум се гради най-добре чрез универсалии. Можеш да не напускаш локалните сюжети и родните имена, но ако искаш да успееш в градежа, трябва да прибегнеш до "речника" на изпитаните културни кодове и символни формирования.

Вазов точно така е постъпил. Той успешно е хармонизирал сюжетите на родното с кодовете на универсалното. Така се е превърнал в централна фигура на националната педагогика. "Духа народни", например, е именно такава универсалия, клише на философската романтика, която много лесно се свързва с представата за "народния поет". Поетът говори на общност от посветени. В тайнствата на родното той открива произтичащите от него добродетели. Общността разбира посланието, споделя го и благодарно пренася твореца във времето. Духът на народа спасява духа на твореца. Но спасява избирателно — едни ще бъдат спасени, други — не.

Едни ще бъдат "изметени", други — четени! Да видим — защо?

Описанието на различията може да ни поведе в най-различни посоки, които, естествено, не могат да бъдат обхванати всички.

Най-видимата и може би изглеждаща само формална разлика е в моделирането на **адресата**. При Вазов няма каквато и да е конкретизация на адресата, той говори на една общност от хора, за която се предполага, че има пряко и активно отношение към неговите "песни". Тази общност може да бъде противоречиво настроена по отношение на оценката за поета — тук жалостта и проклятието ще се смесват. Но при всички случаи общността ще има трайно, прекосяващо времената, позитивно отношение към песните. Схемата тук изглежда така — на "моята общност" аз казвам, че "мойте песни" "все ще се четат". Тези, които не разбират и приемат това са всъщност хора на "дивото" и злото. Те са чужденците в световете на родното.

Съществените разлики между двете творби са най-вече по отношение на **идеите за вечност**. Добре позната е общата, прекосяваща културите, постановка за времето като състаряване, изличаване и забрава. За Вазов времето също е безпощаден метач в салоните на историята. Там има много имена, много нелепи домогвания и "лесна слава". Именно те — имената на другите — ще бъдат "изметени", заличени от покриващата плесен на годините. Това обаче не е съдбата на самия поет, той рефренно настоява, че неговите песни "все ще се четат", тоест ще се справят с отхвърлянето и забравата. За да утвърди своето творческо безсмъртие, Вазов се опира на ценност, която изглежда безспорна и социално валидна — песните. Песните на поета са най-сигурните катапулти към вечността. За да станат такива обаче те трябва да притежават определени характеристики, да отговарят на условия. И Вазов ни предлага тъкмо това — един имплицитен регистър на необходимите (и щастливо реализирали се при него!) условия и характеристики.

Най-важното условие за всяка власт (включително и за символната, към която се домогват Вазов и Славейков) е легитимацията — доказването на силата, мощта на присъствието. В конкретния случай това означава да се приведат доказателства



за значимостта на "песните" и, съответно, за безсмъртието на твореца. Затова е толкова необходимо претенцията за символна власт да се разгърне в поетическа идеология. Което се и случва в "Моите песни" и "Псалом на поета".

Символната власт може да се основава на авторитета на произхода, на могъществото на някаква проявена "магическа" способност, на идеята за безкористна служба "в името на..." и пр. Да започнем с **авторитета на произхода**. Два са основните източника, с които се обвързват песните на "народния поет". Първият е народът, вторият е душата на поета. И двата източника носят внушението за дълбочина, тайнственост и възвишеност.

Добре известно е, че песента събира в себе си чувството за възвишеност и идеята за вечност, за отстъп от конкретността на една или друга ситуация. За да се утвърди силата на произхода, песента трябва да бъде съдбовно свързана с някакъв върховен свещен авторитет и морален арбитър. За Вазов такъв авторитет и безспорен морален арбитър е родината, роднят край. За да стане мост от преходността към вечността песента задължително трябва да има корени в световете на родното. Оттам идва нейната сила, оттам черпи тя своята жизненост. Песните на поета имат винаги своя биография и в случая тя съдбовно се е припокрила с "биографията" на родината. Всяко четене препраща към идващия от метафизичните дълбини на колективното живеене език на родното.

Не по-малко съществена е построената връзка между пребъдващите песни и душата на поета. Образът на изливащата се докрай душа ("Във тях душата ми изля се цяла...") отхвърля всякаква идея за притворство, за естетическо кокетство. Поетът говори по силата на една чиста спонтанност и има за съветник единствено размаха на своите чувства. Точно в този порядък се намесва устойчивата идея за богатствата на душата, развита чрез метафоризацията на бисерите ("с най-скъпите си бисери, цветя,..."). Душата на поета не е тъмна бездна от страсти и нощни пропадания, тя е фрагмент от светлата природа, от жизнената динамика на битието. Този правдив и съкровен език на душата не бива и не може да бъде забравен. Всяко четене е спомен и благодарност към прииждащият от дълбините на човешкото език на душата.

Вторият важен момент в разгъваната поетическа легитимация на безсмъртието е свързан с идеята за **безкористна служба "в името на..."**. Много добре знаем, че при Вазов на мястото на многоточието стои народът. Доказателство за преданата служба на поета е самата диалогична природа на неговите песни. Песента не е просто някакъв захлас на гласа и въображението, тя е винаги обръщане към някого, съпричастие към някого. Цялото стихотворение прокарва неотклонно тази идея — за връзката като съпричастие, за откликването като любов. Това е съпричастие към съдбата на народа, пред който винаги стоят проблемите на справедливостта и свободата — "В тях зов се чуй за правда и свобода,...". Осъзнал се като фигура на диалога, поетът съумява да създаде едно възвишено отношение на зависимост между песните си и народния дух. Връзката изглежда безупречно логична — песните са отклик на народния дух, народният дух е безсмъртен, следователно и песните са безсмъртни — "Те жив са отклик на духа народни, / а той не мре, и дор сърца туптят / от скръб и радост в наший край свободни, / и мойте песни все ще се четат.".

Все в тази "рубрика" за службата "в името на...", поетът доказва ценността на своите песни чрез идеята за моралното добро и естетически значимото. Тук вече става дума не само за родното, а за универсално човешкото. Песните на поета са места на любовта, а такива места не могат да бъдат преходни, те са самата същина на човешкото. Ето го този показателен стих, който дава поредната характеристика на песните — "любов и благи чувства ги красят". Поезията е схваната като средство за утвърждаване на етически норми, като своеобразно упражняване в морал-

на добродетелност. Тук любовта идва да прозвучи като контрапункт на омразата, благостта е опонент на гнева и завистта. Самите песни са такъв глас в пространството, който е контрапункт на опасния "див вой". Поетът е цивилизатор, който се справя с дивата природа на страстите и инстинктите. Той облагородява в името на общото, докато всички са въвлечени в стихиите на частното и егоистичното.

В плановете на естетическото се вмества и природата. Именно природата е възможност да се активира Вазовата идея за "здравото" като противовес на болестта и болното ("В тях вее на Балкана лъхът здрави"). Природата е светлина ("светлий лик на нашата природа"), тя е хармония ("и тайните хармоний му звучат"). Природата е силният легитиматор в романтическите идеологии и Вазов не пропуска да се възползва за пореден път от този факт.

И ето го изводът — със своите песни поетът решава базисните идентификационни проблеми на общността. Така е, защото песните съдържат в себе си оня ценностен фундамент, без който започва разпадът. Времето смила всичко в своята неумолима мелница, но то не може да се справи с тази вездесъща необходимост на човешкото — да се оглежда в нещо и да намира позитивни потвърждения за себе си. Следователно, Вазов като творец разчита именно на тези обезпечени като "природни" базисни идентификации на човешкото. Той разполага своята символна власт и гарантираното безсмъртие на творенията си върху идеята за произход и служба. Песните водят своето потекло от престижната линия на народа и на душата. Те са служители на родното и на доброто. Затова ще се четат, ще потвърждават безсмъртието!

Общността и времето са откроени като взаимно допълващи се арбитри. Ако те имат последната дума за стойността на едно или друго творческо дело, то всички ситуативни полемики и оценки са излишни — това е желаното от поета внушение. Страхът от "праха" е заличен, той е станал несъществен и невидим. Така е, защото именно чрез символния ресурс на този прах е изваяна фигурата на учителя, възвишения педагог на колективните добродетели, певецът на идентификационното добруване.

*Пантеонът като упражняване на светостта (Славейков)*

Стихотворението "Псалом на поета" използва един специфичен образ на смъртта, за да изгради своите внушения. Най-общо казано, това е смъртта на "светец", човек с необикновени, "свещени" способности, който има усложнени и травматични отношения с общността на профаните, непосветените. Очевидно е, че в сравнение с Вазов, тук става дума за един по-различен тип "служба", за качества и отношения, изградени на други принципи.

Да започнем отново с разликите по отношение на **адресата**. При Славейков е налице пряко изведен адресат — "Другарко, сещам аз...". Задачите на този адресат са от най-различен характер. Първата основна задача е посредническа — той трябва да уреди отношенията на мъртвия творец със света на живите. Доколкото напускането на света е своеобразен ексцес, който предизвиква всевъзможни сътресения в чувствеността, задачата на посредника е да ги омекоти, да отдели важното от неважното, истинското от лъжливото. Посредникът трябва да затвори вратите на дома и чрез този символичен жест да очертае за пореден път границите между световете. Втората задача е строителна — той трябва да уреди и стабилизира един свят на вечния живот в привидно опразненото пространство след смъртта. Зрящият творец трябва да има зрящ дом — посредникът е този, който е призован да го построи. Посредникът много добре знае, че "светецът" не си отива от света, той продължава да присъства в него и да го "осветява" с примера и заветите си. "Другарката" на поета е поела нелеката роля на уредник в пантеона на светостта. Уредник, който поддържа границата, спираща набезите на "дивото" и организира полето на отвъдното.



Както вече стана дума, най-съществените разлики се открояват по отношение на идеите за вечност и тактиките за добиване на символната власт. За разлика от Вазов, Славейков не може да разчита на силите на общността, която ще го спаси за вечността поради силния аргумент на разбирането. Тъкмо напротив, светът "тук и сега" е радикално зачертан като надежда за някакво благодарно бъдеще. В своята поетическа идеология Славейков се опира на легитимност, която идва по линията на друг произход, други качества, други връзки.

В разглежданата творба Славейков предлага поведенчески модел и културен капитал от жречески, пророчески тип. Фигурата на поета тук дължи авторитета си преди всичко на **връзката с небесата**. "Небесата" в случая трябва да бъдат разбирани като някакво възвишено духовно пространство, чиито принципи поетът се е опитал да направи валидни и по отношение на земния живот. Както знаем, пространството "отвъд" има различни названия в художествените и в критическите текстове на Славейков — то е "брега на живота", "незнайния край" и пр. Основната задача на "небесата" е да потвърдят различието и величието на твореца, да са своеобразна "божествена" санкция на неговата дарба и уникална съдба.

За да се утвърди това внушение, е необходимо да се прокара ясна граница между тукашното и отвъдното. Земният живот обаче не е станал място на утвърждаване, а се е проявил като място на отхвърляне и неразбиране. Животът сред хората и присъщата им суета е донесъл на поета самота, тъга и беди. Посланието за вечния живот така и не е разбрано, то е "върнало" най-вече присмеха на хулителите — "...над мен да се глумят безумците и пеят: "От временний живот во вечний той отива." Очевидно е, че става дума не просто за пророк, а за **неразбран пророк**, за несподелени пъпища на ума и непроумени завети на духа. Затова и в творбата така категорично е отхвърлена всяка почитаща ритуалност post mortem — защото **животът се е провалил като място на големите истини**. Всичко компенсаторно случващо се след този провал е вече излишно, жалко и смешно.

Разиграният ритуал със съграждането и полагането в гроб-пантеон е призван да произведе две много важни внушения. Издигнатият в небесата гроб-пантеон трябва да бъде своеобразна санкция над дивия и неразбиращ свят на профаните. Той отрича цялата "тленна" ритуалност на заравянето, целия сантиментален шум на гробищното — "...да бъда аз при мъртвите заровен / на гробищата, плач душите де смущава." Животът може би наистина свършва с гробовните ритуали, но това е само временният живот, онзи, който е даден на обикновените смъртни. За жрецавоин, за пророка е отредена съвсем друга съдба. И тук се откроява второто внушение — гробът-пантеон реабилитира самия принцип на небесата. Той утвърждава закона на небето като висш закон на съществуването. Целият живот на поета е бил едно всеотдайно обръщане към небесата, следване на небесния зов — "Ти знаеш, погледи отвърнал от земята, / че аз ги в небеса възйемах все нагоре:...". Затова след смъртта вече става дума не за гроб, а за небесен дом. Смъртта е видяна само като подтик за цялостно отдаване на висшия принцип на битието — затова и основната задача на пантеона е да символизира въздигането на духа, неговата "небесна" природа.

За Славейков смъртта е дистанция спрямо живота, която осигурява престижа на отвъдния поглед. Този поглед е освободен от подробностите и е съсредоточен в същностното. Не случайно основното действие след смъртта е съзерцанието, носещо насладата от покоя и потапянето в света на битийните тайнства. Покоят е много важен мотив в утопията на Славейков. Идеалът, към който е устремен той, предполага именно покоя като символ на самодостатъчното и тишината като символ на вглъбяването.

Срещу служителя на общностните интереси, така фигуративно представен от

творбата на Вазов, тук се изправя служителят на "небесните" принципи. Той се готви за гроба-пантеон, защото, както знаем, именно подобни гробове стават най-силното доказателство за проява на **чудодейните способности** на светеца. Това е гроб, който не затваря тялото, а разтваря пътищата на душата към небето. Потвърждение за това е съвсем отчетливо изведеният мотив за възнесението — символизиращата духа чучулига, която се издига в небесата: "...во росен утрен час, когато чучулига — / символ на моя дух — понесла на крилете / химн жизнерадостен, се в небеса издига." Гробът на светеца е върховен трансформатор на самоличността, там всякакви фрагменти от житейския образ се преобразуват, за да бъдат изцяло интегрирани във възвишения и непротиворечив легендарен образ.

В този порядък лесно можем да разчетем и Славейковата визия за пантеона като нещо, което се поддържа чрез структуриращи културни жестове. Да се реорганизира дивият профанен свят чрез знакова културна постройка — това е кардиналната идея, вплетена в градежа на всеки храм. Чрез пантеона Славейков мистифицира мащаба на своето културно присъствие. Митологизаторът Славейков гради легендарна версия на своята поетическа биография, оформяйки я като резервиран къ от вечността. Тук няма нужда дори от поддържаща институция като читателската общност на "певеца" Вазов. Фигурата на твореца няма нужда от почитания, защото тя самата е точка на превъртане на мирозданието, място, където се срещат и сливат принципи на съществуването.

Песните на истинския поет не служат, те не са на служба в нечия национална институция, нито пък са поучаващо въвеждане в "благостта" на чувствата и поведенията. Тук песните не се четат, те просто звучат в псалмите — тези ритуално-възвишени тласъци на световната хармония. Така се очертава още един важен легитимационен фактор — поетът заема силата на своя глас от **гласа на вселената**, прозвучал чрез архаичния и толкова възвишен жанр на псалмите. Както животът е "поема", така и принципът на мирозданието се отлива в "псалом". Славейков за пореден път прибягва до една своеобразна онтологизация на жанровата система. Той използва жанровете и като ценностна "номенклатура" спрямо актовете на живеенето и преходите на умирането. Как да се грижиш за някакво си ситуативно "четене" на песните, когато те се втичат в точката на сливане между земята и небето! Когато са потънали във вселенската "фуния" на безсмъртния религиозен жанр!

С образа на гроба-пантеон Славейков е изпълнил основната си задача — да диференцира живота в неговата случайност и променливост от живота в надвременното, във вечното. Земният живот е потъване в бездната на гроба и пръстта, небесният живот е издигане във високото на пантеона, възнесение. В земния живот се разпореждат "чуждите", в небесния свят са любимата, другарите. Земният живот е зной ("зноя на земния живот") — смъртта е охлаждане ("моя хладен прах") и нов парадоксален пробив в небесата. Срещу "дивата" реч прозвучава "песен дивна". Срещу тленното тяло застава птицата, крилатият дух. Срещу "лихата" врява на деня прозвънява невидимата камбана на светата тишина. Срещу лъжите на тленното се възправят тайнствата на вечното. Проблемът на Славейков като творец е точно този — да преведе земния живот на езика на друг живот — небесния. Да приведе живота на поета към категориалния апарат на "небесното". Затова трябва да разбираме Славейковото "отвъд" като един специален режим на отношение към световете и на общуване с вечността.

При Вазов смъртта потвърждава единението с общността. Социалната значимост на поета е вкоренена в историята и набира аргументи от бъдещето. При Славейков смъртта потвърждава разединението с общността и единението с небето. Признанието на поета е вкоренено в метафизиката и набира аргументи от вечността.



# ПРИПИСКАТА – НУЛЕВОТО РАВНИЩЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА*

**Симеон Янев**
*(Софийски университет "Свети Климент Охридски")*

*In cauda venenum. (Отровата е в опашката).
И моят отговор на всяка алюзия с Барт е в края.

## I

1. Приписките са текстовете, които неизменно и почти неизменени проникват през столетията и дори хилядолетията на литературата. Ще ги срещнем както в литератури, които са близки по произход, така и в литератури, достатъчно отдалечени. Обикновено приписката е при-писан текст върху ръкописна книга, но като ръкописен текст те продължават да съществуват и върху печатните книги. Това, което ще се постулира за приписката по-нататък, е положено върху материал от българската литература, особено, но не само от възрожденския период, а значителна част от примерите са почерпани от приписки с македонски произход.

2. В широката си разпространеност за литературната наука приписките остават почти непознати, сериозните литературни истории ги пропускат, а в специализираните изследвания им се предоставя по правило малко място. Като при-писано слово в науката за литературата приписките сякаш попадат в сянката на собствената си предопределеност на текст, прикрепян към текст, който аксиоматично се смята не само за основен, но като такъв и за ценностен и на чийто фон те по правило се възприемат като не-ценностни.

3. Това, което искам от настоящия тескт, е да отговори възможно ясно (и по необходимост възможно кратко) на следните въпроси, отправени към приписките:

- какви са нормите, в които може да бъде вписана-описана приписката; кога приписката престава да бъде приписка, какви са нейните граници;
- веднъж описани, припискате могат ли да бъдат разглеждани като жанр; ако да — какви са основополагащите норими на жанра; ако не — как може да бъде разглеждана приписката;
- какъв е статутът на словото, което ги изгражда, каква е неговата природа;
- какво е приписката от гледище на статута на словото, разбиран като човешко отношение към словото;

## II

1. Най-външното определение на приписката не може да я опише освен като текст, който съществува към (или в друг) текст, приеман за текст-носител; и който бива полаган ръкописно към ръкописно или ръкописно към печатно от преписвач или ползувател (читателят е само една форма на ползването);

по обем несравнимо по-кратък, клонящ към паремийните форми;

по време, ясно разграничаващ се от времето на текста-носител.

2. При такова ситуационно полагане пътят към разкриването на природата на

приписката преминава най-напред и задължително през разкриването на отношенията между двата текста и по-конкретно на отношението на приписката в качеството й на следходен и допълващ текст към текста-носител. В същността си този проблем е аксиологичен; касае се до собствена валидизация чрез ценностно окачествяване на текста-носител. Сбирката от български приписки, която използвам като основен корпус, е "Писахме да се знае", София, 1984. (Съставители Венцеслав Начев и Никола Ферманджиев.) И така - най-общо приписката и текстът-носител създават следните три типа отношения:

2.1. Отношение на приписката към текста-носител като към безусловна (сакрална) ценност.

"Написа се от мене, многогрешния и недостойния Епифаний, монах рилец, ако ли нещо намерите сгрешено — изправете, простете..." (143);

"Тази божествена книга е миней, ктиторите са... Бог да прости, който е настоял и който е купил и който е донесъл. Писах аз, Никола ловчанец у Плевен." Надпис върху Миней от Плевен, (100);

"...И аз смиреният и грешен Алекси йерей Велкович Попович с божия помощ преписах тази "История славяноболгарская" в славната земя македонска, в града и моето отечество, наречено Самоков... Вие, отци и братя, които четете или желаете да я препишете, ако намерите погрешно поправяйте, благословете, а не кълнете." Самоковски препис на "История славяноболгарская" от 1765 г. (107);

"1866 лето, януари 20. Колко са сладки словесата твои, господи, по-сладки от меда. Прочитам тази книга и похвалявам тези родолюбиви, които са я овардили в ръцете си толкова здрава до тези времена. Вечна им памет." Дамаскин на църквата "Св. Богородица" в Елена. (181).

2.2.Прагматично отношение на приписката към тескта-носител. То е изразено в огромно число приписки, чиято цел е да ознаменуват събитие върху книгата, без да коментират нейните качества.

"Подвързах аз, йерей Петър, тази ирмология в лето от Христа 1821 по времето на султан Махмуд. Свещеници севлиевски по това време 1821 бяха поп Петко и поп Недю, и поп Димитър." (Ирмология от 1782 на църквата "Св. Пророк Илия" в Севлиево. (139).

"Книга собственоручно писана през 1824 г. от покойния поп Спас в Плевен." (Сборник от Плевен, 141).

"Тия 31 листа от тоя ръкопис ми ги подари г-н Косте хаджи поп-Тефов Чингаров в 1875 г. във Велес. Г. П. Бояджиов." (188).

Този тип приписки, плътно свързани с книгата, може би наистина са дълголетното доказателство за това, че книгите имат своя съдба, но тяхната съдба е да бъдат толкова по-ценни, колкото по-далече ( в историческия живот на времето или в личното битие на писеца) се отклоняват.

2.3. Третия тип отношения са отношения на пълно игнориране на текста-носител като ценност и на книжното тяло. Те предлагат независимо остойностяване на собствения текст.

"Знайно да бъде в лето 1826 на месец януари 28 число как се потресе земята три пъти през нощта, и потресе се и през април на 23 на възнесение в неделя..." (Сборник от Зографския манастир в "Български старини от Македония" от Йордан Иванов). (143).

"1857 г. август 15 ден. Аз, Трайко поп Арсов, родом от Скопие, дойдох тук на това място да се поклоня. Тогава царуваше турският цар султан Абдул Меджид и в неговите дни бе царството му твърде неустроено и прочия". (Пентикостар, Из описа на Христо Кодов, 1969 г.) (172).

Този трети тип отношения са сред най-интересните.

В този случай приписката, във формата на приписан текст, изобщо не се държи



като при-писан и в този смисъл зависим. Тя нито продължава, нито коментира придружавания текст, а само се вписва в неговото бяло поле, съобщавайки нещо друго, най-често дълбоко лично или социално, но лично преживяно. По този начин парадоксално в полето на книгата се свързват текстове, които опрделено и ясно се мислят в различни равнища на текстовото пространство. Отношението на ниското (добавеният, прикаченият текст) към високо (каноничния, религиозния или признато утилитарния), което изглежда аксиоматично за приписката, тук е напълно забравено, текстът помни единствено своето, оповествявано като събитийно-важно, събитийно-уникално, събитийно-знаменателно и т.н., но винаги достатъчно стойностно само по себе си. "Бележа тук и известявам, че аз, даскал Ицо, син Никович, взех да учителствувам в Разград в лето 1816-то, месец август." (Миней за м. април на църквата "Св. Никола" в Разград. (135).

3. Отнасяйки се по изброените начини към текста-носител, приписката задава и различни, принципно противоположни стратегии за авторството. Докато в приписките от типа "писа ръка...", авторът се мисли по същия начин, по който се мисли текстът по отношение на сакралния текст, т.е. — неважен, недостоен, грешен, и затова предпочитащ анонимността, то в приписката от типа "да се знае", той е изпълнен със съзнание за собствената си значимост и ценност и затова всячески (дори до комизъм пряко) се стреми да подчертае своето авторство. "Да се знае кога нощувах в село Добръщица, ама беха лоши християните, та не доходеха у църквата "Света Неделя". Тогава аз попувах поп Иван от Пазарово..." (Осмогласник от XVI век, 118.)

4. Поглеждайки така на авторството, в приписките можем да видим огледана самата история на авторската институция в протежение на стотици години, необичайно сбита в една кратка форма. Очевидно приписките от типа "да се знае" са късни (не до буквалност) преобразования на формата "писа ръка...", загубили определено памет за съпроводения текст, а оттам и за статута на авторството в него. Също така очевидно формите от типа "писа ръка..." се оразличават именно чрез своята неканоничност, не само без да загубват ориентация за авторския статут на смятания за каноничен, но и изцяло заемайки го за себе си.

5. В парадигмата на такава свобода между текста-носител и приписката вече мога да погледна към номинативните белези на приписката, отбелязани в началото (1.3.). Положеността на приписката като при-писан (добавен, съпровождащ) текст в определена степен предопределя нейната краткост. Приписките са вметвания или послеписи към текст, както се видя, със или без отношение към смисъла на самия текст, но със задължително осезание не само за аксиологичната му знатност, но и за обемната му значимост, в която именно те са добавеното и приписаното.

5.1. Краткостта е съществено определяща част от природата на приписката; дългата приписка обикновено престава да се разглежда като приписка. Краткостта поражда очаквания за синтетичност, сентенциозност и метафоричност, характерни въобще за паремиите, към които клони безусловно по формата си приписката. Но достатъчен е дори произволният прочит на които и да са приписки, за да се види, че тяхната действителна краткост не означава нито синтетичност, нито сентенциозност, нито метафоричност, освен по изключение на някои от белезите и никога в заедността им.

5.2. Тези номинативни белези на паремиите категорично отсъстват в приписката. Точно обратното — преобладаващата част от тях имат склонност към многословие и тавтологии, които биха били обясними като израз на примитивно съзнание, ако не бяха толкова настойчиво повторими и при пишещи с определено изявено обществено съзнание и поведение. Дори когато събитието е изключително (преди всичко в личен план), когато пишещият е изправен (или е взел) отговорно

нравствено решение, което го противопоставя (или съпричастява) с цялата му общност, приписката бива изграждана в постоянно преплитане на съществено и напълно несъществено, означаващо хода и характера на самото решение и фрагменти, които са му напълно чужди.

5.3. Многословието и тавтологиите в приписките са така многобройни и толкова типово отляти, че не могат да се разглеждат нито като случайност, нито като израз на словесна бедност. Най-общо типовото в тях е изразено в подчертаване на авторството или на събитието. Ето само по един пример за двете.

Подчертаване на авторството. "Изписа се това ситно словце от моята грешна и тленна ръка, а още и от унилия ми дух, та пак ще река: Изписах аз Кръстю Граматик, писах аз Кръстю Граматик в лето 1695, месец декември, 10 ден." (Миней за месец октомври на Кукленския манастир, 87.)

Подчертаване на събитийното: "Тази книга литургия принадлежи на поп Вуче от Вакарел. Да работи за здраве на живите, а на мъртвите за душите. Бог да прости. У Хрелово. (...) Писах аз, грешни поп Вуче от Хрелово, поп при попа Стоица. Тогава беше поражение. Тогава турците взеха Ниш и избиха ... християнския род. Мъжете избиха, жените заробиха, стоката — овце и коне — откараха. Взеха Ниш и тогава беше голямо изтребление. В годината 1738..." (Служебник от Софийско по описа на Беньо Цонев, 97.)

5.4. Очевидно многословието и тавтологиите не се схващат като недостатък, а по-скоро се разглеждат като изискване на формата. Ако номиналната функция на приписката е бележенето (на авторство, на събитие), то тавтологията е важно условие на стилистичната схема. В такъв случай обаче трябва окончателно да се простим с алюзията за някаква близост между приписката и парѐмийните жанрове.

5.5. Още по-категорично може да стане това прощаване при анализа на приписката, който недвусмислено подчертава неразграничеността на съществено и несъществено в нея. Важно и неважно се смесват, изразяват се, насищат се с тайна, неразгадаема напълно значимост. Така например, предателят на априлските въстаници (или разсъдливият човек според както новите норми казват), записва върху кориците на сметанката си, след като се е върнал от агата: "Като си дойдох у сряда ядох хляб и излязох на дугените, дето ме питаха защо съм ходил на Павликени. (...) И се отправих към турската махала. (...) И ме настигна Петър Пачоолу и ми каза: "Недей ходи да обаждаш на турците, защо да викаме старците, да ни намерят махна!" А ази казах: "По-добре да изпреваря, дорде ни е намерила книгата!" "И тъй повиках Хасан ага и му казах на Хасан ага". ("Писахме да се знае.", с. 192.)

Оказва се, че за предателя е важно да отбележи не само, че е казал на Хасан ага, каквото е носил за казване, но и че го е направил в сряда, че първо е ял хляб (очевидно не хляб като Христова плът), че е отишъл тогава на дюгените и че пътем е съобщил Петру Пачоолу за богоугодното си намерение. По-натам най-дългата част на приписката му съдържа думите, казани на турски пред агите, пояснени с подробно описание на състоянието му, докато ги е казвал: "...краката ми трепереха, гласът ми се пресече, но бог ми помогна и ми даде дързост..."

5.6. Многословни и едновременно с това по природа кратки, приписките притежават ред още белези, несъвместими с краткостта. По принцип приписката проявява учудващо постоянна склонност да смесва важното с маловажното, основното събитие с подробностите: "Опитах перо и мастило, дали перо не фела или ръка трепери. Аз, поп Витан Златанов от Тетевене, писах, кога държаха манастира попове от Тетевене поп... поп Витан, поп Лало, поп Грозю, поп Георги. И тази година развалиха кърджалиите Тетевене..." (Патерик от XVIII в., 34.)

В този смисъл за приписките напълно съответствуват думите на Валтер Бениямин, изречени по повод авторите на хроники: "Хронистът, който излага събитията, без да разграничава големите от малките, държи по този начин сметка за истината,



според която нещо, което се е случило някога, не може да се загуби за историята". ("Върху понятието за историята", с. 523.)

6. При обилието на такива примери, при лесната удостоверимост на такова несъвместимо с лаконичните жанрове смесване, още по-лесно е да се провиди синкретизъм у приписката с всичките последствия, които такъв извод носи. Но ако приемем действителното положение, че синкретизмът е късен продукт на външно спрямо наблюдаемия обект съзнание, изправяме се пред проблем, който синкретизмът описва (може би сполучливо), но не може да обясни. Истинският проблем е не наличието, а причината, която явно с външния поглед не може да бъде разкрита, защото става дума за онтологичен модус. Неразчлененото съзнание не би трябвало да вижда в словото това, което вижда разчлененото. Тогава въпросът е какъв е статутът на словото за авторите на приписката.

7. Този въпрос е сред най-важните, които моят текст си поставя. Но преди да пристъпвам към неговото решаване, нека опиша приписката в нейния status nasccendi. Кое наистина я поражда?

За разлика от такста-носител, който до XVIII век, пък и по-късно не е бил израз на лична преживяност или рядко е представлявал такава, приписката е немислима (изключенията по-скоро потвърждават правилото), освен като лична преживяност. Личната преживяност е много съществен момент на приписката, която я отличава от хрониката, но не я противопоставя, тъй като и двете неудържимо изявяват вътрешния си пиетет към социално важното, без значение дали става дума за социално значимо или социално смайващо, силно впечатляващо. Приписката е спонтанен акт именно като лична преживяност.

7.1. Времето на приписката, белязано именно от личната преживяност, в която самото послание се оказва двойно темперирано, определено в конкретното време (за което съобщава), то непременно и непрекъснато е отправяно към друго — бъдещо, което се мисли като изрядно, образцово и именно поради това достойно да оцени събитието в неговата извънмерност. Целият патос на приписката е в преноса между времената, между течащото необикновено (и неуютно) и мисловното бъдеще (образцово в нормалността си, в човешката си уютност).

7.2. Значимостта на предаваното събитие е без значение за отправителя на посланието; той може да бъде мотивиран както от исторически акт, така и от строго личен: "Да се знае кога дохожда везирът месец октомврия 1813 на самия Петковден", съобщава тържествено един припискар от XIX век ("Писахме...", 132) и в същото сборниче, на същата страница възвестява: "Да се знае кога се жених аз, Кона абаджия на 1813 година, октомврия 3 ден". (132).

7.3. Тържествеността, извънмерността на съобщението е следователно и в извънмерността на събитието, колкото в негласната съпоставка на времената — станалото днес, някога през дистанцията на времето ще бъде друго и усетът за това друго поражда и жанровата формула — да се знае, т.е. да се запамети, да остане, да се преоцени. Понякога тази формула е още по-категорична — фактът няма толкова значение за днешното, колтото му се възлага значение в неизвестното бъдеще. "Известно да е вам кога на лето 1812 дойдоха московци, до планината дойдоха, а селото се напълни с войска от Бошнака и бежанци много дойдоха, поради помаците проклети. Ох, велико зло за християните." ("Писахме...", 132.)

7.4. Двойствеността на времената при приписките е продължена и в двойственост между историческото и цикличното. Никой друг жанр от епохата на Възраждането (XVIII-XIX век) не съчетава така уместно логически несъчетаемото, както го прави приписката и както моделира времето и исторически, и циклично.

7.5. В непрекъсната си двойственост времето на приписката е необикновено динамично, пулсиращо, то ту се разширява, обозначавайки линейния си исторически ток, ту се свива в строго индивидуални параметри. Тази динамичност е пара-

доксално изразено в крайна статика: приписката във времето е завършеност, станалост, тя няма предисловие и няма продължение. Всяко предисловие или послесловие са вече друга приписка, също така завършена, вдълбана неизлечимо във времето си и самотна. Защото приписката се съзнава като при-писка, приписка върху, като паметен надпис, като врязан знак; тя не се забравя никога, че е добавка, добавка към нещо, което има безусловна ценност, дори когато ценността му е виждана не толкова в текста, колкото в наличността на самата книга. Ефектът на врязан надпис става възможен не толкова в контраста между обемния основен текст и лаконичния, привнесен, колкото между крайната статика на завършеното събитийно и динамичността на не-събитийното време, което има, както показах, своя смисъл само като послание към бъдещето.

## III

1. Дали анализът на вътрешнотекстовите отношения, на стилистиката, на авторството и на събитието, и най-после на времето на приписката, направен дотук, може да отведе към очерт на жанроструктуриращите белези на приписката?

1.1. Единствената по-пространна и теоретична работа върху приписките в българската литература ("Писахме не само да се знае" на Никола Георгиев, за първи път печатана в сборника "Поетика и литературна история", София, 1990) отрежда жанров статут на приписката, тъй като според автора жанрът се определя от общи принципи и при приписката те са принципите: "на ситуацията, смисъла, строежа и функциите". Никола Георгиев дава следното определние за приписката: "приписката е ситуацинно съпътстващ текст, който като обем е многократно по-малък от основния и е разположен на места в ръкописа, които реално или чрез самата приписка се маркират като странични и потенциално свободни." (82.)

1.2. Моят въпрос е — ситуационната определеност и високото равнище на еднотиповост при изявилите се вече при анализа парадокси на несходства:

- външна приближеност към паремиите и вътрешна несводимост към тях;
- външно безусловно зависим текст, вътрешно освободен по отношение към текста-носител;
- склонност към разпад — разрастване от една страна и склонност към паремиен израз от друга;
- не напрегнатото, но достатъчно драстично противостоене на устността на приписката в ризницата на писмена реч, която няма очи за устността, не работят ли повече, за да откажат, отколкото да изграждат жанрова норма?

3.1. Моят отговор е:

Приписката, била тя с летописен характер или лична, бележеща съдбата на книгата или съдбата на човека, може да се разглежда като пораждаща жанрови тласъци — уголемяващо към разказовите форми или стесняващо — към най-синтетичните жанрови форми от рода на идиома, афоризма, пословицата, поговорката... Освободена от силови напрежения, от следвани жанрови парадигми, писмена реч с устна нагласа, в която посмовността не сковава устността, устността не профанизира писмовността, приписката е ядката на българския начин на разказване, на БЪЛГАРСКОТО РАЗКАЗВАНЕ, което се съпротивява на жанровата експанзия на европийското през целия български XIX век.

В историята на писмото приписката трябва да бъде отличена по уникален начин заради уникалното си място. В своята форма тя е най-близко до знака и същевременно бележи водораздела (кръстопътя), където закът престава да бъде само означаемо и се превръща в изказ поне в смисъла на Фуко, да "представлява част от някаква серия или ансамбъл... играещ някаква роля сред другите, опиращ се върху тях и различен от тях"



(115). Приписката е чистият, идеалният вид на писмото в бележещата му функция и в този смисъл няма значение дали тя е издълбана върху надгробен камък, дали е подпис с някакво пояснение върху икона или статуя, дали е надпис върху триумфална колона или пък е указателно пояснение върху репер на пътна могила. Приписки са всички бележения върху кожа, папирус или хартия, които съпътствуват (без да коментират) основния текст, който придружават или основния знак (паметник), който обозначават. В този смисъл (като функция) при-писаното и над-писаното са близки помежду си, защото те никога на са самото на-писано. Именно в такъв план — функцинален, а не материален надписите и приписките заличават разликите помежду си, обвързват се в номинативната си функция, не просто да бележат или не само да бележат, но и да формират изказно поле.

2. Но тогава — и още веднъж — каква е природата на словото, което изгражда приписката?

2.1. Най-общо приписката е писмо, особен вид писмо, изградено от особен вид слово, единственото сигурно за което е, че то не разказва, а казва и още по-точно бележи. Тази функция на писмото, сама по себе си първична, в историята на писмото е била затлачена от Разказа в най-разнообразните му форми — канонични и неканонични. Приписката е отмитата под наносите на Разказа първичност, в нея писмото проблясва с острота и внезапност, които проговарят за най-архаичните пластове на същността му, запечатали възторга на ликуващото съзнание от надмогнатото (фиксирано) време.

2.2. Това възкръсване на архаичната същност не би било възможно там, където властвува Разказът. Но там, където той във фрмата си на писмо и с цялата си тежест на словото, което говори само за миналото, е покрил и загърбил сегашността напълно, там и само там из под масива на Разказа се съживява отново като проблясък тази пра-пра природа, толкова стара, колкото е и самата природа на писмото. Защото ако наименованието (означаването) е било за човека първата възможност да долови образа на времето, то бележенето е било първият начин да се запечата този образ в неговата отлитаща сегашност.

2.3. Бележенето е винаги сегашност, както Разказът е винаги минало. И в този смисъл пра-праформата на приписката е обща с тази на глинените плочки, с които е записано преданието за Гилгамеш, първите записи на Библията и каменните надписи от първото българско царство — те са изградени върху бележещото слово. В археологическите пластове, както би казал Фуко, бележещото слово предшествува Разказа, но го и съпътствува безкрайно мимолетно в неговата нескончаемост, както е мимолетна изобщо сегашността по отношение на миналото и бъдещето.

И пак в този смисъл бележенето, и в часност бележещото слово престават да бъдат това, което са в мига, в които се превръщат в Разказ; сегашността, превърната в Разказ, не може да бъде сегашност и в същото време само тя, веднъж пожертвувана, е способна да направи възможен Разказа.

2.4. От друга страна Разказът при определени условия може да запази отблясъци от бележещото слово и в този случай той се превръща в особен вид Разказ, особеността на който е в излъчването на интензии, внушаващи надвременност, т.е. една вечно траеща сегашност. Такъв разказ е Библията: дори графичният начин на изписване на Библията подчертава надвремеността й, запечатана с отблясъците на бележещото слово.

Най-архаичните пластове на бележещото слово са обаче като че най-добре запазени в приписката, която прекосява напречно и надлъжно литературата от античнастта до днес.

2.5. Приписките са безвременни, още повече, когато са датирани, защото притежават особена публичност — не-публичност; нито една приписка не се осъзнава доминантно в публичната си предназначеност и същевременно няма приписка, която да не се обръща към един отложен (винаги отложен в бъдещето) читател, та бил той и само

самият автор. Това ми позволява да кажа, че моментът на сегашността на приписката по самата й природа бива неразривно свързан с момента на бъдащността на прочита й. Именно в тази свързаност изпъква най-релефно особената бележеща функция на словото в тях.

3. Ако водоразделът между приписката и хрониката (летописната бележка) е подчертаността или замъглеността на историческото, то несъмнено мостът между тях е функцията на словото като бележещо слово. В този смисъл бележещото слово, ако и да се проявява номинативно вън от разказа, не изчезва и не се разрушава от някои типове разказ като хрониката, житието, проповедта и други, които имат родството си със сакралните текстове като надредни текстове и които също така се осияват от надредност, придобиват особен, не-делничен характер.

3.1. И сега вече мога и от гледище на нарацията да се запитам — какво е приписката?

3. 2. Ако започна с това, че приписката в автентичния си вид не е разказ, а вдълбано в знаци лично събитие, мога да бъда сигурен, че казвам най-сигурното нещо, което може да се каже за нея. Твърдейки обаче това, става видно не просто състоянието на приписката на пред-разказ, но и състоянието й на архитипна форма, пред-форма, едно крайно динамично, непрекъснато мутиращо състояние, което съществува не като жанр, колкото като неустойчива неутрална зона, която би могла да бъде разглеждана и като жанр, ако неустойчивостта може да бъде жанров критерий.

Приписката по необходимост бива насочвана към опростените форми на един първичен разказ — първичен, защото е изцяло доминиран от бележенето, което, както се видя, не е нищо друго, освен визирането на словото като истина.

Другият избор на приписката е в стагнацията на бележенето, което не развива дори такъв първичен разказ, а акцентува върху бележенето като съобщение, което в най-високия си (духовен) изказ се изживява като послание.

4. Сега вече и пред цялата планина от несъответствия, от прадокси и противоречия, от измамни сходства с жанрови форми и пред отказа да структурира жанрова норма, които анализът разкри, мога най-сетне да формулирам въпроса, който така самонадеяно бе предпоставен в началото — какво е тогава приписката?

4.1. Моят отговор е — приписката е нулевото равнище на литературата.

Никога несъздавана със съзнание за литература...

крайно пренебрежителна към правила и норми, които биха й дали жанров статут...

форма на личната преживяност, която чуждее на метафоричността, на многозначността и обратно крайно настойчиво се стреми да постигне ситуацията в цялата й пълноста, неразчлененост, субективна достоверност...

устна реч без напрежение към писмената, в която единствено съществува...

структурирана върху бележещото слово...

сама не Разказ, но изразяваща постоянна слонност да се трансформира в Разказ от различни жанрови форми — от дневника до писмото, до спомена, очерка, жанровия разказ и т. н...

в определени случай развиваща се върху ритъма, стъпката и дори римата и така създаваща status nascendi и за поезията...

4.2. Приписката е нулево равнище на литературата.

От което започва вътрешната трансформация на бележещото слово в слово, на което пишещият започва да гледа като на материал

и работейки с него, да развива естетическата му функция,

за да я направи доминираща,

за да промени самия статут на словото като вместо истина в него започне да вижда материал на изказа,

за да,

за да и т.н...

За да стане словото литература.



# ИВАН ВАЗОВ И РУСКАТА ПОЕЗИЯ

(Критичен анализ)

**Петър Велчев**
*(Институт за литература, БАН)*

*Пушкин и Лермонтов са ми открили*
*тайната на стихотворството, давали*
*са ми уроци по музиката на речта,*
*по красотата на формата, по изразителната краткост на мислите.*

*И.В.*

## I

Обозначената в заглавието парадигма е част от по-голямата тема "Вазов и руската литература" и, разбира се, от още по-обширната тема "Вазов и Русия". Пет месеца преди да бъде обявена Руско-турската освободителна война, поетът възкликва, сякаш предрича:

О, скоро нам ще се протегне
могъща, силна, братска длан
и кръв поганска пак ще текне,
и пак ще гръмне стар Балкан!

("Русия", 22.XI.1876)

Ако тук Вазов два пъти си служи с наречието "пак" — то е, за да изтъкне връзката с героичния ентусиазъм на Априлското въстание, пламнало и потушено през същата (1876) година, и за да подчертае приемствеността между близкото погромно минало и жадуваното бъдеще. Това е от областта на родолюбивата чувствителност, а също и на известна историческа проницателност.

Единадесет години по-късно Вазов е политически емигрант в Русия и му се удава да има непосредни впечатления от нея. В своя пътепис "Извън България" (сп. "Денница", 1891) той с напълно обясним размах обобщава: "И наистина, главното, което поразява пресния чужденец в Русия, е безкрайността, грамадността на всичко, що я съставлява: степи безконечни, пространства необятни, кръгозори безпределни, планини гигантски (Кавказ), лесове безизходни, езера — моря, губернии — царства, реки велики и плавателни, средства неизтощими и сили богатирски".[1]

През 1895 г. Иван Вазов — вече всенародно прославен писател, автор на "Под игото" и много други бележити творби, редовен член на Българското книжовно дружество (по днешному академик), депутат в VIII обикновено народно събрание — е в състава на официалната българска делегация за полагане венец на гроба на император Александър III. В нея участвуват видни представители на парламента,

1. Ив. Вазов. Събрани съчинения в двадесет тома. С., 1955-57. т. 10, с. 295.

църквата, изпълнителната власт. Истинската цел на този демарш е да се затоплят влошените при Стамболовия режим отношения между двете държави.

Делегацията е приета от императора, външния министър, началника на Генералния щаб и др. Един, макар и случаен, но любопитен детайл. По пътя от Петербург за Москва някои членове на делегацията, между които Вазов и митрополит Климент, са подслонени, по липса на друга възможност, в имението на Фьодор Тютчев — Мураново. Там са приети радушно от сина на великия поет, дадена им е тържествена вечеря и т.н. — за което знаем от спомените на Тютчевата внучка.[2] Присъстващият там поет С. Слуцки отправя към Вазов послание, започващо със стиховете:

Поэту родному - сердечнний привет
Из недра Москвы златоглавой!
О, здравствуй на много счастливейших лет
Славянской поазии невянущий цвет
В лучах примиряющей славы!

Вазов отговаря на приветствието и т.н. Тук, освен поетическо признание, има и ясно загатнато желание за разбирателство между двете славянски държави ("в лучах примиряющей славы"). По това време, както русофилските чувства на Вазов, така и неговото творчество са вече достатъчно популярни в Русия.

По-важно е да се изтъкне друго. Както ще видим по-нататък, реакцията на Вазов към Русия не се свежда до емоционално-възвишени оценки, славянофилски настроения и политически предпочитания — а пронизва целия му живот. И, което е по-съществено, има и своите старателно търсени и съдържателно-творчески аспекти. Най-релефно това се откроява в неговите многообразни отношения към руската поезия.

## II

Още на десетгодишна възраст Вазов, наред с другите предмети се обучава и на руски език в класното училище на Сопот. Траен спомен в съзнанието му оставя даскал Юрдан Ненов със своята "изпъкнала, самообразна личност" и "дарба на словото, реч ясна, увлекателна, глас силен, който ставаше страшен в минути на гняв" — както по-късно в сборника "Видено и чуто" (1901) поетът с любов ни го описва.[3] Освен това даскал Юрдан е обучавал по малко своите питомци и на украински.[4]

За да се докосне по-осезателно Вазов до руската поезия, голяма роля изиграва учителят, заел мястото на даскал Юрдан в Сопотненското школо. Това е троянчанинът Партений Велчев, завършил Киевската семинария. Освен че по-систематично преподава на дечурлигата руски език, той им говори за Русия, за нейната история, бит и нрави, преразказва съдържанието на Шекспирови драми и т.н. А освен това — "той беше поетическа природа: декламираше с чувство стихотворения от Державина, Ломоносова, Крилова, особено панславистките стихотворения на Хомякова:

Высоко крылья ти раставил,
Славян полуночный орел,

2. Сб. Литература славянских народов. Вып. 6. М., 1961, с. 11.
3. Вазов. Цит. изд., т. 8, с. 59.
4. Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1930, с, 16. По-нататък само: Шишманов.



Далеко гнездо ты поставил,
Глубоко в небо ты ушел!

Тогава той се запалваше, махаше с ръка из въздуха с възторжен лик, със заискрели от вдъхновение черни очи. Ние пръв път слушахме руски стихове. Тяхната музика омайваше слуха ми и сърцето ми. Дотогава аз бях само чел Славейковите песни..."[5]

Сцената, както я описва Вазов в своя мемоар, е дословно пресъздадена в XXI глава на повестта "Чичовци" (1884), където Партений фигурира под името даскал Климент. Дори четиристишието на Хомяков е същото и на двете места — види се, врязало се е в съзнанието на поета.

Вазов е петнадесетгодишен, когато баща му урежда да го назначат подидаскал в Калоферското главно училище. Тази една година, прекарана там, е особено благодатна за по-дълбокото усвояване на руската изящна словесност. В училището, както ни разказва Вазов: "Едната стена заемаше един огромен стъклен шкаф, пълен с френски и руски книги. Тая училищна библиотека игра голяма роля в моето развитие. Без нея аз нямаше да бъда нищо. В нея открих много книги, подарени от богати калоферци, живущи в Русия (Тошкович, Шопов и др.)..." И по-нататък Вазов продължава: "Аз не можех обаче да се ползувам от богатствата на френската литература, знаейки слабо езика. Но за това с толкова по-голяма жадност поглъщах руските книги от шкафа — особено многобройните томове от "Отечественныя записки" (...) И понеже не ходех почти никъде и постоянно се ровех в библиотеката, *цял един нов мир* се откри за мене. *Нов вкус* се развиваше така благодарение на руската литература"[6] (подчертаното мое — П.В.).

Не трябва да забравяме, че "Отечественные записки" е едно от най-значителните руски списания през онази епоха. В намиращите се в Калоферска училищна библиотека годишнини на списанието (1839-1849) Вазов със сигурност е могъл да прочете следните руски поети и техни творби:

1) А.С.Пушкин — "В альбом", "В альбом кн. А. Д. Абемелек", "Три ключа", "Ее глаза", "Любимец ветренных Лаис".

2) М.Ю.Лермонтов — "Печально я гляжу на наше поколенье", "Поэт", "Молитва", "Дары Терека", "Памяти А. И. О-го". "Есть речи — значенье", "Завещание", "Оправдание", "Родина", "Последнее новоселье", "Кинжал", "Желание", "Пророк", "Свидание".

3) А.В.Колцов — "Путь", "Что ты спишь, мужичок", "Грусть девушки", "Русская песня", "Расчет с жизнью", "Не разливай волшебных звуков".

4) Н.А.Некрасов — "Современная ода", "Огородник", "Когда из мрака заблужденья", и др.[7] По-късно Вазов превежда стихотворения от тези поети.

През годините 1867-1870 — първо като ученик в епархийското училище "Св. Кирил и Методий" в Пловдив, а после като чирак в дюкяна на баща си в Сопот — Вазов е увлечен от писането на стихове и талантът му бързо се развива и укрепва. Същевременно интересът му към чуждите литератури се засилва. Той добре усвоява френски, чете Расин, Молиер, Парни, Беранже, Ламартин.

През 1871 година Вазов е на гурбет в Румъния и там (в Галац) си купува антологията на Николай В. Гербель "Поезия славян. Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводе русских писателей", издадена през същата година в Санкт-Петербург. Тази книга (запазена и до днес в Музея на Вазов) е особено полезна на поета, когато много години по-късно той превежда през руски редица славянски поети. Това може да се каже и за другите две антологии на

5. Вазов. Цит. изд., т. 8, с. 66-67.
6. Шишманов, 22-23.
7. Цит. по: Величко Вълчев. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, с. 52.

Гербел — на английските (1875) и на немските поети (1877), които също се пазят в личната библиотека на поета. Интересът на Вазов към европейската поезия определено е целенасочен — като се има предвид, че още през 1879 г. в писмо до Спас Вацов той споделя намерението си да издаде преводна поетична антология. Намерение, което се осъществява в съставената заедно с К. Величков двутомна "Българска христоматия" (1884).

От 1872 до 1880 г. Вазов тича, както се казва, "на глас народен" ту в страната, ту в емиграция, взема участие в обществения живот по време на Априлското въстание, Руско-турската война и новата държавна уредба на Княжеството. Написва и издава няколко стихосбирки — отзвук на бурните исторически събития. Участието му в работата на руската администрация без друго допринася за усъвършенстване познанията му на братския славянски език.

## III

Пловдивският период на Вазов (1880-1886) е изключително плодотворен за него— като гражданин, поет, белетрист, преводач, публицист. Тук Вазов и неговият приятел и съмишленик К. Величков съставят прочутата си христоматия — едно значително книжовно дело не само за онова време.[8] Повечето преводи са на самите съставители. Вазов е превел стихотворения от Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Крилов, Колцов, а също и мнозина изтъкнати западноевропейски поети. Биографично-оценъчните бележки към руските поети не блестят с нищо особено, явно са компилативни, а не липсват и фактически грешки.

По-важното е, че очевидно под вдъхновението на чуждия поетичен текст (това между впрочем се случва при превода), нашият автор пише и собствено стихотворение за Пушкин. За него ще стане дума по-нататък.

А има и друго. Пребиваващият в Пловдив чешки българист и преводач на "Под игото" И. Ворачек публикува серия статии за Вазовата поезия. В една от тях четем: "Сатирите на Вазов се явяват във формата на кратки или дълги лирически песни, които със своята острота са в състояние да боднат и най-нечувствителното сърце. Тези сатири приличат на руските, защото на много места припомнюват на Пушкина, Лермонтова, Некрасова, а в "Изгнанниците" — на Беранже".[9] Подобна оценка не се нуждае от коментар.

Прочие, след контрапреврата от август 1886-та, Вазов, като русофил, е принуден да емигрира — през Цариград в Одеса. През тези две и половина години, прекарани в Русия, той посещава и много други големи градове — Петербург, Москва, Киев и пр. Колкото и да е сиротинска участта на изгнаника, Вазов има щастието да види и усети отблизо скъпата на сърцето му страна и да се докосне по-осезателно до нейната литература, нещо повече — до текущия литературен живот. За всички тези и други неща разполагаме с великолепни описания във Вазовия пътепис "Извън България" (1891).

Иван Вазов става свидетел на всеросийските паметни чествания петдесетгодишнината от гибелта на Пушкин, които и в Одеса на 22 януари 1887 г. са особено тържествени: "Него ден амвонът, катедрата, сцената се надпреваряха с печата и рвението да почетат, както подобава, паметта на славния син на Русия и да изобразят заслугите му към отечеството... Книжарниците пуснаха евтини до баснословност издания на Пушкиновите творби, които се разграбваха с десетки хиляди.

8. "Българска христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите списатели". Предназначена за класовете на градските училища и на реалните гимназии. Съст. Ив. Вазов и К. Величков (ч. I — Проза, ч. II — Поезия. Пловдив, 1884).
9. Съединение, Пловдив, г. I, 1883, бр. 13.



Русия, официална и народна, всичките партии и литературни лагери в един хор припознаха Пушкина за най-велик руски поет..."[10]

По някакво, разбира се случайно, но и някак символично стечение на обстоятелствата, има и още едно събитие — не толкова шумно, не тъй паметно. Вазов пише: "В същото време, когато Одеса гърмеше от Пушкиновия юбилей, из улиците й минуваше едно печално шествие — прекарваха тялото на един друг рано покосен поет — Надсона. Той беше умрял наскоро в Ялта в Крим, дето се лекуваше от охтика, която го хвърли в гроба на 22-та му година".[11] Тези непосредствено видени и преживени неща няма как да не са впечатлили чувствителната Вазова душа.

Една година по-късно в "Христоматията" на Ст. Костов и Д. Мишев (Пловдив, 1888-89) са публикувани два Вазови превода от Надсон — смислово и формално не съвсем прецизни, но твърде пламенни като дух. Горе-долу по същото време Вазов пише стихотворението "Надсон", което за жалост не е на високо равнище.[12]

Отношението на Вазов към Надсон обаче далеч не е само емоционално. Ранната гибел на руския поет (изключително популярен след смъртта си и в Русия, и в България) е повод за разсъждения от по-общ характер — не само за Надсоновия талант, но и за тогавашната руска поезия в една преломна социално-нравствена ситуация. Вазов казва: "Неговата (на Надсон — бел. моя — П.В.) поезия е меланхолическа и тъжна. В нея диша дълбоката тъга на една разочарована душа, рано сломена от живота. Тоя мрачен песимизъм е *господствующа черта* в съвременната руска поезия. Недоволство от настоящето, разочарование в непостигнати идеали, недоверие в бъдещето, съмнение в себе си: ето *главния мотив* на руската поезия. Явно е, че това е отражение на самата действителност, невесела, безцветна и противоречуща на надеждите и мечтите на новото поколение. Под гнета на това горчиво съзнание, руската муза няма високи полети и прилича на човек с пречупен кръст".[13]

Тук искам да напомня, че Надсон е смятан за епигон на Некрасов, — за да станат по-ясни думите на Вазов по-нататък. А те са: "Цяла плеяда млади поети запяха песента на разочарованието и отрицанието, която от съвременна стана *тенденциозна*. Тенденциозността се вмъкна в руската поезия. Некрасов пръв внесе в нея като главен елемент гражданската скръб. (...) Некрасовият гръмовит успех породи подражатели: те оставиха субективната почва, единствената, на която е възможен *искрснен, висок лиризъм*. Фалшът погуби много млади дарования. За щастие, Надсоновото беше твърде силно и то можа да се прояви независимо и в самобитна форма. Но Надсон беше роден за поет-мечтател, а поиска да стане и обществен борец — и сбърка. Геният безнаказано не се пресиля".[14]

Като се има предвид колко крехка и болезнена натура е бил Надсон, оценката на Вазов е убедителна. По-важното тук е друго. Българският поет винаги е прекалено оптимистичен и жизнерадостен, за да може да приеме прекалената скръб. Въпреки собствената си несъмнена гражданска чувствителност! По същата причина той не приема и някои нагласи на Некрасов. А дори и за Пушкин, и Лермонтов, които обича и от които се влияе, Вазов твърди, че "духът на тяхната поезия ми остана чужд — дух на резигнация и разочарование — и песимизъм у последния, който не отговаряше на моята жажда". И Вазов веднага се чувствува задължен да обясни, че този дух "бе несъвместим с младежките пориви и идеали, които трябваха на моето поколение, извикано на борба, орисано да изковава бъдещето". Това

10. Вазов, цит. изд., т. 10, с. 292.
11. Пак там. (Вазов греши — Надсон умира на 24-годишна възраст.)
12. Сборник за народни умотворения. София, 1889, кн. 2.
13. Вазов. Цит. изд., т. 10, с. 293. (Подчертаното мое — П.В.)
14. Пак там, с. 293. (Подчертаното мое — П.В.)

са цитати от книгата "Драски и шарки" (част II, 1895).[15]

Трябва обаче да подчертая, че това е у Вазов някаква обща психическа особеност, някакъв хедонизъм или нещо от този род. В това нашият олимпиец напомня друг един такъв — Гьоте, който забранявал да му се съобщават неприятни новини. Много симптоматична е реакцията на Вазов спрямо Достоевски: "Велик е писател, но болен човек е. Героите му са ненормални. Прочитът на неговите романи ми оставя винаги едно гнетущо впечатление".[16] Към това Вазово откровение не мога нищо да добавя.

А накрая — едно допълнение по повод преводаческите дейности, свързани с името на Вазов по време на емиграцията му. През 1886 г. руският поет и преводач Вл. Уманов-Каплуновски превежда Вазовата поема "Грамада".[17] А една година по-късно защитава стихотворението му "Сливница" от политическите нападки на А. Степович.[18] Вазов му благодари — за превода и, очевидно, не само за него — с думите: "Щастлив е писателят, превеждан от друг писател, който го е вярно разбрал и искрено му съчувствува".[19]

По същото време Вазов превежда стихотворения от руски поети, предназначени за подготвяната и публикувана в Пловдив "Христоматия по изучване словесността". Единият от съставителите — Ст. Костов — като благодари на Вазов за участието му в първия том на христоматията, настоява за по-нататъшно сътрудничество: "С голяма радост бихме приели и продължение превода Ви на Пушкиновия "Евг. Онегин", Лермонтовия "Демон", някои елегии като "На смерть Пушкина" от Лермонтова, "Вечерняя заря" от А. Полежаева, "Слезы матери" от Н. Некрасова или други стихотворения на по-стари и по-нови руски поети".[20]

Във своя пътепис "Извън България" Вазов ни разказва още и други интересни неща: за юбилея на големия руски поет Яков Полонски, където присъства и знаменитият датски литературен критик Георг Брандес; за поетите, "излезли из средата на славянската партия; Хомяков, Майков, Розенгейм, Аксаков, Тютчев, прокарвали тая идея в съзнанието на руския народ"; за белите нощи в Петербург, описани от Пушкин в "Медният конник" — откъс от тази поема е вече преведен от Вазов.[21] И прочие, и прочие.

## IV

Иван Вазов е от типа автори, склонни да пресъздават образите на исторически личности — и наши (достатъчно е да си спомним "Епопея на забравените"), и чужди, а между тях и мнозина поети — Данте, Торквато Тасо, Шилер, Гьоте, Байрон, Юго, Мюсе, Хайне, Леопарди, Надсон... Имайки предвид своя стихотворен цикъл "Звукове", Вазов споделя с проф. Ив. Шишманов: "Това са впечатления и лични вдъхновения от четенето на произведенията на разни поети. Направих от тях цял цикъл, като турих на всяко стихотворение името на поета, характерът на когото най-подхожда на моите временни настроения".[22] Напълно достойно място сред този род творби заемат и посветените на Пушкин.

Едното, озаглавено "Пушкин", звучи някак много общо, абстрактно. Ако не е заглавието, едва ли някой би се сетил за кой и какъв поет става дума:

15. Вазов. Цит. изд., т. 7, с. 205.
16. Шишманов, 216.
17. Дело, 1886, № 7-8, разд. VIII.
18. Дело, 1887, № 6.
19. В.И.Злыднев. Неизвестные письма Ивана Вазова. Славянский архив. Сб. статей и материалов. М., АН СССР, 1961, с. 248.
20. Цит. по: М. Марковска. Ив. Вазов. Летопис за живота и творчеството му. С., 1981, с. 455.
21. Вазов, цит. изд., т. 10, с. 355, 335, 342 и сл.
22. Шишманов, 214.



И казах си: о, смърт, вземи ме,
тоз ад в гърди ми прекрати!...
Но ето, муза посети ме
небесна и ме укроти.

Тя нежно, сладко ме прегърна,
прикотка ме с вълшебен глас
и вдъхновен, във песни аз
излях душата си кахърна.

Певец! на бога не гълчи!
Той в теб два дара чудни лее:
сърце — от язви да более,
поезия — да ги лечи![23]

Най-интересна е, струва ми се, третата строфа. В лапидарен стил е изказана идеята, че не само изкуството, но също и животът — макар горчивина и болка — също е дар. Защото именно страданието събужда човешка и социална отзивчивост, кара да трепнат струните на душата — за да се роди поезия. Така се приобщаваме към древното, още Аристотелево понятие "катарзис" (пречистване, лекуване, изцеление). А има и някакъв едва доловим повей от Пушкиновия сонет "Към поета".

За повода, по който е писано другото Вазово стихотворение, говори самото му заглавие — "Стогодишнината на Пушкина".[24] Освен че участвува с него в тържеството по случай паметния юбилей в "Славянска беседа", Вазов със своята творба полага началото на традиция: да се отбелязват в стихотворна форма кръглите дати на Пушкин — раждането и смъртта. Традиция, продължаваща и до днес.

Вазовото стихотворение, умело композирано в пет строфи-катрени, обединява настояще, минало и бъдеще на руското, българско и всеславянско възприятие на Пушкин, слива възторг, слава, любов, гордост, очарование, преклонение.

Под това стихотворение Вазов е написал "Из "Бури и мелодии". Такова, звучащо а ла Виктор Юго название на цикъл не се откри в съчиненията Вазови. По повод стихосбирката си "Звукове", Вазов споделя: "Има много други поети, които обичам и които не са възпяти в "Звукове". Например бях посветил едно стихотворение на Пушкин, но го махнах, защото го намерих слабо и неподходящо за голямата годишнина".[25]

Посредством така нареченото "ние"-повествуване (означаващо целия народ, цяла България, целия свят) поетът се опиянява от чувството за велик празник, за нещо свещено, отекващо и в нашите души до такава степен, че се превръщаме в част от славата на Русия — "в триумфа й се месим и гордостта й делим". И затова, напълно естествено и достойно —

И ние поклон чиним на гения славянски,
на творческата мисъл, и ний плетем венец,
пленява и вълнува и нас — деца балкански —
чаровни й звук и лира на братския певец —

23. Зора, Пловдив, г. 1, кн. 2, април 1885.
24. Българска сбирка, г. VI, кн. 13-14, септември 1899.
25. Шишманов, 214.

певецът, кой тъй властно омаюва сърцата,
Орфей на чувства благи, любов и красота,
той вля в речта славянска мощ, сладост непозната,
той мирове вълшебни остави на света...

Вазов изгражда образа на своя лирически обект посредством своеобразна градация и уместна употреба на хиперболи. Характерно е римуването: "славянски" — "балкански", а също и връзката с митичния тракийски певец Орфей, от чието родословие е и Пушкин. И затова —

...Столетия ще минат,
а славата му мила се громка ще ехти,
във любовта народна ще расне исполинът,
с напевите си чудни, с високи си мечти.

За нарастващата, плавна, възвишена, благородна риторика на творбата допринася и често използуваната от Вазов метрика — александрийски стих с голяма (паузна) цезура. Изобщо едно типично Вазово произведение. Много по-късно, след Първата световна война, Вазов казва пред проф. Ив.Шишманов — по повод на същото стихотворение — "Това са моите чувства за Пушкина и днес".

## V

В пределите на темата "Вазов и руската поезия" отдавна е бил разискван въпросът за така наречените "влияния" (ако все още трябва да използуваме този овехтял и безкритичен термин на компаративистиката).

В поезията на Вазов откриваме множество реминисценции, перифразирания, вариации на тема и прочие — от руски автори (той е бил и публично обвиняван и е трябвало да се отдумва). Това е една огромна и пъстра мозайка от камъчета — ту почти буквално сходни с оригинала, ту напомнящи с нещо на този оригинал, ту значително преработени, или използувани за съвсем други идейно-тематични и дори стилистични цели.

Към много свои стихотворения Вазов поставя епиграфи, което кара редица изследователи да търсят причинно-следствени връзки, което — специално при Вазов— не винаги е налице. За литературните връзки на нашия най-голям национален поет и най-великите руски поети е писано вече, но то е също така мозаечно, не успява да стигне до прегледна систематизация и убедителна типологизация на материала, за да могат да се направят и по-категорични обобщения.[26]

Досегашните разработки, да ме простят уважаваните от мен автори, напомнят маргиналии или фрагменти от дневник, писан по повод прочита на Вазови творби — паралелно с някакви пасажи от руски автори, върху които е могло и повече да се помисли, да се поразсъждава. Има много несигурни, колебливи, спорни оценки. Проблемът изисква специално, обширно изследване, построено върху нови методологически принципи.

Самият Вазов — когато се зачекне темата за влиянията — говори уклончиво, казва веднъж едно, друг път друго, понякога хитрува (тази невинна българска черта му е била свойствена). Той признава пред своя приятел проф. Шишманов, че руската литература му е открила "цял един нов мир" и е развила у него "нов вкус".[27] И

26. Н. Державин. Иван Вазов, Русия и руската литература. Септември, 1950, кн. 6.; Евд. Метева. Иван Вазов и някои граждански традиции на руската литература. Вазов и Некрасов. — Известия на Института за българска литература при БАН, кн. XIII, 1962.
27. Шишманов, 23.



същевременно в своите "Драски и шарки" (когато поводът е много по-сериозен) пише: "Ако има мои работи в проза или в стихове, зачнати под влиянието на чужди вдъхновения, то тия вдъхновения са дошли от запад... Виктор Хюго, Байрон и Хайне, тия властители на умовете на нашия век, са упражнили въз мене своето благотворно въздействие. Особено първият — с мощната си реч и полети... Но в някои мои граждански стихотворения стои песимизмът на Некрасова, както някои поеми — веенето на Шевченковия лиризъм".[28] Нито дума, ако не за другиго, поне за Пушкин. А пък и тия многозначителни многоточия. И сякаш нещо недоизказано...

Поради всички тези и други съображения, а най-вече поради ограничения обем на настоящата студия, аз няма да третирам подробно изложения по-горе проблем. Казах вече — има доста спорни неща. Затова пък ще се спра на нещо безспорно — връзката на Вазовия *стих* със стиха на руската поезия. В тази област и констатации, и заключения могат да се правят с необходимата доза сигурност.

## VI

Руската поезия е главният (ако не и единствен) фактор за установяване у нас на силаботоническото стихосложение — Н. Геров, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков и др. Част от същия този процес е и поезията на Вазов (още с първото си стихотворение "Борът", 1872). Случаят е малко-сложен, защото: "Колебанията в начина, по който Иван Вазов се насочва решително към пътя на руската стихова традиция (Пушкиновия стих), се проявяват не в началото на Вазовото творчество, а по-късно, когато поетът се запознава с творчеството на Христо Ботев. (...) След Освобождението Ботевото влияние постепенно отслабва и Вазов отново се връща към традиционната Пушкинова система".[29]

По същия въпрос се изказва и Михаил Гаспаров, внасяйки съществен нюанс. Той отбелязва, че "за първите български силаботонически хореи и ямби... образец е била руската силаботоника: българските писатели от тези поколения в голямата си част са се учили в Русия и са били възпитани върху руската поезия". И добавя: "...в българския романтизъм, както и в сръбския, са се борили две тенденции, едната — за приобщаване към европейската култура и в частност към нейното *престижно* стихосложение — силаботониката; другата — за възраждане (...) на народния стих в неговия изконен силабически вид. Към първата тенденция са се придържали, например, И. Вазов, П. Р. Славейков и др."[30]

Няма съмнение, че за Вазов посредник във възприемането и усвояването на силаботоническия стих е именно руската поезия, а не — например — немската. Има обаче и *още един посредник* — поезията на П. Р. Славейков. През 1868-69, в Сопот, Вазов чете и научава наизуст много Славейкови стихотворения. Озадачава го обаче: "защо неговите собствени стихове са тъй грапави и спънати и тъй мъчно се четат (той ги пишеше без никаква просодия и броеше на пръсти слоговете), а Славейковите отиват гладко, имат музикалност? Няколко месеца той си би главата по тоя въпрос. Най-после откри техниката на Славейкова. Еврика! Това откритие даде нов тласък на поета и той записа стиховете си с увереност и въодушевление: "Роб на мойто вдъхновенье, / нижах песни стихове..." и т.н.[31]

С други думи, Вазов усвоява силаботоническия стих *двустранно*: и чрез самата

28. Вазов, цит. изд., т. 7, с. 205.
29. М.Янакиев. Българско стихознание. С., 1960, с. 144. Не е било нужно да се натъртва върху името на Пушкин. Както вече стана дума, Вазов е познавал творчеството на много други руски поети силаботоници — и съвременници, и предшественици на Пушкин.
30. М.Л.Гаспаров. Очерк истории европейского стиха. М., 1989, с. 229. (Подчертаното мое — П.В.)
31. Това е собствено признание на поета в неговата, написана от трето лице "Поетическа биография" (1920). Вж.: Вазов, цит. изд., т. 19, с. 30.

руска поезия, и чрез творчеството на дядо Петко, който тази пущина вече я е усвоил. Може би това е причината — Вазов (въпреки влиянието на Ботев), твърдо да установи своята стихова система.

Като се отклонявам за миг от темата, искам да добавя, че се получава следният модел на приемственост: руската поезия през XVIII век възприема и усвоява силаботониката от немската поезия; българската я възприема и усвоява от руската, т.е. не от източника, а от "вторично" звено; причината е, че през оная епоха немската поезия, култура и т.н. далеч не е така популярна у нас, както руската.

Има още доста по-конкретни стихови форми, които Вазов дължи на руската класическа поезия. Поради липса на място, ще ги изложа накратко, резюмирано, в почти тезисен вид.

1. В знаменитото стихотворение "Радецки" Вазов възпроизвежда размера на "Спор" от Лермонтов: хорей 4-3-4-3, алтернанса на римите (A b A b), а това ще рече и самата строфа. Този факт за първи път е констатиран от акад. Державин.[32] Един паралел:

| Вазов: | Лермонтов: |
|---|---|
| Ний във битки не сме вещи,<br>малко сме на брой.<br>но сърца ни са горещи —<br>гладни сме за бой! | Идут все полки могучи,<br>Шумни, как поток,<br>Страшно-медлены, как тучи,<br>Прямо на восток. |

Стиховите размери не са патент, разбира се, на един или друг поет, но тук съвпада всичко — и става дума за строфа. Вазов и по-късно използва тази форма.

2. Съществува едно (нормативно) правило за *алтернанса*, т.е. редуването на римите: женска — мъжка, женска — дактилна, дактилна — мъжка и т.н. От XIX век до днес това правило се ползва с уважение в руската поезия. Оттам го е взел и се е придържал към него и Вазов. Той е могъл да "забележи" тази особеност и във френската поезия, но с руските автори Вазов се запознава много по-рано. Естествено, изключения у Вазов има много — неговите стихо-редуващи, римо-редуващи, строфични и пр. модели са много, а тяхната комбинаторика е богата, Вазов е поетът, който въвежда у нас цялото богатство и многообразие на европейската строфика.

3. Няма съмнение, че Вазов започва да практикува *дактилната* рима под въздействие на Лермонтов и Некрасов. Във френската поезия, която е другата, втората учителка на Вазов, такава рима няма и е немислима. Вазов чете стиховете на тия двама майстори на дактилната рима още като ученик (вж. Раздел II на настоящата студия). Проф. Янакиев се заблуждава, когато обявява дактилните рими на Вазов за "модерни", и твърди, че "изобщо той не е майстор на дактилната рима".[33]

По-интересно е друго. Вазов има стихотворение "Нивата", което започва:

Морен орачът из нивата сееше,
сееше в ровки бразди,
руен се пот от челото му лееше
и по космати гърди.

И към своето стихотворение той е сложил епиграф от "Сеятелям" на Некрасов: "Сейте разумное, доброе, вечное. / Сейте! Спасибо вам скажет сердечное / Русский

32. Н.С.Державин. Иван Вазов. Жизнь и творчество. М., 1948, гл. II.
33. М.Янакиев. Цит. книга, с. 156, 154.



народ..." По-късно, пред проф. Шишманов, поетът споделя: "В това жизнерадостно стихотворение, в което възпявам любовта, божествената правда, милостта, дълга и труда, има само едно нещо Некрасовско — мотото. Иначе то няма вече нищо общо с някогашния мой временен кумир".[34] Стриктното възпроизвеждане на размера — дактил, редуването — дълъг и къс стих, алтернанса — дактилна и мъжка рима, се виждат и с невъоръжено око. Единственото вярно е, че Вазовото стихотворение е колоритно и жизнерадостно, докато Некрасовото е умозрително, рационално — и леко скучно. Иначе казано, Вазовото стихотворение е много по-хубаво, едно от най-добрите в неговата лирика.

4. Поемата на Вазов "Грамада" е написана в т.нар. "коломийков стих" — украински народен размер, реформиран и широко използван от Тарас Шевченко. (Въпреки че той е украински поет, включвам го в числото на Вазовите учители по стихотворна реч, защото Вазов го е чел и в руски превод — най-вероятно на Н. Гербел.) Самият Вазов признава, че "Размера на "Грамада" заех от Шевченка", из чиято поема "Катерина" беше ни цитувал още учителя... в Сопот. "Катерина" бях чел в извадки и у Гербеля, сборниците на когото (преводи от руски, немски и славянски поети) бях си купил още в Русчук от една новооткрита руска книжарница".[35] Коломийковият стих — това е силабика с обща хореична тенденция, но със своеобразно разположение на ударенията. Метриката е: 8-6-8-6-срични стихове, с цезура на нечетния (по-дългия) стих. Строфата е: полуримувано четиристишие: Ø A Ø A. Един пример:

| Вазов: | Шевченко: |
|---|---|
| Залибил е / млади Камен<br>Цена хубавица,<br>и за Цена / се милее<br>негова душица. | Кохайтеся, / чорноброви,<br>Та не с москалями,<br>Бе москалі / чужі люде,<br>Роблят лихо з вами. |

5. Досежно *строфиката*, т.е. базовата стихова композиция, може да се твърди, че Вазов е опознал, усвоил — и разработил на български! — и някои по-едри и по-необичайни за поезията ни тогава (пък и сега) строфични построения.

а) Базовото стихотворение "Голгота" е издържано в петстишни строфи, водещи началото си от испанската поезия на XVIII век, а по-късно добили широко разпространение във всички европейски литератури. Имам достатъчно основания да смятам, че Вазов е усвоил тази форма от Пушкиновото стихотворение "И. И. Пущину". Сравни:

| Вазов: | Пушкин: |
|---|---|
| Мъгла над боя плува<br>и пушките гърмят,<br>и смърт бесней, вълнува,<br>и жертви си цалува<br>в ехтежът и в димът. | Молю святое провиденье:<br>Да голос мой душе твоей<br>Дарует то же утешенье,<br>Да озарит он заточенье<br>Лучом лицейских ясных дней! |

34. Шишманов, 239.
35. Пак там, 234.

Римната схема е идентична: A b A A b. Петстишие, конструирано по същия начин има и у Мюсе, Ламартин, Юго. По всяка вероятност Вазов е пил вода и от двата извора.

б) В същия стил на изложение, без коментар, без да влизам в детайли: Вазовото стихотворение "Сиромахкиня" възпроизвежда същата строфа *октава*, която е налице в Пушкиновото стихотворение "Батюшкову". Римна схема: A b A b C C d d. И у Лермонтов има подобна строфика, но алтернансът на римите е различен.

в) Десетостишната строфа (исп. *десима*), специфично построение, е налице в стихотворението на Гаврила Державин "На счастие": A A b C b C d E E d. Подобна строфична схема откриваме във Вазовото стихотворение "Сурковачи". Разликата е, че у Вазов е изцяло с женски рими, а последните четири стиха са римувани не обхватно, а кръстосано. Отклоненията не са толкова дребни — но все пак отбелязвам едно сходство.

6. По същия начин откриваме заслужаващо внимание подобие между знаменитата единадесетостишна *Лермонтова строфа* (в поемите "Сашка" и "Сказка для детей") и Вазовото стихотворение "Пред гроба на Омира". Нашият поет променя някои неща в типа и разположението на римите, но следва синтактичната композиция, а освен това, понеже строфата е много рядка, искам да констатирам връзката.

В заключение — ако Вазов е заимствал стихови форми, той по тази начин е обогатил българската поезия още в първите й стъпки, а освен това направил го е майсторски, налял е ново вино в старите, във вечните мехове на поезията.

## VII

Няколко думи за стихотворните преводи на Вазов, една голяма част от които са от руски автори. Този дял от Вазовото литературно наследство и до ден днешен не е издирен във вестникарски, журнални и други публикации, не е издаден и коментиран по един подобаващ начин. А досежно писаното за Вазов като поет-преводач, по този въпрос, както се казва, може да се желае и нещо по-добро. Това очевидно е задача на бъдещето, а то е забулено в гъста мъгла — както и цялата българска култура. Тук ще набележа само някои по-важни характеристики.

1. Преди всичко друго поразява, *дързостта и замаха*, с които Вазов се залавя да превежда стихове на най-големите европейски поети — от Омир до класиците на XIX век: Гьоте, Шилер, Хайне, Байрон, Бърнс, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Шели, Мицкевич, Петьофи, Юго — тръпки ме побиват, само като ги изброявам. Това очевидно не е било задача, адекватна за един сравнително млад човек, не е пълноценно изпълнима и днес. За целта се изисква по-голяма култура, по-могъща стихотворна техника, и — което е най-важно — да се отдадеш единствено на превода.

И ако Вазов е дръзнал да се втурне в тази необятна нива и да я овършее така или иначе, то е защото той е осъзнавал своята мисия на един от строителите на новата българска литературна култура, усещал е насъщната й потребност от контакти с голямата, световната литература. Постигнатото от него е значително за времето си, по-голямата част има предимно историческо значение, но има и текстове, които и днес могат да влязат в състава на една преводна антология.

2. От руските поети Вазов е превел редица емблематични стихотворения на Пушкин и Лермонтов, а също и откъси от колосални творби като "Евгений Онегин", "Медният конник", "Борис Годунов", "Демон". Един от най-сполучливите му преводи е II сцена от Пушкиновата драма "Скъперникът-рицар" — този превод, макар и с някои препъвания тук-таме, все пак може да се чете и днес. Въпреки неточности, стилови неадекватности и пр., все още не са загубили връзка с живото,



днешното българско слово творби като "Слон и мъниче" от Крилов, "Облаци", "Пророк" и "Кораб" от Лермонтов и други. Върху езиково-стиховата им плът, разбира се, появили са се бръчки — но образите все пак се разпознават. Това никак не е малко, като се има предвид, че от датата на тия преводи са минали около 120 години.

3. Вазов се е старал да спазва стиловите характеристики на оригинала (размер, рима, строфа) и в повечето случаи е сполучил — макар и със "загуби" на смислови единици. Две фрапантни нарушения при превод на Пушкин: а) "Евгений Онегин" (II, 1) — онегинската строфа е останала "недоримувана" и е станала с един стих по-къса; б) "Удавникът" — оригиналът е римуван A b A b, а у Вазов имаме полуримувано четиристишие: Ø a Ø a.

Любопитен е друг един случай. Пушкиновото стихотворение "Воспоминание" е написано посредством характерното за руската класическа поезия редуване на александрин (шестостъпен ямб с цезура) и четиристъпен ямб. По принцип повечето преводачи на руска поезия трудно се побират в размера на оригинала и ги "тегли" да го удължават. А Вазов — тъкмо наопъки — скъсява александрина! И при това сякаш "успява" да помести съдържанието. И стихотворението звучи приемливо на български. За пръв се сблъсквам с такава преводаческа практика.

4. Базовият метод на превеждане — доколкото успях да го усетя и доколкото мога с няколко думи да го определя — е сякаш едно "препускане" върху руския текст, като преводачът следва преди всичко ритъма, вживява се именно в ритъма и размера, стреми се не толкова към изосемантичност, колкото към изо-емоционалност, конгениалност, старае се да не се спира за размисъл... Често пъти преизразяването става дума в дума, римите е добре да се получават от само себе си — или се вземат наготово от оригинала, или бързо се откриват синоними... Всичко тече, всичко звучи... Резултатите не са така съществени.

Имам чувството, че Вазов е превеждал бързо, спонтанно, използвайки порива на моментно и моментално вдъхновение, без да пролива пот над всяка мисъл и всяка дума. Звучащото слово има превес над написаното. Ако има варианти, те са по-късни и сякаш по-рядко са плод на нов прочит и размисъл над оригинала. У Вазов в съотношението: поет — преводач ударението пада върху първата съставка. Тези и подобни неща би трябвало да се имат предвид при оценката на Вазовото преводачество.[36]

## VIII

Когато говорим за "донорската" роля, която руската култура изпълнява по отношение на Вазов, не бива да забравяме един твърде съществен аспект. Руският език и руската поезия не само представляват средство за проникване в собственото битие — те са и *посредник* за усвояване поезията на други народи. По-просто казано, всички Вазови преводи на английски, немски, унгарски, полски, чешки и др. поети са направени от съответните руски преводи. Вазов е имал под ръка най-авторитетните за онова време антологии — на Гербел, христоматията на Галахов, а вероятно и други пособия, издания на отделни автори и др.

За онази епоха и в онази сиромашка България по-високо ниво на културно посредничество едва ли е било възможно. Методът да се прави превод от превод, разбира се, не е препоръчителен, но — истината, както винаги, е конкретна. Така например сполучлив е Вазовият превод на откъс от "Илиада", осъществен от руския превод на Н. Гнедич, защото този последният е изключително добър. Нещо

36. Вазов се проявява и като критик на превода. В редактираното от него списание "Денница" (1890, кн. 3) той рецензира превода на Ал. Константинов и П. П. Славейков на поемата "Демон" и превода на Т. Ц. Трифонов на драмите "Моцарт и Салиери" и "Скъперникът рицар".

повече, той е "канонизиран" и руснаците не са спряли да го преиздават. Не може да се каже същото за Вазовия превод на откъс от "Фауст", защото е направен от превода на Н. Греков — тъй като нашият поет не е имал късмета да използува много сполучливия не само за времето си превод на "Фауст" на Николай Холодковски.[37]

Тази тема е пространна, интересна — и неразработена досега. Нямам възможност да се разпростирам върху нея надълго и нашироко. Искам само да спомена един частен случай, който обаче има не чак дотам частно значение.

Вазов е имал щастливата идея да представи на българския читател три от знаменитите "Кримски сонети" на Мицкевич. Това са "Аюдаг", "Утихнало море", "Гробът на Потоцка" — Вазов ги превежда съответно от руските преводи на С. Дуров, Н. Семьонов и Н. Берг. Вазов стриктно следва формата — не на оригинала, а на руските преводи. Така например, там където преводачът на "Гробът на Потоцка" Николай Берг скъсява, неправомерно, александрийския стих на Мицкевич, като го пресъздава посредством петостъпен ямб — Вазов прави същото. В останалите два сонета прави впечатление, че александринът на Мицкевич, който е с мъжка цезура, както е и в руския превод, Вазов леко го видоизменя въвеждайки разширена цезура.

По-важно е да се изтъкне друго. В своята студия "Българските преводи на Кримски сонети" проф. Боян Пенев поставя един принципиален въпрос: с какъв стих трябва да се превеждат на български сонетите на Мицкевич? Дали посредством силаботоничен стих, или да се прибегне до силабичния стих на фолклора, или фолклорната тоника?[38] Тези въпроси са уместни, не за първи път си ги задават мислещи литератори, стиховеди, преводачи... Но истината е, че сонетите на Мицкевич трябва да се превеждат на български в изряден силаботоничен стих, александрийски, с цезура. Същото важи за всяка чуждестранна поетична класика — за да звучи като класика. Не можем да се връщаме към образците на Петко Рачовата и Ботевата силабика и тоника — тяхното творчество ние го ценим в неговото за себе си-битие, но преводът е друга материя, друг проблем. В този смисъл Вазовите преводи на Мицкевич, въпреки някои неточности и други дребни недостатъци, се отличават с правилна "интерпретационна позиция", а освен това и днес се четат като пълноценна поезия.

## IX

Накрая, обратно на традиционния маниер да се правят заключения и обобщения въз основа на направеното вече изложение, искам да кажа нещо друго, нещо повече.

Ние сме свикнали и здраво сме се привързали към една представа за Вазов като за човек, писател и гражданин, който от люлката до гроба е привързан към Русия, руската литература и изобщо всичко руско. Не съм аз, който ще руши тази идеалистична легенда, още повече тя като една отечествена парадигма е вярна. Но истината има нюанси.

През последните две десетилетия на своя некратък живот Вазов престава да се интересува от руските проблеми. Подборът на руските писатели, които са го вълнували, се ограничава в рамките на родените през XIX век, а ако трябва да сме по-прецизни, това са вече хем класици, хем покойници.

Вазов сякаш не забелязва, вероятно изобщо не следи руския литературен живот. А там

37. Вазов очевидно е държал на своите преводи, както на руски, така и на други поети. След като ги публикува в съставената заедно с К. Величков "Българска христоматия" (1884) и в христоматията на Ст. Костов и Д. Мишев (1888-89), той ги подбира и издава в отделна книга "Из големите поети" (1911).
38. Б.Пенев. Българските преводи на Кримски сонети. Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет, кн. XXII, 2, с. 9.



в края на XIX и началото на XX век кипят школи, ферментират направления, гърмят естетически предизвикателства и скандали, изявяват се символисти, декаденти, футуристи, акмеисти, имажинисти, пролеткултовци и тем подобни. Вазов хич не ще и да чуе.

Вазов не следи и политиката: Руска революция от 1905-та, от февруари 1917-та, Керенски, Ленин, абдикация на Николай II, неговата екзекуция, преврат от октомври 1917-та, болшевики, гражданска война... Единствено събитията от Първата световна война, когато ние воюваме с Русия, а по-правилно е да се каже, че тя воюва с нас, карат Вазов да реагира остро — оставайки верен на своя, неподлежащ на съмнение патриотизъм. Ето някои факти:

1. През 1914 г. в руския печат се появява клеветническата срещу България статия на Леонид Андреев "Торгующим во храме". Българската интелигетция е възмутена. Пишат се статии, възражения, отворени писма. Най-авторитетната реакция е тази на нашия, наистина народен, поет.[39]

2. На 20 септември 1915 г. Вазов казва на Шишманов: "Все повече се убеждавам, че Русия не иска силна България".[40] На такова късно прозрение турците му викат "Анадъмо?"

3. В множество свои творби от книгите "Песни за Македония" (1916) и "Нови екове" (1917) Вазов заклеймява руската държава и руските войски — най-вече заради боевете в Добруджа, където между впрочем ние се сражаваме доста успешно с руската конница.

4. На 27 януари 1920-та проф. Шишманов записва в дневника си: "В Юнион-клуб. Разговори за успехите на комунистите. Вазов се бои от болшевизъма".[41]

Множество факти свидетелстват все в една и съща посока — Вазов недолюбва социалистите, анархистите, комунистите, а в литературата — модернистите, декадентите и пр. и у нас, и в Русия.

* * *

Иван Вазов съхранява и кристализира в своето художническо съзнание един образ на Русия и руската духовност и словесност, образ идеален, неизменен, какъвто той го изгражда в ранни младини и го поддържа навеки.

Вазов не желае да променя този образ, както не желае да променя и себе си. Той няма, пък и не търси общ език с онова съвременно нему "племя младое, незнакомое" (за което говори Пушкин преди смъртта си). Вазов няма нужда от подобни беседи, нито пък да се потапя в менящия се, щуртящ поток на битието.

Вазов благородно консервира своите идеи, чувства, съждения в миналото, което е преживял, бил е част от него — а то е било велико, величаво, възвишено, неповторимо. Сякаш до самата си смърт (която почти предсказва), нашият голям национален поет съществува редом с великите класици на XIX век — Гьоте, Байрон, Юго, Пушкин... Той отрано осъзнава, че и сам е класик... И поддържа, както у другите, така и у себе си този свой ореол... Ние и днес все още пазим в паметта си и великия образ на Вазов, и лъчите на една велика литература — руската.

39. Иван Вазов до Леонид Андреев. Свободно мнение, II, № 50, 13 декември 1914.
40. Шишманов, 96.
41. Шишманов, 161.

# IV

## БИОГРАФИЧНИ ДАННИ

*за проф. д.ф.н. Петко Троев*

Роден е на 19 юни 1942 г. в с. Изворово, Старозагорска област. Завършва гимназия в гр. Чирпан (1960).

През 1966 г. завършва българска филология в СУ "Св. Климент Охридски" с втора специалност руски език и литература.

От 1971 г. е задочен аспирант към Катедрата по руска литература във Факултета по славянски филологии. От 1972 г. е хоноруван, а от 1975 г. - редовен асистент по руска класическа литература в Софийския университет.

От 1975 г. чете лекции по руска класическа литература в различни специалности на ФСлФ.

В края на 1977 г. защитава кандидатска (докторска) дисертация на тема *"Глеб Успенски и българската литература"* и получава научната степен "кандидат на филологическите науки" (1978).

Бил е на специализация към Катедрата по руска литература на МГУ "М. В. Ломоносов".

През 1981 г. е избран за доцент по руска класическа литература.

През април 1991 г. защитава докторска дисертация на тема *"Жанрова типология и поетика на руския роман от първата половина на XIX век"*. Доктор на филологическите науки (1991).

От 1992 г. е професор по руска класическа литература.

Научните му интереси са в областта на руската класическа литература и на българо-руските литературни взаимоотношения.

Автор е на книгите: *"Гогол"* (1981), *"А. П. Чехов"* (1985), *"Руският роман от първата половина на XIX век"* (1989) , *"Руска класическа литература. Литературен справочник"* (1995), *"Етюди за руската литература"* (1996), *"Руска класическа литература за гимназиалния курс"* (1997), *"Руският модернизъм. Енциклопедичен речник"* (2002) и на редица научни студии и статии върху руската литература и българо-руските литературни връзки.

Съставител е на издателската поредица *"Руска литературна класика"*. (Т. 1—4., 1994—1998). Съставител и научен редактор е на юбилейния сборник *"А. С. Пушкин и българската култура"* (1999).

От 1979 до 1987 г. е заместник-ректор на Института за чуждестранни студенти. От април 1987 до ноември 1989 г. е заместник-ректор на СУ "Св. Климент Охридски". От 1989 г. е ръководител на Катедрата по руска литература във Факултета по славянски филологии. Дълги години е член на Централното ръководство на Дружеството на русистите в България. От есента на 2000 г. е заместник-главен редактор на сп. "Болгарская русистика".

Носител е на орден "Кирил и Методий " I степен (1987). Отличен е с Голямата литературна награда "Найден Геров" на Дружеството на русистите в България (1990) и със специалната награда "Золотая муза" (2000).



# БИБЛИОГРАФИЯ

**на трудовете на *проф. д.ф.н. Петко Троев***

## I. КНИГИ

**1981**

1. **Гогол.** С., Нар. просвета. 1981, 136 с. (Библ. "Творчески портрети").

*Рец.*: Н. Костова. ***Петко Троев. Гогол.*** / *Болг. русистика,* 1982, кн. 5, с.90 — 94; Т. Коруев. ***Безсмъртието на класика.*** / *Вечерни новини*, бр. 24, 1.02.1982, с. 4; Ив. Матев. ***Ранимата съвест на гения.*** / *Септември* (Ст. Загора), 1982, бр. 139, с. 4; E. Hexelschneider. ***П. Троев. Гогол.*** / *Sonderdruck aus Zeitschrift fьr Slawistik.* Akademie — Verlag Berlin, Band XXIX, 1984, Heft 4, 627.

**1985**

2. **Антон Павлович Чехов.** С., Нар. просвета, 1985, 120 с. (Библ. "Творчески портрети").

*Рец.*: Ст. Мицева. ***Светът на писателя.*** /*Език и литература*, 1986, кн. 5, с. 115 — 116.

**1989**

3. **Руският роман от първата половина на XIX век.**

С., Университетско издателство "Климент Охридски", 1989, 326 с.

Съдържа: Увод. Съдбата на романа; Гл. I. Възникване на руския роман; Гл. II. "Свободният роман" в стихове на А. С. Пушкин; Гл. III. Типология на историческия роман от 20-те и 30-те години на XIX век; Гл. IV. Философско-психологическият роман на М. Ю. Лермонтов; Гл. V. "Натуралната школа" и типологията на руския роман от 40-те години на XIX век; Заключение.

Книгата е защитена като докторска дисертация пред СНСЛ при ВАК на 17.04.1991 г.

*Рец.*: А. Вачева. ***П. Троев. Руският роман от първата половина на XIX век. С., 1989.*** / *Болг. русистика*, 1991, кн. 1, с. 91 —92.

**1995**

4. **Руска класическа литература.** Литературен справочник. С., Тилиа, 1995, 276 с.

Съдържа: 161 енциклопедични статии за руската литература от XIX век.

*Рец. и отзиви*: ***"Руска класическа литература"*** / *Дума*, бр. 193, 18.08.1995, с. 11; Д. Михайлова. ***Приносно издание за руските класици.*** / *Бълг. писател*, бр. 24, 11 — 17.06.1996, с. 5.

**1996**

5. **Етюди за руската литература.** С., Университетско издателство "Св. Климент Охридски", 1996, 324 с.

Съдържа: Александър Пушкин и началото на руския класически роман; Жанрово-структурен модел на Лермонтовата проза; Семантика и дискурс в Гоголевите повести; Парадоксите на "Мъртви души"; Цветовата символика у ранния Достоевски; Формиране и принципи на Чеховата естетика; Семантична структура на късната Чехова проза.

*Рец.*: Г. Германов. ***Нови виждания за вечната руска класика.*** / *Дума*, бр. 45, 24. 02. 1997, с. 9.

**2002**

6. **Руският модернизъм.** Енциклопедичен речник. С., ИК "Труд", 2002.

Съдържа: 152 енциклопедични статии за най-значителните дейци, течения, групировки и издания на руския модернизъм.

## II. СТУДИИ, СТАТИИ И РЕЦЕНЗИИ

**1969**

7. **Поет гражданин [Веселин Андреев].** / *Средношколско знаме*, бр. 33, 27. 05. 1969, с. 3.

**1970**

8. **Херкулесов стълб.** /*АБВ*, бр. 7, 13. 02. 1970, с. 8. По случай 150 години от смъртта на А. С. Грибоедов.

**1971**

9. **Героиката в българската литература.** / *Раб. дело*, бр. 233, 21. 08. 1972, с. 3.

**1972**

10. **Антон Страшимиров за руската литература.** /*Лит. фронт*, бр. 25, 22. 06. 1972, с. 2.
11. **Антон Страшимиров - редактор и журналист.** /*Веч. новини*, бр. 6447, 27. 06. 1972, с. 4.

По случай 100-годишнината от рождението на писателя.

12. **С патоса на септемврийската публицистика.** / *Студ. трибуна*, бр. 39, 20. 06. 1972, с. 6.

По случай 100-годишнината от рождението на Антон Страшимиров.

**1973**

13. **Александър Николаевич Островски в България.** / *Пламък*, 1973, кн. 8, с. 98 — 101.

По случай 150 години от рождението на великия руски драматург.

14. **Антон Страшимиров и антифашисткия вестник "Ведрина".** / *Пламък*, 1973, бр. 4, с. 70 — 74.
15. **Забележителен майстор на словото.** / *Средношколско знаме*, 1973, бр. 18, 6. 02. 1973, с. 3.

По случай 100 години от рождението на М. М. Пришвин.

16. **Септемврийската литература в Съветския съюз.** / *Пламък*, 1973, бр. 17, с. 82 — 86.

**1974**

17. **Поетичният гений на Русия.** / *Веч. новини*, бр. 7025, 3. 06. 1974, с. 4.

По случай 175 години от рождението на А. С. Пушкин.

18. **Откровенията на Лев Толстой.** / *Веч. новини*, бр. 7061, 23. 07. 1974, с. 4.

*Рец. на кн.*: Лев Толстой. Размисли. С., НК, 1974.

19. **Лермонтов в България.** / *Читалище*, 1974, 11, с. 28 — 29.

По случай 160 години от рождението на М. Ю. Лермонтов.

**1975**

20. **Связи русской и советской литературы с другими национальными литературами.** / *Болг. русистика*, 1975, кн. 5, с. 45 — 48.

За международния научен симпозиум на МАПРЯЛ, проведен в София от 26 до 31 август 1975 г.

**1976**

21. **Глеб Успенский в болгарской критике.** / *Болг. русистика*, 1976, кн. 5, с. 5 — 10.
22. **Волнующая страница истории** (Христо Ботев и русская литература). / *Нева*, Ленинград, 1976, кн. 9, с. 176 — 179.
23. **Гневен, безпощаден сатирик.** / *Веч. новини*, бр. 7449, 23. 01. 1976, с. 4.

По случай 150 години от рождението на М. Е. Салтиков-Шчедрин.

**1977**

24. **Глеб Успенский в Болгарии.** *В: Русско-болгарские фольклорные и литературные связи*, т. II, Ленинград, 1977, с. 48 — 78.

*Рец.*: Г. Германов. ***Ценно научно изследване.*** / *Лит. мисъл*, 1978, с. 166; Св. Велкова. ***Совместные творческие искания.*** / *Болг. русистика*, 1978, кн. 2; К. Мечев. ***Съвместно научно издание.*** / *Раб. дело*, бр. 191, 14. 07. 1978, с. 3.

25. **Българските страници на Глеб Успенски.** / *Българо-съветска дружба*, 1977, кн. 3, с. 16.
26. **Фундаментальный труд, посвещенный болгарской теме в русской литературе.** / *Болг. русистика*, 1977, кн. 2.

Рец. на: Г. Германов, Окървавено навечерие. Варна, 1976.

**1978**

27. **Глеб Успенский и ранняя проза Антона Страшимирова.** / *Болг. русистика*, 1978, кн. 2, с. 30 — 41.
28. **Тодор Г. Влайков и Глеб Успенски.** / *Славистични изследвания*, С., 1978, кн. 4, с. 249 — 259.
29. **"Няма по дълбина своя съперник".** / *Юбилеен лист "Лев Толстой"*, С., 1978, с. 6.

По случай 150 години от рождението на Лев Толстой.

30. **Интернациональные связи русской и советской литературы.** / *Болг. русистика*, 1978, кн. 1.

За Международния симпозиум на МАПРЯЛ, състоял се в София от 2 до 7 април 1978 г. в София.

**1980**

31. **Глеб Успенски и българите.** / *Год. на СУ*, ФСлФ, т. 70, 3, 1977, С., 1980, с. 7 — 83.
32. **М. Е. Салтиков-Шчедрин в България.** / *В: Салтиков-Шчедрин. Избрани творби*, т. 6, С., 1980, с. 727 — 745.

**1981**

33. **М. Е. Салтыков-Шчедрин в болгарской критике конца XIX века.** / *Болг. русистика*, 1981, кн. 2, с. 10 — 22.

**1982**

34. **Литературнокритическото възприемане на Глеб Успенски в България.** / *Год. на СУ*, ФСлФ, т. 71, 2, 1979, С., 1982, с. 81 — 126.
35. **Глеб Успенски и българската литература.** / *Год. на СУ*, ФСлФ, т. 72, 2, 1979, С., 1982, с. 5 — 78.
36. **Лев Толстой и болгарской марксистской критике 20-х - 30-х годов (Георгий Бакалов и Лев Толстой).** / *В: Русская и болгарская литература XX века* (Типология и связи). М., 1982, с. 95 — 111.

**1983**

37. **Тургенев и българската интелигенция.** / *Славянска филология*, т. 18, С., 1983, с. 123 — 132.

**1987**

38. **Геният на истината и красотата.** (150 години от смъртта на А. С. Пушкин). / *Раб. дело*, бр. 41, 10. 02. 1987, с. 3.

**1988**

39. **Христо Ботев и руската литература.** / *Славянска филология*, т. 20, С., 1988, с. 120 — 129.

**1989**

40. **Батюшков, Константин.** / В: *Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 51 — 52.
41. **Венелин, Юрий.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз, Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 78
42. **Вяземски, Пьотър.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 89 — 90.
43. **Гогол, Николай.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 97 — 100.
44. **Грибоедов, Александър.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз.

Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 106 — 107.
45. **Делвиг, Антон.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 117.
46. **Каронин, С.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 172.
47. **Лавров, Пьотър.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 203.
48. **Михайловски, Николай.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 241.
49. **Успенски, Глеб.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 370 — 371.
50. **Херцен, Александър.** / *В: Писатели* на народите на Съветския съюз. Енциклопедичен справочник. С., 1989, с. 385 — 387.
51. **"Ех, тройка! Птица тройка...".** П. Троев. Гогол. 1981. / *Родно слово* (Кишинев), бр. 7, 2. 04. 1989, с. 1.

**1991**

52. **Структурен модел на романа "Герой на нашето време" на М. Ю. Лермонтов.** / *Славистични изследвания*, кн. 6, 1991, с. 80 — 99.

**1992**

53. **Цветовата символика у ранния Достоевски.** / *Болг. русистика*, 1992, кн. 1, с. 26 — 34.

**1994**

54. **Романът "Евгений Онегин".** / *Алманах* 9 клас, ч. 1, 1994, В. Търново, с. 182 — 202.
55. **Структурен модел на "Герой на нашето време".** / *В: Руска литературна класика.* Литературни анализи, т. 1, Булвест 2000, С., 1994, с. 80 — 99.

**1999**

56. **Пушкин и ние.** / *В: А. С. Пушкин и българската култура.* Юбилеен сборник. Тилиа, С., 1999, с. 7 — 18.
57. **Александър Сергеевич Пушкин в българското културно пространство.** / *В: Стайкова, Цв. А. С. Пушкин в България.* Научна библиография. 1848 — 1998. Академично издателство "Проф. Марин Дринов". С., 1999, с. 5 — 15.
58. **Пророкът и България.** / *Бълг. писател*, бр. 22 (216), 1. 06. 1999, с. 1 — 4.

По случай 200 години от рождението на А. С. Пушкин.

59. **Богът на руската поезия.** / *Дума*, бр. 127, 5. 06. 1999, с. 21.

По случай 200 години от рождението на А. С. Пушкин.

**2000**

60. **"И българин завинаги оставам!" [Матей Шопкин].** / *Аудитория*, 2000, бр. 6, с. 8.

**2001**

61. **Проф. Георги Германов на 75 години.** / *Болг. русистика*, 2001, кн. 2.
62. **Достоевски и българите.** / *Болг. русистика*, 2001, кн. 3-4, с. 57-63.

## III. УЧЕБНА ЛИТЕРАТУРА

**1982**

63. **Христоматия** по литература за 9 клас на СООУ. С., Просвета, 1982 (1987, 1989, 1992, 1999).

Автор на раздела по руска класическа литература.

Съавтори: Л. Стефанова, С. Хаджикосев, Б. Богданов, Б. Примова, Д. Христов, С. Филипова, А. Михайлова, С. Радева.

**1997**

64. **Руска класическа литература за гимназиалния курс.** С., Тилиа, 1997, 223 с.



## IV. ИЗДАНИЯ, СЪСТАВЕНИ ИЛИ РЕДАКТИРАНИ ОТ ПРОФ. ПЕТКО ТРОЕВ

**1994**

65. **Руска литературна класика. Литературни анализи**, т. 1, Съставител, уводни думи и бележки за авторите - П. Троев. С., Булвест 2000, 1994, 308 с.

*Рец.:* ***"Руска класическа литература".*** / *Дума*, бр. 136, 20. 06. 1994, с. 15.

**1995**

66. **Руска литературна класика. Етюди и портрети**, т. 2 Съставител, уводни думи и бележки за авторите - П. Троев. С., Тилиа, 1995, 334 с.

*Рец.:* ***"Руска литературна класика".*** / *Дума*, бр. 27, 1. 02. 1996, с.11.

**1996**

67. **Руска литературна класика. Сребърният век.** Т. 3. Съставител, уводни думи и бележки за авторите - П. Троев. С., Тилиа, 1996, 334 с.

*Рец.:* ***"Руска литературна класика. Сребърният век".*** / *Дума*, бр. 65, 20. 03. 1997, с. 7.

**1998**

68. **Руска литературна класика. Профили и творби**, т. 4. Съставител, уводни думи и бележки за авторите - П. Троев. С., Тилиа, 1998, 282 с.

*Рец.:* М. Матова. ***Панорама на руската литературна история.*** / *Русия днес,* 22-28 дек. 2000 г.

**1999**

69. **А.С. Пушкин и българската култура.** Юбилеен сборник. Съставител, уводни думи и научен редактор - П. Троев. С., Тилиа и Академично издателство "Проф. Марин Дринов", 1999, 567 с.

*Рец. и отзиви*: Л. Димитров. ***Събрано за Пушкин.*** / *Култура*, бр. 6, 18. 02. 2000, с. 4; ***"А. С. Пушкин и българската култура".*** / *Наука*, 1999, кн. 5/6, с. 71; З. Чолаков. ***Българската Пушкиниана е на 150 години.*** / *Дума*, бр. 128, 3. 06. 2000, с. 14; Хр. Манолакев. ***Български издания, посветени на 200-та годишнината от рождението на А. С. Пушкин.*** / *Болг. русистика*, 2001, кн. 1, с. 61 — 65; М. Наков. ***Паметно изданние*** / *Жарава,* 30 януари 2001.

**2000**

70. **Стайкова, Цв. А. С. Пушкин в България.** Научна библиография. 1848 — 1998. Академично издателство "Проф. Марин Дринов". Научен редактор - П. Троев. С., 1999, 405 с.

*Рец. и отзиви*: Ж. Сагаев. ***БАН издава уникална библиография за Пушкин; "А. С. Пушкин в България".*** / Наука, 1999, кн. 5/6, с. 71; Д. Михайлова. ***Едно образцово издание.*** / Бълг. писател, бр. 18, 9. 05. 2000; Г. Драмбозов. ***Българска научна библиотрафия за Пушкин.*** / Читалище, 2000, бр. 314, с. 33; Ж. Ескенази. ***Принос в българската Пушкиниана.*** / Библиотека, 2000, кн. 3 — 4, с. 81 — 88; Манолакев, Хр. ***Български издания, посветени на 200-та годишнината от рождението на А. С. Пушкин.*** / Болг. русистика, 2001, кн. 1, с. 61 - 65.

71. **Болгарская русистика.** Орган на Дружеството на русистите в България. С. Излиза от март 1974 г.

П. Троев - заместник-главен редактор от октомври 2000 г.

**2002**

72. **Руска любовна лирика.** Антология. Съставител и автор на увода и бележките за представените руски поети - проф. П. Троев. С., Университетско издателство "Св. Климент Охридски", 2002.

Съдържа: 291 стихотворения от 107 руски автори, които са преведени от 64 български поети и преводачи.

## ЧТЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ
**Юбилейный сборник к 60-летию профессора, доктора филологических наук Петко Троева**

### СОДЕРЖАНИЕ


I.

***Илиана Чекова.*** Князья-мученики Борис и Глеб — семиотика власти и агиологические коды....9

***Ангелина Вачева.*** Житийный код в мемуарах А.Е.Лабзиной....16

***Христо Манолакев.*** Женские образы в повестях Н.М.Карамзина....21

***Евдокия Метева.*** Поэтика пейзажа в лирики Пушкина....24

***Георги Германов.*** Автор и лирический герой в поэзии А.С.Пушкина....30

***А.А.Смирнов.*** Романтическое начало в романе А.С.Пушкина "Евгений Онегин"....34

***Лидия Терзийска.*** Миф о Мазепе в "Мазепе" Байрона и "Полтаве" Пушкина....39

***Радослава Илчева.*** В поисках Эвридики....43

***Николай Нейчев.*** "Герой нашего времени" — поэтика и герменевтика метафизического....48

***Димитр М. Михайлов.*** "Фаталист" — убийца как шут....56

***Мария Гургулова.*** К проблеме поэтики Гоголя и Гаршина....64

***Николай Звезданов.*** Похищенная невеста ("Шинель")....69

***Румяна Корсемова.*** Эпиграф к драматической трилогии А.К.Толстого — пребывание между "вне" и "внутри"....78

***Людмил Димитров.*** Искушение Ивана Сергеевича....85

***Дечка Чавдарова.*** Этнические стереотипы и дискурс о Западе в "Зимних записках о летних впечатлениях" Ф.М.Достоевского....96

***Денка Крыстева.*** Связь "писатель — священник" и русское двойничество в семантической структуре "Униженных и оскорбленных" Ф.М.Достоевского....104

***Лила Мончева.*** Достоевский и исихасткий органон....115

***Таня Атанасова.*** "Мозаичный принцип" и проза Чехова....122

II.

***Галина Петкова.*** Книга *После России* Марины Цветаевой: поэтика заглавий....128

***Ирина Захариева.*** Поэтологический аспект лирики О. Мандельштама....133

***Румяна Евтимова.*** Из поетического интерьера Осипа Мандельштама....138

***Магдалена Костова-Панайотова.*** Пушкинский гипертекст: три цвета....143

***Галина Георгиева.*** Споры о наследстве и лирика в 1920-х гг. в России....147

***Радостин Русев.*** "Что это автор?" в литературе постмодернизма....155

***Ренета Божанкова.*** Литературная классика и Интернет-культура. (Подступы к виртуальному музею слов)....161

III.

***А.Я.Эсалнек.*** Диалог эпох в современной литературе....167

***Йосиф Мороз.*** К проблеме мифологизации Понтия Пилата в средневековой литературе....172

***Катя Йорданова.*** Архетип богиня-мать и патриархальная модель....181

***Валери Стефанов.*** Человек смертен, творец — вечен. (Пенчо Славейков — "Псалом поэта", 1904; Иван Вазов — "Мои песни", 1913)....185

***Симеон Янев.*** Приписка — нулевой уровень литературы....193

***Петр Велчев.*** Иван Вазов и русская поэзия. (Критический анализ)....201

IV.

Биографические данные о проф. д.ф.н. Петко Троеве....216

Библиография трудов проф. д.ф.н. Петко Троева....217

Содержание на русском языке....222

Содержание на английском языке....223




## READING OF LITERARY CLASSICS
**In Honour of 60-anniversary of Professor Petko Troev**

### CONTENTS


I.

***Iliana Chekova.*** Princes Boris and Gleb as Martyrs — semiotics of Power and agiological codes....9

***Angelina Vacheva.*** Agiographical code in A.E.Labzina's memoir....16

***Hristo Manolakev.*** Female characters in N.M.Karamzin's stories....21

***Eudokia Meteva.*** Poetics of Landscape in Pushkin's Lyrics....24

***Georgi Germanov.*** Author and Hero in A.S.Pushkin's Poetry....30

***Aleksander A. Smirnov.*** The Romantic Principle in A.S.Pushkin's novel *Eugene Onegin*....34

***Lidia Terzijska.*** The Myth of Mazepa in Byron's *Mazepa* and Pushkin's *Poltava*....39

***Radoslava Ilcheva.*** In search of Euridice....43

***Nikolaj Nejchev.*** *Hero of Our Time* — Poetics and Hermeneutics of metaphysical....48

***Dimitar M. Mihajlov.*** *Fatalist* — The Murderer as a Clown....56

***Maria Gurgulova.*** Some comparative aspects of Gogol's and Garshin's poetics....64

***Nikolaj Zvezdanov.*** The stolen Wife (*The Overcoat*)....69

***Rumjana Korsemova.*** The Epigraph to the Dramatic Trilogy of A.K.Tolstoy — being between *outside* and *inside*....78

***Lyudmil Dimitrov.*** The Temptation of Ivan Sergejevich....85

***Dechka Chavdarova.*** Ethnic stereotypes and the discourse about the West in *Winter Notes of Summer Impressions* by F.M.Dostojevski....96

***Denka Kristeva.*** The Relation "Writer — Priest" and Russian Doubleness in the semantic structure in F.M.Dostojevski`s *The Insulted and the Injured*....104

***Lila Moncheva.*** Dostojevski and the Hesichast Organon....115

***Tanja Atanasova.*** "The Puzzle Principle" and Chekhov`s Prose Writing....122

II.

***Galina Petkova.*** Marina Tsvetaeva's Book *Posle Rossii*: the poetics of Titles....128

***Irina Zakharieva.*** Some poetological aspects of O.Mandelshtam's Lyrics....133

***Rumjana Evtimova.*** Through the Verse interior of Osip Mandelshtam....138

***Magdalena Kostova-Panajotova.*** Pushkin's Hypertext: tree colours....143

***Galina Georgieva.*** The Debate for the Heritage and Lyrics in Russian Literature of 1920th....147

***Radostin Russev.*** *What is an Author?* In the Postmodern Literature....155

***Reneta Bozhankova.*** Literary Classic and Internet Culture (Approaches to the virtual Museum of Words)....161

III.

***Asija Y. Esalnek.*** Dialogue of Epochs in Contemporary Literature....167

***Joseph Moroz.*** The problem of Pontius Pylat's Mythologyzation in mediaeval literature....172

***Katja Yordanova.*** Goddess-Mother Archetype and the Patriarchal Model....181

***Valeri Stefanov.*** Man is Mortal, Artist is Immortal (Pencho Slavejkov's *Poet's Psalm*, 1904; Ivan Vazov's *My songs*, 1913)....185

***Simeon Yanev.*** The Marginal Note — Zero Level of Literature....193

***Peter Velchev.*** Ivan Vazov and the Russian Poetry (An critical Analysis)....201

IV.

Professor Petko Troev — A Brief Biography....216

Professor Petko Troev — A Bibliography....217

Contents in Russian....222

Contents in English....223

Юбилеен сборник в чест на
60-годишнината на
професор д. ф. н. Петко Троев

***ЧЕТЕНЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КЛАСИКА***

*българска, първо издание*

Компютърна обработка **Борис Стайков**
Оформление на корицата **Йордан Милев**

формат **16/70/100**

дадена за печат **януари 2003**
излязла от печат **януари 2003**

Издателство **„ФАКЕЛ“**, София, ул. Братя Миладинови
тел: 989 04 09