

82
СТА II 2
7-22 51687 КИ-1

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
• КИРИЛ
И МЕТОДИЙ •

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
• CYRILLE
ET METHODE •
DE
V. TIRNOVO

ГОДИНА 1988



ТОМ XXII КН. I

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ
И МЕТОДИЙ“

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITE
„CYRILLE
ET METHODE“
DE
VELIKO TIRNOVO

СТАТИИ ЛИХ МОТ
ЗНАКОСТАТИВЕ
ИЗДАВА „БЕЗРЪЧОЛНИО“
1911 АННОТ


ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
•КИРИЛ
И МЕТОДИЙ•

ТОМ XXII, КНИГА 1
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
ГОДИНА 1987

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
• CYRILLE
ET METHODE •
DE
V. TIRNOVO

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ИВАН РАДЕВ — ГЛ. РЕДАКТОР
АНГЕЛ АНЧЕВ
НИКОЛАИ ДАСКАЛОВ
ГЕНО ГЕНОВ — ОТГ. СЕКРЕТАР



TOME XXII, LIVRE I
FACULTÉ PHILOLOGIQUE
LITTÉRATURE
ANNÉE 1987

JCA 110

JIV 87

82

9160/1988

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
В. ТЪРНОВО ДП

© Великотърновски университет „Кирил и Методий“, 1987
с/о Jusautor, Sofia

Индекс 82(05)

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| 1. <i>Ханелоре Шолц</i> КЪМ РОМАНТИЧНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ШЛЕГЕЛ ЗА ИЗКУСТ- ВОТО В НЕГОВИТЕ БЕРЛИНСКИ ЛЕКЦИИ | 7 |
| 2. <i>Михаил Михайлов</i> ПОВЕСТТА НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ „КОГАТО СКРЕЖЪТ СЕ ТО- ПИ“ В ПРЕВОДАЧЕСКАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА Д. ГОРБОВ | 29 |
| 3. <i>Анчо Калоянов</i> ЕТНИЧНОТО УСВОЯВАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО, ОТРАЗЕНО В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР (ЧЕРНО МОРЕ И БЯЛ ДУНАВ) | 55 |
| 4. <i>Понка Кръстева</i> ЕВОЛЮЦИЯ НА ГЛАВНИЯ ГЕРОИ В АМЕРИКАНСКИЯ ВОЕНЕН РОМАН ЗА ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА | 91 |
| 5. <i>Койка Попова</i> ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ДЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА | 127 |
| 6. <i>Мира Костова</i> БИБЛИОГРАФИЯ НА КНИГИТЕ ПО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ, ИЗ- ДАДЕНИ ОТ ПРЕПОДАВАТЕЛИТЕ ВЪВ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЯ ФАКУЛТЕТ (1963—1984 г.) | 155 |

SOMMAIRE

1. *Hannelore Scholz*
UN APPORT A L'ÉTUDE DES CONCEPTIONS ROMANTIQUES DE
L'ART EXPOSÉES DANS LES CONFÉRENCES BERLINOISES DE
SCHLEGEL 7
2. *Mihail Mihailov*
LA NOUVELLE „QUAND LE GIVRE FOND“ D'EMILIAN STANEV
ET LA TRADUCTION EN RUSSE DE D. GORBOV 29
3. *Antcho Koloïanov*
LA CONCEPTION ETHNIQUE DE L'ESPACE DANS LE FOLKLO-
RE BULGARE 55
4. *Ionka Kristeva*
EVOLUTION DU HÉROS PRINCIPAL DANS LES ROMANS AMÉ-
RICAINS CONSACRÉS A LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE 91
5. *Koïka Popova*
LIUBEN KARAVELOV ET LES PROBLÈMES DE LA LITTÉRATURE
POUR ENFANTS 127
6. *Mira Kostova*
BIBLIOGRAPHIE DES LIVRES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE DES
PROFESSEURS DE LA FACULTÉ PHILOLOGIQUE DANS LA PÉ-
RIODE 1963—1984 155

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXII, книга I

Филологически факултет

Година 1986/1987

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XXII, livre I

Faculté philologique

Année 1986/1987

Ханелоре Шолц

КЪМ РОМАНТИЧНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ШЛЕГЕЛ
ЗА ИЗКУСТВОТО, ИЗЛОЖЕНИ В НЕГОВИТЕ
БЕРЛИНСКИ ЛЕКЦИИ

Hannelore Scholz

UN APPORT A L'ETUDE DES CONCEPTIONS
ROMANTIQUES DE L'ART EXPOSEES DANS LES
CONFERENCES BERLINOISES
DE SCHLEGEL

София, 1987

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

ZUR KUNSTAUFFASSUNG A. W. SCHLEGELS IN SEINEN BERLINER VORLESUNGEN

I. ZUM VERHÄLTNIS VON POESIE UND GESELLSCHAFTLICHER WIRKLICHKEIT: EPOCHENBILD UND GESCHICHTSBEGRIFF

August Wilhelm Schlegel entwickelt in seinen Berliner Vorlesungen ein Weltbild, das insgesamt gesehen sehr widersprüchlich ist. Das Weltbild der klassischen Mechanik, das im 18. Jahrhundert im französischen Materialismus seine höchste Ausbildung erreichte, wurde angesichts neuer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in der Physik, Chemie, Biologie, Medizin usw. und angesichts der spürbaren, aber nicht durchschaubaren Komplizierung gesellschaftlich-historischer Gesetzmäßigkeiten unglaublich. Die neue historische Situation um die Jahrhundertwende mit der raschen Produktivkraftentwicklung führte dazu, daß der Künstler einen Zuwachs an Möglichkeiten theoretisch reflektieren konnte, ohne aber in der Praxis wirksam sein zu können. Diese Spannung zwischen Individuum und Realität, Subjekt und Objekt gab der romantischen Kunstauffassung Schlegels ihr wesentliches Gepräge. Nach einer verhältnismäßig kurzen Zeit der Blüte der Frühromantik (1797—1801) dokumentieren die Berliner Vorlesungen die Übergangsphase von der Früh- zur Spätromantik. Sie enthalten all jene Momente, die Ausdruck einer umfassenden Krise sind und die gesamte deutsche Nationalliteratur mit betreffen.

Diese Vorlesungen bestehen aus drei Zyklen: der „Kunstlehre“, der „Geschichte der klassischen Litteratur“ und der „Geschichte der romantischen Litteratur“. Da Schlegel zu Beginn seiner Vorlesungen den Erfolg nicht absehen konnte, legte er den Zyklus so an, daß jeder Teil in sich abgeschlossen und folglich aus sich heraus verständlich ist. Dennoch muß betont werden, daß erst aus der Gesamtheit der Teile eine haltbare und objektiv sachliche Beurteilung und Wertung des Schlegelschen Kunstprogramms möglich ist.

Der erste Teil „Die Kunstlehre“ entstand 1801/1802 und ist im wesentlichen ein theoretischer Teil. Hier wird der Literatur im Ensemble der Künste nur ein begrenzter Raum zugemessen. Schlegel beginnt seine Vorlesungen mit einer Einleitung, in der er seinen Zuhörern zunächst die Gegenstände, Theorie, Geschichte und Kritik der schönen Künste nennt und seine Methode verständlich macht. Diesem Ansatz im historisch-kritischen Denken der Klassik und Frühromantik liegt — wie bei Herder und Schiller — eine dialektische Auffassung des Verhältnisses

von gegenwärtigem Kunsthistoriker und historischem Prozeß zugrunde¹. Dieses historisch-kritische Denken setzt eine Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit voraus, eine Einheit von entstehungsgeschichtlichen und wirkungsgeschichtlichen Aspekten, die erst eine Theorie für die Zukunft freisetzt. Aus diesem Spannungsfeld gewinnt Schlegel **seine philosophische Theorie der Kunst**.

Da es ihm hauptsächlich um die Durchsetzung und Anerkennung einer modernen Poesie zu tun ist, prägt er den Begriff „romantisch“ historisch-konkret.

„Daß die Werke welche eigentlich in der Geschichte der modernen Poesie Epoche machen, ihrer ganzen Richtung, ihrem wesentlichsten Streben nach mit den Werken des Alterums im Contraste stehn und dennoch als vortrefflich anerkannt werden müssen: diese Behauptung ist erst seit kurzem aufgestellt worden, und findet noch viele Gegner. Man hat den Charakter der antiken Poesie mit der Benennung classisch, den der modernen romantisch bezeichnet“².

Den Gegensatz von romantisch und klassisch faßt Schlegel in erster Linie historisch, und deshalb muß die Poesie theoretisch unterschiedlich gewertet werden.

Der zweite Zyklus der Schlegelschen Vorlesungen — im Jahre 1802/03 entstanden — enthält die Geschichte der klassischen Literatur. Zu Beginn dieser Vorlesungen finden wir eine stark polemische Einleitung, die eine „Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Litteratur“³ gibt. Schlegel entwickelt hier aus der Kritik heraus seine Anschauungen, die aus dem Romantikerkreis einerseits, aber auch aus dem Gedankengut Goethes, Schillers, Herders, Kants erwachsen sind. Es war eine Reaktion auf die Anfeindungen der in Berlin stark vertretenen Spätaufklärung einerseits und den „Demokraten“ andererseits, schloß aber auch eine generelle Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung ein. Diesen Teil nennt Haym wohl völlig zu Recht die polemisch-propagandistischen Bekenntnisse der Romantik⁴.

Mit einer Vorerinnerung beginnt Schlegel 1803 seine Geschichte der klassischen Poesie. Er will die Genesis der griechischen Poesie mit der römischen verbinden, was er damit begründet, daß alle neuere Poesie sich als Nachahmung der alten anschließt. Indem er nicht chronologisch vorgeht, sondern dem Antiken und Antikisierenden das Romantische gegenüberstellt, entwickelt er seine besondere Methode der Behandlung von Literaturgeschichte. Dieser Ansatz zieht sich auch durch seinen letzten Kursus — der Geschichte der romantischen Poesie — hindurch. Er begrenzt die romantische Poesie auf die Hauptnationen des neueren Europa. Das einheitliche mittelalterliche Europa (das anders als bei Novalis gesehen wird) bildet für ihn die Grundlage seiner literaturgeschichtlichen Charakteristik. Die Vorzüge der Deutschen sieht er in ihrer **Universalität** und ihrem **Kosmopolitismus**. Von daher leitet er die Gewißheit ab, daß der bisherige Mangel einer einheitlichen Na-

tionalrichtung der Deutschen in der Folge ihre Überlegenheit durch diese Tendenzen beweisen werde. Um seine literaturgeschichtlichen Charakteristiken zu illustrieren, arbeitet er an zahlreichen Übersetzungsproben des Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Guarini, Montemayor, Cervantes und Camoens; später kamen noch Übertragungen von Stücken Calderons hinzu⁵.

Diese Vielseitigkeit und seine spezifische Form der Literaturgeschichtsbetrachtung weisen ihn als einen Kritiker aus, der die aktuellen Probleme sensibel gestalten und werten konnte und von der Position eines Romantikers Kritik am Gegenwartsprozeß der Gesellschaftsbewegung übte. Seine Forderung nach Herstellung harmonischer Lebensverhältnisse, nach Überwindung der das Individuum bedrängenden Widersprüche war geistige Erbschaft der bürgerlichen Aufstiegsphase, die ihren Weg mit großen Ansprüchen auf individuelle Selbstverwirklichung und Menschheitsbefreiung angetreten hatte. Seine eigene Erfahrung ständiger Zurückweisung und die Unmöglichkeit praktischen Handelns brachte ihn in Widersprüche und Konflikte. Ausdruck davon ist seine poetische Konzeption, die ein positives, erst noch zu erreichendes Zukunftsbild entwirft, welches allerdings bei dieser Konstellation ein ungenügend historisches, gesellschaftlich spezifiziertes Verhältnis zur Realität aufwies. Nun muß in diesem Zusammenhang vermerkt werden daß Schlegel der Klassik sehr nahe stand, näher als der Frühromantik. Nur aus taktischen Erwägungen unterließ er es, Abgrenzungen zwischen Romantik und Klassik vorzunehmen. **Seine Vermittlerrolle zwischen beiden Literaturparteien fand in der Berliner Vorlesungen einen merkbaren Niederschlag.** Seine Auffassungen von Geschichte, Natur und Kunst und deren Wechselbeziehungen bekunden den gleichermaßen starken Zusammenhang mit Herder und Goethe wie mit seinen frühromantischen Freunden.

Schlegels Wertungen und Interpretationen von Kunstwerken sind vom Standpunkt des transzendentalen Idealismus aus vorgenommen. Nur diese Position garantiert ihm, daß die künstlerische Produktion als ernstzunehmende gesellschaftliche Tätigkeit und der Künstler als notwendiges Mitglied der Gesellschaft hinzureichende Anerkennung findet. Dieses Anliegen verfolgte er bereits zu Anfang seiner literaturkritischen Arbeiten, insbesondere artikulierte er es in jener Zeit als **ein soziales Problem.**

In den Berliner Jahren verabsolutiert er diesen Ansatz. Um die Jahrhundertwende erhält der künstlerisch produktive Mensch mit seinen spezifischen Ergebnissen — den Kunstprodukten — einen großen Vorrang innerhalb der als veränderbar sich erweisenden Gesellschaft. Diesen Ehrenplatz hatte der Künstler, weil Schlegel (ähnlich Schiller) ihn als den **Bildner des Volkes versteht.** Aus diesem Grunde ist die Poesie „Ur- und Mutterkunst“ und die „letzte Vollendung der Menschheit“.

Sie „beseelt schon das erste Lallen des Kindes, und läßt noch jenseits der höchsten Speculation des Philosophen Seherblicke tun, welche

den Geist eben da, wo er, um sich selbst anzuschauen, allem Leben entsagt hatte, wieder in die Mitte des Lebens zurückzaubern. So ist sie Gipfel der Wissenschaft, die Deuterin, Dollmetscherin jener himmlischen Offenbarung, wie die Alten sie mit Recht genannt haben, eine Sprache der Götter⁶. **Poesie wird in diesem Konzept schöpferische Weltaneignung und Gestaltung.** Sie wird eingeordnet in einen evolutionär verlaufenden Prozeß von Kunstentwicklung, die in Abhängigkeit von der gesamten Gesellschaftsentwicklung gesehen wird. Rüstzeug zur Darstellung einer Literaturgeschichte mit diesem progressiven Ansatz liefert ihm die neuere deutsche Philosophie, deren Verdienst darin bestehe, daß „durch eine glückliche Revolution der Anfang gemacht worden ist, die Speculation und den historischen Sinn wieder zu erwecken, und dadurch alle Wissenschaften von neuem zu beseelen“⁷.

Diese „glückliche Revolution“ war entstanden als Debatte um die Theorien des Empirismus und Rationalismus. Kants Philosophie war nach Meinung Schlegels ebenfalls das Resultat dieser Auseinandersetzung. Ihre Auswirkung in der Kunsttheorie habe zum „**ästhetischen Skeptizismus**“ geführt und die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ vorbereitet und verursacht.

Gegen den platten Empirismus setzt er seine Kunstbetrachtung bewußt ab und kritisiert die unwissenschaftlichen Methoden der Aufklärung. Diese Ansicht steht im Widerspruch zu seinen früheren kritischen Aufsätzen. Er stand hier noch stark unter dem Einfluß des Sensualismus und sah folglich in der direkten Erfahrung die Basis für die „Theorie der Poesie“. Inzwischen waren im Zusammenhang mit den französischen Ereignissen politische Veränderungen spürbar geworden, für die Schlegel die Philosophie der Aufklärung und die unter ihrem Einfluß stehende Literatur mit verantwortlich machte. Zu diesem Zeitpunkt war für ihn und eine Reihe deutscher Intellektueller die Revolution in Frankreich praktisch beendet und wurde als gescheitert betrachtet. Sie hatte all jene Hoffnungen der Menschen auf Freiheit und soziale Gleichheit nicht erfüllen können, sondern im Gegenteil zur Zerstörung von Idealen geführt und damit das gesamte bürgerliche Emanzipationsstreben in eine Krise geführt. Ausgehend von dieser umfassenden Krise entwickelt Schlegel einen Begriff von Geschichte, der diese als objektiv verlaufende und in einem gesetzmäßigen Fortschreiten begriffenen Ablauf faßt. Allerdings hält er die spezifisch gesellschaftlich-historischen Entwicklungsgesetze noch im wesentlich n für undurchschaubar. Seine dafür eintretende Naturauffassung enthält pantheistische Anklänge, die auch von der deutschen Klassik vertreten wurden. Die Natur ist ihm ein Bereich, der in ständigem Werden begriffen ist und endlos schöpferisch wirkt. Dieser Naturbegriff umfaßt die Gesamtheit aller Gesellschaftsbereiche, so daß auch die Kunst nicht auf die außergesellschaftlichen Faktoren abgedrängt wird. Sie definiert er als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtungen verklärte und konzentrierte Natur. Damit hat er der Kunst ihren Raum im gesamtgesellschaftlichen Beziehungsfeld zugewiesen und eine grund-

sätzliche Verbindung zur Realität hergestellt. Gleichzeitig formuliert Schlegel eine relative Eigenständigkeit der Kunst als einer zweiten Natur, in der die schöpferische Kraft des Menschen zum Ausdruck kommt. „Sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch inwohnende Kraft wie das Sonnensystem beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren“⁸.

Ähnliche Auffassungen hatte Goethe im Sturm und Drang ausgebildet und später weiterentwickelt. Schlegel bekennt sich, was die Beziehung zur Realität betrifft, zur klassischen Konzeption, indem er sich auf Prometheus' Schöpfertum beruft, der die Natur nachahmte, als er aus Ton Menschen formte und mit einem von der Sonne entlehnten Funken belebte. Während nun aber Goethe in der Beziehung zur historisch-konkreten Realität und ihrer Praxis die entscheidende Quelle künstlerischen Schaffens sah, gibt Schlegel eine subjektivistisch-romantische Antwort: „In seinem eigenen Innern, im Mittelpunkt seines Wesens durch geistige Anschauung, kann er es, oder nirgends“⁹. Schlegel kam zu diesem veränderten Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, weil er die Poesie, die schöpferische Fantasie des Künstlers und Rezipienten, sowohl für die Produktion, als auch für die Rezeption, für die entscheidende Quelle der Dichtung und deren Aneignung hält. Diese Verlagerung in das Innere des Subjekts ist Ausdruck einer Krise, in die der frühromantische Subjektivismus um die Jahrhundertwende geraten war. Sie zeigt zugleich an, daß die Veränderungen in der Wirklichkeit auch Veränderungen in der Sicht auf die Epoche, in der Gesellschaftsbewegung hervortrieb und in Abhängigkeit davon einen veränderten Geschichtsbegriff. Gemäß der Schlegelschen philosophischen Grundanschauung, daß die menschliche Erkenntnis auf die beiden Quellen **Vernunft** und **Erfahrung** zurückzuführen sei, trennt er die ihnen adäquaten Wissenschaften Philosophie und Geschichte. Die Philosophie basiert für ihn auf der Vernunft, ihr Gegenstand ist folglich die „reine Persönlichkeit“. Die Historie oder Geschichte dagegen ist Erfahrungswissenschaft der „Individuen“¹⁰. Beide aber verbindet ihr gemeinsames Objekt, der **Mensch**. In dieser Auffassung Schlegels gerät der Mensch in den Mittelpunkt, er wird zum handelnden Menschen innerhalb des Geschichtsprozesses: Die Geschichte ist das, „was uns den Menschen zwar als frei und intellektuell, aber nicht nach einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit in beiden Rücksichten (wie die philosophische Betrachtung) sondern als Individuum kennen lehrt. Und dies ist nichts anderes als sein Handeln in der Zeit und nach außen, sowohl im Verhältnis zu anderen Menschen als gegen die Natur. Dies ist die im engeren Sinne sogenannte **Historie** oder **Geschichte** (...), diese Wissenschaft lehrt uns wirklich das, was **geschehen** und zwar durch Menschen geschehen ist“¹¹.

Schlegels Geschichtsbegriff geht davon aus, daß der handelnde Mensch seine Geschichte macht. Die Erforschung der Geschichte ist

ihm deshalb von großem Wert, weil der Mensch durch sie sein Gewordensein besser begreift. Dieses Bewußtsein versetzt ihn in die Lage, zur Emanzipation der Menschheit planmäßiger und bewußter beizutragen. „Je mehr es gelingt, das Menschengeschlecht als Individuum zu begreifen und darzustellen, desto mehr wird es eben dadurch auch zum Individuum, und kann demnach um so mehr mit Absicht und Plan zu seiner Vervollkommnung fortschreiten“¹². Analog zu dieser Definition der Geschichte formuliert er die Philosophie als „ein genetisches Begreifen des Intelligenten im Menschen, besonders nach den Prinzipien des transzendentalen Idealismus. Dieser geht ja von der Forderung aus, daß jeder sein Selbstbewußtsein für sich selbst construieren, daß er den Act, wodurch er sich zum Ich wird, vornehmen, und sich darin beschauen soll“¹³.

Diese Forderung sah Schlegel als nicht erfüllt an, da sich der transzendente Idealismus noch nicht konsequent durchgesetzt habe. Er kritisiert Kant, der auf halbem Wege stehengeblieben sei. Später wird Schelling seine „Philosophie der Kunst“ schreiben. Er bat Schlegel um das Manuskript der Berliner Vorlesungen, was dieser ihm gern überließ. Schelling und auch Hegel haben sich immer anerkennend über A. W. Schlegel geäußert und sich auf seine Ideen berufen. Zu diesem Zeitpunkt ist ihm Fichte mit seinen Anschauungen besonders nahe. Wie bei Fichte ist für Schlegel Geschichte unendlicher Fortschritt, von handelnden Individuen vorangetrieben, ohne jedoch von ihnen in ihrer Gesetzmäßigkeit erkannt zu sein. Aus diesem Grunde vermittelt ein tieferes Eindringen in geschichtliche Zusammenhänge wichtige Handlungsanleitung für den gegenwärtigen Prozeß. Die Vorstellung vom dialektisch-widersprüchlicher Charakter des Fortschritts ging auf Herder, Kant, Fichte zurück. Schlegels Definition des Geschichtsbegriffs hat ihre Wurzeln im bürgerlichen Geschichtsbewußtsein des ausgehenden 18. Jahrhunderts, das besonders in Herders „Ideen“ präsent ist. Für beide Denker besitzt Geschichte Prozeßcharakter. Dieser Prozeß unterliegt gewissen Gesetzmäßigkeiten, bietet aber fakultative Möglichkeiten, die dem Menschen Handlungsentscheidung abverlangen. Ganz in diesem Kontext sind Schlegels Äußerungen zur Französischen Revolution zu sehen. Er erkennt durchaus ihre geschichtliche Funktion an und registriert die für das gesellschaftliche Bewußtsein „gefährlichen Folgen“, der die Haltung des deutschen Bürgers bestimme. Die deutschen Bürger sind nach Schlegel nicht reif zur Veränderung ihrer Situation. Wie Goethe im „Literarischen Sansculottismus“ registriert er eine Zurückgebliebenheit in allen gesellschaftlichen Bereichen. Bemerkenswert ist indessen, daß er das vermeintliche Scheitern der Französischen Revolution mit mangelndem historischem Bewußtsein erklärt und eine völlig zutreffende Befürchtung, „daß auch die französische Revolution keine bloß nationale, sondern eine universelle Begebenheit ist“¹⁴, zeigt, wie tief er den Charakter der Veränderungen im Gesamtgesellschaftlichen begriffen hatte. Schlegels Argumentation gegen den Verlauf der Revolu-

tion ist wesentlich von Burke geprägt. Und wie dieser prophezeit er, daß das Gespenst der Revolution in Europa umgehe, und man könne den Kampf der Volksmassen um ihre politischen Rechte nicht als beendet ansehen. Seine Hoffnung ist auf Preußen gerichtet. Dieser Staat nur ist in der Lage, einen Schutzwall gegen den revolutionären Umsturz aufzurichten; denn die Vorgänge im Nachbarland haben auch in Deutschland zu einem „politischen Protestantismus“ geführt. Schlegel erkennt durchaus die Rolle der Volksmassen an und begreift sie als potentielle Träger revolutionären Bewußtseins. Wenn er ihnen dennoch ihren Platz in der Geschichte nicht einräumen kann, dann deshalb, weil seine idealistische Anschauung davon ausgeht, daß das Bewußtsein das Sein bestimmt. Nicht aus intellektueller Überheblichkeit oder elitärem Selbstbewußtsein resultiert seine Auffassung, daß die „einzelnen Menschen, die sich mit ihren Gedanken nie über die Sorge für ihre äußerliche Existenz erheben, und ihre beschränkten Beschäftigungen immerfort mechanisch wiederholen. . . keinen Platz in der Geschichte verdienen“¹⁵.

Diese Äußerung zeigt erneut, daß Schlegel in den deutschen Volksmassen nur ein unzureichendes revolutionäres Bewußtsein entdecken konnte, deshalb sieht er es als seine Aufgabe an, als Ideologe darauf einzuwirken. Da Geschichte für ihn ein evolutionärer, organischer, naturgesetzmäßiger Prozeß ist, der von Perioden der Stagnation und Ruhe sowie von revolutionären Aktionen gekennzeichnet ist, registriert er wachsam all jene Symptome seiner Gegenwart, die ihm die Bestimmung des gegenwärtigen Standortes des Geschichtsprozesses ermöglichen. Seine Analyse zeigt, daß ein allgemeiner Niedergang in allen Bereichen der Gesellschaft stattfindet. Mit großer Sensibilität entdeckt er die in der Gegenwart vorherrschenden frühkapitalistischen und überholten feudalistischen Tendenzen. Dieses Gemisch von Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen komplizierte nicht nur die Erkenntnismöglichkeit der Prozesse, sondern führte auch zur Krise im bürgerlichen Geschichtsdenken. Bei Schlegel hat diese Krise ihre spezifischen Auswirkungen. Er hofft auf Veränderungen dieser Zustände durch das Bewußtsein. Die Poesie ist ihm deshalb das wirksamste Mittel zur Erhöhung des Selbstbewußtseins, weil sie breite Volksmassen beeinflussen kann. Aus diesem Grunde fordert er immer wieder volksmäßige Dichtung; deshalb lobt er Goethe, der nach seiner Meinung ein breites Publikum erreicht.

2. DIE POLARITÄT VON KLASSISCHER UND ROMANTISCHER DICHUNG IM ZUSAMMENHANG MIT SCHLEGELS GESCHICHTSAUFFASSUNG

In den Jahren 1803—1804 entwickelte und las Schlegel im dritten Zyklus seiner Berliner Vorlesungen die „Geschichte der romantischen Literatur“. Sein besonderes Anliegen in diesem Teil ist, „. . . den Zweifel, welcher sich hie und da noch regt, ob es denn wirklich eine roman-

tische, d. h. eigenthümliche moderne, nicht nach den Mustern des Alterthums gebildete, und dennoch nach den höchsten Grundsätzen für gültig zu achtende, nicht bloß als wilde Naturergießung zum Vorschein gekommene, sondern zu ächter Kunst vollendete, nicht bloß national und temporär interessante, sondern universelle und unvergängliche Poesie gebe . . . befriedigend zu heben“¹⁶. Der Überblick über die gesamte romantische Poesie, die hier übrigens nicht nur gegenüber der antiken, sondern auch gegen den größten Teil der zeitgenössischen abgesetzt wird, soll die Gesetzmäßigkeiten ihrer Entwicklung sowie den trotz aller Unterschiede formaler und inhaltlicher Art bestehenden Zusammenhang der scheinbar ungleichartigen Kunstwerke nachweisen. Damit wählt Schlegel einen neuen Weg, literarhistorische Fragestellungen nach Bedeutung und Wert der romantischen Literatur durch die Untersuchung ihrer Genese zu beantworten und so zu geltenden Kriterien für die Gegenwart zu kommen. Diese Methode ist nicht nur auf ihn und seinen Bruder zurückzuführen; ihre Ursachen liegen in der Verschiebung von Problemen der Produktionsästhetik (Anleitungspoetik) in Richtung einer Rezeptionsästhetik. Somit wird in dieser Literaturbetrachtung Literaturgeschichte in den Rang einer emanzipatorischen Wissenschaft erhoben—auch und besonders deshalb, weil sie in der Lage ist, Geschichte, Kunst und Philosophie zu einer produktiven Kritik zu verbinden. Das war ein progressiver Ansatz in der Theoriebildung, der entscheidende Auswirkungen in der späteren Literaturgeschichtsschreibung hatte, im weiteren aber zugunsten einer Einseitigkeit wieder aufgegeben wurde¹⁷.

Schlegel betont seinen Pragmatismus, der darin besteht, für die romantische Poesiekonzeption eine historische Begründung zu schaffen. Sein Ziel war u. a. die bewußte Konfrontation und Abgrenzung der romantischen Literatur- und Kunstentwicklung von den aufklärerischen Positionen der Kunstbetrachtung und ihrer poetischen Praxis. Dies leistete er durch eine überzeugende Demonstration einer kontinuierlichen und paradigmatischen Entfaltung der romantischen, also der nachantiken Dichtkunst, die sich parallel zur evolutionär begriffenen gesellschaftlichen Entwicklung vollzogen hat, jedoch einen durchaus selbständigen, in sich geschlossenen Prozeß darstellt. Die im Zusammenhang mit der genetischen Darstellung der romantischen Literatur von Schlegel gegebenen kulturgeschichtlichen Beschreibungen der frühen historischen Epochen sind in ihrer inhaltlichen Aussage und in ihrer ideologischen Tendenz das absolute Gegenteil des Bildes, das er vom Zeitalter der Aufklärung und der bürgerlichen Revolution entwirft. So enthielt Schlegels Mittelalterbild aus ideologischen Gründen apologetische Züge¹⁸. Seine neuen Grundsätze formuliert Schlegel aus der Kritik an der bisherigen Literaturgeschichtsbetrachtung. Er geht davon aus, daß die romantische Poesie wichtiger für die Gegenwart als andere Literaturepochen ist, da ihre gemeinsame Basis die christliche Mythologie ist. Diese bestimmt auch den generellen Unterschied zur vergange-

nen heidnischen Mythologie der Griechen. Aus diesem wesentlichen Grund kann man auch die von der Aufklärung aufgestellten Prinzipien der Mustergültigkeit antiker Kunst für die Gegenwart nicht mehr rechtfertigen. Er spricht ganz summarisch von der Untauglichkeit der neueren Kritiker und Literaturhistoriker, die durch seine Arbeiten und die seiner romantischen Freunde (insbesondere Friedrich Schlegel und Tieck) erwiesen würde.

Schlegel war sich vollkommen bewußt, daß der Auf- und Ausbau dieser modernen, romantischen Kunstauffassung eng mit dem Verlauf von Geschichte und Kultur bestimmt werden. Sein Bild von der mittelalterlichen Geschichte war gekennzeichnet von der Vorstellung eines zyklischen Verlaufs der Historie¹⁹.

Diese Auffassung vom Verlauf der Geschichte und der Kultur als eines wesentlichen Bereiches in ihr unterschreitet Schlegels Meinung, daß „sehr sinnreich die Zu- und Abnahme der Kultur als einem elliptischen Kreislauf, wo sich das Menschengeschlecht in einem Zeitalter in der Sonnennähe und dann wieder in der Sonnenferne befindet“. Dieses Modell empfiehlt er den Historikern, um das Beziehungsgeflecht aller Naturerscheinungen der Bildung zu erfassen. Kommt hier einerseits immer wieder das Konzept einer **Universalgeschichte** zum Tragen, so ist andererseits gerade diese Auffassung auch Voraussetzung zur Erfassung der Ganzheit des Individuums und seiner Geschichte. Das nun soll der Künstler mit seiner **Universalpoesie** (einer auf ganzheitliche Erfassung des Weltzusammenhanges ausgerichtete) leisten. Andererseits wird deutlich, daß für Schlegel die Geschichte kein Prozeß ständiger Höherentwicklung der Menschheit mehr ist, sondern auch Epochen des Niederganges enthält—nur für den Gesamtverlauf registriert er ständige Progression. So wird auch verständlich, daß ihm die zeitgenössische Welt nicht als mustergültig erscheint. Dies ist auffällig in seiner Polarisierung von Antike und Moderne. An einem Ende der magnetischen Linie befindet sich in unerreichbarer Höhe die antike Kunst und Gesellschaft, am anderen Ende die romantische. Sie ist aber im Unterschied zur Antike kein endgültiger Festpunkt, sondern „nur ein Übergang, ein Werden“, während erst die Zukunft das der antiken Poesie entsprechende und ihr entgegengesetzte Ganze liefern könne. An dem gewählten Bild einer magnetischen Linie ist zunächst der in ihm enthaltene dialektische Entwicklungsgedanke bemerkenswert, dann aber auch der diesem Bild verpflichtete Wissenschaftsbegriff. An zahlreichen Stellen der Berliner Vorlesungen verwendet Schlegel Begriffe, Kategorien und Veranschaulichungsmodelle aus den physikalischen, chemischen, biologischen oder mathematischen Disziplinen. Darin kommt die Popularisierung und Bedeutung der Naturwissenschaften um die Jahrhundertwende zum Ausdruck, aber auch Schlegels Verständnis für die Funktion dieser Bereiche für die Entwicklung der Menschheit. Aus seiner anti-kapitalistischen Haltung heraus kritisiert er nur die Verwertungsmethoden. Sie sind ihm zu sehr auf kalkulierbaren Nutzen ausgerichtet,

auf ein bloßes Funktionieren, und lassen den großen Weltzusammenhang und das Individuum mit seinen Ansprüchen außer acht. Ein Dichter nun muß beides bedenken: er muß auf der Höhe seiner Zeit stehen, alle Gesetzmäßigkeiten in den Naturwissenschaften und den anderen Bereichen zu begreifen versuchen, ohne das Individuum und seine Selbstverwirklichungsmöglichkeiten zu vernachlässigen. Er selbst ist aus diesem Grunde außerordentlich vielseitig in seiner Rezensionstätigkeit — in fast allen Bereichen hat er wesentliche fremd- und deutschsprachige Literatur zu den naturwissenschaftlichen Entdeckungen besprochen. Um tiefer in die Naturzusammenhänge (Natur war ihm das All, also alle Bereiche der Gesellschaft) einzudringen, studiert er Physik, und es ist von daher sicher kein Zufall, daß Schelling, der dieses Denken wesentlich mit seiner Naturphilosophie angeregt hatte, andererseits beim Ausarbeiten seiner Kunstphilosophie stark von Schlegel beeinflusst war.

Schlegels nachhaltige Goetheverehrung hängt sicher auch damit zusammen, daß Goethe die von Schlegel geforderte **absolute Universalität der Bildung**, um als echter Dichter wirksam werden zu können, repräsentierte. Er besaß ausreichende naturwissenschaftliche Kenntnisse und philosophische Einsichten, um sensibel die „geheimnisvollen Kräfte des Lebens“ darstellen zu können. Seine romantische Poesie konnte folglich durch Bilder und Gleichnisse diesen höchst widerspruchsvollen Geschichtsverlauf poetisch umsetzen.

Das rasche Fortschreiten der Produktivkraftentwicklung ließ Schlegel argwöhnisch reagieren. Da er die Krise der Gegenwart vor allem als geistig-politische und soziale begriff, machte er auch die Entdeckungen in den Naturwissenschaften und deren Ausnutzung für unmenschliche Zwecke für dieses Dilemma verantwortlich. Die Ursachen dieses Niederganges mußte er folglich als Idealist im geistig-sittlichen Verfall der Menschheit sehen²⁰. Aus diesem Umfeld erhält die Kunst eine veränderte Funktion. Sie allein **mit ihren Ideen**, welche das Leben ordnen, erheben, verschönern soll, vermag diesen Prozeß noch umzulenken. Seiß Zeitalter aber negiere diese Ideen und will „das Organische aus blou mechanischen Beschaffenheiten der Materie“ erklären. Das müsse zu einer völligen Verkennung aller Spekulation, die man „für Transzendenz, für Verirrung der Vernunft außerhalb ihrer Gränzen“ hält, führen. Da nur die Spekulation „mit einem absoluten Wissen zu tun hat, kann auch nur sie die Historie und ihren unbedingten Zweck und Verlauf erahnen“²¹. Erneut wird in diesem Konzept deutlich, wie eng Philosophie und Kunst am Aufbau **einer Idee** für die Entwicklungsmöglichkeiten menschlicher Gesellschaft verbunden werden. Damit ist auch offenkundig, daß Schlegels Auffassung von der Idee und sein Organismusbegriff auf Burke zurückzuführen sind, außerdem aber auch Kants Philosophie und Schellings Naturphilosophie wichtige Impulse lieferten. Diese Anschauungen auf die Geschichte zu übertragen bedeutet ein extremes Überbetonen der inneren Reflexion. Das konnte nach Schlegel

die moderne Geschichtswissenschaft nicht leisten, auch sie sei im Sinne einer falsch verstandenen Aufklärung nur auf ökonomischen Nutzen aus, ihr fehle „die symbolische Ansicht der Natur“, sie würde „die Materie nur grobsinnlich und die Natur ohne leitende Ideen“^{21a} betrachten. Die Ideen soll aber gerade die Geschichtswissenschaft der Philosophie liefern. „Wie der einzelne Mensch durch die Erfahrung seines Lebens, durch die Rückwirkung seiner Handlungen auf sein eigenes Interesse in seinen ferneren Entschlüssen geleitet wird, so bewahrt die Geschichte dem großen historischen Individuum, dem Menschengeschlecht, seine Erfahrungen auf, um es über die beste Art in der Realisierung seiner ewigen Zwecke fortzuschreiten, aufzuklären“²².

Die poetische Geschichtsschreibung Schlegels wird so zu einer Poesie der Wahrheit, die die Basis der modernen romantischen Kunst ausmacht. Da aber Schlegel Geschichte auf Individual- und Geistesgeschichte reduziert, bleibt auch dem Subjekt nur im Geistigen und Kulturellen aktiver Spielraum zur Veränderung. Kunst und Poesie sollen den Menschen befreien, aber sie vermögen das real nicht zu leisten, sondern nur im Bewußtsein. Doch geraten bei Schlegel beide Bereiche — Kunst und Wirklichkeit — noch nicht in einen krassen, unlösbaren Gegensatz. Er versucht immer von neuem eine Synthese, die aber aus einem widersprüchlichen Beieinander heterogener Fakten hervorgeht. Zu diesem Zeitpunkt war ihm offensichtlich eine schärfere Formulierung dieses Problems noch nicht möglich. Sicherlich mußte er auch aus taktischen Erwägungen Abstriche in Kauf nehmen. Anzunehmen aber ist daß er selbst das Tastende, Unfertige seiner Darstellung in diesem Punkt empfunden und aus diesem Grunde auch auf eine Publikation der Gesamtvorlesungen verzichtete. Schlegel hat keinen Zweifel daran gelassen, daß der romantischen Poesie vor der klassischen der Vorrang gebührt. Gerade durch seinen Geschichtsbegriff und seine historische Betrachtungsart kann auch von einer therapeutischen Funktion der Antike bei ihm nicht mehr die Rede sein. Nach seiner Meinung ist die moderne Poesie dem „Geheimnis des Weltalls“ näher. Diesen Gedanken führt er 1808 in den „Wiener Vorlesungen“ im „Ursprung und Geist des Romantischen“ breiter aus²³. Er erkennt zwar die „vollkommene Gesundheit des Daseyns“ bei den Griechen an und sieht in ihrer Literatur und Kunst die Repräsentation der Harmonie aller Kräfte. Ihre religiöse Bildung sei aus diesem Grunde „geläuterte, veredelte Sinnlichkeit“ — heidnische Religion oder Mythologie. Als Fundament der Kultur des modernen Europa hingegen erscheint das Christentum, ritterliche Tugenden, Liebe und Ehre. Diese Elemente charakterisieren aber nach Schlegels Meinung eine völlig anders verlaufende Entwicklungslinie von Gesellschaft und Kunstprozeß. Sie ist ihrem Wesen nach das Streben nach der verlorenen Harmonie des Menschen; dadurch ist sie eine im Werden begriffene Kunst, denn nur der Mensch kann diesen Zustand wieder herbeiführen. Aus diesem Grunde trägt sie all jene Spuren von

Schwermut und Sehnsucht, richtet sie ihr Interesse auf das Unendliche. Diesen Prozeß der „Vereinzelung des Einzelnen“ (Marx), der Deformierung des Menschen in der Moderne hatte auch Friedrich im „Studium-Aufsatz“ und Schiller in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ dargestellt. Schlegel stellt die „natürliche Harmonie“ der Griechen und die „innere Entzweiung“ der Modernen gegenüber und gewinnt von daher die Einsicht, daß das moderne Individuum nach einer Vereinigung von „geistiger“ und „sinnlicher“ Welt streben muß. Ausdruck dieses Prozesses in der Kunst sei ein Experimentieren, ein Mischen von Elementen verschiedener Gattungen, Stile und Arten. Die Gegenwart sei in Kunst und Gesellschaft ein „schöpferisches Chaos“, aus dem Schoß sich eine neue, bessere Stufe der Gesellschaft und Kunst entfalten wird. Entsprechend dieser Ansicht entwickelte Schlegel eine Kunsttheorie, die wichtige neue ästhetische Ansätze lieferte, aber auch Verengungen und Einseitigkeiten zuließ.

Als die für die Kunsttheorie wichtigsten Fragen gelten Schlegel die nach dem „Wesen des Schönen“ und die nach „dem Verhältnis von Natur und Kunst“. A. W. Schlegel nimmt damit eine in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts häufig diskutierte Problemstellung auf, akzentuiert sie jedoch in besonderer Weise. Gegen die utilitaristische Praxis des Kapitalismus (z. B. die Vermarktung von Kunst) richtet sich seine Bestimmung der nur **mittelbaren Zweckgebundenheit der Kunst**. Der der ästhetischen Tätigkeit des Menschen innewohnende „Zweck an sich“ ist das Streben nach Harmonie und Schönheit.

3. ZUM PROBLEM DER KUNSTAUTONOMIE

Die Selbständigkeit der Schönheit als Gegenstand der Kunst ist wichtigster Grundsatz Schlegelscher Poetik. Autonom ist nach Schlegel ein Kunstwerk, weil Entstehung und Anlage ihm auch eine Eigen-gesetzlichkeit verleihen. Von diesem Ansatz muß die Kritik ausgehen. Sie muß das Kunstwerk in einen Gesamtkontext von Geschichte und Gesellschaft (Natur) einerseits sehen, um die Entstehungsbedingungen zu kennen. Sie muß aber andererseits das künstlerische Produkt auch in einen Kunstprozeß einordnen, die verschiedenen Künste, Gattungen und Unterarten umschreiben, und erst durch die beständige Synthese aller Faktoren sind Kunstgesetze ableitbar.

In Schlegels Kunstlehre beschränkt er sich bewußt auf die Theorie der Poesie, aber sein breiter Ansatz ist im ersten Zyklus der Berliner Vorlesungen ausgearbeitet. Bei der Darstellung seiner Poetik zieht er häufig Parallelen zur Musik, besonders aber zur bildenden Kunst.

Die Schlüsselfunktion gerade dieser Kunstautonomie beim Wechsel in der Hegemonie von der französischen zur deutschen Kunsttheorie am Beginn des 19. Jahrhunderts wurde von Fontius unterstrichen. Er führt den Autonomiegedanken bei Moritz auf die Antinomien der Marktproduktion zurück. Das ästhetische Problem der Kunstautonomie

ist auch in neueren Debatten — über Brecht, Lukàcs bis in die Gegenwart²⁴ — Auseinandersetzungsfeld geblieben.

Schlegels Kunstlehre orientiert am Ende des 18. Jahrhunderts auf die Wiederherstellung der Ganzheit des Menschen. Aus dem unerfüllten Bedürfnis nach Freiheit resultiert auch der Wunsch, das Individuum nicht nur als „Mittel“, sondern als „Zweck“ der Gesellschaft anzuerkennen. Dieser Wunsch wird von ihm in die Kunstwerke projiziert, und damit revolutioniert er die Auffassung des Kunstwerkes und der Kunstkritik. Für beide ist der höchste Zweck des Schönen (der Künste) schon in seiner Entstehung beschlossen.

Die Kunst soll nicht nur Natur nachahmen, sie soll auch nicht nur Anschauungen für die Moral liefern, sie muß jetzt mehr leisten. Sie soll Entwicklungsprozesse transparent machen und dem Menschen Handlungsanleitung für die nächste Stufe der Emanzipation sein. Damit hatte sich der Grundsatz, die Kunst soll die Natur nachahmen, geradezu umgekehrt. Jetzt ist die Kunst die Vorgabe für die Natur, die Individuen entdecken im Kunstwerk die nötigen Impulse zur Freisetzung der Individualität und streben dadurch mit Bewußtheit eine Harmonie aller Kräfte im Gesamtgesellschaftlichen und Individuellen an.

Die Ursachen für diesen neuen Kunstbegriff liegen in Schlegels konsequenter antikapitalistischer Haltung, die ihm eine Neuorientierung aufzwang. Durch den Prozeß der Arbeitsteilung, der zu immer weitergehender Zerlegung und Reglementierung der Arbeit des mechanischen Künstlers (Handwerkers) in den Fabriken führte, erfolgte eine Aufwertung der Tätigkeit des „wahren“ Künstlers. Die Entstehung der Geniekonzeption signalisiert innerhalb dieses Prozesses eine bürgerliche Kunsttheorie, die eingreift in den antifeudalen Machtkampf. Die spätere Erkenntnis aber, daß jedes große Meisterwerk dennoch der kapitalistischen Marktgesetzlichkeit unterliegt, führt in Schlegels Theorie zur Absicherung der Kunst gegen alle ökonomische Brauchbarkeit. Dahinter verbirgt sich zunächst die Trennung von mechanischer und ästhetischer Kunst auf der Basis sozialer Trennung von Künstlern und Handwerkern. Dieser Prozeß geht einher mit Basisveränderungen, die Handwerker zu Arbeitern machen. Die Kunstprodukte erhalten Warencharakter. Dagegen wendet sich Schlegel, indem er die Kunst als autonom erklärt. Das Kunstwerk verweigert sich in dieser Sicht, unter diesen gesellschaftlichen Bedingungen, jedem unmittelbaren Gebrauch. Der Aspekt des Nutzens ist daher bei Schlegel aus der materiellen Ebene in die höhere der Moral verlagert, und er deklarierte die Autonomie der Kunst auch als Unabhängigkeit vom sittlich Guten. Die sich herausbildenden neuen ethisch-moralischen Normen unter frühkapitalistischen Bedingungen waren für Schlegel ein Eigenbereich. Die Ethik und Moral hatten mit der philosophischen Aufgabenstellung der Kunst nach Schlegel nur insofern zu tun, als Kunst immer auch die Ideale des Individuums rechtfertigt und zur Anschauung bringt. Nicht aber, daß das Kunstwerk zur Illustration der beiden anderen Bereiche dient.

Friedrich Schlegel hatte diese Vorstellung 1795/96 in seinem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ so formuliert: „Die politische Beurtheilung ist der höchste aller Gesichtspunkte: die untergeordneten Gesichtspunkte der moralischen, ästhetischen und intellektuellen Beurtheilung sind **unter sich gleich**. Die Schönheit ist eben so ursprünglicher und wesentlicher Bestandteil der menschlichen Bestimmung als die Sittlichkeit. Alle diese Bestandteile sollen unter sich in Verhältnisse der **Gesetzesgleichheit** (Isonomie) stehen, und die schöne Kunst hat ein unveräußerliches **Recht auf gesetzliche Selbständigkeit** (Autonomie)“²⁵.

Mit dem Gedanken der Kunstautonomie erfuhr auch die Kunst eine beträchtliche Aufwertung. Um sie entschiedener von den mechanischen Künsten absetzen zu können, tritt bei Schlegel an die Stelle der Künste der abstrakte Begriff Kunst, wie er steither geläufig ist. Die Berliner Vorlesungen belegen vielfach, wie Schlegel diesen Kunstbegriff in Entgegensetzung und Abwertung der technischen Künste entwickelt. Er nennt nicht zufällig seine philosophische Betrachtung der Künste „Kunstlehre“. A. W. Schlegel führt K. Ph. Moritz als den einzigen an, der noch vor der Entwicklung des transzendentalen Idealismus durch Fichte und Schelling der Kunst ihren eigenständigen Zweck zugesprochen habe. Die Lehre vom in sich selbst vollendeten Schönen, das nicht Mittel, sondern Zweck in sich war, war bei Moritz anfangs noch in ihren sozialen Zusammenhängen betrachtet worden. Bei Schlegel ist die Aufgabe der philosophischen Theorie der schönen Künste bereits gestellt: herauszufinden, was letzter Zweck, „oder Zweck an sich ist“. Schon mit der These von der Möglichkeit einer solchen Theorie der schönen Künste glaubte sich Schlegel gerechtfertigt, einen neuen Kunstbegriff einzuführen. Damit ist ein Wendepunkt in der Debatte ästhetischer Fragen erreicht. Die über Jahrhunderte diskutierte alte Frage nach dem gesellschaftlichen Nutzen der Künste wird zum großen Ärger, da sie Ziele vorgeben soll, die erst erreicht werden müssen. Damit scheint auch gesellschaftlich und politisch eine Situation gegeben, wo die Kunstautonomie aus dem sozialen Spannungsfeld begreifbar wird. Nur kann Schlegel das unmöglich leisten.

In diesem Zusammenhang ist auch zu bedenken, daß sich Schlegels Ästhetik im Zusammenhang mit der Ausbreitung der Trivialliteratur und der Auseinandersetzung mit ihr herausbildet²⁶. Mit dem Abwenden von einer vorwiegend moraldidaktischen Tradition der Aufklärung ging Schlegels Enttäuschung über ein erfolgreiches operatives Theater einher. Diese „enttäuschte Theaterleidenschaft“ bzw die in sie investierten Hoffnungen und Pläne vermehrten die Erschütterungen des Vertrauens in die kurzfristige Durchsetzbarkeit seiner sozialetischen Vorstellungen durch Kunst²⁷. Diese Enttäuschung trug wesentlich mit dazu bei, die Verbindlichkeit des Literaturkonzeptes der Aufklärung anzuzweifeln und es gar für die chaotische Verwirrung mit verantwortlich zu machen. Die Kunstauffassung der bürgerlichen Intelligenz reichte

von Gottscheds Verständnis des Theaters als „weltliche Kanzel“ bis zu Schillers Begriff der „moralischen Anstalt“. Mittelpunkt waren im wesentlichen die dramatischen Genres, und die ästhetische Theorie hatte ihren sozialpraktischen Bezug in der Anleitungsfunktion für die Produktion und Rezeption von Theaterstücken. Das Theater war Prüfstein für die Praktikabilität der Theorie. Mit dem Ausfall dieses Mediums ging einher, daß die Gattungspoetik durch eine geschichtsphilosophische Poetik abgelöst wurde, die die Theorie der Kunstautonomie als eine neue Form der Theorie entwickelte²⁸.

Damit steht die Preisgabe der Nachahmungstheorie eng in Zusammenhang mit der Kunstautonomie. Seit der Renaissance stand das Prinzip der Nachahmung der Natur im Mittelpunkt der poetologischen Reflexion. Die „klassische“ Musterpoetik weist darauf hin, daß die Kunstproduktion von theoretischen Voraussetzungen ausgeht. Der Vergleich von Meisterwerken einer Gattung erlaubte aus diesem Grunde verallgemeinernde Regeln und wies den Dichtern für ihre Arbeit den Weg. In dieser Periode war für eine Wertung der dichterischen Fantasie kein Platz. Dichter, Handwerker oder Gelehrte — sie alle **erwarben** ihre Talente und Fertigkeiten. Bezeichnet die Nachahmungslehre eine bestimmte Wirklichkeitsrelation, so ist der **Geschmack** eine Kategorie der Kunstrezeption. In Deutschland entwickelte sich **zuerst** eine Verabsolutierung der Kunstproduktion. Diese Verabsolutierungstendenz hatte zur Folge, daß das **Genie der neue Zentralbegriff** wurde, der alle bisherigen produktionsästhetischen Bestimmungen aufnahm und ein angeborenes produktives Vermögen des Künstlers deklarierte. Dieses Vermögen bezeichnete Kant als ein glückliches Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen könne.

Damit war die Einheit von Wissen, Können, Begabung, deren Zusammenwirken man noch im 17. Jahrhundert für erforderlich hielt, für die Entstehung eines Kunstwerkes gesprengt.

Das schöpferische angeborene Vermögen triumphierte über technische Ausführung und theoretische Kenntnis der Kunstregeln und Schönheitsetze.

In der späteren Folge wurde man sich einer weiteren Konsequenz bewußt: Wurden zunächst nur theoretische Kenntnisse aus dem Begriff des Kunstproduzenten verdrängt, so kam zu Ende des Jahrhunderts auch die Preisgabe der Nachahmungstheorie dazu. Auf den engen Zusammenhang der Entstehung einer neuen Ästhetik um 1800 auf der Grundlage nicht nur der alten Poetiken, sondern auch auf der Basis der Theorien der Malerei und Musik hat schon Manfred Bäumler hingewiesen²⁹.

Etwa von 1450—1750 herrschte die aristotelische Regelpoetik. „Drei Jahrhunderte lang“, resümiert Renè Wellek, „wiederholte man die von Aristoteles und Horaz vertretenen Ansichten, man diskutierte sie, druckte sie in Textbüchern, lernte sie auswendig — und das eigentli-

che dichterische Schaffen ging indessen ganz unabhängig seinen Weg. . . Literarische Stile erfuhren während dieser drei Jahrhunderte tiefgreifende Umwälzungen, doch nie wurde eine neue oder eine von den alten sich unterscheidende Theorie aufgestellt³⁰. Allerdings wurde der aristotelische Text immer neu interpretiert. Lessing sah in ihm noch ganz die höchste philosophische Autorität. Bei Schlegel gerät nicht nur Aristoteles, sondern auch Lessing ins Schußfeld der Kritik.

Nur thesenartig kann hier darauf verwiesen werden, daß mit der Ablösung ständischer Voraussetzungen in der Literaturtheorie als Ergebnis einer Produktivkraftentwicklung nicht nur in Deutschland, sondern in Europa ein Prozeß bezeichnet ist, in dessen Verlauf ästhetische Kategorien wie Autonomie und Originalität, Ganzheit und Genie, Organismus und Schöpfertum zu Reizwörtern wurden. Sie spielten eine große Rolle bei der Herausbildung einer bürgerlichen Ideologie. Bis heute ist in der Forschung auf diesem Gebiet keine theoretische Klärung erreicht. Die Ableitung der Begriffe aus den sozial-ökonomischen Grundprozessen und politischen Bedrängnissen steht als Aufgabenstellung noch an. Dabei geht es nicht nur um die Frage nach dem Verhältnis von literarischer und ästhetischer Theorie zur Entwicklung der Produktivkräfte, wie Martin Fontius meint. Sie erklärt nämlich in ungenügendem Maße, warum die deutsche Kunsttheorie die Vorherrschaft der französischen am Beginn des 19. Jahrhunderts ablöst. Mit der Emanzipation des Ästhetischen (Kunstautonomie), die in Deutschland also besonders günstige Bedingungen haben mußte, setzte auf der Grundlage internationaler Kommunikation und der Leistungen in der deutschen Philosophie und Poesie der Durchbruch einer deutschen Ästhetik ein, die eine starke internationale Wirkung hatte.

Diese Veränderungen in den ästhetischen Debatten sind vielfach belegbar. Belinski nennt die Jahre zwischen 1817 und 1824 die Zeit, wo sich in Rußland die Überzeugung durchsetzte, „daß Schlegel über Kunst mehr wisse als Leharpe“, während „die hochgeschätzten Herren Boileau, Batteux, Leharpe und Marmontel die Kunst gewissenlos verleumdete, denn sie hatten über ihren Sinn recht wenig nachgedacht“. Belinski sieht die Leistung der deutschen Theorie besonders darin, „daß die Kunst Selbstzweck sei, daß die Dichtung keine Ziele außerhalb ihrer selbst habe und auch nicht haben dürfe“, daß „die Schönheit um der Schönheit willen, die Selbstzwecklichkeit der Kunst“ vertreten worden sei³¹.

Es sind dies genau die Thesen Schlegels, die er in seinen Berliner und später in seinen Wiener Vorlesungen systematisch entwickelt hatte. Selbstverständlich, und das betonte er ausdrücklich, nahm er europäisches Gedankengut auf und maß es an den deutschen Bedürfnissen und Fragestellungen, verwertete dabei genauso die Leistungen der deutschen Poesie wie auch der Philosophie und Ästhetik.

Während aber die Berliner Vorlesungen nur teilweise veröffentlicht wurden, erreichte Schlegel mit den Wiener Vorlesungen europäi-

sche Anerkennung. Sie hatten in Deutschland drei Auflagen und wurden unter anderem ins Französische, Englische, Italienische, Polnische, Holländische übersetzt. Victor Hugo, Stendhal, Puschkine und Manzoni seien hier nur genannt, die sich in ihren Werken direkt auf Schlegels Ästhetik berufen.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Robert Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlin/Weimar 1974, S. 19f.

² August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, hrsg. von Jacob Minor, Heilbronn 1884 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bände 17, 18, 19), Bd. 17, S. 21f., im weiteren zitiert als DLD 17, 18, 19.

³ Dieser Teil erschien in der „Europa“ unter dem Titel „Ueber Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters“, in: *Europa*, hrsg. von Friedrich Schlegel, Frankfurt/M. 1803, II, S. 1ff.

⁴ Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Berlin 1870, S. 797.

⁵ Das meiste davon erschien 1804 unter dem Titel „Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie“ in Berlin.

⁶ DLD 17, S. 263.

⁷ *Vorlesungen über Encyclopädie der Wissenschaften*, (1803), Sächsische Landesbibliothek Dresden: Msc. Dresden e 90, XXVII, 1—3, p. 16, bisher unveröffentlicht.

⁸ DLD 17, S. 102.

⁹ Ebd., S. 103.

¹⁰ *Enzyklopädie*, a. a. O., p. 32f.

¹¹ Ebd., p. 31.

¹² Ebd., p. 34.

¹³ Ebd., p. 32.

¹⁴ Ebd., p. 388.

¹⁵ DLD 17, S. 12.

¹⁶ DLD 19, S. 7.

¹⁷ Vgl. Robert Weimann, a. a. O., S. 11f.

¹⁸ Vgl. zu diesem Problem A. L. Hülsen an Schlegel, 18. Dezember 1803, in: *Krisenjahre der Frühromantik*, hrsg. von Josef Körner, Bd. I und II, Brunn-Wien-Leipzig 1936, Bd. III, Bern 1958, Bd. I, S. 60f.

¹⁹ Vgl. Aaron J. Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, Dresden 1978, S. 43f.

²⁰ Ähnlich sieht er die Ursachen der Völkerwanderung, der Kreuzzüge, der Französischen Revolution, DLD 18, S. 107.

²¹ DLD 18, S. 58.

²² *Enzyklopädie*, a. a. O., p. 67.

²³ Vgl. A. W. Schlegels *Wiener Vorlesungen*, hrsg. von Giovanni Vittorio Amoretti, Bonn und Leipzig 1923, S. 10ff.

²⁴ Vgl. Günter Hartung, *Autonomie der Kunst*, in: *Weimarer Beiträge* 7/1980, S. 44f.

²⁵ Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 2 Teile, Wien 1815, Teil 1, S. 156.

²⁶ Vgl. dazu: Rudolf Dau, *Friedrich Schiller und die Trivialliteratur* in: *Weimarer Beiträge* 9/1970, S. 162—89.

Jochen Schnete-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, München 1971.

²⁷ Gert Mattenklott/Klaus Scherpe (Hrsg.), Westberliner Projekt, Grundkurs 18. Jahrhundert. Analysen, Materialien, Studienmodelle, Bd. 4/1, Kronberg/Ts. 1974, Kap. 8, S. 245f.

²⁸ Peter Szondi hat diese Tatsachen untersucht in: Poetik und Geschichtsphilosophie, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, Frankfurt/M. 1974, S. 14f.

²⁹ Alfred Bäumler, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 1967.

³⁰ René Wellek, Geschichte der Literaturkritik 1750—1830, Darmstadt 1959, S. 20.

³¹ Belinski, Literarische Träumereien (1834), zitiert nach: W. Belinski, der Begründer der modernen Literaturkritik, Berlin 1948, S. 65.

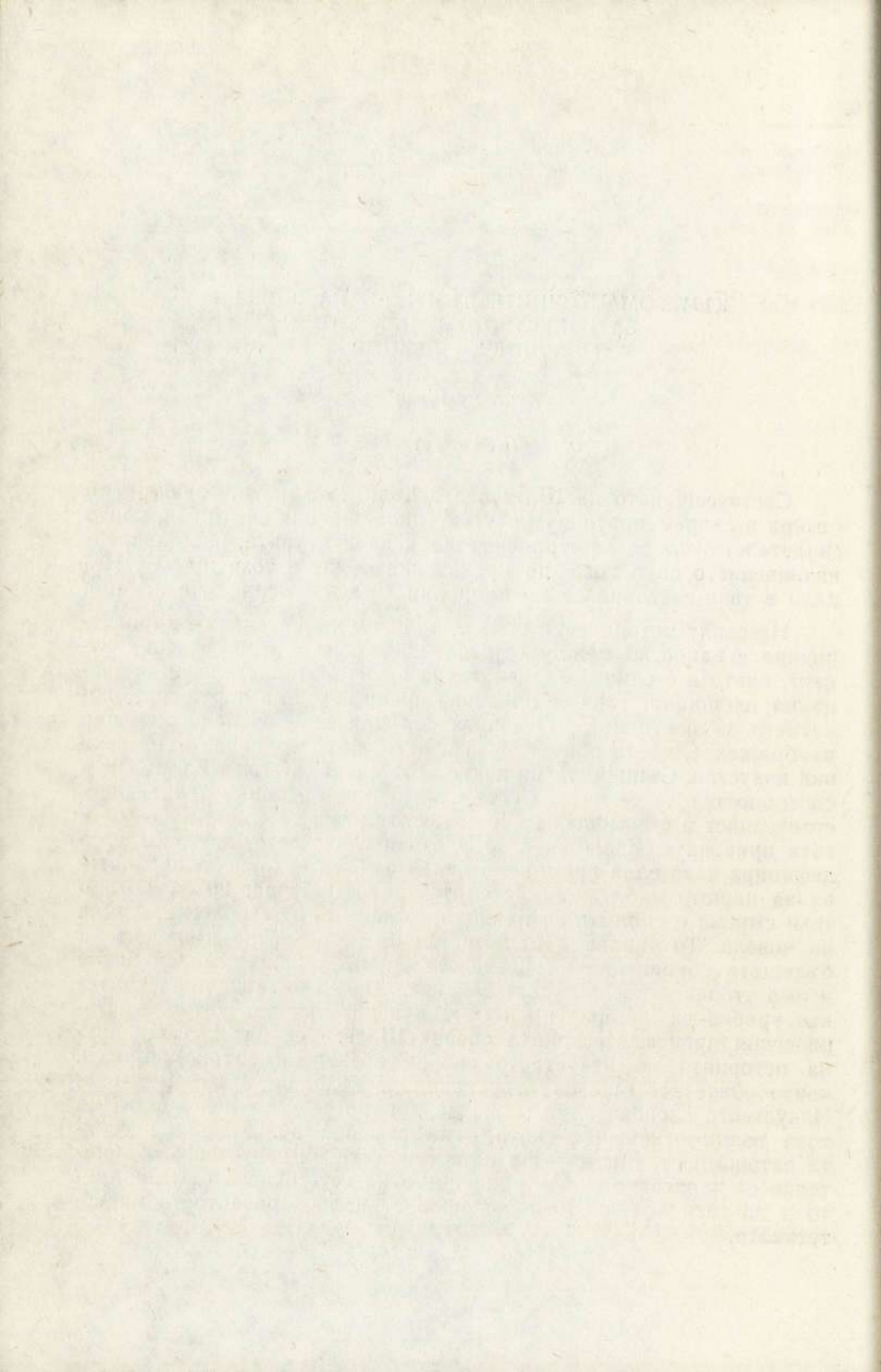
КЪМ РОМАНТИЧНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ШЛЕГЕЛ
ЗА ИЗКУСТВОТО В НЕГОВИТЕ
БЕРЛИНСКИ ЛЕКЦИИ

Ханелоре Шолц

(резюме)

Светоусещането на Шлегел е изпълнено с противоречия. Той съзира в съвременната му действителност редица симптоми, които свидетелствуват за всестранен упадък на културата, вижда предназначението си в това да предизвика обрат в този процес. Изцяло в тази светлина са конципирани неговите берлински лекции.

Неговият методически подход в значителна степен се характеризира с единство между естетико-системния и историческия аспект, както и с една последователна антикапиталистически-национална тенденция. Това се проявява преди всичко в определяне на понятието за поетичното. Поезията за Шлегел е свободнотворящо въображение, което присъствува и активно се проявява във всеки вид изкуство. Същността на изкуството според Хегел е заложена в способността да се излезе извън пределите на обикновената действителност и с помощта на художествената измислица да се обогати природата. Към нея е обърнато и изкуството, което Шлегел дефинира като една преминала през медиума духовност, пречистена за нашето наблюдение и синтезирана природа. Изкуството в този смисъл е една втора природа, сътворена от творческата сила на човека. То успява в същото време да начертае и проект за бъдещото обновление на човешкия живот и общественото битие и има утопично-предвиждащ характер. За да докаже това, критикът трябва да издирва нови методи и да изучава културно-историческия процес. Историята според Шлегел се развива подобно на историята на изкуството според обективни закономерности, които обаче все още са недостъпни за съзнанието на индивида. Изкуството следователно може да допринесе и за познанието на това взаимоотношение, като същевременно обаче запази своята автономност. Мисълта за автономността на изкуството окончателно се налага при разграничението на естетичното от моралното и по този начин отбелязва ново стъпало в развитието на естетиката.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXII, книга I

Филологически факултет

Година 1986/1987

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tomme XXII, livre I

Faculté philologique

Année 1986/1987

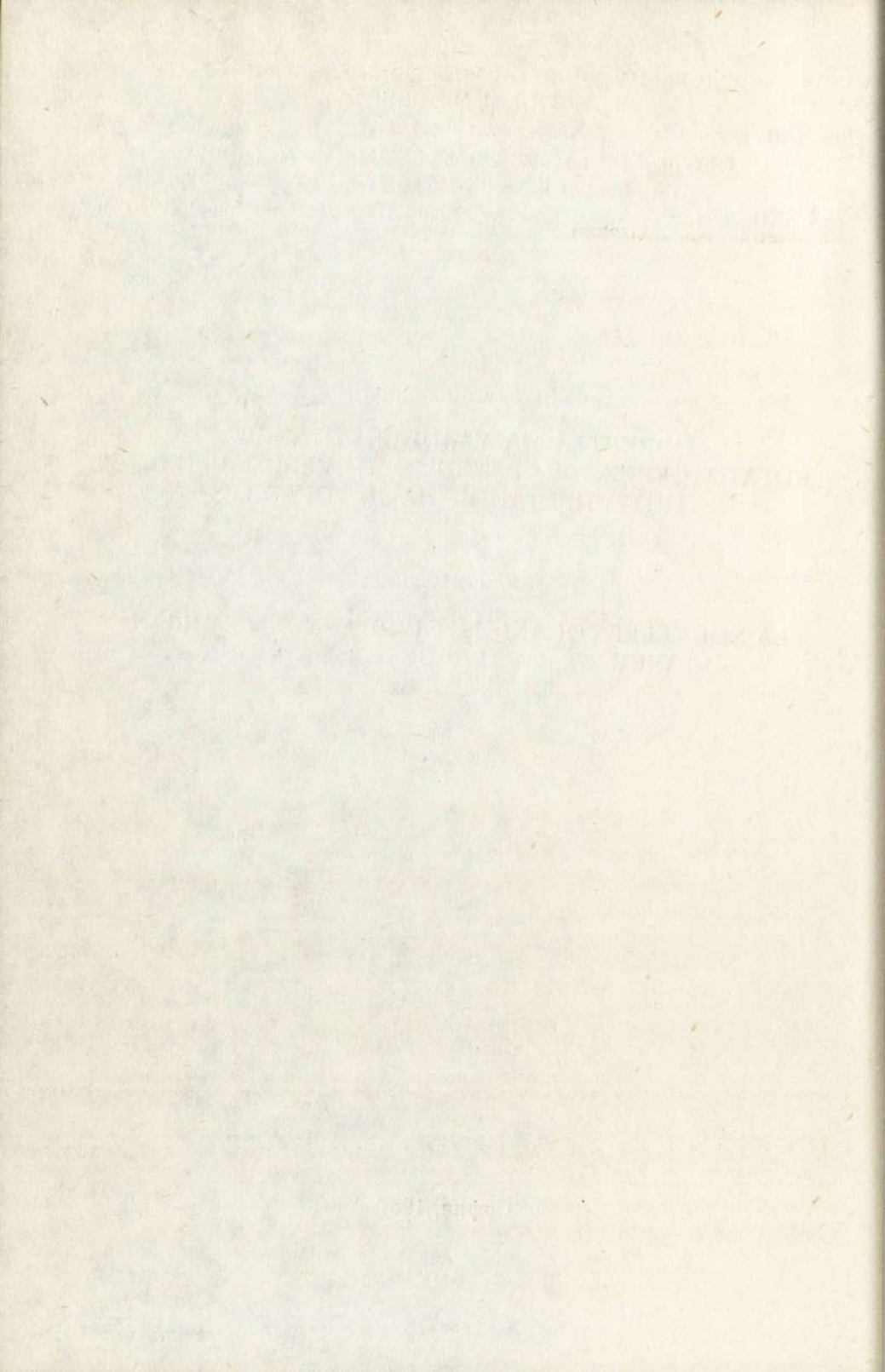
Михаил Михайлов

ПОВЕСТТА НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ
„КОГАТО СКРЕЖЪТ СЕ ТОПИ“ В ПРЕВОДАЧЕСКАТА
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА Д. ГОРБОВ

Mihail Mihailov

LA NOUVELLE „QUAND LE GIVRE FOND“ D'EMILIAN
STANEV ET LA TRADUCTION EN RUSSE
DE D. GORBOV

София, 1987



Повестта на Емилиян Станев „Когато скрежът се топи“ е забележително произведение не само в ранното творчество на писателя. Още тук проличава неговото майсторство в изграждането на пейзажа, умението му да проникне във вътрешния мир на героите, да води повествованието с една особена простота и непринуденост. По-късно, в романа „Иван Кондарев“ и в творбите за българското средновековие („Сибин — преславският княз“ и „Антихрист“), писателят довежда до голяма висота своето стилно-изобразително майсторство, но непретенциозните разкази за живота на планината, гората и нейните обитатели не загубват своя колорит сред големите повествователни платна на твореца. Нещо повече, в никое от по-късните си произведения той не разкрива тъй искрено и просто своята любов към природата, дарбата си да усеща и най-малките движения, изменения на багрите, нюансите и звуците, целия видим и потаен свят на гората. В нито една от по-късните негови творби изображението на природата не заема онова централно място, което той му е отредил в повестта „Когато скрежът се топи“.

Във всяко произведение на Емилиян Станев откриваме в една или друга степен, в един или друг смисъл автобиографични черти. Чрез движението и развитието на характера на героите писателят разкрива редица оттенъци на своя собствен характер, особеностите на собствените си историко-философски виждания, отправните позиции на своята житейска философия. Най-автобиографична обаче си остава повестта „Когато скрежът се топи“. И най-жизнерадостна.

Чрез повествованието за живота на гората, чрез проникновено разкритие на психологията на горските обитатели анималистът Станев изповядва свои настроения, самонаблюдения и размисли. Отделните прояви на животните и птиците, богатият на движение живот на природата не са само подтик за определени емоционални състояния и размишления, фон на едно или друго настроение. Писателят чувствава и изобразява своето физическо и духовно присъствие сред лоното на природата като един или друг шрих на пейзажа, а възприятното на природната красота — като неотнимаема част на моментното движение на своята мисловно-емоционална същност.

Свой, емилиянстаневски колорит притежава и анималистичният пласт в съдържанието на повестта. Оpozнал издълбоко психологията на дивеча, писателят достига до способността да води непосредствен и психологически обоснован ням диалог с него. И този диалог е чужд на каквито и да е сантиментални увлечения

и е реалистично правдив и последователен като естествена проява на логиката на живота на природата.

Жизнерадостното настроение на повестта не се помрачава дори и тогава, когато природната картина навява елегични и просто тъжни състояния. Това съвсем не е проява на резигнация. Светлина и душевно здраве лъха и при контактуването между повествователя и гората дори и на печалния фон на околната панорама. Тази жизнерадостност блика и в хумористичния пласт на повествованието, сюжетно-фабулно свързан с биографията и наблюдаваните от повествователя прояви на капитан Negro, втория след разказвача персонаж на повестта. По своята житейска същност биографията на този притежаващ в известна степен донкихотовски и баронмюнхаузеновски черти герой е тъжна, но характерът на капитан Negro и отношението на повествователя към него водят към светло хумористично възприемане на всички реални и фантастични перипетии в живота на този простодушен неудачник. Хуморът в повестта има своите подчертано социалнополитически параметри. Чрез него Емилиян Станев постига точно и реализирано чрез пестеливи, но изразителни щрихи изображение на основни, същностни черти на социалната действителност в капиталистическа Америка и в дребнобуржоазния градец у нас през тридесетте години на века.

Повестта има своите подчертано български черти. Те се открояват както в изображението на природата и начина на възприемането ѝ от повествователя, тъй и в пресъздаването на типични и в своята изключителност картини от живота в провинциална България в навечерието на Втората световна война. Наличието на немного обемист, но типичен битово-разговорен пласт в диалога чувствително подсилва българския колорит на творбата.

Такива в основни линии са особеностите на повестта „Когато скрежът се топи“, преведена на руски от Д. Горбов. Този превод има две издания (1966, 1981). Във второто издание са осъществени няколко сполучливи промени на лексическо равнище.

Задачата на настоящата статия е да проследи как интерпретаторът е успял да направи достойние на руския читател тази интересна и нелека за превеждане творба на един от най-големите съвременни български писатели.

Трудностите в превеждането възникват от наличието на много пейзажни изображения в повестта, които съдържат нелеки за превеждане нюанси. Затруднения за преводача представляват и употребените в оригинала фразеологични словосъчетания, на които той е търсил съответни руски функционални еквиваленти. Постоянна и сложна задача за руския преводач е била и необходимостта да запази българския колорит на творбата, без да затрудни читателя при възприемане на една непозната за него действи-

телност и психологическа настройка. Приближаването на съдържанието на повестта до руския читател е свързано с необходимостта да се предаде националното, българското в редица изрази и устойчиви съчетания, да се превъплътят със средствата на руския език редица психологически състояния. Това сложно диалектическо противоречие между стремежа към изразяване на българското в превода и запазването на веществените психологически реални на оригинала води непрекъснато към преодоляване от преводача на много трудни задачи, които могат да се решат само от отлично познаващ не само двата езика, но и бита и психологията, културата и историята на двата говорещи на тези езици народа интерпретатор. И още тук трябва да се изтъкне, че Д. Горбов е успял на много високо равнище да се справи с особеностите на своята преводаческа интерпретаторска задача.

Чрез внимателно паралелно прочитане на оригинала и превода бе събран материал, илюстриращ както успехите на преводача, тъй и онези негови решения, които бележат известно отдалечаване на превода от оригинала, водят до неточности, дават друг, неприемлив нюанс на интерпретацията.

Запознаването с тълкуваната ексцерпция може да е полезно за практиката на превода от български на руски език, както и за критиката на художествения превод.

Един от основните проблеми на съвременната критика на художествения превод е начинът на систематизиране на ексцерпцирания или паралелния прочит на оригинала и превода материал. Практиката подсказва, че е невъзможно да се прилага една и съща схема при работата над всеки превод. Самите особености на преводаческите решения определят какви рубрики ще бъдат включени в схемата.

Една от особеностите на интерпретацията на Д. Горбов е подчертаната сполука в превода на тридесет и петте пейзажни картини на повестта. Бележките по превода на този текст с кратки илюстрации представляват първият раздел на статията. (Трябва да се съжالياва, че тук по технически причини бе невъзможно да се публикува съставеното приложение с пълните текстове на съответните картини в оригинала и превода, което най-убедително разкрива успеха на преводача.) В останалите раздели на статията преводът се коментира диференцирано, според характера на позитивните и негативните оценки за преводаческите решения, според особеностите на превеждания текст.

I. ИНТЕРПРЕТИРАНЕ НА ПЕЙЗАЖА

Тук ще обърна внимание на онези места от пейзажите, в които намирам определен оттенък на смисъла или неточност в превода; ще отбележа също и най-сполучливите места в този превод.

Числата вляво от откъсите сочат последователността на разположението им в творбата, а числата в скоби — страницата на оригинала и превода. Посочени са двете издания на превода*.

1. „Лете тая гора беше пълна със зелена светлина и с хлад — зиме, облечена със **скреж** и натоварена с **кит**, напомняше огромна фантастична дантела“ (175).

„Летом этот лес был полон зеленого света и прохлады, а зимой весь в **инее**, с ветвями, тяжелыми от **снега**, напоминал огромное фантастическое кружево“ (144) (55).

Този детайл от пейзажа и в руския превод притежава изобразителна и емоционална сила, вписва се непринудено в общото настроение на картината, макар една от реалиите, изразена на български език с думата **кит**, да е заменена. У Ем. Станев клоните не са облечени със сняг, а с **кит**. Снегът е бил мокър, а после се е застудило и студът е превърнал задържалия се по клоните сняг в **кит**, накичил е клоните със сняг, придобил вече форма на украшение с видимо забележими фигурки от снежинки. Преводачът не е намерил формалния еквивалент на думата **кит** в литературния руски език и е прибягнал до разгърнато, но неизразяващо смисъла на българската дума описание.

2. „Започнаха виелици, паднаха **дебели снегове**... **пъплека** гъсти мъгли...“ (179).

„Пошли метели, **повалил снег**... **собирались** густые туманы...“ (148) (57—58).

Детайлът **паднаха дебели снегове** е преведен с израза **повалил снег**. Глаголът **повалил** предава съдържанието на реалитета — обилен и продължителен снеговалеж. В българския текст обаче читателят е облекчен в представата си за последствията от снеговалежа, докато в руския текст действието е представено процесуално. Преводачът не е потърсил образа на **пъплеките** гъсти мъгли, който придава изобразителност на пейзажния детайл. Глаголът във формата **собирались** не изразява картината с търсената от писателя одухотвореност на пейзажния детайл.

3. Великолепната картина на слънчевия ден в приказно ук-

* *Емилиян Станев*. Избрани разкази и повести. Български писател. С., 1965, с. 173—278.

Э. Станев. Похититель персиков. Рассказы и повести. Перевод с болгарского. Художественная литература. М., 1966, с. 143—266.

Э. Станев. Избранное. Сборник. Перевод с болгарского. Москва. Прогресс, 1981, с. 55—127.

расената гора (181) е предадена в превода с цялото богатство от багри и звуци (148) (58).

4. Точният и многобагрен рисунък на гората в навечерието на пролетта, когато тя още не се е освободила от зимната си премяна (180), в превода живее с цялата си сила и точност на шрихите (150) (59).

5. Картината на бавно пробуждащата се от зимния покой гора (181) е изобразена в превода с възможното най-пълно възпроизвеждане на всички оттенъци (150—151) (59).

6. „Настъпваше тиха пролетна вечер, планината се стаяваше в очакване вечерникът да раздвижи с шепот върховете на гората...“ (182).

„... Сърната се появяваше внезапно... Понякога извиваше главата си към гърба и ние се учудвахме на гъвкавостта на врата ѝ, на леките ѝ скокове, когато прескачаше някоя клада, на осторожността ѝ, трептящата ѝ от неспокойствие снага...“ (182).

„Наступал тихий весенний вечер, гора затаивалась в ожидании, когда вечерний ветер зашевелит своим шепотом макушки леса...“ (152) (60).

„... Серна появилась вдруг... Иногда поворачивала морду к спине, и мы дивились гибкости ее шеи, легким прыжкам ее, когда она перескакивала какую-нибудь колоду, ее осторожности, ее трепещущему тревогой телу“ (152) (60).

Пролетната тиха вечер и появата на сърната са изобразени с близка до оригинала пластичност. Пластиката, мекотата и плахостта в движението на горската красавица се долавят и под перото на преводача.

Авторът изобразява едно характерно движение на сърната, обръщането на главата ѝ към гърба. Преводачът употребява може би за по-голяма точност думата **морда**, но неслучайно писателят е избягнал българската дума **муцуна**. Тя не съответствува на поетичността на рисунъка, накърнява изяществото на картината.

7. Краткото описание на завръщането към хижата след решението на героите да опитомят сърнето е преведено точно (154) (61).

8. „Утрото беше прекрасно. Тихо и ясно се открояваха околните върхове и рътлини, младост и щастие изпълваха гърдите ни, като вдихвахме чистия сутрешен въздух, който намиришваше на зеленина“ (186).

„Утро было великолепное. Тихие, ясные открывались окружающие холмы и горы; мы вдыхали пахнувший зеленью чистый утренний воздух и чувство молодости и счастья переполняло нам грудь“ (157) (63).

Преводачът умело е реконструирал второто изречение, за да може да вмести в него цялото съдържание.

10. „Стъклата на западния прозорец отразяваха далечен отблясък от луната, залязла зад безкрайните ридове на планината. **Горите се смълчаха**. В тая късна доба наоколо скиташе дивеч. От покрива на **хижата** се обаждаше малка кукумявка, която имаше там гнездо“ (195).

„Стекла окна, выходившего на запад, отражали отдаленный отблеск луны, спрятавшейся за бесконечные гребни гор. **Леса были безмолвны**. В этот поздний час вокруг бродило зверье. На кровле **сторожки** гукала совка, у которой там было гнездо“ (167) (69).

„**Горите се смълчаха**“ — „**Леса были безмолвны**“. Преводачът изобразява състояние, заварено от разказващия, а по автора това е състояние, на появата на което той е станал свидетел. Може би авторът е трябвало да употреби израза „Горите бяха се смълчали“, защото той е заварил това състояние.

„**Скиташе дивеч**“ — „**бродило зверье**“. Вместо дичь преводачът е предпочел **зверье**, тъй като тази дума има по-широк семантичен обем и по-добре отразява реалността.

И тук **хижа** е преведено **сторожка**. Създава се невярно впечатление за малка дървена къща. В нашите балкани ловните хижи са масивни здания (в началото на повестта е дадено описание именно на такава масивна сграда, в която се развива действието). Вместо **сторожка** би могло да се използва описанието.

15. „Долу рътлините се преливат и изчезват в червеникави и масленозелени тонове. Върху тях се набира тънка синкава мъгла. Това е вечерният здрач“ (202—203).

„Отроги внизу переливаются, исчезая в красноватых и маслянисто-зеленых оттенках. Это вечерние сумерки“ (176) (74).

Останало е непреведено изречението „Върху тях се набира тънка синкава мъгла“, което придава определен колорит на пейзажа.

18. „Вятърът караше горите тихичко да **бучат**“ (210).

„Леса под ветром тихонько **шумели**“ (185) (79).

Авторът определя точно шума на гората, а преводачът е избягнал руската дума **гудели**, с която би определил точно характера при вятър шум на гората.

19. „Свежозелени къпини и зеленика покриваха двата му бряга, винаги отънали в роса“ (212).

„Ярко-зеленые кусты ежевики и барвинка покрывали оба росистых берега“ (188) (81).

Преводачът е избягнал труднопреводимия израз **отънали в роса**. Затова в превода не е подчертано, че бреговете не са просто росисти, а **потънали в роса**.

22. „Гората оголя и светлината нахлу в нея отвред и **направи стъблата и букаците да изглеждат още по-бели**, а мъховете по тях — тъмносини“ (235).

„Лес обнажился, и свет нахлынул в него со всех сторон, сде-

лав стволы буков още белей, а мхи под ними — темно-синими“ (215) (97).

Преводачът е пожертвувал един оттенък. Стъблата на буките не са станали по-бели, а по-добре осветени (листата са окапали и в гората е станало по-светло). Глаголната форма изглеждат без основание е преведена **сделав**. Необходимо е било да се запази чрез **казались** смисълът на оригинала, като се преконструира изречението.

„Сладка тишина пълнеше **усоите**, сякаш горите бяха упоени от безумните багри на есента“ (235).

„Сладкая тишина наполняла **тенистые места**, словно леса были допьяна напоены безумными красками осени“ (215) (97).

Ако писателят беше употребил вместо **усои** съчетанието **сенчести места**, настроението в картината би било друго. И не само защото **усойно** е най-високата степен на **сенчесто**, а защото тази дума извиква представа за хладен и влажен полумрак.

23. „Насреща се тъмнееха мощните **пазви** на един гигантски дол, над който се издигаше най-високият връх, покрит със сняг. Долу, в северните поли на планината, мъглата се опитваше да пропъзли насам. **Блъскана** от южния вятър, тя се извиваше на големи пухкави кълба и като тихо, беззвучно море заливаше всичко по пътя си“ (239).

„Напротив темнели могучие **недра** гигантской долины, над которой вздымалась самая высокая из вершин, покрытая снегом. Скопившийся внизу, у северной подошвы горы, туман пытался подползти сюда. **Гонимый** южным ветром, он вился большими пушистыми клубами, словно тихое, беззвучное море, заливая все на своем пути“ (230) (99—100).

Един от добрите примери на относително точен превод със запазено настроение на оригинала. Но и тук нееквивалентните двойки **пазви** — **недра** и **блъскан** — **гонимый** нанасят щрихи на различие. Преводът не предава характера на движението на мъглата, която при всеки повей на вятъра се придвижва на талази, **блъскана** от напирания вятър. В превода прозира това **блъскане** и придвижване на талази, но в самия смисъл на думата **гонимый** липсва онази конкретност и материалност, каквато има в глагола **блъскам**.

На същото равнище би могло да се говори и за двойката **пазви** — **недра**. Забележете — **мощни пазви**, но определението не нарушава впечатлението за интимност и обзиримост. Докато **недра** извиква други асоциации — за нещо необозримо, скрито дълбоко, невидимо.

В крайна сметка тук, както почти във всичките тридесет и пет пейзажни описания на повестта, преводачът е успял да предаде едно от блестящите качества на ранния Ем. Станев — изискаността на изобразителните способности на перото му, неговото осо-

бено интимно отношение към природата, резултат от внимателно наблюдение и силна обич към нея.

25. „Светлината стана мека и нежна, кротка тишина легна над смълчаните, **ръждивокафяви гори**“ (253).

„Свет стал мягким и нежным, кроткая тишина легла на умолкшие **розово-коричневые леса**“ (236) (101).

Ръждивият оттенък на кафявия цвят на гората е „пожертван“ от преводача. Ако съчетанието **ржаво-коричневые** би било изкуствено, то употребеното **розово-коричневые** е неточно. А буквата гора наистина изглежда през есента в отделни кътове и ръждивокафява.

Великолепният есенен пейзаж на 241–242 с. на оригинала е преведен много добре и е съхранено почти цялото богатство на багри и звуци, съхранено е елегичното настроение. Може би няма в нашата литература такова и интимно, и щедро, и относително кратко изображение на циганското лято. В него се усеща пълно сливане на настроението на изобразяващия с настроението в изобразеното. (Вж. с. 223 в първото издание на превода и с. 101–102 — във второто.)

31. В пейзажа на с. 272–273 е доловена промяната на настроението. Великолепието на красотата буди жизнерадост и едновременно с това натъжава. Преводът предава цялата изаячност на описанието и всички нюанси на настроението (259) (123).

II. ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ НЮАНСИ

„Тя (блузата — М. М.) бе **ушита** от тъкана селска възглавница...“ (176).

„Она (блуза — М. М.) была **перделана** из домотканной деревенской наволочки для подушки...“ (144) (56).

Преводачът, макар и с повече думи, уточнява детайлите, които в оригинала се подразбират — преправянето на калъфката на риза.

„Вземахме си кон...“ (176).

„Купили лошадку...“ (145) (56).

В оригинала не е уточнен начинът на снабдяване с кон, докато в превода е употребен израз с ясно и конкретно значение. По-близо до оригинала би бил руският израз **достали лошадку**. Още повече, че в оригинала не е уточнено как конкретно е станало снабдяването с кон — от друго ловно стопанство ли е взет, или е купен...

„Мъчни работи свършихме...“ (176).

Поработали на совесть...“ (145) (56).

Докато в оригинала е подчертана трудността на свършена-

та работа, в превода — отношението на персонала към самата работа.

„Капитан Негро се залови с кухнята“ (178).

„На капитане Негро лежала обязанность приготовления пищи“ (147) (57).

Уточнението в превода е приемливо, но тъй като руският израз **занялся кухней** не изяснява точно доброволно поетите от персонажа задължения.

След прекрасната картина на бягащата сърна разказвачът и капитан Негро си разменят следните реплики:

— Ей че е хубаво! — възкликваше капитанът.

— Толкова, че дори ти става противно — казах аз“ (180).

Разказвачът обича да противоречи на капитана, което тук личи от репликата му. Преводачът обаче пропуска пълното разкриване на това негово отношение, а само го загатва, превеждайки двете реплики по следния начин:

— Как хорошо! — воскликнул капитан.

— Даже слишком, — говорил я“ (149) (58).

В отговора на повествуващия не е разкрито напълно неговото рязко опониране на мнението на капитана, а само „несъгласие“, подчертано чрез израза „Даже слишком“, който читателят е свободен да напълва с широк подтекстов смисъл.

Репликата на повествуващия отразява състоянието му на раздвоеност, породено от прекрасната картина, отворила се пред очите му. Това раздвоено състояние на духа е изразено пестеливо и много проникновено в последвалите диалога размисли, психологически неотделими от възприятието на природната картина. Тук Ем. Станев постига едно толстоевско самовглъбяване и успоредяване на състоянието на природата с вътрешните преживявания на персонажа: „И ние млъквахме и се връщахме разтъжени в нашата бедна хижа. Тъй невероятно красива беше тази гора в такива дни, че всеки от нас избягваше да я гледа и потъваше в своите мисли“ (180).

Настроението на героите, породено от богатия зимен пейзаж, е предадено от преводача функционално еквивалентно, със запазване на всички нюанси на реалиите и предизвиканите от тях психологически асоциации: „Долго после этого не могли мы освободиться от впечатления, что мы не в лесу, а среди каких-то невиданно красивых декораций, на какой-то огромной сцене, и нам казалось, что в чистом морозном воздухе звучит тихая, нежная музыка“ (149) (58).

Ще обърна внимание на някои особености в авторовото разкриване на пейзажа, които преводачът е успял да превъплъти, самият той ги е доловил с тънкия си усет на художник.

При Ем. Станев обвързването на вътрешния мир на героя с психологията на пейзажа се осъществява с една особена деликатност. Между герой и природа е осъществена една много дискретна връзка. Усетът към състоянието на природата е основна черта на характера на героя разказвач и затова писателят постига една изключителна поетичност на пейзажната зарисовка, която в нито един случай от 35-те по-релефно открояващи се пейзажни етюда в повестта не е външноописателна. Оттук е и впечатлението за субективност на асоциативните връзки между реалната природа и онова интуитивно психологическо тълкуване, което авторът осъществява чрез словото, онова насищане на пейзажа с човешко състояние. Трудно се долавя в пейзажа на Ем. Станев моментът на това преливане на състояние и неговата посока. Струва ми се, че тази сложна връзка се осъществява непрекъснато в момента на контактуването на повествователя с природата, която дава само подтик, за да получи картината едно или друго настроение. И винаги надделява жизнерадостното чувство, мажорната гама. Тук-там долавящите се минорни тонове само подчертават вродената виталност на героя повествовател и в никакъв случай не са съпроводени с израз на болезнена впечатлителност, песимистично самовглъбяване, резигнация.

Усетът към красотата на природата е присъщ в известна степен и на другия герой — капитан Negro. На с. 182 авторът между другото подхвърля съобщението, че старият моряк, възхитен от красотата на движенията и цялото поведение на сърната, се сеща да обърне внимание и на собствената си външност. Той дълго се разглежда пред огледалото и решава да се обръсне. Тук се долавя и характеризирацията психологията на героя детайл, и сърдечната ирония в подтекста.

След репликите за вземането на сърнето за опитомяване следва ремарката на автора: „Той помисли и тутакси се въодушеви от тази идея“ (182). Авторът неслучайно подчертава, че капитанът се е „въодушевил от тази идея“, вместо просто да съобщи, че се е съгласил, както постъпва преводачът: „Он подумал и с восторгом согласился“ (152) (60).

Една от характерните черти на вътрешния облик на капитан Negro е неговата склонност внезапно и с въодушевление да пристъпва към осъществяването на различни, хрумнали му изведнъж идеи. Тази склонност е една от основните причини за трагикомичните епизоди в живота му. Преводачът именно затова е трябвало да подчертае в превода си този нюанс — „Он подумал и тотчас же воодушевился этой идеей.“

„— Тогава непременно ще те излъжат. Ще ти дадат някоя болна“ (184).

„— Так тебѣ непременно надуют. **Всучат** какую-нибудь болѣную“ (153) (61).

В оригинала е употребен глагол без експресивен оттенък — **дадат**, а преводачът предпочита да внесе експресия, каквато има например българският израз **ще ти пробутат**, и използва неговия руски функционален еквивалент — **всучат**. Характерът на диалога допуска подобно преводаческо засилване на колорита. По същия начин той постъпва и когато по-долу превежда **Пак ще те излъжат** — **Надуят непременно**, което е еквивалентно на употребения от автора израз **Пак ще те измамят (Непременно ще те измамят)**.

„На обѣд се върна, седна на масата и тупна калпака си върху нея“ (201).

„К обѣду он вернулся, сел за стол и кинул на него шапку“ (174) (73).

„Тупването“ на калпака е характеризиращ настроението на персонажа детайл. Еквивалентен междуметен глагол в руски език липсва. Затова преводачът е използвал глагола **кинуть**, който само отчасти изразява настроението на капитан Негро, ядосан от несполуката си при търсенето на сърната Май. Не е било необходимо обаче да се игнорира руската дума **колпак**, която абсолютно точно съответствува на българската дума **калпак**.

Изразът **людешки опит** (210) е преведен *отчаянная попытка*. Пожертвуван е типичният колорит на българския израз, но трябва да приемем, че това е единственото приемливо решение за преводача.

„Обаче според него въздухът бил много силен за неговото метияво здраве“ (216).

„Однако, по его словам, воздух оказался „слишком пьянящим для его зыбкого здоровья“ (192) (84).

Подчертаният в оригинала израз е труднопреводим. Подбраният от преводача израз предава само общия смисъл на израза **метияво здраве**.

Преводът на много силен — **слишком пьянящим** е сполучлив. Преводачът конкретизира смисъла на **силен** (въздух).

„— Зло да не те познае — извикала лелята“ (218).

„— Ну как не узнать! — воскликнула тетя“ (195) (85).

В подобна речева ситуация се употребява народният израз **зло да не те познае**. Избраният от преводача израз **Ну как не узнать** е може би оптималният превод, но смисълът на българския труднопреводим израз остава извън вниманието на руския читател.

„— Но има парички“ (224).

„— Но при деньгах“ (202) (89).

Експресията на подчертания български израз **има парички** е свързана с употребата на умалителната форма на съществителното **пари**. Руското съчетание **при деньгах** до известна степен изразява тази експресивност на репликата. Би могло обаче да се употреби и по-близкият до оригинала израз **но у него деньжонки (деньжата)**. Може би преводачът е сметнал, че в устата на един кмет този израз не съответствува на неговата солидност. Избраният от преводача вариант тук се превръща в своеобразен характеризиращ солидността и деловитостта на кмета детайл.

„Лицето му тутакси придоби хитър и насмешлив израз, какъвто се появяваше винаги, когато се готвеше да **лъже през просото**“ (232).

„На лице его тотчас появилось хитрое и насмешливое выражение, как всякий раз, когда от **собирался соврать**“ (211) (94).

Може би част от смисъла на фразеологичното съчетание **лъже през просото** би могла да се изрази чрез израза **здорово соврать**. **Собирался соврать** изразява само част от смисловото съдържание на употребеното от автора българско фразеологично съчетание.

„... цапнах мексиканеца по тиквата“ (233).

„... и **хвятил ею** (лампой — М. М.) мексиканца по башке“ (213) (95).

Българският фразеологизъм (от разговорния езиков пласт) е преведен функционално точно чрез руски фразеологизъм от същия езиков пласт.

„Тогавя ме **вземат дяволите**...“ (236).

„Я тогда прямо **раззадорюсь**...“ (216) (97).

Подчертаният български труднопреводим израз е преведен твърде сполучливо и в тон с повествователната ситуация и настрояние на диалога.

„— **Сега я оцапахме**. Идват ни гости“ (243).

„— **Вот так штука!** К нам в гости“ (224) (102).

Труднопреводимият израз **Сега я оцапахме** е преведен приблизително точно с израза **Вот так штука**, който в общ смисъл съответствува на българския израз.

На с. 244 в оригинала файтонджията употребява просторечната дума **касиеринът**, преведена на с. 226 (103) с нормативната руска форма **кассир**. По неизбежност преводачът е лишен от възможността да предаде тук нюанса на речевата характеристика, използван от писателя.

„— Какво си хукнал? Душата ми извади!“ (244).

„— Чего ты несешься? Дай дух перевести“ (226) (103).

В руския превод има отсенки на различие от оригинала, но затова пък в него е предаден руски нюанс. Прибягването до буквален превод би довело до изкуствено звучащия в тази речева ситуация израз **Чего ты побежал?** Същото може да се каже и за превода на **Душата ми извади!** чрез съчетанието **Дай дух перевести**.

„— Нито се караш, нито се водиш! — отчаяно рече каснерът“ (244).

„— Ни тпру ни ну! Экий ты, право, — в отчаянии махнул рукой касир“ (226) (103).

Преводът е с руска атмосфера, изразена чрез съчетанието **Ни тпру ни ну!** Смисълът на българското фразеологично съчетание **Нито се караш, нито се водиш** е изразен функционално точно. Уместна е и прибавката на преводача **махнул рукой**, разширяваща смисъла на наречието **отчаяно** в оригинала.

„— Всичко друго е вятър и мъгли!“ (245).

„— Все остальное — суета сует!“ (227) (104).

Библейският израз **суета сует** само отчасти предава смисъла на колоритното българско съчетание **вятър и мъгли**.

„— Сега втасахме!“ (247).

„— Ну, влипли!“ (229) (105).

Руският израз е функционално адекватен на българския.

„— Диване! — презрително изръмжаха мощните челюсти“ (248).

„— Шут! — презрително проворчали мощные челюсти“ (230) (105).

Смисълът на подчертаната българска дума е предаден твърде приблизително, но в тази речева ситуация като че ли решението на преводача е единствено възможното.

„Хората са викнали от вас аман!“ (248).

„Народ просит пощады!“ (230—231) (106)

Турцизмът **аман** в българския текст има смисъл и на молба, молба за пощада. В дадената речева ситуация решението на преводача е най-сполучливото. Все пак чрез **аман** авторът изразява и протеста на народа срещу ограбващия го губернатор. Но този оттенък на значение все пак не е основният. Народът иска да бъде пощаден, протестът му е и молба, която преводачът е успял да изрази чрез превода **просит пощады**.

„— Какво гледате бе? Защо не свирите? — извика докторът на циганите“ (250).

„— Чего рты разинули? Играйте! — крикнул доктор цыганам“ (233) (107).

Подчертаният в превода израз е със силно експресивно значение и е еквивалентен не на българския израз **Какво гледате бе?**, а на изрза **Какво зяпате бе!** В оригинала е изразена повече подканата, отколкото недоволството на доктора.

„Мистер Лакран се видя натясно“ (255).

„Мистер Лакран почувствувал, что прижат к стене“ (239).
Във второто издание на превода — ... к стенке (111).

Всъщност българският фразеологизъм е непреводим. Затова Д. Горбов използва неустойчиво словосъчетание, адекватно не на изрза **се видя натясно** от оригинала, а на българския израз **видя се притиснат до стената**.

Труднопреводимите думи и фразеологичните изрази спомагат за приближаване на превода до съзнанието на руския читател. На такива случаи се обръща внимание в следващия раздел на бележките. Тук ще посоча още няколко случая, когато авторът на превода успешно преодолява труднопреводимостта на отделни думи и изрази.

„— Сядай, стига си дивял!“ (250).

„Садись, довольно артачиться!“ (107).

„Хрумнало им и дошли“ (253).

„Стрельнуло в голову — и приехали“ (236) (109).

„Но еленът ми изигра друг номер“ (277).

„Но олень сыграл со мной новую шутку“ (265) (126).

„Мистер Лакран беше загубил и ума, и дума“ (255).

„Мистер Лакран совсем потерял голову и дар речи“ (238).

„... гладът не чака“ (269).

„... голод не тетка“ (255) (120).

III. ПРЕДАВАНЕ НА НАЦИОНАЛНОТО В ПРЕВОДА

При решаването на своята творческа задача всеки преводач постоянно се среща с необходимостта да се съобразява с една от основните цели на превода — да се съхрани в цялото му многообразие поетическото въздействие на оригинала, като се използват онези поетически средства, които предлагат родният език и родната литература. Едновременно с това преводачът непосредствено и с мярка трябва да „приблужи“ съдържанието и пое-

тическата атмосфера на оригинала до читателя, да го „накара“ при художественото възприемане на превода да се освободи от предубеждението, че чете преводаческа интерпретация, следователно априорно е лишен от възможността да получи пълно естетическо удовлетворение. Определена роля в това приближаване на оригинала до руския (в нашия случай) читател играе предаването на националното в превода. То се постига чрез употребата на типично руски изрази при превеждането на типично българските изрази, което придава естественост на речевата ситуация и облекчава възприемането на творбата. Българският герой трябва да говори не просто на руски език, а така, както би говорил русинът в съответната ситуация. Цялото повествование трябва да носи този основен белег на добрия превод. Описателното превеждане на характерните български изрази придава изкуственост на превода, намаляваща силата на неговото естетическо въздействие. Да се предаде на руски език съдържанието на българския оригинал още не значи, че е постигнат художествен превод. Една от основните задачи на превода е да постигне руско звучене в самите изразни форми. То се постига не в превеждането на „неутрални“ думи, словосъчетания, а в превеждането на думи и изрази с експресивен оттенък и фразеологична и идиоматична особеност. Използуването на функционално еквивалентните на оригинала думи и изрази с експресивна и фразеологично-идиоматична характеристика създава условия за постигане на добър руски превод.

В предходната част на бележките посочих някои случаи на интерпретиране на труднопреводими български думи и фразеологични изрази. В тази част от наблюденията ще посоча още характерни случаи.

— Ако го отвлече, ще я застрелям — отговори той.

— Ти гледай да не стане това. Как тъй ще я застреляш?“ (196).

— **Ишь чего вздумал.** Как это — „застрелю“?!“ (167) (69).

Преводачът тук се е ръководил преди всичко от стремежа да предаде смисъла на диалога и си позволява редакторска намеса, за да постигне не само функционална еквивалентност на превода, но и елементи на „русификация“ — чрез типично разговорния руски експресивен израз „Ишь чего вздумал“.

„Той се **разсъни** и се готвеше да лъже“ (195).

„Он совсем **разгулялся** и приготовился вратъ“ (166) (69).

Преводът не е точен, но чрез думата **разгулялся** преводачът постига типично руско звучене и по-пълно изразяване на ситуацията — настройката на капитан Негро да измисли нова лъжлива история изпъква по-добре.

Подобен е и случаят с превода на изречението „**Погледнеш,**

разбила оградата и го отвела“ (195) — „Не успееш оглянувшись, развалит ограду и ответит...“ (167) (69).

„Ще я пипнем! — уверено заяви капитан Негро, когато всичко бе готово“ (208).

„Будет наша! — уверенно заявил капитан Негро, когда все было готово“ (182) (78).

Вместо да прибегне до неутрален превод („Мы ее схватим“, „Мы поймаем ее“ и пр.), Д. Горбов използва руския експресивен израз „Будет наша!“.

„Мистер Лакран напълно приличаше на акула“ (260).

„Мистер Лакран был вылитая акула“ (247) (114).

Словосъчетанието **был вылитая акула** придава на превода руски колорит, съдействува за натурализирането на текста.

„Нищо не е останало из долапите...“ (264).

„В шкафах хоть шаром покати...“ (250) (117).

Чрез подчертано фразеологично съчетание преводачът придава руска атмосфера на текста, макар в оригинала да не е употребен български фразеологичен израз.

„... тегли й един и я пребий...“ (193).

„... пальни — и конец“ (164) (67).

Характерният руски израз изразява смисъла на характерния български израз.

„Спирам се, стоя неподвижно секунда-две и пак тръгвам със същия лъжлив ход“ (273).

„Останавливаюсь, стою неподвижно секунды две-три, потом иду дальше такой же сбивающей с толку походкой“ (261) (123).

Тук е постигната и точност на превода, и руска атмосфера.

„... защото и на двамата ни минаваше твърде скоро“ (210).

„... так как оба мы были отходчивы“ (185) (79).

Вместо да преведе описателно полуфразеологизирания български израз, преводачът е употребил функционален адекват, чрез който приближава превода към руския читател, натурализира го чрез характерния руски израз.

„— И досега се чудя отде се взе тая вода...“ (229).

„— До сих пор в толк взять не могу, откуда вдруг столько воды...“ (207) (92).

При превода на **се чудя** Д. Горбов е употребил устойчивото руско словосъчетание **в толк взять не могу** и е постигнал позитивна „русификация.“

„... плъхът се втурваше да бяга из стаите, където имаше твърде много пукнатини, в които **изчезваше**“ (265).

„... крыса... начинала бегать по комнате, где было очень много щелей, куда она могла юркнуть“ (250) (118).

Тук вместо глагола **изчезнуть**, който е адекватен на българския глагол **изчезвам**, преводачът използва глагола **юркнуть**, постигайки така едновременно две цели — да придаде експресивно значение на превода и да го натурализира. Така той въвежда в своята интерпретация нови оттенъци, които тук оригиналът не притежава.

В следващото изречение се натъкваме на обратния случай — българското прилагателно **ялови** (опити), придаващо експресивен оттенък на изказването, е преведено с прилагателното **неудачный**, което не притежава отсянка на експресия.

„— Какви са тия глупости? **Защо си толкова свиреп?**“ (196).

„— Какие глупости! Чего это ты **рассвирепел?**“ (168) (69).

Вместо „точен превод“ като например „Почему ты такой свирепый“ Д. Горбов предпочита да обвърже репликата по-ясно със ситуацията на диалога и да постигне по-точен темпорален аспект. Смисълът на въпроса не е **защо си свиреп**, а **защо си станал** (сега) **свиреп**, **толкова свиреп**, на което най-пълно съответствува **рассвирепел** и като форма, и като израз, придаващ руски колорит на превода, който така получава типично руски колорит на разговорна реч.

„Знаех, че старецът е хитър, че не ще ме остави **току-така да го издебна отблизо...**“ (276).

„Я знал, что старик хитер, что он не даст мне за **здорово живешь подкрасться к нему вплотную...**“ (263) (125).

Става дума за издебването на стария елен. Чрез израза за **здорово живешь** е постигната позитивна „русификация“.

IV. НЕТОЧНОСТИ В ПРЕВЕЖДАНЕТО НА ДУМИ И ИЗРАЗИ

В настоящия раздел на бележките ще обърна внимание на неточностите в превеждането на отделни думи и изрази. Характерът и степента на неточност са твърде многообразни, което не позволява да се систематизира диференцирано ексерпцираният при паралелното четене на оригинала и превода материал. Всеки отделен случай на неточност е интересен сам по себе си. Запознаването с този материал има преди всичко практическо значение не само за преводачите, но и за всички, които се интересуват от лабораторната работа в изкуството на превода. Коментирането на всеки отделен случай може да има и субективен характер.

Изтъкването на известни неточности в превода на Д. Горбов в никакъв случай не може да намали положителната оценка за неговия превод. Неточностите са допустими, особено когато са незначителни по количество и сред тях няма такива, които дискредитират преводаческата интерпретация. Има и такива случаи, когато необходимостта от прецизиране на превода е налице, но възможностите да се реализира подобряването са много малки, трудно се откриват или въобще липсват.

„Трябваше да наберем дърва...“ (176).

„Нужно было **нарубить дров...**“ (145) (56).

Нюансът на значение на подчертания в оригиналния текст израз не е запазен в превода. От българския израз се разбира целият процес — търсенето на паднала маса дървесина, биченето на трупите, цепенето на цепеници, превозването и пренасянето им и реденето на кладите. Руският израз **нарубить дров** няма това обемно значение.

„... и гледах ужасено в поднесеното блюдо, в което имаше боб с картофи, дебело подлютени с червен пипер“ (178).

„... с ужасом гледа на принесенное блюдо из бобов с картошкой, **обильно сдобренных красным перцем**“ (147) (57).

От превода не личи, че червеният пипер е бил лютив. Остана е непреведена думата **подлютени**. Би следвало да се прибави думата **горький** — **сдобренных горьким красным перцем**.

„Капитан Негро се смееше много весело“ (178).

„Капитан Негро заливался смехом“ (147) (57).

Авторът изтъква начина, по който се е смее лютив Негро, което не проличава в превода. От него се подразбира, че той се смее в момента много и продължително, но не е уточнено, че се смее **много весело**. Степента и нюансите на веселост в смеха са нюансирани и могат да се градираат, както личи от употребения от Ем. Станев израз **се смееше много весело**.

„... **пъплеха** гъсти мъгли“ (179).

„... **собирались** густые туманы“ (148) (58).

Още тук преводачът би могъл да запази глагола „пъплеха“ („ползали“), за да изрази характерното за мъглата движение. В друг случай той така и постъпва, превежда същия израз — **ползали туманы**.

„В ранна пролет тук **вдигахме** бекаси“ (183).

„Ранной весной мы били там **бекасов**“ (152) (60).

Авторът тук не говори за лов на бекаси, а съобщава, че в сечището **кацат** бекаси, които те са **вдигали**, минавайки оттам.

„Е, нали ще заколим ярето на мисис Стейк — казах аз“ (196).

„Так давай зарежем козленка миссис Стейк, — казал я“ (168) (69).

Наличието в репликата на нали показва, че съдържанието на казаното се излага не за пръв път, докато руският превод изразява предложение, което за пръв път се съобщава в момента на говоренето. Това е отсянка, която има връзка с предходното поведновение и е трябвало да се запази.

„...уплетохме между тия пръти тънки клони и лозина...“ (192).

„...переплели между ними тонкие сучья, ивовые прутья“ (163). В преиздадения превод — „тонкие ветви“ (67).

В планината, където се намира ловната хижа, има лозина, но там не расте върба (ива), а и в оригинала не става дума за върбови клони.

„...новородените сърнета мъчно се забелязват и не се вдигат, докато човек не стъпи до самите тях“ (186).

„...новорожденных сернят трудно заметить — они не шевелятся, пока человек не наступит прямо на них“ (156—157) (63).

Допусната е неточност. Според превода сърнетата се вдигат тогава, когато човек стъпи върху тях, а не, както е в оригинала — съвсем близо до тях, до самите тях.

На с. 177 (75) в превода думата **сръндак** е преведена — **самец-олень**, а става дума в оригинала (203) за **самец на сърната**.

„Защо го освобождаваш? — протестираше капитанът и **дърпаше пушката от ръцете ми**“ (215).

„Зачем ты его освобождаешь? — запротестовал капитан и **вырвал ружье у меня из рук**“ (191) (82).

В оригинала капитан Негро само се опитва да издърпа пушката от ръцете на другаря си, а преводачът променя текста — в превода намеренията са реализирани, пушката е издърпана от ръцете на разказващия. Тази промяна не е необходима, не е предизвикана от някакво затруднение да се преведе труднопреводимото съчетание. Просто е трябвало да се преведе глаголната форма **дърпаше**.

„В тоя миг еленът се освободи, **предницата му се свлече от дървото**, животното се олюля и като се огледа диво, хукна да бяга“ (215).

„В это мгновение олень освободился, **передние ноги его стали на землю**, животное пошатнулось и, кинув вокруг дикий

взгляд, пустилось наутек“ (191) (83).

Преводачът е пропуснал описанието на свличането на предницата на животното по ствола на дървото.

Характерният български израз хукна да бяга е преведен много сполучливо с адекватния руски израз пустился наутек.

„А капитан Negro был, видимо, слегка разочарован жалким вид на леля си...“ (218).

„А капитан Negro был, видимо, слегка разочарован жалким видом своей тети...“ (194) (85).

Задължително е било преводачът да употреби вместо наречието **слегка** — **весьма**: **весьма** разочарован.

„И донеси от оня пелин, дето го пихме из оня ден със съдията“ (223).

„И принеси **третьегодняяшней** **попынной**, которую мы с судьей тогда пили“ (201) (88).

От описателния превод на думата **пелин** руският читател остава с впечатление, че става дума за някаква тригодишна ракия, подправена с пелин (растението).

Вместо **тогда** би следвало да се употреби изразът **на днях**, който изразява напълно смисъла на българския израз **из оня ден**. Речевата ситуация допуска и употребата на **тогда**, но не е трябвало да се избягва възможната точност и прецизираност на превода.

„**Поверителният** разговор на тримата станал достояние на целня град...“ (224).

„**Интимный** разговор втроем стал достоянием всего города“ (202) (89).

Нюансът в значението на прилагателното **интимный** не се покрива със значението на българското прилагателно **поверителен**. Преводачът е предпочел **интимный** пред **тайный**, защото в предходното изречение е употребено съществителното **тайна**. Би следвало обаче да се предпочете руското прилагателно **доверительный** (разговор).

„— Разбира се — рекъл **кметът** с любезна усмивка“ (225).

„— Само собой, — ответил **отец города** с любезной улыбкой“ (202) (89).

Д. Горбов е бил затруднен при превода на съществителното **кмет**. В едно от предходните изречения тази дума е преведена **городской голова**, а в дадения случай — **отец города**. Но стилистическият нюанс на този вариант не съответствува на съдържанието на изречението, в което няма никакъв експресивен момент. За да се избегне това затруднение, би могло да се употреби и на

двете места думата **кмет** с необходимото пояснение под линия. По този начин преводът в тази част в известна степен би се приближил до българския, читателят би се приближил към българската действителност. Тя трябва да бъде разкрита чрез последователното прилагане на тези два само наглед несъвместими преводачески похвата.

В превода **отец города** се долавя и хумористичен оттенък, защото цялата ситуация разкрива навитета на капитан Негро и користните намерения на кмета. Но преводачът излиза извън намеренията на автора, внасяйки допълнителен колорит в руската реализация на епизода.

На с. 203 (90) в превода съществителното **махаличка** е изразено чрез думата **местечко**, като по този начин руският читател е лишен от възможността да схване нещо много характерно за географския район, в който се развива действието на повестта. Трябвало е да се изтъкне, че се касае за населено място, а не за място за разходка, макар че руската дума **местечко** има значение и на населено място, но в контекста на превода тя не участва с това свое значение.

На с. 203 (90) **лескова вилка** се превежда **вилка из орехового дерева** вместо правилното **вилка из орешника**.

„Капитанът залавял най-различни занаяти: ту пръскал с машина овошки против мана и ябълчени гъсеници, ту събирал дивечови кожи, яйца и мас за някаква фирма, ту се шляел безцелно из града“ (230).

„Капитан брался за самые различные профессии: то опрыскивал фруктовые деревья против ржавчины и плодоярки, **то собирал шкуры, яйца и сало диких животных** для какой-то фирмы, то шатался без всякой цели по городу“ (209) (93).

Подчертаната част в превода е неточна. Излиза, че капитанът е събирал дивечова мас, а не дивечови кожи — просто кожи на животни. Наред с тази неточност тук има много добри преводачески решения на лексическо равнище.

„... а сомбрерото надупчил със сачми, **когато му хрумнало да стане ловец**“ (230).

„... а сомбреро изрешетил дробью, **когда недолгое время был охотником**“ (209) (93).

Тук употребата на израза „когато ему вздумалось стать охотником“ по-пълно би предала смисъла на оригинала.

„**Той си тръгна** много доволен, че е успял да ми покаже ло-

шите качества на моя другар. Преди да се разделим, аз го попитах: ...“ (230).

„Он уехал, очень довольный тем, что сумел показать мне моего товарища с другой стороны.

Прощаясь, я спросил его...“ (209) (93).

Смисълът на цялата ситуация, в която адвокатът се кани да тръгне доволен от срещата, а при сбогуването е заплашен от повестуващия, изисква началото на изречението в превода да се реконструира — „Он собирался уехать...“ или друга подобна промяна, от която да проличи, че това не е крайният резултат от разговора, а че тепърва ще се изясни истинското отношение на повестуващия към адвоката.

„Букът припламна за няколко дни“ (235).

„Бук сгорел за несколько дней“ (215) (97).

Тук преводът е функционално точен. От него става ясно, че шумата на букаците е приличала за няколко дни на пламък, после е изгоряла, тоест придобила е кафяв оттенък. Но в българската дума **припламна** има нюанс, който в превода се губи. Изглежда, в тази ситуация употребата на „воспламенился“, „запылал“ е неуместна и преводачът чрез **сгорел** изразява края, а не началото на този процес на увяхване на листата по букаците.

„Натам носеха тяжелыя ношви...“ (235).

„Туда везли тяжелые кадки“ (215) (97).

Тук е задължителен преводът: „Туда везли тяжелые квашни“.

„От файтона снехме две дамаджани...“ (243).

„Из каляски **вынули** две большие оплетенные бутылки...“ (225) (102).

В превода глаголът е употребен без лично местоимение и затова е неясно кой е снел дамаджаните. В оригинала формата **снехме** изяснява, че става дума за домакинните, а не за гостите. Правилният превод е: „Из каляски **мы** вынули...“

„... опоржнял стакан за стаканом, как наперстки...“ (227).

Контекстът изисква вместо **стакан** да се употреби в превода думата **рюмка** — „... опорожнял рюмку за рюмкой, как наперстки...“. Защото чаши (стаканы) като напръстници няма, а ракиени чашки (рюмки). В новото издание на превода тази редакция е осъществена на с. 104.

На с. 231 (106) българският израз **На всяка цена** е преведен вместо **Во чтобы то ни стало** — **За ценой не постоим**. Очевидно преводачът не е схванал правилно смисъла на цялата реплика:

„— Да ги доведат! — извика докторът. — Петре, иди им ка-

жи да ги доведат! **На всяка цена! Аз ги викам, тъй им кажи!**" (240).

„Капитан Негро ходеше час по час да я гледа и да ме укорява“ (271).

„Капитан Негро **время от времени** ходил смотреть на нее и корил меня“ (257) (122).

Подчертаният български израз разкрива по-друг нюанс на значение, отколкото използваният руски израз **время от времени**. Субективният аспект на българския израз **час по час** изразява оценка, която може да се поясни чрез наречието **често**, докато руският израз **время от времени** няма такъв смисъл.

ПОВЕСТЬ ЭМИЛИЯНА СТАНЕВА „КОГДА ТАЕТ ИНЕИ“
В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Д. ГОРБОВА

Михаил Михайлов

(резюме)

В работе ставится задача проследить, как интерпретатору удалось сделать достоянием русского читателя это интересное и нелегкое для перевода произведение одного из самых выдающихся современных болгарских писателей.

Трудности перевода обусловлены наличием большого количества пейзажных изображений, которые содержат нелегкие для перевода нюансы. Трудность для переводчика и употребленные в оригинале фразеологические сочетания, для которых он искал соответствующие русские функциональные эквиваленты. Постоянной и сложной задачей для русского переводчика была и необходимость сохранить болгарский колорит произведения, притом не затрудняя читателя, который должен воспринять незнакомую для него действительность и психологическую настроенность. Д. Горбов на высоком уровне справился с особенностями своей переводческой интерпретаторской задачи.

При внимательном параллельном прочтении оригинала и перевода был собран материал, иллюстрирующий не только удачу переводчика, но и те его решения, которые можно считать отклонением перевода от оригинала и которые приводят к неточностям, придают другой, неприемлемый нюанс перевода.

Ознакомление с материалами исследования может обогатить практику перевода с болгарского на русский язык, а также расширить границы развивающейся у нас в последнее время критики перевода.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

ТОМ XXII, КНИГА I ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ ГОДИНА 1986/1987

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XXII, livre I

Faculté philologique

Année 1986/1987

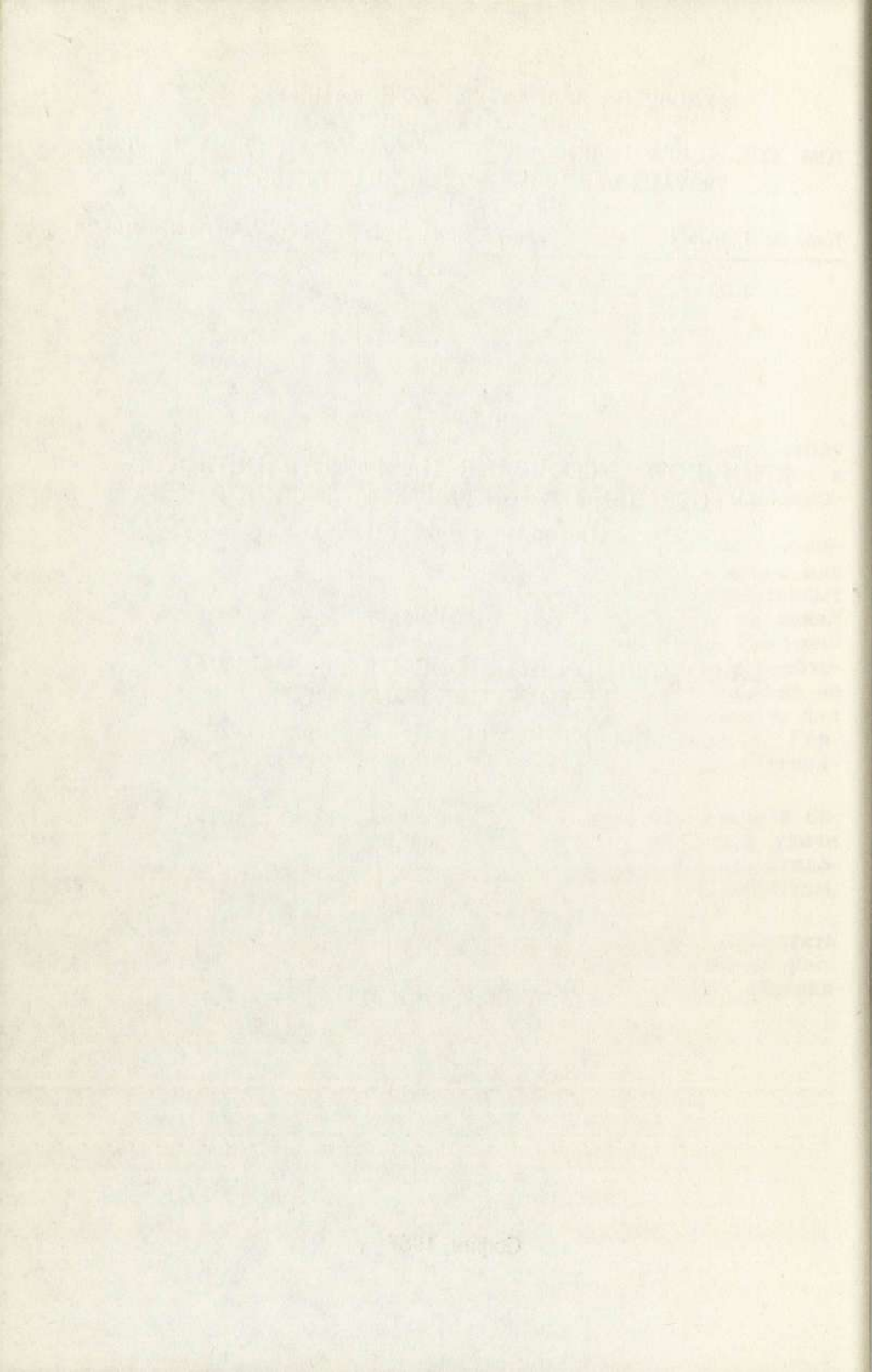
Анчо Калоянов

ЕТНИЧНОТО УСВОЯВАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО,
ОТРАЗЕНО В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР
(Черно море и бял Дунав)

Antcho Kaloianov

LA CONCEPTION ETHNIQUE DE L'ESPACE DANS
LE FOLKLORE BULGARE
(La Mer Noire et le Danube Blanc)

София, 1987



ЕТНИЧНОТО УСВОЯВАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО, ОТРАЗЕНО В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР (ЧЕРНО МОРЕ И БЯЛ ДУНАВ)¹

1. ЧЕРНО МОРЕ

С това име Черно море е известно от началото на средновековието, когато след падането на Римската империя се появяват млади народи и трайно отсядат по земите на неговите брегове. Смята се, че името има ирански произход и по тази причина гърците го наричали Понтос Аксейнос — „негостоприемно море“, покъсно при колонизирането на крайбрежието го преименували в „гостоприемно“ — Понтос Еуксейнос².

За закрепването на новото му име, което по същество остава нарицателно и се превежда във всеки език на народите около него, значителен дял имат славяните и прабългарите, в домашните митологични представи на които морето играе значителна роля и отрицателната му цвятна характеристика („черно“) логично произтича от тях.

Подобно на други митологични традиции и в българската също има представа за морето като изначален хаос, от който двойка устроители съграждат порядъка. В „Богомилски книги и легенди“ наред със същинските богомилски съчинения и апокрифи с дуалистичен характер Йордан Иванов привежда и народни легенди, твърде близки по съдържание и обща насока с апокрифите. Според Слеченската версия на апокрифа за Тивериадското море Господ вижда плаващ по морето гмурец (Сатаната), когото кара да се гмурне и да изнесе от дъното земя и камък. Според народната легенда от Вакарел Бог накарал Дявола да донесе морска пяна, от която сътворил земята като харман, в средата ѝ посадил орех, на него вързал люлка. Когато Бог заспал, Дяволът го понесъл, за да го удави, но земята растяла под стъпките му и той не стигнал края ѝ.

Отгласи от този мит за първотворението се пазят в нашите коледни песни. В една от тях Божа майка сънувала сън, „всред морето чудно дърво, / чудно дърво чуд високо / чуд високо, чуд широко — / върхите му синьо небе, / клоните му отвън море, / над клоните златна люлка, / над люлката Божа майка, / във люлката Млада бога“ (СИБ, 2, 119, Зайчино ореше, Новопазарско). В този откъс виждаме един от най-предствителните текстове в

нашият фолклор с митологемата „световно дърво“, който в подробности съвпада с легендата за дървото орех сред земята и божиата люлка. В други варианти (пак там, 121, 122) „лично дърво“ е „среди море на острова“ и „сухо дърво“ е „самси господ“, а съня сънува света Неделя. В друга коледна песен под зелено дърво се намира божа трапеза, на нея — превит кравай, риба и мярно ведро с руйно вино, а във виното — „жълта и бяла морска пяна“ (Кацелово, личен запис). Във вариантите от Сваденик и Бабово (АрхКБЛ), морската пяна се намира в чаша, която е във ведрото, а зеленото дърво се замества с „права стрела“ — атрибут на царя коладник, водач на коледарите. Като имаме предвид „ведрото“ от Вокил³, можем да допуснем, че чашата с жълтобяла морска пяна има същите функции, т. е. че в тази песен са представени набор от атрибути и обредни вещи, чиято съвкупност моделира незасегнатия от хаоса изходен вариант — зародиш на новия порядък. Морската пяна присъства като изходна първома-терия в съгласие и със средновековните апокрифни представи — апокрифното „Сказание за премъдростта на Григорий, Василий и Йоан Богослов“, където се казва: „Господ заповяда да се сгъсти морската пяна и създаде земята на четири големи кита.“ Цветовата ѝ характеристика в нашия текст „жълта и бяла“ отвежда и към митологемата „световно яйце“.

В никулденска песен свети Никола заспива сред море на мермер плоча, в негово отсъствие порядъкът се нарушава, настъпва глад, възстановява го, като сее за плодородие лясък (БНПП, 2, с. 8). Тук имаме същия мотив, както в народната легенда за сътворението на света, когато Господ заспива на люлката и Дяволът се мъчи да го удави. В легенда за образуването на полуостров Калиакра турци гонили свети Никола, а той бягал към морето и под краката му земята растяла⁴. В мотива „делба на светци“, който също трябва да отнесем към първотворението, на свети Никола се пада властта над морето.

В коледуването и коледните песни смяната на старата година с нова се разглежда като край на света и негова възобнова, но същинско разрушаване и обновяване няма, а само заплаха, която се ликвидира чрез спазването на унаследената и осветена от предците обредна традиция. Митът за първотворението се реализира в своя календарен вариант, в обредната практика и в песните край на старата година се бележи с изгарянето на бъдника в огнището (като изгаряне на змея на дълбините), падането на кръста, посичането на зеленото световно дърво, порушаването на Цариграда и премахването на преградата между този и отвъдния свят, поради което се появяват караконджули през мръсните дни. Временното деструктурно състояние на времето

и пространството се дължи на временно отсъствие на главния персонаж (Божа майка загубва Млада бога или пък най-главен светец заспива), на загуба на важен негов атрибут (пръстен или „честният кръстчец“) и на неясния изход от двубоя между него и Змея на дълбините. В почти всички изредени случаи Черно море присъства като персонификация на изначалната стихия, като обиталище на Змея или като място на двубоя на Змееборца със Змея на дълбините.

1. Сив (чер, син) галунчец вади от Черно (Бяло) море мрямор камък, на който в Света гора съгражда Рай (Руй) манастир с три врати (СИБ, 1, 140, Пиргово, както и непубликувани варианти в АрхКБЛ от Бабово, Сандрово, Ряхово, Николово и Българево с припев „над синьото Черно море“). В същия аспект, който ни интересува, мотивът е разгледан от Иван Добрев⁹. Черният галунчец (гарванчец) е герой и на една българска етиологична легенда — „Защо гарванът е черен“, която също се отнася към първотворението. Подобно на чакала гарванът е мършояден и може да бъде медиатор, да контактува с долния свят и на изнесе оттам „мрямор камък“, т. е. да изпълни ролята на гмурец от апокрифа за Тивериадското море. Съществени за генезиса на нашия мотив може би ще се окажат успоредниците в палеоазиатските митове за Враната.

За вариант на разглежданата песен смятаме записаната от Косово (СИБ, 2, 106, в първия ред погрешно „под“ вместо „поп“) — поп Горгора, стар духовник, търси боже място, където да заправи злат манастир, и го намира „сред Черно море мрямор камък“.

„Камък сред морето“ се среща и в други песни: сред Черно море на мрямор камък стъпва Господ (вж. по-долу), на мермер плоча заспива свети Никола (вж. по-горе); на мрямор камък в Черно море стъпва Вивда мома (ДЮДК) — „че си спуска коса до земя / че извика с глас до небе“; за бял самороден камък сред морето се пее в балада (БНТ, 7, с. 237) — „на камън лоза зелена, / червено грозде родила“.

2. Свети Никола спасява кораб с триста момка в Черно море. Многобройните варианти по цялото българско землище на „светци на трапеза“ в повечето случаи знаят за най-главния светец свети Никола, който се грижи за виното и курбана на трапезата (СИБ, 1, 201, 211) или като държи чаша, заспива, защото се е притекъл на помощ на кораб „с триста момка гологлавка“ в Черно море (СИБ, 2, 253). В друг вариант (СИБ, 2, 258) вечерята на Коледа, която обещават спасените триста момка — „вечерничка морска риба“, кило вино и агне — „с криле фърчи, с рогом свети“, указват на патронажа на светеца над посветителни обреди, каквато роля навярно е играло коледуването за момците

в един по-ранен стадий. По смисъл спасяването на момци сред Черно море се доближава до освобождаването на три синджира от свети Георги, което личи и от коледна песен (СИБ, 116, Свищовско) — светец помага на три кораба с орачи, лозари и овчари в Черно море.

В песен, близка по съдържание до разгледаната по-горе с мотив „сив галунчец вади от Черно море мрямор камък“, свети Никола прави Рай манастир, не му достига градиво, затова взема патерица и мрежа и отива „татък долу, Бяло море, / Бяло море, Черно море“, лови мряна рибка, от която изважда сребро, злато и безцен камък.

3. Слязъл ми Господ сред Черно море — начало на коледна песен, в която Господ стъпва на мрямор камък, изтърва пръстен, докато се навежда да пие вода, и удря морето, за да му върне загубеното (Булаир, личен запис). Вариант от с. Петров дол, (АрхКБЛ), знае за „синьо море“. С по-разгънатата картина са вариантите от Бабово и Старо село (АрхКБЛ) — Господ върви по Черно море като по сухо, изтърва „божото миро, честния кръстчец“, заради което прокллина морето: „Да те видя, Черно море, / да се биеш от бряг на бряг, / талаз да дигаш до синьото небе, / от дъното пясък да хвърляш, / да разбиеш стари манастири“. И в четирите варианта Господ се навежда, за да пие вода. Пиенето на морска вода според народната вяра има магическо значение⁶, но може да се мисли, че самото навеждане на върховния персонаж означава и нарушаване на порядъка.

4. Разигра се Черно море. Мотивът е познат на песен с множество варианти по цялата страна. В един от тях (ССБ, 123) Черно море се е разбило и е заляло Светата гора, а ред калугери се чудят и се маят кой е „согрешил“ — „согрешил е стария игумен, / че го хванали, че му отрязали, / че му отрязали русата глава, / че я хвърлили в Черното море, / че се станило Черното море, / да не залива Светата гора“; в друг вариант греховете са открадване на тас от чешма (СИБ, 2, 234); в трети — отрязването на глава на владика край извор (СИБ, 2, 235). Вариантът от Аспарухово (ДЮДК) твърде пространно и с голям усет за изобразяване на морската стихия показва разиграното Черно море, което „като играе и се бие / и се бие, / и разбива, / и разбива и разлива, / и разлива, и залива / бяло бреже, бял манастир, / бял манастир Света гора“, където се намират три черкови с триста млади духовници. Стар духовник се изповядва, че е бил верен слуга на цар Костадин, и когато слизат клетки турци и порушават Цариграда, на коне побягват до кладенци и извори. Там цар Костадин се навежда да пие вода, от него пада бяло книже с вест, че царството му се е свършило, поради което старият духовник му отрязва главата. Очевидно в тази коледна песен

историческото събитие — падането на Цариград при Константин XI Палеолог — се наслажда върху старинния митологичен мотив (който е имал и свое ритуално съответствие) за края на старата година и на стария цар. Черно море заплашва Света гора (сакралния център), докато вражески иноземци разрушават Цариград (светски център). Връзката между тези два центъра Цариград (цар Костадин) и Света гора (стар духовник) открива ме и в често срещаното тълкуване на прокобата в писмото до цар Костадин, което разчита поп Никола (свети Никола, граматик или игумен): „Ти ще царуваш още два дни, / аз ще попувам още три дни“ (СИБ, 2, 218, съществуват варианти, в които местата са разменени).

Позната е и балада, в която море иска да потопи Света гора, защото в нея има грешник (БНТ, 4, „Греховете на дяде от Хилендар“, с. 601, вж. и вариантите в бележка за баладата).

Коледната песен за разигралото се Черно море и посичането на стар игумен, както и за падането на царството на цар Костадин и посичането му край кладенци и извори, вероятно има за първооснова обредна практика с мнимо или същинско човешко жертвоприношение, насрочено към началото на новата година. Известно е, че жертвоприношението в обреда съставя неговата централна ядка, тъй като разсичането и събирането на частите подражават на акта на разрушаването и възобновяването на порядъка. Българското езичество познава човешки жертвоприношения, а в един надпис, намерен в Силистра, се чете: „Крум... направи жертвоприношение на морето“⁷. Тълкувайки го, Бешевлиев предполага, че става дума за същото жертвоприношение, което хан Крум извършил през 813 г. пред Златната врата на Цариград. Той привежда сведенията у двама византийски летописци, които допълват надписа относно жертвоприношението: „принесъл в жертва човеци и много добитък“ и „намокрил краката си на морето, облял се, поръсил войската“. Тъй като ханът го е извършил по време на военен поход, Бешевлиев смята, че то е в чест на върховния бог. С оглед на нашата задача е важно, че, първо, жертвоприношения са извършвани край морето с обредно очистване чрез морска вода и, второ, жертвоприношенията са кръвни. През езическия период Черно море у българите изглежда да е било на особена почит, за което съдим и от многобройните жертвеници по крайбрежието, особено около Калиakra и близките ѝ местности Яйлата и Болота.

В коледна песен от Маджарово (АрхКБЛ), свети Георги е тръгнал да види дали добре са иззмили овцете, среща Ян кехая, който му съобщава, че всичко е живо-здрово, че всеки овчар е с по агне, а сам той — с две, едното от които е курбан за светеца. На свети Георги му става драго и засвирва със златна свирка, настъпва покой, който бива нарушен от Черно

море, затова бива прокълнато: „Море, море, Черно море, / да се люшкаш и с вятър, / и със вятър и без вятър!“. В други коледни песни Божя майка моли светци да изпеят нова песен „коладе ле“ и заради непослушание къле трепетлика (или пък кукувица, която буди Млада бога в люлката). По същество тук имаме работа с етнологични легенди, които се включват в календарния вариант на мита за първотворението: златната свирка се явява сечиво на главния персонаж — устроител на порядъка, а Черно море — негов противник.

5. Замръзнало Черно море. Противоположно на „разиграването“ е „замръзването“ на Черно море, което също е знак за нарушена хармония поради греховно действие: Георгия е тръгнал с три гемии по Черно море „кяр да ми кярят на Света гора“, но свети Никола замразява морето „во стреле лето, во цървеника“ (от „чръвень“ — месец юли) (Мил., 50); цар Мурад бег иска да погуби Света гора и тръгва към нея с войска, но когато стига сред морето — „ми замръзна она Царно море“, моли се на „стар свети Никола“, който прекръства морето и то се „отмръзва“ (Мил., 48).

6. Тримата братя близнаци извличат Сурата ламя от Черно море и я посичат. Коледна песен от Аспарухово (ДИУДК) показва Змебореца в близначна тройка, а Змея на дълбините — като Сурата ламя. След прогонването ѝ от гора горунова, гора лилякова и бръшлянова тя се хвърля в Черно море, откъдето близнаците с изковани на демирджия (ковач) синджири я изтеглят и я посичат. Скриването ѝ в морето подсказва, че то се смята за нейно обиталище. Същата представа намираме и в коледна песен на бердянските българи (БНТ, 4, с. 639), в която свети Георги отправя двама братя към Черно море, учейки ги как да изтеглят и убият ламята.

7. Дан войвода лови в Черно море жълто смоче (младо змейче). Основният индоевропейски мит за двубоя между Змебореца и Змея на дълбините, трансформиран като „вълшебен лов“, присъствува и в още една коледна песен (СИБ, 2, 174, от Косово), в която Дане войвода плава „по Черно море по сухо“ и лови жълто смоче. Вариант от с. Гарван (АрхКБЛ) знае се за младо змейче, което също се вива и превива, „здраве провожда на гора-та“. Началото на песента (питат мома дали е брала перуника или билки) насрочва лова по време към пролетта, както това е в по-голямата част от песните за двубоя между свети Георги и Сура ламя.

8. Всред Черно море в дълбинето. Света Неделя самосъдница осъжда най-стар светец свети Иван, оковава го в меден ковчег и го хвърля „всред Черно море в дълбинето“. Докато светецът отсъствува, няма дъжд, не никне зелена морава, няма що да пасе дребна родица, заради което светците го измолват

(АрхКБЛ Кошов). Тук нарушаването на порядъка не се дължи на нашествието на злите сили, а на отсъствието на главния персонаж. Многобройни варианти го мотивират като наказание за светци (Илия, Петър), набедени, че запалили Света гора. Песента от Кошов е засега единствената известна ни с обвързването чрез светеца към зимата и навярно се имат предвид мръсните дни, които свършват на Ивановден.

Споменаването на света Неделя като „самосъдница“ и сравнена с тъмни мъгли позволява да я видим като християнизирана наследница на женски митологичен персонаж (зменца, морска юда), обвързан с морето. Не е напълно ясно значението, което се влага в двусъставния епитет „самосъдница“, но първата част „сама“ освен в самси Господ, самодива, срещаме и в „самосвети Иван“ (коледна песен от Булаир, Варненско, личен запис — „Иван седи на чардаци, / горе седи, долу гледа / — в Черно море мрянка риба“, с припев „Я погледай самосвети Иване“). Коледни песни знаят за заспиването и чудния сън, за който споменахме по-горе, на света Неделя край море (с вариант СИБ, 2, 118, 119 Божа майка, в първия — „край бял Дунав на сух пясък“), а в хороводна песен (СИБ, 2, 999, 1000 от Певец и Дългач) Стоян се намира „край море, край бял Дунав“ в сребърен сандък света Неделя, която наръчва да се спазват забраните за работа в неделя.

Света Сряда, света Петка и света Неделя са персонификации на нечетните дни от седмицата — трети, пети, седми, но същевременно неделя се явява и първи ден, по който се ориентира следващият — понеделник. Седмицата като по-малък отрязък от време повтаря характеристиката на годишния цикъл. Затова празничният ден — неделата, се съотнася с мръсните дни в началото на годишния цикъл и с първоначалния хаос.

Песента за временното пребиваване на светец, покровител на растителността и плодородието, на дъното на море, поради което настъпва засушка, се пресреща с въпрос и отговор в познатия на българите от средновековието апокриф „Разумник“: „Как идва сушата и как дъждовното време?“ „Има воден цар. Когато отиде в морските дълбини, с него отиват и неговите воеводи. И тогава настава сушата. Когато пак водният цар отново излезе из дълбините, а заедно с него и воеводите му, тогава бликва вода от дървета и камъни, облаците я вземат и поръсват земята.“

В балада за наказанието на грешна земя Елинска и Павликянска, т. е. езическа и еретическа, свети Илия заключва в Черно море облаците с живителната небесна влага (БНТ, 4, с. 562, Суходол) и „тогай стана свети Илия, / та си собра мъгли и облаци, / заключи ги у Църното море“.

Досега бяха разгледани предимно коледни песни, които поради характера на придружавания от тях обред в началото на но-

вата година представят доста системно и в архаичен вид календарния вариант на мита за първотворението. Ако в народните легенди и в известните ни нефолклорни източници за българските митове морето си остава ненаименувано, то песните твърде често го знаят само като Черно море. Тоест върху един реален природен обект именно в процеса на усвояването му се прехвърлят качества на обект от митологията и самото то се митологизира. Включването на Черно море в сакралната сфера на духовния живот на етноса е първият стадий от етничното усвояване на даден природен обект, тъй като това се извършва в края на ранното средновековие, когато митологичната концепция за света все още си остава доминираща.

По-сетнешното развитие на процеса на усвояване може да се проследи по появата на макротопонима Черно море в баладите, епическите, поминъчните и любовните песни. На този етап на проучването обхващането на всички публикувани фолклорни творби не е възможно, затова ще се задоволим с привличането на ограничен брой примери.

Според Димитър Маринов българите знаят за три морета: Черно море се намира на север и по него се стига до Света гора, Бяло море е на изток — оттам изгрива слънцето, а залязва на запад в Синьо море⁸. (В „Жива старина“ той предполага, че те съответствуват на реалните Черно море, Бяло море и Адриатическо море). В морето живеят хали и Деница морска змеица, майка на всички болести, в средата му има пещера, вход към ада. Тези накратко белязани представи от големия наш събирач имат свои песенни съответствия, които навярно са били известни и на самия Димитър Маринов. За три морета се споменава в известната епическа песен „Крале Марко изгубва силата си“ — „заиграло она Църно море, / и со него убао Бело море, / Сино море бучит и клокочит“. Самостоятелно или пък заедно с Черно море се споменава и Бяло море, а много по-рядко се пее и за Синьо море. В балада от Родопите слънцето изгрива от Черно море и достига Доспат планина (БНПП, 4, с. 19). В друга балада се говори за Денница: „През Черно море, / през Бяло, / между деветте могили, / дето слънцето изтича, / там има жена Денница, / Денница жълта змеица, / на седем болести най-баша“, която не може да помогне на Бога с градиво, защото сама е правила мостове на Черно море и на Бяло, за да премине кръстница за сватба (БНПП, 4, с. 95). Женски персонаж гради мост на море в още една балада (СИБ, 2, 694) — „Бог да убие Змейската мама, / Змейската мама и Богданската, / че направила мост на морето, / мост на морето, стълба в небето“. В песента от Панагюрище (Мил., 39) светци ще правят от зелено дърво „златни мостове на Черното море“, за да минат в „оная земя“ и да я кръстят и миросат. Представите за ада и морето се оказват

сходни в балада, в която свети Петър иска да спаси грешната си майка (Мил., 45) — „да си пойдеш покрай море, / да усучиш тънки връфца, / да я пушиш у пеколот“, а също тъй и в коледна песен от Аспарухово (ДЮОДК), в която Черно море се заключва и отключва, както раят (в повечето случаи „рай“ в българските народни песни означава място, където мъчат грешните души): Янкул чобан намира лика-прилика отвъд морето в Дрянополе, тежка сватба тръгва за там, дрянополци заключват Черно море, намесва се деверът Дели Марко, „че извади злат боздуган, / че разреже дор три ключа, / че разключи Черно море“. За девойка отвъд морето (или отвъд бял Дунава), която е лика-прилика за момък или юнак, знаят множество песни, дори името на младоженката е Елка Презморчанка (БНТ, 7, с. 186).

Като трудна задача в юнашките песни за геронични сватовства младоженецът или неговият помощник трябва да откъснат златни ябълки от дърво сред Черно море (Влашка земя), което пазят три самовили, три ламн-кучки, морска самодива-хала седмоглава (БНПП, 1, 266, 273, 283, в първата на път за дървото юнакът вижда сред морето „три самовилски хора“). Морска юда измамва двама братя (БНТ, 4, с. 152, коледна), с морска ламя влизат в двубой свети Георги или Крали Марко (БНТ, 4, с. 267, с. 269), черна птица излиза от Черно море (баяние, БНПП, 7, с. 425) — „излязла е черна фтица из Черно море, зъмя в уста носеше“ (двубой на орел и змия е изобразен в центъра на предната фасада на Сандъка от Терачина, който с основание се смята за български)⁹. В историческа балада с мотив „падане на царството на цар Костадин“ знакът знамение е падане на ясното слънце в Черно море (БНПП, 4, с. 385).

В изредените откъси от песни Черно море продължава да носи определени митологични черти, но същевременно неговият образ значително се демитологизира в съгласие с общата посока на развитието на фолклора.

Съществен момент от усвояването на Черно море е сакрализирането на бреговата ивица. То има защитен характер, тъй като цели опазването на населеното пространство („покрай море честум села“, за триста села край морето се пее в коледна песен от с. Жельо войвода, АрхКБЛ); самото крайбрежие се явява контактна зона между подреденото и неподреденото, то е преграда за Змея на дълбините. Именно поради това и до днес са се запазили имена на селища, полуострови и острови, които издават патронажа на християнски светци: с. Свети Никола и с. Влас (Свети Влас), полуостровите Свети Никола в Бургаския залив и Света Агалина до Созопол, нос Свети Атанас между Обзор и Бяла, островите Света Анастасия в Бургаския залив и Свети Кирил (Кирик), Свети Иван и Свети Петър до

Созопол, Константин Иречек в своите „Пътувания по България“, с. 906, 897, съобщава легенда за гроб на свети Атанас в текето при село Оброчище.

В коледни песни от Източния Балкан Крали Марко се бие с турци „татък долу край морето“ (Козичино, АрхКБЛ) или е „татък долу до Черно море, / до Черно море, до Созополе“ (Голица, АрхКБЛ). Оскъдно засвидетелствувана в обредните песни, представата за Крали Марко, който лежи болен или седи край море, е по-широко застъпена в юнашкия епос: „Разболя се Марко край море на поле“ (вж. БЮЕ, с. 173), „седи Марко накрай Бело море, / та си пие със верна дружина“ (БНПП, 1, с. 343) или „седи Марко накрай Синьо море, / па си пази турци да не връва, / да не влезна у бугарска земя“ (БНПП, 1, с. 88). Главният герой на нашия юнашки епос унаследява черти на Змебореца, но той вече е защитник на държавното начало, а неговите противници са иноземци, етнично определени, от които той пази етничната територия. Обикновено това е изразено с типичното място „пойде Марко краина да варди“, а „краина“ се явява и „край море“. Според нас израз тъкмо на това схващане за мястото на епическия герой на брега на морето са двата релефа на конници от крепостната порта на средновековния град Калиакра, открити при археологически разкопки. В подкрепа на нашата теза е мнението на Васил Гюзелев, че те „са били своеобразни изображения-закрилници на крепостта и са имали не само декоративно, но и магическо-сакрално предназначение“¹⁰.

Край морето освен чести села има дърво: „Димитрие вино пие, / край убаво Бело море, / под убаво божур дърво“ (БНПП, 2, с. 53, коледна); край море под дърво маслина е заспала мома (БНТ, 6, с. 347); мома е легнала край море (Мил., 340); Ружица и момчета край Черно море (Мил., 198); двама братя са край Черно море (Мил., 648). Мома е сравнена с кротка гемийка среди морето (БНТ, 6, с. 67); мома се е залюляла „над море, на два каика“ (БНТ, 6, 384, 581); мома е садила край море лозе (БНПП, 5, 204); мома стои на брега и брон колко гемии минават (БНТ, 7, с. 453).

Широко разпространена е коледна песен, в която Милка Котленка е отвлечена с гемия от Марко Купец (гърче-търговче, момче-латинче). До Котелград се стига по Черно море и това означава, че той се поставя на брега на морето в песенната традиция (СИБ, 1, 82, 83). Някои варианти вместо Котел споменават Будимград (пак там, 84, 85), Солунград (пак там, 86), „долно село Орешака“ (СИБ, 2, 90). В група варианти, записани във вайковските села от Източния Балкан (СИБ, 2, 88, Генерал Колево, Аврен, Козичино и Петров дол) момата е Янка, а името на града Гюрджумграда или Гюлгюлюмграда. В послед-

ното може би трябва да видим народното име на средновековна Калиакра, за което споменава Константин Иречек в своите „Пътувания...“ (наистина той смята, че срещащо се по карти от XVIII в., името Гюлград на Калиакра е някаква грешка)¹¹. Като Гюлград крепостта се знае от старото местно население в Българево, което е най-близо до крепостта, за Гюлгюлюмград се пее и коледна песен от същото село.

Полуостровът, средновековната крепост-град и принадлежащото ѝ крайбрежие, изглежда, са играли значителна роля в представите на българите за Черно море през езическия период. Легендата за произхода на полуострова, за гроба на свети Никола, в чест на който и до днес рибарите от Българево хвърлят хляб, щом минават с лодка покрай носа, езическите жертвеници в Болота и в самата крепост, релефите на конниците, коледните песни от Българево последователно утвърждават мястото му на култово средище в досега с морето. Освен природните особености за избора му на култово средище вероятно е имало значение и това, че Калиакра е разположена право на изток от столицата Плиска.

Косвени указания за непознати обредни практики край брега на морето се съдържат в широко разпространената коледна песен за облог между мома (Виша гъркиня) и юнак-чужденец (гърче-търговче, момче-латинче) за посаждане сред море лозе и по брега дюли, за довеждане на вода от море в момини двори, за улучване на звезда сред небе от висок чардак. Краят с прострелването на самата мома с лък и стрела подсказва както някакви шамански действия, тъй и жертвоприношения, памет за които се съхранява в преосмислената с идването на турците легенда за четиридесетте девойки, хвърлили се от високия бряг в морето¹² (за сравнението със звезда на мома, която турци гонят, вж. в СИБ, I, 889 — „звезда се стрелна низ Черно море“).

II. БЯЛ ДУНАВ

От обширното съдържание на статията за „река“ в речника „Мифы народов мира“¹³ извличаме само онова, което според нас има отношение към българската митопоетична традиция: в митологичните традиции на много народи реката се явява „важен митологичен символ“ и „елемент на сакралната топография“; в митологиите от шамански тип тя се схваща в качеството си на световна ос и на световен път като световна река, която в някои случаи изтича от центъра на пространството, отбелязан със „световното дърво“; големите реки могат да бъдат сакрализирани и да участвуват в митологични мотиви; в древна Гърция (на Балканите и в Мала Азия) много реки били включени в сакралната

топография, на техните брегове се разгръща действието в много митове, а самите те са населени с речни нимфи; в основния мит двубоят между Змеебореца и Змея е и заради река, чиито води Змеят е запрял, заплашвайки плодородието; ролята на реката като място за извършване на обреди се обяснява с нейната функция на граница между този и онзи свят; символичното значение на реката е препятствие, опасност, вход към подземното царство, а преминаването през река означава встъпване в нов статус.

Докато за митопоетичния макротопоним бял Дунав са присъщи всички по-горе посочени особености, то с нарицателното „река“ устойчиво се обвързват само няколко песенни мотива. На първо място стои мотивът за трите реки на плодородието от жито, вино и мляко, който се среща в коледните песни за посичането на Сурата ламя от Змеебореца (юнак, близнаци, змейове, светец). Някои варианти на баладата „добър юнак в тъмница“ имат типично начало с двубой между змейове или змейове и арапкиня, от които протичат „три реки кървави“ или само една река (ССБ, 265, СИБ, 2, 745, Вер., 321). И в двата случая имаме календарно повторение на мита за двубоя между Змеебореца и Змея на дълбините в първоначалното време (подобно на двубоя между Индра и Вритра). На второ място ще посочим вариантите на коледна песен (АрхКБЛ, Щръклево, Бабово, Кацелово, в които от корените на дърво със златни ябълки изтича река. Като постоянно място в песни (някои от тях са коледни и лазарски) се среща съчетанието „река-дърво-мома“, което представя последователните трансформации на идеята за структурираното чрез „световното дърво“ пространство. Показателни са случаите, в които и името на момата е име на дърво — протекла е мътна река, понесла е дърво яблина, на дървото е мома Калина. Ще си послужим и с примери от обредната практика и обредните песни на село Аспарухово (ДЮДК), разположено на брега на река Луда Камчия, която жителите на селото по-често наричат само Ряката. На Ряката става обредното „къпане“ на водача на коледарите и на кукерите при свършването на съответните обреди, в нея се къпят младоженци и момци на Ивановден, на брега в местността Пладнището заравят обредната кукла Герман. В коледна песен се пее за река, която влече плавей, на него е малка мома с клон от чимшир на глава, а на чимшира са триста момка коладника; в песен на буенец се пее за Драгана, която се люлее и пада в река дълбока, откъдето я спасява либето ѝ; на пролетно хоро се пее за протекли от дъждове и снегове три реки, които влекат три билки, третата от тях е „жива раздяла“. Особено важно място заема реката в сватбените песни: младоженката е сравнена с вейка, която, носена от река, е заседнала в края; девер води буля през мостове (тук реката се подразбира);

Янка тръгва подир чуждо чуждинче, което я връща, защото напред има препятствия, едно от които е дълбока река — „мъже я газят, жени не могат“; сватба, нагазила в дълбока река, е излязла от нея, след като отрязали главата на малаче.

От многобройните реки в българското землище в нашия фолклор се възпяват само бял Дунав, Тунджа, Вардар, Марица, Искър и Арда. Сред тях първенстващо място има бял Дунав.

В античността река Дунав е известна като Истрос и Данубиус (Данубиус). Владимир Георгиев смята, че първото е по-старо, тракийско, изместено от келтското име на река Данубиус¹⁴. Още в най-ранните български средновековни извори се споменава само като Дунав: „Тези пет князе управляваха княжеството **отгатык Дунава** 515 години с остригани глави. И след това дойде **отсам Дунава** Исперих“; „Хан ювиги Омуртаг, обитавайки в стария свой дом, направи **преславен дом на Дунава**“; „И тогава имаше три големи реки. И населих земята Карвунска, наречена българска: беше опустяла от елини през 130 години. И населих я с множество люде от Дунава до морето“ (в апокрифа са споменати имената на две реки — Затнуса и Ереуса, а се подразбира, че третата е Дунав). Едно от последните тълкувания на името нарежда Дунав заедно с Днепър и Дон сред „митологизираните реки“, чийто названия имат ирански произход, а коренът им е общ с името на майката на чудовището Вритра Дану в стариндийската митология, означаващо „поток, вода“¹⁵.

По цялото българско землище и във всички дялове на песенния фолклор Дунав се възпява като „бял Дунав“, понякога „тих бял Дунав“ и по изключение „син-бял“ или „черно-бял“ в някои песни проличава персонализация: „вечеряй, Дунаве“ (СИБ, 1, 598); „ти Дунавче, бял Дунавче“ (ССБ, 31); „Ой Дунаве, бял Дунаве“ (БНПП, 2, с. 133).

Чрез „бял Дунав“ усвоеното пространство се организира по вертикала („горе и долу по бял Дунав“) и по хоризонтала („отвъд бял Дунава“, „от онази страна на бял Дунава“).

Организацията на усвоеното пространство по вертикала е възможна, тъй като реката встъпва в митологичните представи като вариант на митологемата „световно дърво“, чийто корени се намират при влизането ѝ в морето, а върхът — при изворите. Съществена, защото се обвързва и с Черно море, организацията по вертикала чрез „бял Дунав“ значително по-рядко може да бъде разпозната в отделен песенен текст. Както в предходното изложение, и тук повечето примери са взети от коледни песни.

1. **Сред бял Дунав люлка на Млада бога.** В два варианта (СИБ, 2, 31, Тръница, и 32, Войвода) на известната песен, с която коледарите известяват за раждането на Млада бога, се пее за люлки, закачени на два стълбца („сръбца“ и „зъбца“) сред

бял Дунав: „първа люлка Млада бога, / втора люлка Василчува, / люля ще ги Божа майка“. В коледна песен (ТВ, 2) Божа майка слага Бога в златна люлка — „и го нишка из бел Дунав“. Картината е сходна с чудния сън на Божа майка за чудното дърво с люлка за Млада бога сред море, за която стана дума в изложението за Черно море. В лазарска песен от същия край (СИБ, 2, 315, 316, 317 и 318) люлката е на рогцата на елен, който плава из Дунав, а в люлката е детенце. Слънце спуска люлка сред Дунав, за да погуби Драгана, която го надминавала по хубост (СИБ, 1, 866, хороводна, Пиргово). Млада бога (Коледа като ден на раждането на младото слънчево божество у езичниците) еленът (като зооморфен двойник на слънцето) и люлката (като атрибут на слънцето в баладата „Слънчева женитба“) обвързват кръг от представи за слънцето с бял Дунав, което позволява да мислим, че бял Дунав се схваща като средоточие на пространството, т. е. и тук реката се мисли като някаква „световна ос“. Затова и лазарската песен за момче на вран кон, вързан за златен стожер на медно гумно (БНТ, 5, с. 352), има варианти, в които дете на кон плува „и низ Дунав, и воз Дунав“ (БНТ, 5, с. 171).

2. **Дунав тече от Златна ябълка.** Както в други митологични традиции, и в нашата бял Дунав изтича от корените на „световното дърво“: Дунав тече от дънер на явор дърво, на чийто връх пее славей (БНТ, 6, с. 555, от Копривщица); корените на „световното дърво“ са в бели Дунав (ТВ, 72, Червен бряг, коледна); кошута пие вода на „дял голям“ (ТВ, 214), който във вариант от песента (ТВ, 3589) се подразбира, че е и „световното дърво“ — „из корен го Дунав тече“. Съществуват варианти, в които Дунав тече от Будинграда (ТВ, 3663, 2853).

Многобройни са вариантите на песен, в която Дунав тече от Златна ябълка. Те имат еднотипно начало — някой трябва да отиде за вода на Дунав, но не знае той откъде тече. Отговорът, без да се посочва кой го дава, завършва със смъртта на юнаци — „Дунав тече от Златна ябълка, / на ябълка коне навързани, / на конете сабли накачени, / над саблите пушки наредени. / Как се изтърва най-добрата пушка, / че удари най-доброто конче, / как се изтърва най-добрата сабля, / че удари най-добрия юнак (СИБ, 1, 263, лазарска). Вариант с езикови особености, присъщи на западните български говори (СИБ, 1, 913, Полско Косово), завършва със смъртта на трима юнаци в шайка позлатена, а вариантите от Преслав (СИБ, 2, 537) и от Малко Търново (БНТ, 13, 119) — със смъртта на най-добрия юнак, който иска гроб с чешма и байрак (дърво).

Дървото златна ябълка и дърво със златна ябълка (или три златни ябълки) на върха често се среща в българските народни

песни и във вълшебните приказки. Доколкото „в ред архаични системи дървото на живота се е представяло като златно“¹⁶ или пък че плодовете му са златни¹⁷, дотолкова може да се мисли, че и в нашия случай става дума именно за вариант на „световното дърво“ като дърво на живота, което бележи средата на сакралното пространство, свръхположителното. Характеристиката и свойствата на дървото на живота временно се проецират върху мястото, където присъствува неговият ритуален модел и където се извършват календарните обреди (коледуване, лазаруване, еньовденско гадание по пръстените), а също така и в обредите за преминаване от един социален статус в друг (раждане, сватба и смърт). Значителна явно е била ролята на дървото златна ябълка в посветителните обреди. Според нас тъкмо за разкриване на тайна за устройството на своето землище при посветителните обреди става дума в отговора „Дунав тече от Златна ябълка“, което в крайна сметка утвърждава и свещения произход на реката.

Доколкото посвещението се мисли и като временна смърт на посветения, в обряда са се включвали елементи и от погребалната практика. Имайки предвид реконструираната ситуация при погребения у алтайските тюрки — гробна къщичка, ограждаща ствола на широколистно дърво, на чиито клони закачали кожата на пожертвувани коне, можем с известно основание да предположим, че като удвоява смъртта на юнака със смъртта на коня, нашата песен отвежда към прабългарско наследство¹⁸.

3. От Варна и от Каварна чак до Златна ябълка. Мома Маринка пита жерави—бели лебеди, къде са нейните девет братя, които са лични: със слънце на чело, звезди на гърди и месец на плещи. Отговорът е, че са твърде далеч — „пустата равна Добруджа, / голямо село Козлуджа, / на влашки дюген седяха, / злата каруца лееха, / билиак желязо те тварят, / ще го завезат, / от Варна дур на Каварна, / чак дур на Златна ябълка“ (СИБ, 1, 414, лазарска, Гецово; пак там, 416, вместо Добруджа, „отвѣд на влашко краище“; пак там, 417, каруцата е медна). Момче се преобува и се кани да иде далеч, „чак до Златна ябълка“ (СИБ, 1, 418, 419, лазарски). Лудо-младо ще ходи на войска, „баш булюкбаша да ода, / зелени байрак да носа, / дур до Цървено Яболко“ (Мил., 349).

Друга лазарска песен от Гецово (СИБ, 1, 382) поставя златна ябълка край воден път: мома търга коси, хвърля ги в гемийка, „гемийчо си ги събираше, / тънки чунбури ще прави, / айлас катъри ще върже, / ще го заведѣт, заведѣт, / ют Варна дур на Каварна, / чак дур на Сладка ябълка“. Поради близкото звучене „сладка“ е заменило „златна“, а „катъри“ — ст.-бълг. „катърги“ — кораби.

Топонимът Златна ябълка е засвидетелствуван и в български

летописен разказ за събития от края на XVIII в.: „Бъше честита земъ Загоре, та па се яви байракъ от Запаты, та доде до срѣд земле от Бечъ, от Будимъ, от Янек, дори от Злате ябълко“ (в бележка съставителят на този раздел от Христоматия по стара българска литература пише за Златна ябълка „вероятно Венеция или Рим“). Въпреки че поп Петър от село Мирково пише за „сред земле“, т. е. представите му за реалното пространство пазят реликти от митологичната концепция за него, топонимът Златна ябълка е бил реалност за духовния живот на българите през седемнадесети век.

Показателно е и единството, с което песните и летописният разказ третираат местоположението на Златна ябълка като твърде далечно: „чак дур на Златна ябълка“ и „дори от Злате ябълке“. А формулата „от Варна и Каварна чак до Златна ябълка“ указва на две крайни точки в усвоеното пространство, ориентирано по реката (от морето, където е устието, до изворите). Изминаването на разстоянието на тези две крайни точки със златна (медна) каруца, натоварена с желязо или с катърги (кораби), свидетелствува не за стопански живот (според народната вяра носенето на железен предмет има защитни функции в негативно време и негативно пространство), а за старинни обредни действия, произтичащи от необходимостта при посвещаването да се предава информация за усвоеното пространство.

4. Дан войвода с Даница в гемийка по бял Дунав. Твърде важна за хода на цялото изложение е коледна песен от село Тетово (СИБ, 1, 169): „Изтеклъ е балъ пръчкъ / Кът, изтеклъ, лис пуснълъ, / бистри ми юди, дълги ми друми / на пътници колядници, / Нъ пръчкътъ славей кацнъл, / кът е кацнъл, тъй и зъпял: / — Ветре, ветре горянино, / горянино, долнянино, / нийде вея толкуз силну, / толкуз силну, толкуз буйну, / зъсурвъш ми сиви крилца, / ни мой гледъм горе й долу, / горе й долу пу бял Дунав. / Пу бял Дунав и гимийкъ, / във гимийкъ Дан войводъ, / Дан войводъ със Даницъ, / със Даницъ дребни дица, / дребни дица — малки момци, / малки момци елкънжие, / малки моми лупътарки.“ Песента е предназначена за „младоженци“, припевът след всеки ред е дълъг и настоятелно подчертава мястото на действието — „край ми бряга, край Дунава, / край ливада, край зелена, / край ми вуда, край студена, / куладе ле, мой куладе“.

Положителната цетова характеристика бял, една и съща за пръчката със славей на върха и за реката, неправдоподобна и за двата обекта, отбелязва присъствието на митологемата „световно дърво“ в двата ѝ варианта — дърво и река. Предпочитанието към „изтекла“, а не израсла също отвежда към представата за река, която тече. Листата на бялата пръчка са и „бистри во-

ди“ и „друми за пътници-колядници“. В тази песен Дунав не е препятствие, а път, който се изминава от момци-корабари и момилопатарки под покровителството на Дан войвода и Даница, и това необичайно пътуване може да бъде обяснено единствено като спомен от някогашни посветителни обреди и като наследство от прабългарите. У някои народи, между които можем да предположим, че са били и прабългарите в своята първоначална прародина в Средна Азия, „названieto за дърво е еквивалентно на „път“¹⁹, а Е. М. Мелетински отбелязва, че „в шаманската митология на народностите на Севера съществува представа за шаманската река (функционално близка на световното дърво, на шаманските дървета), свързващи горе и долу, **небето и земята**, така че изворът на реката съвпада с **горе**, а устието — с **долния свят**, приемайки неговата демонична окраска“²⁰.

5. **Дан войвода гони змей по бял Дунав.** Разгледаната погоре коледна песен ни е позната още в няколко варианта: сокол на брега гледа в бял Дунав шайка с Дан и Даница, които търсят дребна лова „бяла риба морунева“ (АрхКБЛ, Мартен); същото начало, само че тук Дан войвода гони лов — „най-си изгони бре млад зменк, / ден го гони, ден надбягва, / закара го татък долу, / татък долу в Анадола“ (АрхКБЛ, Кошов); на зелено дърво стои сокол, който „долу гледа из тих бял Дунав / как си лади Дан войвода / с тънки шайки и лопатки“, лови змия усойница, връзва я със синджири, а змията плаче и се заканва, че като въздъхне, цялата му войска ще изтрови (АрхКБЛ, Екзарх Йосиф). Последните два варианта се доближават до песента за двубоя в Черно море между Дан войвода и смоче—младо змейче, а също тъй и до легендата за гоненето на змей по Днепър²¹. Към тези примери ще прибавим и варианти на мотива „вълшебен лов“, които имат за място и Дунав: Рабро юнак лов лови „с тънки шайки из бял Дунав, / с бързи рътки на планина, / с добри коне в равно поле“ (ТВ, 41, коледна) — ще отбележим триделната организация на пространството „река—планина—поле“; Марко лов лови по бял Дунав (ТВ, 2201). Връзката на змей с бял Дунав е засвидетелствувана в други две песни: бащата на змей „през Дунав плива“ (ТВ, 1066); Тодора намира своя любовник—шарен змей, на Дунав и иска да му пристане, а той моли да го почака три дни — „до море да си отидем, / сватове да си съберем“ (БНТ, 6, с. 580, Софийско). Тази песен, причислена от съставителя на тома към любовните, е съхранила представата, че постоянното обиталище, „рожденото място“ на змея е морето, а пребиваването му в Дунав е временно.

Гоненето на змея надолу по течението на реката към морето, където е неговото обиталище, още веднъж подкрепя тезата, че бял Дунав организира пространството по вертикала. В мита

за двубоя Змееборца и неговите алоперсонажи са горе, докато Змея обитава долу. В българския фолклор има многобройни примери за „световно дърво“, в чиито корени лежи змей или лами-кучки, и тъй като корените при реката-дърво са ръкавите при вливането в морето, островът срещу устието на Дунав бива наречен Змейски. Митологичните представи за бял Дунав като „световно дърво“ са останали в сила и след покръстването на българите, поради което един от ръкавите е известен с името на християнския застъпник на Змееборца свети Георги.

В две български легенди за местности—обиталища на змейове, името на свети Георги се споменава като топоним и като патрон на църква: змей се установява на Светигеоргиевската скала (БНТ, 11, с. 396, от с. Ляско, дн. Ново Ляски); пещерата Русен камък край Русокастро е по името на мома, отвлечена от змея, наблизо е църквата „Свети Георги“ (БНПП, 7, с. 123). В коледните песни свети Георги прави църкви, а като не му достига градиво, „че тръгва бяг да бяга, / покрай тиха бяла Дунава“ (БНПП, 2, с. 57); „мъгла усъдница“ осъжда свети Георги, заключва го в сандъци, хвърля го в Черно море и Бяло, без него не вали дъжд“ (СИБ, 1, 157); с добри гости е и свети Георги с мряна риба на маждрак, която бива сготвена за курбан (СИБ, 1, 211). Иван Добрев смята, че в тази песен рибата на маждрака на свети Георги се явява заместител на Змея на дълбините²², което се подкрепя и от приведения по-горе откъс от песен за лова на Дан войвода „бяла риба морунева“.

6. **Бял Дунав тече мътен**, защото го гази Кара Добри с добра коня. Той отива „татом долу надолу“, за да види дали е подредено неговото двори. Среща горска дива-самодива, която снощи е поминала оттам и е видяла, че то е оградено „за коле му млади момци, / за пръти му млади моми, / за тръни му млади деца...“ (СИБ, 1, 31, от Козловец). Граденето на двори, град, рай божи с моми, момци, деца и старци е типично място и за други обредни песни и митични балади, което указва на света на мъртвите (а в епоса — на дома на епическия противник), чиито господари са Господ, Стара Дива, Богдан и др. В нашия случай господар е Кара Добри (с показателна цвятна характеристика в първата част на името „кара“ — черен), но в припева се появява и Дан — „Добре ле, Дан мой Добре“.

Мома пита бял Дунав за либе, а той тече „мътен“ и към „долно село“ (БНПП, 2, с. 133, Радилово, коледна); в балада за юнак в тъмница „два змея се бият на планина, / от сила ми мътен Дунав течит (Мил., 239); бели Дунав се е разлюлял и е потопил Света гора (ТВ, 1455) — тук деструктурното състояние на реката се отъждествява с разиграването на Черно море; Дунав тече мътен, защото в него се е удавила едната от

две сестри, а смъртта ѝ е представена като сватба — риба младоженец, змии свашици, върби кръстници (ТВ, 1632—34).

„Мътния Дунав“ присъства в множество сватбени песни, благословии, в юнашките песни за сватовства и в балади с тема „сватба“ по цялото българско землище: в сватбена песен от Преспа (Мил., 551) Дунав е дотекъл мътен и пороен и е донесъл младоженка със златна чаша в ръце; в сватбена песен от Струга (Мил., 511) златна чаша е понесъл „силен Дунав по-роит“; в благослов, когато се пие вино (Мил., 673) — „протекол ми мътен Дунав, занесол ми чаша вино, поклон дойде до кумета...“; по поръка на Господ Дунав удавя сватбари и младоженца (Вер., 234); Ангя кълне бял Дунав, че е удавил брат ѝ млад зет (Мил., 243); девойка на сватбата си пада в „тих бели Дунава“, деверът ѝ е „синджир за ръка“ (БНТ, 7, с. 178); Дунав тече мътен, за да попречи на момък да отиде при либето си (ТВ, 2096); край кален и мътен Дунав мома бере цвете и предлага на момък да се ожени за нея (ТВ, 2225); Дунав тече от Будиград, протича мътен и влачи шайка, в която е Павел с дружина (ТВ, 3663).

Бял Дунав тече „мътен“, т. е. не бял, като само временно се променя постоянната му характеристика на обект, чрез който се организира пространството. Мътният Дунав прилича на разигралото се Черно море и подсказва преходно състояние, резултат на двубоя между силите на порядъка и силите на хаоса в началото на новата година. Пробивът в календарното време означава снемане на преградата между този и отвъдния свят, а бял Дунав се оказва път за света на мъртвите, които са „татом долу“. Календарният вариант на мита за първотворението в песните за бял Дунав е по-слабо отразен, отколкото в песните за Черно море: на морската пяна съответствува речна пяна — „дето се Дунав повива, / дето се пяна събира, / там са израсли два бора“ (ССБ, 2166); на бял Дунав каца сив сокол, който вади люспа сребро, за да му излеят „бащин чаша“, „майчин блюдо“, „сестрин поян“, „любин гривна“ (СИБ, 1, 141, коледна, Садина) — в тази песен виждаме успоредица на „сив галунчец вади мрямор камък от Черно море“. Показателни за обвързването на представите за реката с мита за първотворението са имената на островите по долното ѝ течение: Змейския, Вълчия, Гъска и Гарвац, които повтарят набора от зооморфни персонажи, познати на българските народни легенди, апокрифи и песни за първотворението.

Същевременно в сватбените песни протичането на мътен Дунав или преминаването на мътен Дунав показва встъпването в по-висок социален статус, придружаван често с предсватбена временна смърт на преминаващия, която е притъкмена към проби-

ва в календарното време. Това може да обясни защо временната смърт на добър юнак в тъмница, за когото жалеят майка, сестра и либе, се предхожда от описание на двубой между Змеереца и Змея на дълбините.

7. **Че щем да правим на Дунав мостец.** Бял Дунав организира пространството и по хоризонтала, като го дели на тук и отвъд, явявайки се препятствие в песните за осъществяването на прехода от един социален статус и по изключение от един годишен цикъл в друг. Дружина яде и пие на златна трапеза под зелено дърво, което ще секат и ще правят на Дунав мостец, за да мине „царя със войска се коладници“ (СИБ, 1, 2, Садина, с показателен припев „Света неделя на велик сабор, коладе ле“). Свети Петър сече дърво за мостец през Дунав, по който „да мине войска коледници“ (АрхКБЛ, Сандрово). От дърво, което е в тъмни гори, ще правят мост над бял Дунав, защото отвъд в градинка е малка мома (АрхКБЛ, Кошов). В лазарска песен (ТВ, 342) елен плува по бял Дунав, мома бере цвете, което хвърля в реката и нарича да се разлива, за да направят мостове, по които да минават овчари.

Според В. Н. Топоров строенето на мост е характерно и за архаичната славянска традиция като мотив в коледните песни, защото, „изпълнявани на границата между старата и новата година“, в тях мостът „открива път от старото пространство и време към новото, от един цикъл в друг“²³. И в митологичните представи на българите строенето на мост в началото на новата година вероятно е имало определено място, защото хан Омуртаг съобщава в надписа си от 822—823 г., че аулът с мост над реката Тича е построен в първия месец на годината вол („шегор алем“).

8. **Под син облак над бял Дунав** е припев от коледна песен (АрхКБЛ, Щръклево), в която малка мома се оглежда, сама се харесва и иска да стане мост на бял Дунав, да минава всяка вяра, най-подире — нейното либе. За същото става дума и в песен (ТВ, 2752) — „да съм си знала знала, / че чу той либе да либим, / на сву би гору говела, / на бел би Дунав мост била“. Тук мома-мост повтаря същата идея, която има в предишните песни за дърво-мост, тъй като самата мома може да бъде вариант на митологемата „световно дърво“. Пак същия припев „низ под облак над бял Дунав“ притежава коледна песен, в която три звезди— три еднолики моми, се хвалят с братя (БНТ, 5, с. 102). Припевите на коледните песни, изградени не от обръщания, а от обстоятелствени пояснения за време и място, разкриват най-съществените черти на хронотопа на текста, затова вмъкването на „бял Дунав“ в тях показва значимото място, което той заема в представите за пространството.

Женските персонажи в обредите и обредните песни, когато

са накичени с растителност, със сигурност представят вариант на митологемата „световно дърво“. В коледна песен от Аспарухово река носи мома, чието облекло се изрежда в порядък отдолу нагоре и завършва с чимшир, „на чимшира — триста момка коладника“. Името на момата според припева е Яна („билибили Яно ле“), а в много песни Яна и река вървят заедно. Според Владимир Георгиев името на реката Луда Яна идва от „ход, течение“²⁴. Младоженката в сватбата носи на главата си венче, което също ѝ позволява да встъпи в ролята на медиатор—световно дърво, и да пренесе сватбарите през бял Дунав, предотвратявайки коварното намерение на кума да удави младоженеца. Смята се, че „преодоляването на водна стихия — море, река — е мотив, разпространен в южнославянския епос“²⁵.

9. Щях да се хвърля в черен-бял Дунава. В песен на буенец от Аспарухово (ДЮДК), която е монолог на мома, се среща бъдеще време в миналото, което е необичайно глаголно време за песните — „аз да те зная, дето щеше да ме излъжеш, / щях да се хвърля в черен-бял Дунава“. И когато Дунав я изхвърля долу в Лонгоза, от русата ѝ коса ще изникне босилек, от снагата — дърво деляново с триста млади момка на него. Във вариант от Қолибето (ССБ, 1961) момината снага ще се превърне в ливада, русата коса в детелина, черните очи в кладенци, почти същите превращения знае песен от Карлуково (ТВ, 2688) — в цареви ливади от косата ѝ ще поникне трева детелина, от снагата ѝ — дърво дафиново, от очите ѝ — два бистри кладенци, а от Певец (СИБ, 2, 1292) — „да поникна Йорге, / в царюва градина / бял червен трендафил“. Тук условно е показано какво очаква непреминалия през посветителните обреди. Невъзможността да се осъществи преминаващ обред също води до подобни превръщания, в балада мома Яна наръчва на своето венче баща ѝ да не сече върба на Дунав — тя е нейната снага, брат ѝ да не коси сено — то е нейната коса (БНПП, 4, с. 328). Подобни метаморфози познават коледните песни за двубой между юнак (чобан) и самодива (БНТ, 5, с. 137). Удавена от младоженец подменена невеста в Дунав, се превръща в риба „с зелени венци на главата, / с бели прекровки на лице, / с танко презърце на ръце“ (БНПП, 4, с. 324). Разгледаните песни разкриват бял Дунав като критично място при преминаващите обреди. Според народната вяра самоубийството и удавянето са отклонения от нормалното преминаване в „отвъд“, затова и непреминалите се присъединяват към същества от низшата митология, враждебни на колектива и обитаващи реката.

Младоженец „Иванчо гержич чобанчо“ се удавя в Дунав — на отиване сватбата минава по сухо, на връщане „Дунав е ишел-пришел / с бреговете наедно“, по съвет на кума той нагазва и

Дунав го понася (СИБ, 1, 797). В две песни от Аспарухово (ДЮДК) придошла река иска от сватбата курбан: Искър „от чияк курбан искаше“; Марица „от сватба курбан искаше“. В песен от Юпер (СИБ, 1, 282) лазарки предупреждават майка, че зли хора ще отрежат главата на нейното дете и ще я хвърлят в Дунав, а Дунав се е „засирил“ „на два, на три бродове, / на четири мостове — / вред войници минават“ (всъщност и тук става дума за предупреждение, а не за същинско жертвоприношение); в друга лазарска песен (СИБ, 1, 341) Дунав носи девет глави човешки; в песен на буенец от Аспарухово Дунав отвлича Петър, който е отишъл „падила да пере, ведра да си мие“; моми белят платно на бял Дунав, идва чума (БНПП, 4, с. 85); клетва — ако е грешен, „бял Дунав да го отнесе“ (БНПП, 4, с. 213); Стоян заварва на тихи бели Дунава до три бродници и умира (БНТ, 4, с. 177).

В песните, които отразяват преминаващи обреди, нарушаването на клетви или забрана, бял Дунав променя своята знакова натовареност и се превръща в критично пространство, което носи гибел.

В няколко села — Пиргово, Мечка, Сандрово и Мартен, къпането на царя на коледарите на Ивановден е ставало на самия Дунав. В това виждаме отглас от ритуалното посичане на царя „при извори и кладенци“ (и следователно е задължителна близостта до „световното дърво“), което се пресреща с едно легендарно известие от Българския апокрифен летопис („цар Испор царува... и след това го погубиха измаилтяните на Дунава“), както и вяра в очистителната сила на водите на бял Дунав, засвидетелствувана в коледни песни: Краливичан Марко посича еничари и край бял Дунав с пясък сабя трне, а с вода лице мие (СИБ, 2, 167); Марко посича турци и ще мине през бял Дунав, за да измие кърви (БНПП, 2, с. 40); за живителната сила на „студена вода от бял Дунав“ вж. в баладата „Яна кукувица“, в която цветово се обвързват „бяла Беласица“ и „бял Дунав“ (БНПП, 4, с. 315).

Вариант на разглеждания мотив (ТВ, 2426) знае за мома, която ще се хвърли в тихи бели Дунава, за да бъде изнесена в цареви ливади, където ще израсте „бела перуника“ и ще я берат цареви момци. Присъствието на мома-перуника край Дунава вероятно стои във връзка с няколко варианта на песен (ТВ, 2576—80), в която край Дунав има зелена морава, дърво дафиново с бял, червен трендафил и жълта пеперуда с написана на крилете вест за смъртта на мома. Подобно на песента за вестта за падането на цар Костадин и неговото погубване край извори и кладенци и тук може би става дума за жертвоприношение на мома в обредите за дъжд, в които най-важна роля има персонажът

пеперуда, чието име е тълкувано като име на съпругата на Гръмовержена Перун.

10. **От тази страна през бял Дунав**, припев на коледна песен (АрхКБЛ, Сандрово, с вариант от Мартеи), в която Иван чобан води стадо, а на бял Дунав сто моми и сто булки перат сто платна и сто ризи. В коледна песен от Аспарухово Старата юда пере бялата си рокля „на тихъи Дунав, на мрямор камък“, в същото село съществува поверие, че Юдата криела слънцето, за да се „бели“ (пере) за Връбница. Навярно и в този случай става дума за очистителната сила на водите на реката и има ритуален смисъл; при това в тези песни освен „бял“ Дунав е и „тих“: Райка мома бели платно на тиха бяла Дунава (СИБ, 1, 283, лазарска); Иринка бели платно на тихи бели Дунава и брой гемии — „триста гемии минаха / с триста бели ветрила“ (СИБ, 1, 597); Радка бели платно на тихи бели Дунава, а либе гемиджия иска кърпи за дар на „триста гемиджии, / триста каикчии“ (СИБ, 1, 602); Неда бели платно на тиха бяла Дунава, буля ѝ я предупредява, че Дунав ще дойде мътен и ще я отвлече към Димитрови сараи (СИБ, 1, 684); Дунавинки платна белят (СИБ, 2, 1058).

В нашия песенен фолклор повсеместно са разпространени мотивите мома седи край бял Дунав и го пита за близки или либе: Петкана „бела вардарка“ пита Дунав за либе Стоян (Вер., 322); мома пои братов или бащин коня на бял Дунав, овчари я виждат и се захласват по нея (БНПП, 2, 130, коледна, СИБ, 2, 74, 75, 76, 77, 78, коледни); Дойна мома изтърва братов кон в тих бял Дунав, триста момка се хвърлят (СИБ, 2, 102, коледна); любе вади мома от Дунав (БНПП, 5, с. 109); мома иска Дунав да я носи, а не Иван да я води (БНТ, 5, 315); мома дава на Дунав венец, който да отплува до момкови двори (Мил., 537); мома ходи по Дунав и хоро води (ДЮДК); мома Стана, отвлечена от турци, се хвърля в бял Дунав (Вер., 248).

11. **От онази страна през бял Дунав** — припев на коледни песни (БНТ, 5, с. 171, от Русе, АрхКБЛ, Бабово), в която Янкула чобан (Нанкул чобан) е повел стадо до момини градини. В песента от Бабово Стара дива се превръща в малка мома, за да измами Нанкул чобан, който е с девет стада, девет овчари и сто кучета. В коледна песен от Кошов (АрхКБЛ) Иван Кобан пасе стадо „край бял Дунав от тази страна“ и вижда, че „в онази страна Влашка земя“ в градинка има малка мома. В коледна песен (ТВ, 158) Нанко чобан води стадо покрай Дунав, което, уплашено от „вълчотинка, хайдучинка“, минава „през тихия бели Дунав, във отвъдна Влашка земя“, но той си го възвръща с меден кавал и помощта на овен. Във варианти (Вер., 163, ТВ, 3703) стадото е пленено (откраднато) от турци или власи.

Според организацията на етнично усвоеното пространство, отразена във фолклора, „отвѣд бяла Дунава“ („от онази страна през бял Дунав“) е Влашка земя, но тъй като на този макротопоним ще се спрем подробно по-нататък в нашето изложение, тук само ще отбележим накратко, че „отвѣд“ белеят сватове (БНТ, 5, 525); „отвѣд през Дунав във Влашко“ отиват конници за булка (ТВ, 2757), белеят се еничари (БНПП, 3, с. 287), бият се татари с маджари (СИБ, 1, 347, лазарска, СИБ, 2, 1174, 1175, хороходни), Стоян загалил „отводна страна бял Дунав / българско малко момяча“ (БНПП, 5, с. 147, от Родопите).

Досегашното изложение позволява да видим в „бял Дунав“ не край на етничното землище на българите, негова граница, а разполовяване чрез реката на своето пространство на две, каквото е било фактическото положение през VII—X в., когато се формира основният набор от макротопонимите в българския фолклор.

Етничното усвояване на река Дунав проличава твърде добре и по имената на местности, острови и селища по поречието, за които откриваме успоредници в българските митологични представи и във фолклора. Данните за средновековните градове и крепости вземаме от „Български средновековни градове и крепости“, т. 1, 1981 г., където изворовият материал е систематизиран и разтълкуван вешо.

НОВО СЕЛО И ЛИКОСТОМИОН. Коментирайки един средновековен списък на градове от XIV в., приписван на Киприан, може да се заключи, че „по съставителя на този документ Видин и Търново, Силистра, Вичина и Килия по река Дунав и Ново село (Ени сала) на устието ѝ били български градове до падането на България под турска власт“²⁶. С подобно име са известни още няколко селища по поречието: Новград, известно като средновековна крепост от XIV в.²⁷, Ново село и Новград (Новград в Унгария)²⁸.

Новград се среща в българските коледни песни: малка мома, сравнена с ясна зора „низ под рида, в Нова града“, е в шайка сред Черно море (ТВ, 95); Божа майка не могла да достигне Нова града, затова добила Млада бога отвън града (СИБ, 2, 7 и 8); Слава се провиква „стани из Нова града на неговите бързи слуги“ да донесат „новоградо ключи“ — „да разключим новоградо порти, / та да видим що е с богом“ (от Аспарухово с припев „слава да е тебе, млади наш боже“, пее се на трапеза след къпането на станеника на Ивановден). Митопоетичният Новград като обиталище на Млада бога представя новия порядък. Епитетът „нов“ се отнася още до ведра, в които ще бъде окъпан Млада бога, и до църкви, противопоставени на „стари манастири“, които иска да разбие Черно море. Календарното обвързване

на Новград с Ивановден бележи края на „мръсните дни“, от осъзната опозиция ново—старо закономерно идва и именуването на град на устието на Дунав, където е началото на организираното пространство от „бял Дунав“, противопоставено на „Черно море“.

За моми новоселчанки и Дунаво село се пее в седенкарска песен (СИБ, 2, 772), в хороводна песен (СИБ, 2, 1304) неясно кой се кани да замине „татък долу в Ново село, / че ще кажа: — Царя няма, / ти цар бъди, аз везирую, / ще извадим нови закони...“

Подобно обяснение може да се даде за името на Ново село (град Дългопол), което се намира в най-долното течение на Камчия, там, докдето през средновековието тя е била плавателна, а също тъй за Новград, разположен при вливането на Янтра в Дунав, и за Ново село, което е в близост до вливането на Тимок. Последният случай подсеща, че в най-ранния период на етничното усвояване на пространството топонимът Ново село (Новград) може би е отбелязвал сакрални точки от територията на племенни общности, обединени по териториален белег, например тимочани, стримонци и др.

През VIII—IX и XII—XIII в. на устието на Дунав е съществувал още един град, известен като Ликостомион (от гр. „вълча уста“, а името му виждат продължено в дн. град Вилково), който се намира на десния бряг на ръкава на Килия²⁹. Като имаме предвид домашните митологични представи за сътворението, според които вълкът е дело на дявола, едва ли Вълково е превод от гръцки топоним, по-скоро е станало обратното. Двойката градове Ново село и Вълково на устието на Дунав има своята успоредница в двете села Новград и Кривина при вливането на Янтра.

ХЪРСОВО. Малко се знае за средновековната крепост—град Хърсово на десния бряг на Дунав, но несъмнено през средновековието тя е била също българска³⁰. Твърде вероятно е името да идва от името на слънчевото божество Хърс³¹. Предположението ни е в съгласие с изявената в песните връзка между слънцето и бял Дунав. В песните за бял Дунав се появява името на друг митологичен персонаж—Лада: „Дунав тече, павун влече, на павуна Лада мома“ (БНПП, 2, с. 138).

СЕЛО ГАРВАН. До село Гарван Карел Шкорпил споменава два острова — Гарван и Света Параскева, срещу които на брега е Герман баир³². Вече стана дума за мястото на гарвана като медиатор в мита за първотворението. Герман се нарича куклата при измолване на дъжд (обредът се извършва предимно в Северна България, но доколкото в някои места на Североизточна България той се прави на един от великите четвъртъци заедно с пеперудата, в която виждат съпруга на Перун, то и Герман ве-

роятно е встъпвал във функциите на върховно божество, а в Параскева изследвачите виждат християнската застъпница на богинята Мокoшъ при източните славяни. Обредната кукла Герман задължително се заравя край вода, най-често на брега на река, откъдето е могло да дойде и името на Герман баир на брега на Дунав.

ГЮРГЕВО. Според летописец Гюргево е „крепост в Шишмановата земя“ и се е намирала на остров срещу дн. Русе. Споменава се в дарителна грамота за манастир на влашки владетел от 1409 г., писана в „Гюрговъ градъ“³³.

В коледна песен от Софийско (БНТ, 5, с. 254) юнак гони елен „до доле поле крива река, / доле село Гюргюлево, / Гюргюлево, Гюргюшево“. В друга коледна песен пред Гюргюмграда е юнак с кон, който диша син-бял пламък и иска да запали града, ако не му дадат малка мома (СИБ, 1, 69, 70, СИБ, 2, 145, 146, 147, БНТ, 5, с. 262, както и посочените варианти към песента в бележките в края); името на града се среща още като Гюргювграда, Гиргювграда, Гюрджумграда, рядко придружен с епитета „хубав“ — „задало се ясно зоре низ хубава Гюргюмграда“. Конят, който диша син-бял пламък, а в някои варианти е и хвъркат („конче хвъркна и подхвъркна“), отвежда към представи за коня аждер (змей), засвидетелствуван в български народни песни (Мил., 60, юнашка, Янкула язди „кон арджелия“, 84, юнашка, Марко кове „кон арджелия“, за да го язди синът му Огнен). Струва ни се, че в основата на тази песен стоят старинни представи за младоженеца в сватбата като насилник (иноземец или митологичен персонаж, представител на дивата природа), които я сближават с песента „Лудо-младо / млад змей / граби мома“.

Гюргюмграда се среща и в песен със змеборчески мотив: добър юнак с хранен коня убива „сорхара ламя със три глави“, припаднала като тъмна мъгла по „хубава Гюргюмграда“ (СИБ, 1, 132), Пиргово, коледна); свети Георги отсича трите глави на софра ламя, припаднала „по хуба Гюргюлюмграда“ (СИБ, 2, 268, коледна, Цар Крум).

Името Гюргевград на средновековната крепост на остров сред Дунава е в пряка връзка с името на един от християнските застъпници на Змебореца в българската митологична традиция свети Георги. Това предположение е в съгласие с песните, в които Змеборец (Дан войвода) гони млад змей по бял Дунав, а също така и с някои изявени соларни аспекти в култа към свети Георги (тъкмо на Гергювден слънцето спуска люлки, за да грабне хубава мома).

СТЪЛПИЩЕ (ДИКИЛИТАШ). Местност на брега на Дунава до село Мечка с два природни каменни стълба. Според леген-

да, записана в село (АрхКБЛ), те са дело на Марко и неговата сестра. В близост до тях се е намирал голям скален релеф на тракийски конник. В разгледаната вече коледна песен на брега на бял Дунав Марко трие кървава сабя с пясък (СИБ, 2, 167), а в юнашкия епос Марко чува гласа на поробени край бял Дунав (БНПП, 1, с. 85).

БАБИНИ ВИДИНИ КУЛИ. Константин Иречек в своите „Пътувания по България“ съобщава за митично същество Вида, което дава името на Видинската крепост³⁴. В коледните песни, предимно от Източна България, Вида е мома, в чийто образ откриваме само някои митологични черти, а в коледните песни, в епоса и баладите от Западна България тя е Вида Самовила. В някои от вариантите на мотива „мома-войник“ мома Вида като едно от изпитанията за разпознаване преплува бял Дунав (БНТ, 5, с. 220, с. 222, БНПП, 2, с. 141, 148).

Песен за избор на либе между три девойки от трите града знае за Вида от Видин: „бела Рада от Радомир, / джанъм Вида от Видина, / тенка Янка Софиянка“ (БНТ, 7, с. 229); три девойки от три града са на Дунав: Софка Солунка, Мария Костурка, Мария Стамболка (Мил., 482); една от „три девойки бугарки“ шетала край Дунав, където в кула има трима ергени (Мил., 504).

Средновековното име на Видин е Бдин, смята се, че продължава античното име Бонония. В Български апокрифен летопис е наречен „седмовъръхи Вавилон“, сравнение, в което се долавя известна митологизация. В песен от Кула (ТВ, 2382) лоза винова се вие „покрай този Будинграда-Видина“.

СЕВЕРГРАД. Лазарска песен от с. Мечка е монолог обръщение: „Северино, Северино, / север пъстра градино, / заварди ми, запази ми, / Северград, дор дода, / че ме вика, че ме вика, / Демир-Копур войвода, / ще ме дари, ще ме дари / добра дарба — ранен коня...“ От текста не става ясно кой е произнасящият монолога, може с известно основание да се предположи, че е мъж, воин, конник, който пази прохода. В продължението на песента той иска вместо кон мрежа, с нея улавя девет глави човешки (СИБ, 1, 181). Според нас песента съдържа сведения за първите десетилетия на българската държава, затова ще приведем всички известни варианти: в сетенкарска припевка началото е същото, чака го Демирска войвода — „на бял Дунав камен мост ще направи, / че ще минат триста души войводи“ (СИБ, 1, 731, Гецово); сватбена песен знае за „Соферина, софер пъстра градина“ и „Демир-паша войвода“, който го вика за кум и да го дари с кон и мрежа, за да улови риба за гостите на сватбата (ССБ, 696, Бели Осъм.). За Северград пет коледарите от Аспарухово при излизане от дома, къ-

дето са коледували: „Я ний оттука, а Господ тука, / Северим-града дребен маргарец, / Дели Яно ле малка моме“, за мома Северинка споменават в сватбена песен на засевки — „кон му подплаших и той ми рече: / — Северинке ле, несгодо моя“ (СИБ, 2, 479, Голяма вода), а също и в песен от Софийско (БНТ, 6, с. 527).

Град с име на една от посоките на света не е изключение (в коледни песни от Северна България се пее за „един град на запада“), но връзката с Демир Копур войвода показва, че се има предвид град Турну Северин (дн. Дробета в СРРумъния), разположен в близост до Железните врата на Дунав. Според Петър Коледаров градът носи името си от славянското племе севери. То отначало се намирало в Източния Балкан (може би за същото свидетелствува и Северград в коледната песен от Аспарухово, дервенджийско село на един от проходите в Източна Стара планина), а после било преместено да отбранява района на Турну Северин³⁵. Всъщност Железни врата бележат крайната западна точка на новообразуваната българска държава. Топонимът Демир капия (Железни врата) се среща често у тюрките, познат е на коледарската благословия и на коледните песни, също така и на епоса на българите, многобройни проходи у нас са назовани с това име.

Че Железни врата (Демир капия) и градът Турну Северин (Северград) били важна точка в усвоеното и включено в държавните граници пространство, личи и по това, че там е краят на голямата Новакова бразда през Влашката низина.

БУДИМГРАД. Освен Златна ябълка поп Петър от Мирково споменава и Будим в своя летописен разказ от края на XVII в., а това име се среща в много български народни песни като Будим, Будин, съответно Будимград и Будинград, дори Будин село. Повечето от тези песни са епически или балади. Според Христо Вакарелски песента „Татари и Стана от Будин“ (БНТ, 3, с. 203) отразява „превземането на Будапеща в 1526 г. от турците“, а „Превземането на Будинграда“ (пак там, с. 204) — „обсадата на Буда през 1530 и 1540 г. от австрийски войски и превземането на Буда от турците в 1541 г.“³⁶. Редки са случаите, когато Будимград от песните е на брега на Дунав. Балада за юнак в тъмница има за начало „Два са змея на планина збиле, / от сила ми мътен Дунав течит, / край му бие у Будина града“ (Мил., 239). Пушка пуква от Будина града и удря трима юнаци в шайка позлатена (СИБ, 1, 913). Рядко Будинград се появява на мястото на Гюргюмграда (СбНУ, 35, 37) или на мястото на Котел, като в тоя случай се поставя на „нова скеля“ на Черно море (СИБ, 1, 81, 84, 85, 86). За развалини на крепост Будимград в Търновско пише Карел Шкорпил.

Митопоетичният Будимград последователно се обвързва в

българската традиция с тъмница, със смърт, със самоубийството на мома будимчанка, с обсадата и нашествието на иноземци, най-общо — с нарушаването на порядъка, край на старата година, изгарянето на бъдника, т. е. противостои на Нова града. Възможно е той да отбелязва най-западната точка на усвоеното пространство, каквото същност е мястото на Будапеща (с характерия за българските славяни преход на *ti* в „щ“) в политическата география на средновековната българска държава през IX—X в.

Че името Будини принадлежи към арханжния митологичен пласт в нашия фолклор, показва и една недовършена песен за Будим Яна (Мил., 167): два царя искат Будим Яна, а третият ще я грабне, затова тя побягва в „Димна гора Богданова, / найде древо кипарово, / во коренот змех му лежит, / на връвон славей пент. / Ми се скрила Будим Яна / змеотому под крилята“.

Принадлежащи на едно и също ниво в триделното пространство, Черно море и бял Дунав притежават сходни характеристики, които ги сближават в много песни, третиращи предимно преодоляването на препятствие в преминаващите обреди. Но същевременно, както това добре личи от прокараната последователно в песните цетова характеристика, те се противопоставят. Черно море в митологичните представи застъпва идеята за първоначалния хаос, Световния океан, който след сътворението минава в чюдножието на организираното от „световното дърво“ пространство, чийто представител пък се явява бял Дунав.

Двойката Черно море—бял Дунав е основополагаща в пространствения модел на българската митологична традиция, който в началото на формирането на етноса отговаря на реалната територия на българската държава. И в по-сетнешните векове, когато реалното пространство променя своите очертания, този модел запазва действената си сила и за най-отдалечените югозападни предели на българското землище и оказва трайно въздействие върху фолклора.

БЕЛЕЖКИ

¹ Статията се явява част от по-голяма работа, в която се разглежда етничното усвояване на пространството, отразено във фолклора чрез макротопонимите Черно море, бял Дунав, Влашка земя, Богданска земя, Романия, Зягоре, Света гора, Стара планина и Пирин. Тук под етнично усвояване разбираме отграничаване, вътрешна подялба и означаване (именуване) на най-важните обекти, т. е. организацията му по свой модел, който споделя най-общите черти от организацията на космоса в митологичните представи и от културата на етноса. От българските изследвачи по този въпрос вж. у Тодор Ив. Живков във „Фолклор и съвременност“, С., 1981, и в Стоян Генчев, „Народна култура и етнография“, С., 1984.

- 2 Черно море. Книгоиздателство „Г. Бакалов“, Варна, 1978, с. 10.
- 3 А. Калоянов. Фолклорно-митологични представи в някои паметници на средновековното ни приложно изкуство, в: сб. „1300 години българска държава“, ВТУ, В. Гърново, 1982.
- 4 Записана и предоставена ми от Иван Градешлиев, за което сърдечно му благодаря.
- 5 Иван Добрев. Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение. С., 1982, с. 208; за същото тълкуване на тази песен аж. и в: А. Калоянов. Български митове. С., 1979, с. 60.
- 6 Димитър Маринов. Избрани произведения. Т. I. С., 1981, с. 8.
- 7 Веселин Бешевлиев. Прабългарски епиграфски паметници. С., 1981, с. 72.
- 8 Димитър Маринов. Пос. съч., с. 80—82.
- 9 Христина Милчева. Сандъкът от Терачина. Сп. „Отечество“, 1983, бр. 4.
- 10 Български средновековни градове и крепости. Т. 1, В. 1981, с. 271.
- 11 Константин Иречек. Пътувания по България. С., 1974, с. 900.
- 12 Пак там, с. 907: „Този прозорец се нарича по турски кърккъзкапусу, „врата на 40 моми“, които според преданието при някоя си обсада се хвърлили уж отук в морето.“ За митологичната основа на това предание вж.: Мифы народов мира, Т. 2, М., 1982, с. 32, където се посочва, че в някои тюркски народи те се смятат за шамански духове помощници.
- 13 Мифы народов мира. Т. 2, М., 1982, с. 374—376.
- 14 Владимир Георгиев. Българска етимология и ономастика. С., 1960, с. 25.
- 15 Мифы народов мира. Т. 2, М., 1982, 374—376.
- 16 Пак там, с. 147.
- 17 Пак там. Т. 1, с. 397.
- 18 В. Д. Кубарев. Древнотюркские изваяния Алтая. Новосибирск, 1984.
- 19 Иваничка Георгиева. Българска народна митология. С., 1983, с. 33, в бележка под линия №110.
- 20 Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 217.
- 21 В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974, с. 173.
- 22 Иван Добрев. Пос. съч., с. 80, 175, 211.
- 23 Мифы... Т. 2, с. 177.
- 24 Владимир Георгиев. Пос. съч., с. 48.
- 25 БНПП, 1, с. 446.
- 26 Български средновековни градове и крепости. Т. 1, В., 1981, с. 243.
- 27 Пак там, с. 155.
- 28 Петър Коледаров. Политическа география на средновековната българска държава. Т. 1. С., 1979, с. 20, където Новград се споменава заедно с други български градове от IX в. — Пеша, Черниград, Солниград.
- 29 Български средновековни градове и крепости. Т. 1, с. 235.
- 30 Пак там, с. 208. Ал. Кузев бележи: „Заслужава внимание обстоятелството, че името Хърсово е отглас на античното наименование Карсиум. Обикновено се приема, че Хърсово произлиза от личното име Хърс или Хръс, като по този начин славяните при заселването са осмислили наименованието Карсиум.“
- 31 Мифы... Т. 2, с. 452.
- 32 Известия русского археологического института, с. 448, 519.
- 33 Български средновековни градове... с. 163—170.
- 34 Константин Иречек. Пос. съч., с. 337: „Името Видин народната етимология взела за прилагателно от женското име Вида и по този начин образувала митическо същество, основател на замъка.“
- 35 Петър Коледаров. Пос. съч., с. 26.
- 36 БНТ. Т. 3, с. 614.

СЪКРАЩЕНИЯ НА ЗАГЛАВИЯТА НА ИЗПОЛЗУВАНИТЕ ИЗТОЧНИЦИ

- АрхКБЛ — Архив на катедра българска литература при ВТУ „Кирил и Методий“, включващ дипломни и курсови работи, а също така и записи от студентски научни експедиции в селища със старо местно население от Североизточна България.
- БНПП — Българска народна поезия и проза. С. Т. 1—7, 1981—1983.
- БНТ — Българско народно творчество. С. Т. 1—13, 1961—1965.
- БЮЕ — Български юнашки епос. С., 1971.
- Вер. — Стефан Веркович, Народни песни на македонските българи, второ издание, С., 1966.
- ДЮДК — Добър юнак с добра коня (152 обредни песни от село Аспарухово), събрал и подредил Анчо Калоянов. Книгоиздателство „Г. Бакалов“, В., 1987.
- Мил. — Братя Миладинови. Български народни песни. Четвърто издание. С., 1962.
- СИБ — Народни песни от Североизточна България. С. Т. 1—2, 1967—1973.
- ССБ — Васил Стоин. Народни песни от Средна Северна България. С., 1931.
- ТВ — Васил Стоин. Народни песни от Тимок до Вита. С., 1928.

Бележка. Когато фолклорните творби са с пореден номер в използваните сборници, посочва се номерът, без да се отбелязва, че е номер. За разлика от тях при източниците, в които фолклорните творби не са номерирани, се посочват страниците.

ВЕР. — Стефан Веркович. Народни песни на македонските българи, второ издание, С. 1966.

ЭТНИЧЕСКОЕ УСВОЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА, ОТРАЖЕННОЕ
В БОЛГАРСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ
(ЧЕРНОЕ МОРЕ И БЕЛЫЙ ДУНАЙ)

Анчо Калянов

(Резюме)

В работе рассматриваются макротопонимы Черное море и белый Дунай в болгарском фольклоре, которые показывают этническое усвоение пространства как процесс отграничения, внутреннего деления и названия самых объектов предварительно заданной модели, построенной на представлениях, связанных с мифологической традицией и культурой этноса.

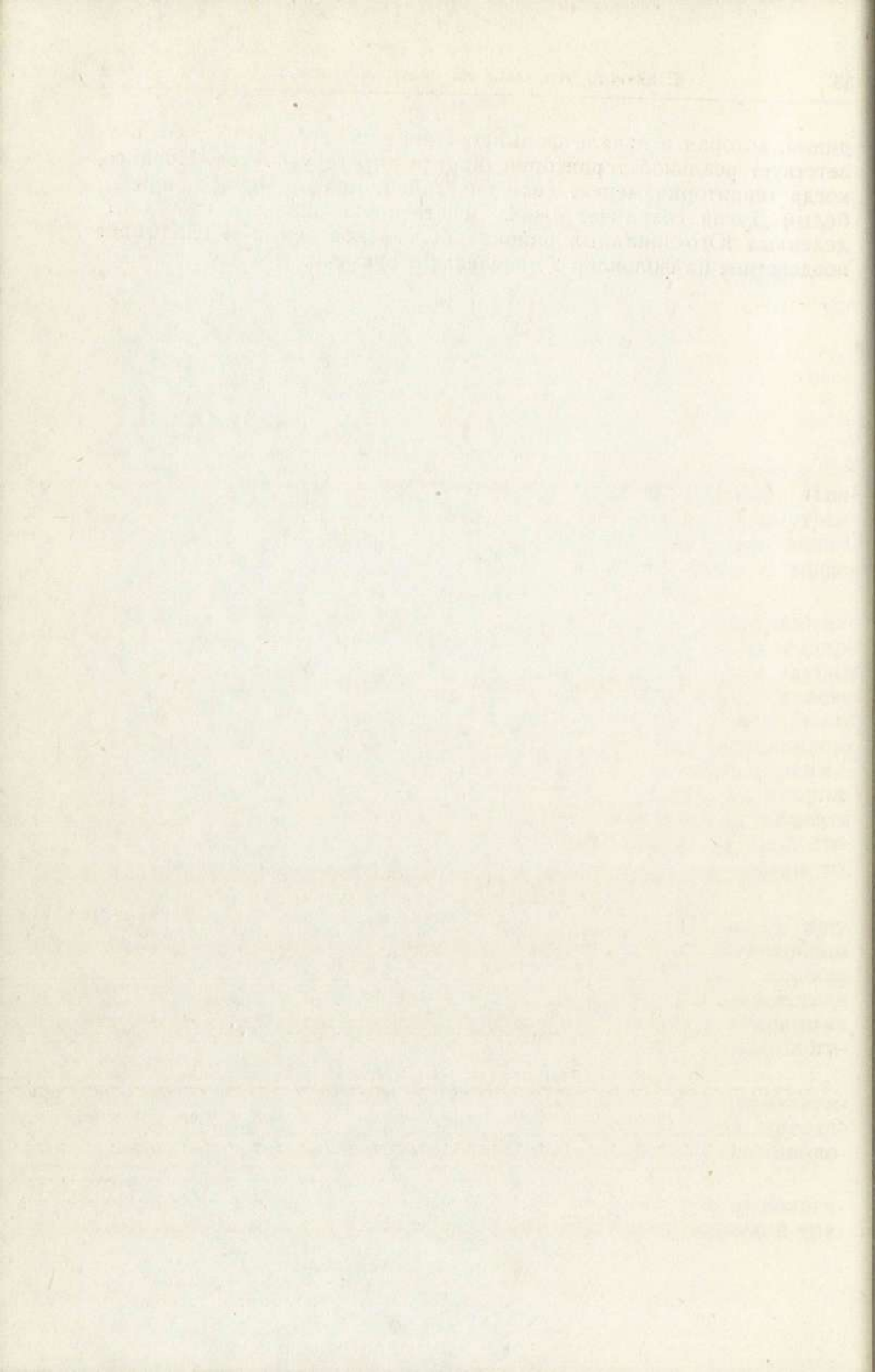
В болгарской мифологической традиции море воспринимается как изначальный хаос и активно присутствует в календарном варианте мифа о первотворении как обиталище Змея глубин или как место поединка Змееборца и Змея. Оно представлено (чаще всего в колядных песнях) как угроза порядку при смене старого года новым. Если в народных легендах и нефольклорных источниках море остается без названия, то в песнях (преимущественно колядных) оно — Черное море, т. е. реальному природному объекту в процессе усвоения придаются качества объекта мифологии. В балладах и эпосе Черное море в значительной степени демифологизируется. Существенный момент в усвоении то, что береговая полоса считается священной.

В мифологической традиции белый Дунай организует пространство по вертикали и по горизонтали, являясь средоточием пространства. Этническое усвоение природного объекта хорошо видно и в некоторых реальных топонимах, имеющих соответствия в песнях. Эти сходства можно объяснить не влиянием топонимии на песни или наоборот, а влиянием общей модели — мифологической.

Черное море и белый Дунай обладают сходными характеристиками, которые сближают их в песнях, отражающих преодоление препятствий в обрядах, но в то же время они противопоставляются черный — белый, хаос — космос.

Пара Черное море — белый Дунай является основополагающей в пространственной модели болгарской мифологической тра-

диции, которая в начале формирования этноса (VII—IX вв) соответствует реальной территории болгарского государства. Позднее, когда территория меняет свои очертания, модель Черное море — белый Дунай сохраняет свою действительную силу и в самых отдаленных Юго-Западных районах болгарской земли и оказывает воздействие на фольклор до последнего времени.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXII, книга I

Филологически факултет

Година 1986/1987

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XXII, livre I

Faculté philologique

Année 1986/1987

Ионка Кръстева

ЕВОЛЮЦИЯ НА ГЛАВНИЯ ГЕРОИ
В АМЕРИКАНСКИЯ ВОЕНЕН РОМАН
ЗА ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

(Мейлър, Хелър, Вонегът)

Ionka Kristeva

EVOLUTION DU HEROS RPINCIPAL DANS LES ROMANS
AMERICAINS CONSACRES A LA DEUXIEME GUERRE
MONDIALE

(Mailer, Heller, Vonnegut)

София 1987

EVOLUTION IN THE
AMERICAN

Непосредствено след Втората световна война заедно с икономическия просперитет в САЩ настъпва период на политическа реакция и открит антикомунизъм. Оптимизмът, революционният подем и социалнокритическата насоченост на тридесетте години бяха сменени от песимизма и нихилизма на 50-те години. В изследването си на литературата от този период американският критик Максвел Гайзмар отбелязва: „Социалната атмосфера беше твърде тежка, бедна и угнетителна. Естетическият въздух твърде прозрачен. Американската литература през 40-те и 50-те години понякога представляваше пред света странно и иронично зрелище“¹. На фона на всеобщото объркване, страх и примирение и на възхода на милитаристичния роман произведението като „Голите и мъртвите“ на Мейлър, а по-късно „Параграф 22“ и „Кланица 5“ на Хелър и Вонегът бяха смел опит на протест срещу официалната политика и официалната литература. Те потърсиха нови герои, изразни средства и художествени структури, с които да оборят митовете и идеалите, създадени от апологетите на ерата на просперитета и еснафското самодоволство. И тримата писатели водят непримирима борба с реакционните тенденции в американското общество и култура, с кумирите на масовото изкуство, целейки, както казва Мейлър, „да предизвикат революция в съзнанието на нашето време“². Вонегът формулира своето разбиране за ролята на твореца по следния начин: „Нашата цел се състои в това да дадем на човечеството представа за самото себе си в цялата ѝ сложност, да изразим неговите мечти и митове... Нашето влияние се разпростира бавно и неусетно и засяга преди всичко младежта... Но то ще стане доста осезаемо, когато тези, които ни слушат сега, придобият сила и влияние в обществото“³. Съвсем ясно е, че авторите са обърнати към образа на човека от бъдещето, те се стремят да моделират строителя на утрешното общество, да изградят пълноценни личности от тях, които ги слушат сега.

През XX в. настъпи дълбок прелом в начина на водене на войната, на нейното възприемане и отражение в литературата. Тя не може вече да бъде традиционната проверка на силата и мъжеството, както беше в предишните войни. Още критиците на произведенията за Първата световна война отбелязват този факт. Някои от тях, например Маклийш, призовават към запазване на традиционния романтичен култ към войната и изобразяването на героичната, благородна смърт и се оплакват, че „войната, която

младите автори изобразяват, не е „човешка“. Нейните герои не са мъже, не са дори армии, а нации, континенти. Нейният сюжет не разказва за мъже на война, а за начинания, средства, сили — алчността на bankerите, сребролюбieto на производителите на оръжия, гладуването на нациите, осакатяването на милионите⁴. Това изказване за нас е важно преди всичко с признаването на настъпилния разрыв в традиционните представи за войната и нейното отражение в литературата. Определяща роля за този прелом изиграха последствията от навлизането на техническия прогрес в съвременния начин на водене на война. От решаваща роля се оказват не човешката сила и традиционните добродетели — доблест, самоотверженост и смелост, а степента на развитие на техниката.

Промяната в характера на войната води до промяна в образа на смъртта и на образа на героя във военната литература. Според Куперман смъртта на бойното поле се е превърнала в „негативен акт...“. В новия военен контекст смъртта е по-скоро напразна, отколкото героична; естетическите и героичните размери на смъртта бяха разрушени не само от фалшиви мотиви, но също и от техническия и военния абсурд, които елиминираха както вътрешната, така и външната мотивировка⁵. В действителност удара нанася оръдието, машината, които не могат да бъдат дори видени. Оттук произтича и чувството за екзистенциален страх и тревога, което се засилва от съзнанието за липса на приемственост в миналото и настоящето на героите и за съществуването на една деформирана система от нравствени ценности.

Изброените няколко особености са достатъчни, за да илюстрират новото положение, в което се оказва героят на военния роман в западната литература. След като войната е лишена от човешки характеристики и смъртта е негативен акт, можем ли вече да говорим за герой в традиционния смисъл на това понятие? В търсенето си на нов герой писателите стигнаха до различни художествени решения, което доведе от своя страна до една силно субективизирана проза. Изобразявайки пълното разочарование на „изгубеното поколение“ от фалшивите идеали, издигнати от буржоазните правителства, Хемингуей например предложи герой, който следва свой индивидуален, стончески начин на поведение пред „нищото“ (NADA). Хашек, който в една по-късна епоха беше последван от Хелър и Вонегът, намира друго решение на проблема, как да се излезе достойно от положение, което лишава човека от всякакво достойнство. Чрез Швейк авторът посочва възможен изход — посредством преднамереното и глупаво поведение да се пародират и изобличават глупостта и лудостта от по-голям мащаб, като същевременно се саботират основните дейности, характерни за военната ситуация. Образът на идиота и глупака е най-подходящ за тази цел, тъй като в бор-

бата с конвенционалността и официалния мироглед неговото най-силно оръжие е шутовското, пародийното изобличаване. Мейлър създаде един труден за класифициране военен роман без главен герой. Изборът на главния герой определя и цялата художествена структура на романа. Вследствие на настъпилите промени в неговия статут наблюдаваме един задълбочаващ се процес на дегероизация на персонажите, на размиване на границите на човешката личност в резултат на нарушеното социално и индивидуално съдържание на човешкия образ, които са негови структурообразуващи елементи. Редуцира се епическата характеристика на героите, те все по-осезателно се възприемат като амбивалентни персонажи. Основни принципи в тяхната обрисовка постепенно стават иронията и пародията, което води до замяна на класическата за военния роман епическа художествена структура с лирическа.

Още в първите литературни образци на древността и на националния фолклор художественият образ на човека е образ на война герой, олицетворяващ обществото в борбата му с персонафицираните сили на природата или с жесток и вероломен враг. Векове наред литературната традиция е пресъздавала отново и отново по различни конкретни поводи образа на смелия, доблестен воин, влязъл в драматична борба със силите на злото. Героят на епоса, такъв, какъвто го познаваме от дните на Омир — спокоен, уравновесен, дълбоко убеден в правилността на своите постъпки, се запазва доста дълго в литературата. През Ренесанса той все още е подчинен на своя дълг към обществото. Макар и да настъпва вече конфликт между личното и общественото съдържание в епичната хармония на характера на героя, той все още е „обществен“ човек. Типичен пример са героите на Шекспир. При класицизма настъпва пълно равновесие между двата градивни елемента на характера, което води до антиномията чувство — дълг и прави невъзможно естественото ѝ разрешение. Оттук произтича и трагизмът в образа на война във великите драми на класицизма.

Във военния роман традиционната представа за война герой и за войната като върховно изпитание на неговото мъжество и героизъм, път към подвизи, бляскава слава и достойни дела, се запазва до появата през XIX в. на „Разгром“ на Зола и „Алений знак на храбростта“ на Крейн, които развенчават романтичния култ към войната, нейната парадност и помпозност. Те поставят на преоценка и понятието героизъм в условията на развитието на капитализма, при настъпилата промяна във взаимоотношенията между личност и общество. Със задълбочаването на класовите и националните противоречия в буржоазното общество, чийто краен израз бяха двете световни войни, се задълбочава процесът на отчуждаване на обществените отношения от техните

субекти, което в литературата намира израз в окончателното разпадане на цялостното битие на епичния герой, в крайно стесняване на социалното съдържание в неговия характер. Той вече не е движен от дълга към колектива, а от собствената си страст и възможността за нейното задоволяване. В постъпките си се ръководи от дълбок индивидуализъм. Но именно тук е парадоксът, въпреки че човек действа като краен индивидуалист, той повече от всякога е подчинен и манипулиран от обществото, според неговите нужди. Типичният характер е отчуждаващият се от социалната си природа индивид. Катастрофите на двете световни войни „взривиха“ света на човека в буржоазното общество. Прекъсвайки традиционните връзки, те лишиха съществуването му от смисъл и го поставиха лице в лице с „нищото“, с неизлечимото и задълбочаващото се чувство на абсурд.

В американския военен роман на протеста тези дълбоки промени в отношенията на човека и неговия свят се проявиха в окончателното отказване от илюзията за освободителната мисия на американската армия, в осъзнаване празнотата и на деструктивните тенденции в обществения живот, в пълна дегероизация на традиционния образ на война и на появата на герой от нов тип — съвременния „бунтовник-жертва“ според определението на А. Хасан, героя пикаро на ХХ в. Двете световни войни за американеца нямат характера на националноосвободителни войни. Хората започват да осъзнават себе си като движени от чужди, враждебни сили, които са в действителност отчуждените от тях обществени отношения. Поставени в служба на управляващата класа, те започват да придобиват принудителен и заплашителен характер по отношение на „средния“ човек. Империалистическата война е върховен израз на това отчуждение на социалните сили от индивида. Лишен от всякаква опора в реалния живот, оголен от традиционните връзки и ценности, които са предлагали един все още устойчив свят, човекът през ХХ в. бива хвърлен в бездната на световната война и, както се изразява Бочаров, „частните стимули, които преди са могли да предадат определеност на съществуването му... губят своя смисъл... Историята не позволява на отделния човек да остане в своя коловоз, в границите на частното съществуване... тя влияе сега на човека не косвено, чрез условията на определена среда, а се добира направо до него, заставайки го, така да се каже, да приеме лично отношение спрямо себе си“⁶. При героите на Мейлър с особена интензивност на внушението е предаден точно този „момент на оголването“, когато човек за първи път осъзнава с шок падането на всички външни опори в неговия свят, както и своята уязвимост и беззащитност. Катастрофата на двете световни войни довежда до този частен човек проблемите за всеобщото състояние на света. Търсейки опора в заобикалящия го хаос, в своята

самота и отчуждение, героят в западната литература определя своето скиталчество като борба за възстановяване на личността си, на тъждеството със самия себе си. Оставайки без всякакви реални и надеждни връзки (семеини, професионални и съсловни) с околния свят, той се обръща към собственото си аз — единствената действителност, на която мисли, че може да се опре. Но тъй като „аз“-ът в своята психическа цялост представлява диалектическа спойка между социалното и личното и тъй като конкретните качества на отделните характери могат да се реализират само в процеса на общуването, от който героят е изключен, то и „аз“-ът започва да придобива същата нереалност и ненадеждност, както и външната действителност. Отчужден от обществото, човек започва да се отчуждава и от самия себе си. От този момент перспективата е или пълна капитулация пред силите на абсурда, или бунт в търсене на изход. В американския военен роман втората тенденция е загатната в „Голите и мъртвите“, а в „Параграф 22“ и „Кланица 5“ намира своя най-ярък израз. Ако преди в „романа на възпитанието“ героят открива света и себе си, придобива опит по време на война и възмъжава, то сега той се отправя в търсене на изгубената самоличност, стреми се да възстанови своята идентичност и да установи нови връзки със света. Параметърът на действие се стеснява извънредно много и най-често се пренася в съзнанието на героя, което от своя страна задвижва трансформационни процеси в романната структура, води до промяна в съотношението между сюжет и композиция, обектно-епичният тон постепенно се измества от субективизирано повествуване. Реалното физическо пространство съществува само фиктивно. Героят започва настойчиво да изследва своето минало, за да разбере смисъла на съществуването си и своята собствена същност. Неслучайно след всяка от двете световни войни в буржоазната философска мисъл превес взема екзистенциализмът, който се занимава с проблемите на човешкото битие, с истинността на неговото съществуване, с взаимоотношенията между „аз“-а и другите, с проблема за свободата на личността. Епичната хармония между човека и неговата среда е окончателно разрушена.

Мейлър започва своята творба с амбицията да напише „големия американски роман“. Показателно е, че писателят счита, че големият роман на една нация трябва да бъде роман епопея, изобразяващ общата, колективна съдба, изведена на фона на крупни исторически събития, когато на преден план изпъкват народните добродетели, силата на народния характер, както и нравственият идеал на нацията. Първоначалният замисъл на Мейлър да напише „притча за движението на човека през историята“⁷ разкрива неговия стремеж да създаде епично платно. Този стремеж е наследен от тежнението на 30-те години към круп-

ни жанрови форми. В идейната насоченост на романа, която се определя от острата критичност към реакционните сили в американското общество и от убеждението на писателя, че войната е продължение на политиката и на класовия конфликт с насилствени средства, откриваме идеологическата подкладка на „червеното десетилетие“. Тогава настъпват изменения, характерни за цялата прогресивна западноевропейска литература — задълбочаването на критическия реализъм, третирането на злободневни теми и актуални проблеми, новата постановка на проблема за войната и положителния герой, носител на нови нравствени ценности. Това създаде благоприятни условия за разгръщане на епичното начало в произведенията от този период, на първо място лиричната епопея на Хемингуей „За кого бие камбаната“, „Гневът на мравките“ на Стайнбек и др. Съдбата на човека в обществото и възможността за извоюване на по-справедливо бъдеще са новите теми, които осмислят тези творби и често изваждат писателя от творческа криза. Темата за колективното начало става водеща. Както отбелязва съветската критика, „идеята за колективизъм, която наистина стана „знаме на времето“ през онези години, не бе само литературна прищявка или абстрактен лозунг; тя израсна от практическите нужди на епохата“⁸.

Именно тази идея за колективизъм и съпричастност, за критично отношение на личните с обществените интереси е необходима предпоставка за създаването на роман епопея. В „За кого бие камбаната“ в лицето на главния герой Роберт Джордан се срещаме с обаятелен положителен герой, единственото въплъщение на героя на новата епоха в американската литература, който до този момент няма приемници. Самият материал, който авторът използва, Испанската гражданска война, предполага епично изображение. За първи път Хемингуей изобразява една справедлива война и носителя на нравствения идеал на прогресивните сили, които формират новата историческа перспектива. Изборът на главния герой — революционер, който свързва своята лична свобода с тази на народа, определя и предпочитанието към жанра. Развоят на конфликта между двете антагонистични сили в буржоазното общество е естествена тема за романно-епопейния жанр. Б. Ничев посочва, че „съвременният епичен роман вирее преди всичко върху почвата на класовите и социалните противоречия на националния живот“⁹. Това е особено характерно за произведенията на социалистическия реализъм („Ходене по мъките“ на А. Толстой, „Тихият Дон“ и др.), където в резултат на класовата колизия се извършва прелом в историческото развитие на народа и се ражда героят комунист. Епичната широта в тези творби се постига естествено чрез изследване на жизнени явления, които имат епична характеристика.

В романа на Мейлър не откриваме историческата перспектива,

очертана от тези произведения, не откриваме и новия герой, представител на прогресивните сили на историческото развитие. Въпреки правилната преценка на конкретния исторически момент и на структурата на обществото авторовият миروглед страда от ограниченост, изразена в неспособността да се открият онези сили, които могат да се противопоставят успешно на реакцията. Липсата на положителен герой до голяма степен редуцира епичното начало, тя е и художествен израз на кризата на личността, на неопределеността на човешкото битие. Всъщност творбата на Мейлър е творба за търсене на параметрите на човешкото съществуване, за търсене на главен герой. Характерна черта от поетиката на разглежданите три романа е, че те са романи за търсене на главен герой. Изследването на проблема за статута на главния герой и на системата от персонажи е ключ към същността на поетиката на тези произведения. Всяка промяна при тях води и до промяна в традиционната „мяра“ в съполагането на останалите градивни елементи на романа.

Още с появата си през 1948 г. „Голите и мъртвите“ предизвиква спор по въпроса, в кого от персонажите авторът е вложил нравствения си идеал, кой носи перспективата на развитие или кой е главният герой на романа. Някои критици считат, че това е Хърн, представителят на буржоазния либерализъм, други посочват идеолога на „морала на силата“ — генерал Къмингс, а трети бившия миньор и скитник Ред Валсен. Напразно е да търсим носителя на определени нравствени ценности в този роман. Годините на конформизма, когато се появява творбата, се характеризират с остра политическа реакция и изгубване на надеждите, родени през „червеното десетилетие“. При пълното господство на силите на реакцията носителят на демократичните идеи, на духа на протеста, героят бунтовник по сполучливия израз на един американски критик е „минал в нелегалност“. Неговото отсъствие е значимо отсъствие и заявява за историческата необходимост от легалната му проява. Светът на Мейлър изобразява човека, доведен до пределната граница на унижение, отчаяние и безсилие, момента, в който трябва да настъпи прелом и да започне борба с реакционните сили. Неслучайно първите романи, които решително заявяват за излизането на сцената на нов тип борец, „Параграф 22“ и „Полет над кукувиче гнездо“, са отначало тайна литература, а впоследствие се превръщат в модерна класика.

В своите изследвания критиците често се позовават на изказването на Мейлър, че „Голите и мъртвите“ не е реалистична документална творба; това е по-скоро една „символична книга, чиято основна тема е конфликтът между звяра и съзercателя в човека. . . Планината, която взводът се опитва да изкачи, изобра-

заява смъртта и творческия повик у човека, съдбата, стремежа му да овладее природните стихии — всички неща, за които и наум не ви е идвало да отделите едно от друго и да представите така смело¹⁰. Това дава основание на критиците да приемат романа като произведение в традицията на натурализма, придържащо се към натуралистическата концепция за човека — физиологически детерминиран, жертва на съхранилите се в него животински инстинкти, които състоянието на война най-ярко излага на показ. Съвсем едностранчиво Доналд Кауфман тълкува романа като „изследване на тенденцията на войната (всяка война, Й. К.) да принизява човека до животинско съществуване и настойчивите му опити да утвърди своята хуманна същност“¹¹. Като доказателство той посочва честите сравнения на човека с животно или насекомо — „куче изяжда кучето,“ войниците приличат на „купчина мравки, борещи се и силещи се за една шепа трохи, пръсната в поле с трева“, колоната от войници „се раздели на отделни, гърчещи се колони, като червей, който е бил прерязан на много места и още живее“¹², а също и аналогията, която Мейлър прави между поведението на героя Мартинес и експеримента на Павлов с кучето, внушавайки по този начин, че взаимоотношенията на персонажа с неговата среда не се простират по-далеч от условния рефлекс. Авторът действително поставя на изпитание човешката същност на всеки един от героите, но само за някои от тях този момент има значимостта на екзистенциален акт на осъзнаване. Показателно е, че за всеки герой този момент е нещо много лично, несподелено с никого, без свидетел. Той се характеризира с напрежението и критичността на „граничната ситуация“, когато, застанал лице в лице срещу абсурда, човек вапочва да търси опора единствено в себе си. Въпреки тези натуралистични и екзистенциални нотки романът има много по-богато съдържание и освен борбата между звяра и човека в „аз-а и стремежа за откриване на същността на неговата екзистенция Мейлър убедително разкрива и социалното му съдържание в конкретната епоха.

Всъщност „Голите и мъртвите“ е още една американска трагедия в смисъла, в който едноименното произведение на Драйзер и „Великият Гетсби“ на Фицджералд се тълкуват. Техните герои са жертва на примамливия мит за „американската мечта“. Развитието на характерите и развоят на съдбите им се определят от това, до каква степен героите остават верни на мечтата. Според степента на несъвпадение на „мечтата“ с действителността е и степента на разочарованието и на разрушението на личността. По своята същност този мит, гарантиращ равни възможности на всеки при максимум усилия и самодисциплина, възпитава дълбок индивидуализъм, подхранва илюзията у „американския мечтател“, че не обстоятелствата формират неговия живот, а сам той е творец на своята съдба. Още в самия си зародиш характерът

на американския герой е едностранчив, лишен от значимо социално съдържание, което води до разрушаване на целостта на неговото битие. Това е едно типично американско явление, обясняващо изобилието на герои самотници, както и на автори отшелници, което неведнъж е отбелязвано от критиката. Всеки един от героите в творбата на Мейлър живее в свой изолиран, малък свят, разкъсан от противоречия, изпълнен с нереализирани мечти, с неудовлетвореност, неверие и безсилне. Събрани ведно, тези неудачници, озлобени и под смъртната заплаха, започват да излизат насъбралото се недоволство и гняв един на друг или върху тези, над които имат власт. Макар и да има отделни случаи на разкаяние за нанесена обида, героите съзнателно потискат това чувство в себе си, както и всяка породила се симпатия. Типичен пример е Ред Валсен, който потиска чувството на симпатия към Голдстейн, не желаейки да завързва приятелство, защото е убеден, че „каквото и да направиш, накрая всички те прекарват“ (174). Дълбокото разочарование и невъзможността за общуване довеждат героя до самоотричане, той се стреми да убеди себе си, че „не съществува нищо, което да желая“. На него американската мечта изневерява твърде рано. На 14 години започва да работи в мините след смъртта на баща си, а на осемнадесет избягва от дома си, търсейки по-добър живот. Накрая, стигнал до пълна безизходница, при избухването на войната постъпва в армията. Този акт не е мотивиран от някаква идейна убеденост, а от липсата на всякаква друга перспектива. Осъзнавайки неспособността си да разбере света край себе си, както и пълната си изолация, Ред свежда своята житейска философия до правилата — „човек трябва сам да се оправя. . . Той няма да причини зло никому, но няма да разреши и на никого да го минава“ (16). Той действително не причинява зло никому и в честите свадни се стреми да предотврати сбиванията и застава на страната на по-слабите, но по същество си остава наблюдател, стремящ се да избегне емоционална ангажираност. Положителните човешки качества на този герой са представени като резултат от неговите собствени усилия, като „негово собствено, придобито отделно от външните обстоятелства субективно съдържание“¹³.

Опасността от сляпата вярност към „мечтата“ особено ясно е изразена при Мартинес. Главата „Машина на времето“, представляваща социалнопсихологическия портрет на героя, започва с изречението: „Малките мексикански момчета също дишат въздуха на американските вълшебни приказки, също искат да бъдат герои, летци, любовници, финансови магнати“ (56). В потока на съзнанието на малкото момче често се среща фразата „ще стана много богат“, което свидетелства за корупция в нравствения идеал, за подмяна на духовните ценности с материални. В сляпото следване на тази мечта героят започва да прави

компромиси със своята съвест, да се нагажда според обстановката, да лакейнички, което му донася и повишението в армията, но произходът му, принадлежността му към малцинството и тук му отрязват пътя към върха, защото всеки си казва „да бъда проклет, ако изпълня заповедите на един мексиканец“ (59). Последното убежище на героя е илюзорната представа за героизъм — „малките мексикански момчета също дишат въздуха на американските вълшебни приказки. Ако не могат да бъдат летци или финансови магнати, или офицери, те все още могат да станат герои“ (59). Преследвайки своя последен шанс, приспособявайки се към системата, Мартинес става послушно оръдие в ръцете на реакционера от по-низшите слоеве Крофт. В отчаян бяг след своите илюзии, използвайки всякакви средства, героят деградира като личност, превръща се във вещь и се поставя в услуга на реакцията. Той е типичен представител на реално съществуващ конкретен социален тип. В системата от персонажи на романа Мартинес принадлежи към групата на конформистите, заедно с карьериста Стенли и капитан Браун, които тероризират своите подчинени или издевателствуват над хора, които обществото е поставило по-ниско от тях — евреи, италианци, мексиканци, та дори и южняците. Униженията, на които подлагат по-слабите от тях, им доставят чувството за превъзходство и сила, с което те искат да компенсират унижената си чрез сервилничене човешка природа и своята социална неадекватност. Ето процесите, които довеждат до проявата на звяра в човека, а не някаква физиологична детерминираност. Мейлър вижда причината не просто в състоянието на война, а в тези социални процеси, които водят до израждането на човешката природа, до опустошаване на човешката личност и постепенното ѝ поставяне във властта на инстинкта при пълното изгубване на нравствено-ценностната ориентация. Съдбите на героите потвърждават несъвместимостта на „мечтата“ с идеала за нравствено пълноценна и свободна личност.

Социалното съдържание на епохата писателят вижда в надигането на реакцията, съобразяваща се единствено с „морала на силата“ и принципа на „смазване на всяка вълна на съпротива отдолу“, и в ненадежно защитения вътрешен свят на героите, към които е приложена тази сила. По вертикала на прилагане на силата отгоре надолу и според реакцията си на нея персонажите се обособяват в четири групи: тези, които упражняват властта, тези, които представляват „вълна на съпротивата“, приспособилите се към системата и накрая масата от объркани и смазани войници. Между тях действуват разединителни, центробежни сили.

Художествено постижение на произведението е създаването на най-сполучливия в американската литература образ на тео-

ретики на класовата, завоевателна война генерал Къмингс, чиито действия са мотивирани от „профашистка философия“¹⁴. Генералът не изпитва неудобство да разкрие своите блянове за световно господство на Америка. Според него „историческата цел на войната е да приведе потенциалната енергия на Америка в кинетична. Ако се замислим, идеята за фашизма, много по-разумна, отколкото идеята за комунизма, защото се опира на естествената природа на човека, просто се зароди в неподходяща страна... Единственият морал на бъдещето е моралът на силата и който не може да намери място в тази схема, е осъден на гибел“ (364). В неотклонно следване на своята цел, в стремително изкачване по йерархичната стълба, героят доброволно изключва себе си от човешкото общество и нормалните човешки контакти. Като доминанта в неговия характер е изведена заслепяващата страст за власт, която трябва да компенсира стесненото социално съдържание. Проектирана в обществения живот, тази страст се насочва срещу демократичните устои на обществото и представлява реална заплаха за неговите членове. Показателни са разсъжденията на Къмингс, с които завършва главата „Машина на времето. Типичен американски генерал“:

„Къмингс гледа водата. Бавно погледът му се вдига, обхваща хоризонта. Полковник... подполковник... генерал-майор, генерал-лейтенант... генерал?

Ако скоро има война, тя ще помогне.

А след това? Политиката дори бе по-важна. След войната... Все още не трябва да се обвързва политически... в края на краищата пътят към властта в Америка винаги ще бъде антикомунизъм. Трябва да е нащрек, реши Къмингс“ (364).

Тези мисли го характеризират не само като отявлен антикомунист, но и като политически лумпен. Чувството на вяроност към някакъв политически идеал му е непознато.

Къмингс подчинява цялото си съществуване на маниакалния си стремеж към власт. Въз основа на това някои критици считат, че генералът е изключителна личност. Джийн Редфорд пише: „Той посвещава себе си — и това посвещение е героичният елемент в неговия характер — и лично, и политически на морала на силата“¹⁵. Неговото желание да победи и самият бог тя вижда във фаустовска светлина, приемайки, че и Мейлър го вижда така. Взирайки се във величествената планина, като че ли за да получи поздрав от равен, Къмингс си казва: „Имаме нещо сродно. Ако трябва да се отдадем на мистицизъм, планината и той се разбираха добре. Те и двамата по необходимост бяха студени и сами, застанали във висините“ (475). Образът на планината играе важна роля при характеристиката на героите. Отношението на всеки един от тях към нейното величествено, почти мистично и респектиращо присъствие служи като определител на неговата жизнена позиция. Но отношението на автора определено

не е възхищение от целеустремеността на генерала. Ироничният край на военната кампания, победата, която идва в резултат на щастливо хрумване на некадърния майор Далсън, когато генералът отсъства, както и гризящото Къмингс съмнение, че „имаше толкова заслуга за успешния изход на атаката, колкото и човек, който е натиснал копчето на асансьора и чака неговото идване“, недвусмислено сочат, че сравнението с планината не трябва да се тълкува буквално, като стремеж към епично укрупняване на образа. Целта на автора е да снижи и дискредитира героя чрез въвеждането на този втори ироничен план. Къмингс става смешен с абсурдното си самочувствие на олимпийски бог.

Показателно е, че същият похват се използва при изграждането на образа на сержант Крофт. Правейки същата грешка като Редфорд, Д. Трилинг намира, че „накрая на романа Крофт се издига морално и политически“ и „сред симпатиите на своя автор узурпира мястото, което сме мислили, че принадлежи на Хърн“¹⁶. В действителност откриваме точно обратното. Крофт подобно на генерал Къмингс чувства неудържимо влечение към планината, тя го „измъчва, зове, държи в себе си отговора на нещо, което искаше да знае“. Но и неговият маниакален опит да я изкачи — действие, което няма никакво отношение към военната кампания, — „да победи природните стихии“, завършва с унизително бягство надолу по планината под жилата на рока стършели. Резултатът от дръзкото предизвикателство е, че дълбоко в себе си „Крофт разбра, че е открил границата на своя глад“ (593). „Крофт продължи да се вира в планината. Той бе изгубил, не бе успял да получи вълнуващо откритие за себе си. За себе си и за нещо много по-голямо. За живота. За всичко“ (593).

Едва ли бихме могли да приемем това за морален и политически триумф. Крофт е окончателно изгубен, остава на дъното. Моментът на просветление, екзистенциалният акт на осъзнаване го е отминал. За него надежда и перспектива за духовно обновяване няма.

Тук е налице и една литературна пародия. Застаналият пред планината Крофт, решил да премери силите си със стихии, асоциира с капитан Ахав от „Моби Дик“ на Мелвил. Самото сравнение предизвиква смях, защото героят е твърде жалък и нищожен в сравнение с един Ахав. Житейската му философия се заключава в четири изречения: „Всички жени са улици, всички мъже са псета, всички сте дивеч за избиване. Мразя всичко, което е извън мен“ (241).

Това е манталитетът на един професионален убиец, овладян от садизъм и човеконенавист. Показателен е характерът на първото убийство, което той извършва по време на стачка. След заповедта да се стреля във въздуха Крофт хладнокръвно се прицелва в един стачник и го убива, изпитвайки приятни тръпки на

възбуждане. Авторът на няколко пъти обръща внимание на екстаза, с който сержантът убива, а също и на извратеността и жестокостта, с които върши това. И при Крофт, и при Къмингс подчинението на характера на инстинкта и страстта води до дълбока деформация, до постепенно разрушаване на хуманното начало у героите, до разпадане на тяхното съзнание. Причината за това е не някаква биологическа детерминираност, а обществото, допускащо създаването на такива обстоятелства, които, вместо да обуздаят агресивните наклонности на някои хора, водят до тяхното активизиране. Чрез въвеждането на втори, ироничен план в образа на тези персонажи Мейлър без съмнение постига тяхното снижение, дегероизация и развенчаване, изразявайки по този начин и собственото си отношение към силите, които те представят. Присъствието им във военния театър, което откриваме и в „Параграф 22“ в образа на Майлоу, и в „Кланица 5“ в образа на Хауърд Кампбал, говори за двойствения характер на американското участие във Втората световна война и за ширещата се корупция в армията. Именно тези факти довеждат до трагичния конфликт в съзнанието на обикновения войник между неговия дълг и целите, на които се предполага, че служи, и действителността, която чрез своето съдържание пародира тези цели. Пишейки за американския военен роман през 50-те години, М. Каули прави следните изводи: „Обикновено новите романисти не си поставят задачата да преценяват войната, а са по-скоро разочаровани от плодовете на победата: някои от тях са напълно сломени (разредка — И. К.) от контраста между нашите цели и усилия, от една страна, и нашите постижения, от друга. . . между буйната радост, с която нашите воители бяха посрещнати. . . и отчаянието на населението, когато научи, че ние можем да бъдем също така безмилостни като фашистите към хора, които са били тероризирани“¹⁷. С това се обяснява и изобилното от отрицателни герои и негативни емоции в представителните произведения за Втората световна война, както и противопоставянето на вътрешните и външните конфликти, интересът към вътрешните динамични процеси, въз основа на които функционира дадената общност.

Мейлър представя американското общество като изключително разслоено и поляризирано. Силата е концентрирана в ръцете на богатите и войнстващата върхушка. Въпреки че нямат никакъв практически шанс да се издигнат над класата, от която произхождат, бедните, осланяйки се на илюзията, подхранвани от американската мечта“ за равни възможности за всички, живеят с представата за едно мобилно общество, където човек при пълна мобилизация на силите си може да стигне върха. Изследвайки миналото на всеки герой, авторът убедително показва несъстоятелността на тези идеи и социалната детерминираност на члено-

вете на обществото вследствие на специфичната икономическа реалност, която не разрешава движение по йерархическата стълба.

Писателят обръща внимание на едно типично американско явление, което засилва отчуждението между героите — расовата, националната, та дори и териториалната омраза. Евреите Голдстайн, Рот и Риджис се чувствуват еднакво изолирани и онеправдани, както и в мирно време, и това буди у тях сляп гняв. Галахар, жител на бедняшки квартал в Бостон, италианецът Минета, южнякът Уилсън, миньорът Ред — всички те принадлежат към класата на онеправданите и потиснатите. Въпреки географските и националните различия у тях откриваме нещо общо — всеки по своему се чувствува сам и чужд и не е успял да реализира силите и мечтите си. Истинските им стремежи не съпадат с техните дела. Идейната и политическата незрелост пречи на тези герои да открият положителната перспектива, което създава чувство на безизходица и води до пасивност в поведението. В норма на битие се превръщат духовната апатия и цинизмът. Омразата и враждебността като че ли са най-трайните и характерни чувства, които ни съпровождат от началото на повестуването до последната страница. Героите изпитват недоверие един към друг, дори открита неприязън. Тези настроения особено се предават чрез въвеждането на цели „хорове“, които подобно на главата „Машина на времето“ прекъсват и „затормозяват“ проследяването на действието, насочвайки ни по този начин към вътрешните конфликти. В гръцките трагедии хоровите служат за коментар на действията и качествата на героите, подчертавайки тяхната трагична съдба, придавайки дълбок смисъл на делата им. Самото озаглавяване на тези части като „хорове“ предполага внушаване на атмосфера на колективност и сцепление в описаните сцени, но се оказва всъщност, че всеки в този ансамбъл „пее“ своя партия и е в пълен дисонанс с останалите. Налице е не хорово единство, а разединение. Прави впечатление, че в хоровите части Мейлър използва формалните принципи на драматургичния жанр — авторови ремарки и театрален диалог. По този начин той привидно превръща героите в драматични персонажи, въвлича ги в драматичен диалог, но всъщност редуцира драматичната ситуация. Отношенията между героите се снижават до цинична делничност и проза, а самите те са прилизани до марионетки, изпълняващи дадените им роли, и отново се внушава тяхното пълно отчуждение един от друг, идейната им обърканост и песимизъм. Въвеждането на хоровите части като композиционен похват има и важно идейно-художествено значение. В развитието на повестуването той подготвя възприемането на героите повече като комични фигури във финала и предопределя преминаването на епично-

повествователния тон в насмешка и ирония. Героите се оказват участници във военна операция, която прилича повече на фарс и чийто фактически герой става самодоволният глупак майор Далсън. Заедно с ироничния план при изгрждането на сюжетните линии и на голяма част от образите на героите в творбата нахлуват и сатирични елементи, които в „Параграф 22“ и „Кланица 5“ стават жанрово определящи.

Най-решителният опит да се излезе от положението на безпътница и да се създаде герой, който да балансира силите на реакцията, е направен от Мейлър — чрез образа на лейтенант Хърн, в идеен план противопоставен на генерал Къмингс и лейтенант Крофт. Героят има верен поглед върху събитията и от него чуваме най-близката до истината характеристика на войната: „Предполагам, че въпреки някои противоречия нашето дело е право. Поне в Европа. А що се отнася до този театър тук, то според мен това е империалистическа игра на ези и тура. Или ние ще завладеем Япония или Азия. Ние лесно можем да станем фашистка държава след победата и тогава на въпроса, какво ще бъде по-нататък, е наистина трудно да се отговори“ (274). Но героят не може да осъзнае кому принадлежи бъдещето, защото не разбира същността на комунистическите идеи. Лейтенантът някога се е „занимавал с марксизъм“, „бил е член на клуб „Джон Рийд“, но тази идеология никога не е била негово дълбоко убеждение, затова и му е чужд оптимизмът на комунистическите идеи. „Историята е в ръцете на десните и след войната техните политически кампании ще бъдат по-активни“, размишлява той. Тази ограниченост в мирогледа определя и неефективността на неговия плах бунт срещу реакционера Къмингс. Абстрактният буржоазен хуманизъм се оказва неподходящо оръжие срещу фашистките теории и затова лейтенант Хърн, който „не може да се приспособи към схемата“, загива. Надниквайки в неговото минало, откриваме още един неудачник. Роден в богато семейство, получил първокласно образование, Хърн не е принуден да се бори за съществуването си, не е бил победен от прозата на живота, но и той изпитва разочарованието на човек, който не може да намери своето място в обществото. Чувството за духовна пустота и неудовлетвореност у буржоазния интелегент либерал произтича от невъзможността да използва енергията и силите си, от неуспеха му да окаже съпротива на своите идеологически противници, което също го изолира от обществото, води до песимизъм и примиренчество. Поведението му се диктува от убеждението, че трябва да живее „съв свой стил“, от неопределено понятие за честност, стремеж към независимост и емоционална неангажираност. Хърн напълно се е затворил в своето собствено „аз“, характерът му е лишен от здрава социална основа. Подобно на Ред той също взема участие във война-

та, защото не знае какво да прави със себе си. Отдалечавайки се от американския бряг, въпреки обзелата го апатия той усеща един „копнеж по земята, която изчезваше... Постоянно имаше някаква сила, която изникваше пред теб, подканяше те. Хърн въздъхна и отново отиде до перилото. А всички способни млади хора от неговата младост бяха разбили главите си, удряйки в различни неща, докато загубиха силите си, а нещата оставаха. Шепя лишени от земя... от студената гръд на Америка.“

И буржоазният идеалист също става жертва на измамната красота на американската мечта, на тази „сила, която постоянно изникваше пред теб, подканяше те“. В този смисъл и той е обречен, както е обречен и буржоазният либерализъм като политическа сила, способна да победи реакцията. С липсата на здрав идеен център в романа се обяснява и усещането за предопределеност и обреченост. Вътрешното действие се определя от развоя и развързката на конфликта между генерал Къмингс и сержант Крофт, от една страна, и лейтенант Хърн, от друга. Идеологическата конфронтация между двете страни би могла да се използва за разгръщане на епичното начало. Липсата на здрава идеологическа основа не разрешава на Хърн да се издигне до положението на главен герой, той не владее събитието и образът му е недостатъчно функционален. Отсъствието на главен герой разколебава връзките между персонажите, техните съдби не се съотнасят помежду си и не са ориентирани спрямо тази на главния герой, както е класическия роман, а това от своя страна води до нарушаване на традиционните съотношения между елементите на епическата художествена структура.

Паралелите при изграждането на образите на Хърн и на Ред Валсен са явни. Критиците често определят Хърн като „интелигент-бунтовник“, а Ред като „бунтовник по природа“¹⁸. Подобно на Хърн Ред също не успява да живее само „със стил“ и загубва двубоя с Крофт. И двамата не съумяват да живеят така, че да оправдаят представата, която имат за себе си, и едва ли бихме могли да ги приемем за бунтовници в истинския смисъл на думата. Липсва им активност, обърнати са навътре към себе си, а не към обществото. Въпреки че са осъзнали абсурдността на конкретната ситуация, те не намират сили да потърсят изход.

При героя бунтовник осъзнатото съществуване посредством абсурда довежда до идеята за необходимостта от един нов живот, оцененост по качествено нов начин. Във философията на екзистенциализма от особено значение е осъзнаването на смъртта, което неминуемо поражда екзистенциалния страх и тревога. При екзистенциалния човек смъртта довежда чувството за абсурд до краен предел. По време на война всеки момент граничи с последния. В този миг героите на Мейлър осъзнават не само абсурдността на настоящия момент, но и факта, че и преди са

водили безсмислено съществуване. Точно това разбиране за отсъствие на значимо съдържание в техния предишен живот и на някакви идеали в настоящето, които да осмислят усилията и жертвата им, води до чувството за нелепост и абсурд. Физическото отделяне на героите от предишната среда е равностойно на емоционално и психическо откъсване от миналото, откъсване от разпадащите се връзки на старото общество. Срещаме се не с героичната, а с напразната и нелепа смърт. Нелепо умира Хърн вследствие на заговора на Мартинес и Крофт, нелепа е и ужасната смърт на Рот, който, унижен до болка от Галахар, наречен „мръсно еврейско копеле“, въпреки пълното си изтощение прави опит да прескочи пропастта и пада в нея. Една особена проява на абсурда са и писмата, които Галахар получава от жена си след нейната смърт. Идвайки едно след друго, те го убеждават, че тя е жива, пренасят го назад във времето и той започва да живее в кошмарния свят на нереалността. По един или друг начин повечето от тях осъзнават, че с миналото е свършено. Показателни са заглавието и темата на последната от хоровите части „За това, какво ще правим, когато всичко свърши?“ В главата „Машина на времето“ биографичните данни са предадени в голямата си част чрез „потока на съзнанието“, но и чрез обективния, равен и безпристрастен стил на кинокамерата, която на интервали осветлява различни моменти от живота на героите. Тъй като техните мисли „са вписани“ в обектива на камерата, създава се впечатление, че героят гледа на тези събития отстрани, сякаш те се отнасят за някой друг. Този комбиниран похват също внушава отчуждението на героите дори от собственото им минало, което неминуемо води до психическа деформация и до разпадане на личността. Именно затова героите се чувствуват „голи“, унищожена е една съществена страна в структурата на техните характери — социалното „аз“. Остава оголеното, незащитено индивидуално „аз“, което трябва да търси нови връзки със своята среда. С това се обяснява и фрагментарния характер на съвременния герой, коренно различаващ се от монолитния характер на епичния герой.

Проблемът за изграждането на пълноценна личност при американеца е усложнен допълнително и от необходимостта да определи какво означава да бъдеш американец. Всъщност американското общество психологически никога не е представлявало едно цяло. Едва ли бихме могли да говорим за съществуването на американски характер в смисъла, в който говорим например за руския характер. Липсата на национална памет, на едно историческо и социално битие, изпълнено със значимо съдържание както за евреина, така и за мексиканеца, италианеца и южняка, довежда до лабилност в характера и е първопричината за чувството на изолираност и отчуждение, които са, така да се каже,

„наследствени“ за съвременния американски герой. Не съществува и чувството за национална съдба и духовно наследство, които да дадат и перспектива на бъдещото развитие. Някои герои не разбират и не могат да ценят дори и близкото историческо минало. Те считат, че историята е против тях, и не възприемат себе си като нейни творци. В един момент Ред казва: „Колкото се отнася до мен, то аз мисля, че цялата бъркотия започна, когато качиха Вашингтон на коня“ (111). Това изказване говори за неразбиране на закономерностите на историческото развитие и на същността на прогресивните сили на дадена епоха. Но истина е и фактът, че Гражданската война, въпреки че доведе до премахване на робството и до икономическото обединение на Севера и Юга, остави и дълбока травма в психиката на южняка заедно с чувството за негова собствена съдба, което оцветява по специфичен начин светогледа му. С особена интензивност са показани тези болезнени изживявания у войниците евреи, които се чувствуват двойно оголени и ограбени, както се изразява Голдстейн: „Ние сме народ мъченик, смазан от потисници. Трябва винаги да пътуваме от нещастие към нещастие... нежелани и в чужда земя“ (416). Минути преди смъртта си Рот, като реакция на обидата на Галахар спонтанно изразява болката и прозрението си: „Защо го наричаха така? Защо не можеха да разберат, че това не бе негова вина... Но имаше и друго. Всички предпазни средства, подпорните фасади на неговия живот бяха разрушавани бавно от разяжщата атмосфера във въздуха: неговото изтощение беше съборило подпорите, а Галахар разруши и останалата част на зданието... Той беше гол сега по друг начин. Възбунтува се против това, изпита болка, че не може да говори с тях и да им обясни. Това е нелепо, почувствува дълбоко в съзнанието си Рот, това не е раса, не е нация.“ В краткия миг преди смъртта Рот постига пълно духовно и идейно преобразяване чрез гнева и осъзнаването на собствените си сили: „... Сега той разбра какво представляваше Галахар. Побойник, изплашен побойник... Ако откажеше да скочи, Крофт трябваше да се върне. Патрулът щеше да завърши...“ В този момент Рот изведнъж осъзна, че можеше да излезе срещу Крофт. Но взводът нямаше да разбере. Щяха да му се присмеят, да намерят облекчение от собствената си слабост в малтретирането му. Сърцето му се изпълни с горчивина. „Идвам“, извика той внезапно. Те искаха така да бъде“ (558).

Рот умира като изкупителна жертва в момент, когато у него се пробужда бунтовникът и се надига гневът. Единствен той успява да прозре същността на нещата, да отхвърли и последната илюзия, да оцени силите си. Единствено в него е заложена перспективата, която води до раждането на новия герой от 60-те години и когото откриваме в „Параграф 22“ в образа на Юсарян.

Изследването на взаимовръзката характер — обстоятелства при изграждането на героите на Мейлър доказва, че авторът не се придържа към натуралистическата концепция за човека, а към концепцията, изградена от художествената система на критическия реализъм. За да се впишат в епохата, за да проличат във всяка отделна съдба духът на времето, писателят е извел като доминанта в характерите на своите герои не някаква наследствена черта, а процеса на скъсването на връзките с обществото. По такъв начин доминиращ в произведението се оказва социалният принцип, а физиологическият аналог се явява като негова производна. Мотивът за краха на американската мечта при него придобива трагико-сатиричен обертон. Необходима е изцелителната и пречистваща сила на смеха и самоиронията, за да може да се търси ново начало. „Параграф 22“ и „Кланица 5“ подемат нотката, на която завършват „Голите и мъртвите“. Пародията и иронията се превръщат в основни конструктивни принципи, гротесковият реализъм в основен метод на изобразяване. Йосарян заявява за наличието на едно ново светоусещане и за надигането на гласа на протеста в САЩ през 60-те години.

Обявявайки война на консерватизма и реакцията, Хелър и Вонегът прибегват до най-подходящото литературно оръжие при изобличаване на недъзите на обществото — сатирата. Неслучайно Ян Джек казва: „Сатирата се ражда от инстинкта за протест. Това е протест, превърнат в изкуство“¹⁹. Използвайки блестящи всички възможности на жанра, писателите го обновяват, създавайки нетрадиционни, дори шокиращи произведения, необичайни по стил и форма.

Необичайно и критично се оказва и положението на човека през ХХ в. Както при екзистенциалния роман, и в „Параграф 22“, и в „Кланица 5“ характерът на епохата се представя като ситуация на човек в абсурден свят. Войната се разглежда не само като антисоциално и античовечно явление, но се приема и като метафора, характеризираща патологични явления в съвременното американско общество. Според Брустайн „Пианоза се е превърнала в сатиричен микрокосмос, олицетворяващ много от идиотщини в наше време“²⁰. Основание за такъв извод ни дава и самият автор, който заявява: „Параграф 22“ не беше книга точно за Втората световна война. Това е книга за американското общество през годините на студената война, войната в Корея и възможността за един Виетнам“²¹. Много от представените явления излизат извън рамките на военния живот. Същият принцип действа и в мирно време. Например бащата на герой Майор Майор „работеше непрекъснато, за да не произвежда люцерна... Колкото повече люцерна не произвеждаше, толкова повече пари му даваше държавата“. Ненормалността на явлението се внушава чрез съществуването на несъвместими елементи в граматичното оформ-

ление на мисълта — съчетаването на положителна степен на сравнение с отрицателна глаголна форма. Голяма част от героите са карикатури на хора, но ужасът идва от факта, че в ръцете на такива безумци е съдбата на обикновения човек.

Намираме се в царството на кривите огледала — лекарите не могат да лекуват, генералите не могат да командуват, агентът от контраразузнаването се разконспирира още с идването си, специалист по китове от Харвард бива най-безжалостно отвлечен в армията поради дефектен анод в кибернетичната машина, американци обстрелват собствените си части, свещеникът е една от най-безпомощните и безполезна фигури. Всъщност чрез тях са представени държавните институти, чиито дейности са пародирани. Те не оправдават своето съществуване поради неспособността да функционират нормално и да служат на човека. Чрез злъчното осмиване се поставя под съмнение ценностната мотивация, заради която съществуват тези институти. Хелър разбива мита за моралните качества и висок боен дух на американската армия, показвайки, че тя е сбирщина от карьеристи, маниаци, търгаши и неудачници с болни амбиции. Авторът заимствува елементи от „театъра на абсурда“, използва форми на редуцирания смях, образи от универсални художествени системи за пресъздаването на психическия климат на един „луд“ свят, където границите между реалното и нереалното, правдоподобното и фантастичното изчезват, корупцията и насилието са приети като естествена норма на поведение и жестоко се санкционира всеки опит за възкресяване на действителните духовни ценности. В тази тенденция откриваме екзистенциалистка ориентация, която изхожда от диалектиката на абсурда.

В такъв „луд“ и деформиран свят не можем да очакваме среща с традиционния воин герой. Той би бил нелеп и смешно не на място. Не можем да очакваме и традиционен характер, тъй като съществува непреодолима пропаст между индивида и неговата среда. Героят все по-осезателно започва да чувства своята алиенация, непринадлежността си към определена социална група или общност. Това довежда до необикновена мобилност на персонажа и съответно до появата на мотива на „модерния плут“, който е извън и против обществото, антисоциален в своето поведение, хитрец и бунтовник индивидуалист. Главните герои в „Параграф 22“ и „Кланица 5“ изразяват самотния бунт на аутсайдера срещу йерархичната структура на обществото и неговите институции. Всякакви психологически връзки с това общество са вече скъсани, но тъй като все пак те са необходими, то героите търсят различни изходи, пътища към дезалиенация. Отношенията, които възникват между тях, се характеризират с краткотрайност, механичност и напрегнатост. Симптоматични за духовната пустота на персонажите са краткотрайните и безразборни сексуални връзки, на

които не са чужди бруталността, насилието, дори и убийството и които не доставят на героите никакво удоволствие. Чувството на неадекватност и непригодност, за невъзможност за осигуряване на контакт с външния свят се задълбочава, човек не е в състояние да идентифицира дори собствения си характер. Възниква проблемът за идентификация на личността, който героят се стреми да разреши в болезнено и безрезултатно лутане в свят, населен с характери гротески или същества машини, които все повече го убеждават в съществуването на ирационални, враждебни сили, и, както посочва Ц. Тодоров, „отчужденото съзнание стига до състояния на лудост или близки до лудостта“.

„Откаченият“ Йосарян и „изкуфелият“ Били Пилгрим демонстрират начин на ответна реакция и поведение, те са представители на един сумарен тип герой и литературните им родственици трябва да търсим сред налудничавия „мъдрец глупак“ и шута от карнавализираната литература.

Лудостта и идиотизмът поставят човека извън закона и извън обществото. Героите са странници в този свят, символично е и името на Били — пилгрим, което означава поклонник, скиталец и асоциира с името на първите заселници на Америка, подчертавайки отново обобщителния, сумарен характер на този тип герой. Йосарян има не само необичайно име, но е и асириец, твърде странна за ХХ в. национална принадлежност. Още от първа глава става ясно, че той не принадлежи към света на остров Пианоза: „Войната бе мръсна и кадна и Йосарян би могъл да живее и без нея. Само част от неговите сънародници биха дали живота си да я спечелят, а той нямаше амбиция да бъде между тях“²². Били упорито отказва да живее в „земното“ време и претендира, че е жител на планетата Тралфамадор, и изнася лекции против третата световна война. Героите се отличават от останалите персонажи не само с необикновеното си име, но и с това, че са прозрели двойствения характер на войната, корупцията на социалната система и са решили да се изключат и от двете. Тяхната лудост е обратната страна на мъдростта. Дълбоко амбивалентните образи на шута и на глупака се използват предимно за сатирични цели, при изобличаването на официалния светоглед и официалната политика. На тях единствено е известна истината и те трябва да я открият на другите. Били иска „да се предпришат необходимите оптични лещи за земните души“. Според него „много от тези души бяха изгубени и нещастни, защото не можеха да виждат така добре, както неговите дребни, зелени приятели от Тралфамадор“. Този тип герои са „вечни“, имат универсален характер, тяхното поредно превъплъщение се осъществява в период на обществени кризи. Типичен пример във военната литература е „Швейк“ на Хашек. Това обяснява и честото определяне на Били и на Йосарян като „човекът изобщо“ (every man),

но често тълкуването на образа е едностранчиво, защото се пренебрегват двойствеността и амбивалентността, които са съществена страна в неговата структура. Стремещът не е към индивидуализиране, образите имат „не пряко, а преносно значение. Тяхното битие съвпада с тяхната роля и извън тази роля те не съществуват“²³. Основният белег на главните герои на Хелър и Вонегът е тяхната иносказателност и ролева същност, натрапването на героя на чужда жизнена позиция, изискваща нов, неприемлив за неговата нравственост начин на поведение. Йосарян постоянно е изкушаван да приеме морала и законите на обществото, основано на принципа на свободната конкуренция, който потъпква духовните ценности. След войната Били става много богат — „беше се оженил за момиче, за което никой с всичкия си акъл не би се оженил“, но по-късно се отказва от предишния си начин на живот, посвещавайки се на призвание, което е по-възвишено от търговията“²⁴. Въпреки честите опити на обществото да го „приобщи“ Йосарян успява да остане верен на принципите си. Търсенето на правдата и истината и в двата романа е търсене на реалните нравствени ценности. Една от най-важните сцени в „Параграф 22“ е диалогът между Майлоу и Йосарян на дървото, близо до военното гробище. В този момент погребват Сноудън. Това е една класическа сцена на изкушаване, която е многозначна. Йосарян олицетворява демократичния дух на човека, който е в конфликт с деспотизма на държавните институти. Изкусителят предлага на Йосарян партньорство в икономическите спекулации и съответно печалба. Показателно е, че действието се развива на третия ден след смъртта на Сноудън — на третия ден възкръсва и умъртвеният бог за вечен живот. Докато Йосарян е съвсем гол, Майлоу е в униформата си и го подканва: „слез долу да опиташ това и да ми кажеш дали е вкусно. Много е важно“ (319). След отказа Майлоу се покачва на дървото и му предлага обвита в шоколад топка памук. Йосарян трябва да му окаже съдействие, за да се сервира като десерт във военните столове топки памук. По този начин Майлоу ще може да пласира закупения от него памук и ще се спаси от фалит. Тази сцена е изградена върху прението на Христос с дявола, едновременно с това може да се тълкува и като „новия Адам“ — в исторически контекст американеца пионер — и дявола. Откриваме митичния структурен модел смърт — възкресение. Смъртта на Сноудън се оказва кризисен момент, довел до преграждането и обновяването на главния герой. Голотата е също митична черта, асоциираща с кръщението и с невинността. Да приеме предложението на Майлоу за Йосарян би означавало да надене отново униформата, т. е. да приеме условията на „системата“, да изгуби своята невинност и честност, да извърши „смър-

тен грях“. И Хелър, и Вонегът използват образи от митологията и Библията, но подхождат към тях като към разрушени вече системи, чиито ценности са престанали да функционират. Затова и по отношение на тези образи е приложен основният за двата романа конструктивен принцип на амбивалентна ирония, чиято цел е да се дискредитират основните дейности, характеризиращи дадения социално-исторически момент. По този начин се подрива универсалността на тези образи, разколебават се връзките между техните елементи. Описанието на погребението на Сноудън, което е фон на гореспоменатата сцена, е пропито от явно профаниращо отношение към гробището, покойниците, духовниците. Йосарян е безчувствен към „надутата загадъчна церемония и загубата на Майлоу“, т. е. към военния церемониал и помпозността, с която се прикрива действителната същност на нещата, и към спекулативните проблеми на конкуриращите се. „Около тримата офицера имаше няколко гердана войници, изваяни в една крива и неподвижни като пънове, и четиримата незаети с нищо гробари, които се бяха отпуснали безразлично до лопатите си до нелепата могила от рохкава, медночервена пръст. Както Йосарян гледаше втренчено, свещеникът вдигна блажен поглед към него, притисна очните си ябълки, като че ли да изрази скръбта си.“ Описанието е изградено върху карнавални несъответствия — „гердан“ от „неподвижни пънове“ и „блажения поглед“ на свещеника, „нелепата могила“. Цялата сцена почива на карнавалната логика, според която всяко явление съдържа в себе си две взаимно изключващи се противоположности. Типично карнавалният образ на смъртта съдържа и раждането. Сноудън умира, но чрез неговата смърт Йосарян се ражда за нов духовен живот и „светските грижи“ на грешния свят не могат да го обсебят. Той устоява на сатаната Майлоу и това е първата положителна стъпка в новия му живот. Напускайки го, Майлоу казва: „Да беше си облякъл униформата... Хората може да се поведат по теб и никога няма да мога да се отърва от този проклет памук.“ И тук алузията с Христос е явна. Ако хората повярват в него и тръгнат след него, това означава смърт на злото; ако всички последват Йосарян в неговия бунт, това означава край на международната империя на Майлоу, достигнала своя разцвет по време на войната. Снемането на униформата е карнавален акт на развенчаване, в случая на всичко, което тя символизира. И все пак паралелът с Христос, както и всички останали алузии и паралели, е проникнат с ирония и има пародийен характер, защото Йосарян е твърде „малък човек“ и неговият бунт не може да придобие смисъла и мащабите на тези архитипни образи, които символизират духовните и културните ценности на човечеството.

Формалните особености на „Параграф 22“ се обясняват с възможностите на пародийния героичен епос, в случая за пре-

даване на конфликта между две враждуващи класи, олицетворяващи взаимно изключващи се морални и естетически норми. Епическият начин на изображение, пресъздаващ монолитен, хармоничен свят, е неподходящ за изграждане на художествен модел на свят, разкъсан от противоречия, несправедливост и жестокост. Тази двойственост се разобличава най-сполучливо чрез пародията и иронията, чрез снизяването на „високите“ идеали и „благородни“ стремежи на тези псевдогерои.

В „Параграф 22“ откриваме съвсем явно пародирани на сюжет и герои от Омировата „Илиада“. Когато генерал Корн желае да разбере защо Йосарян отказва да лети, му отговарят по следния начин: „Неговият приятел бе убит при сблъскването при Специя. Може би за това. — Какво си мисли, че е... Ахил, що ли?“ Явни са паралелите Йосарян — Ахил, Нейтли — Патрокъл, Корн — Агамемнон, но те са пародирани, снижени. В центъра на „Параграф 22“ е конфликтът между Йосарян и командния състав, неподчинението на Йосарян, а не могъщ гняв, както е при Ахил. Усилията на гърците са насочени към връщане на „богоравния“ Ахил в битката, което би осигурило победата им, а усилията на командния състав към връщане на Йосарян в боя, за да не внесе разцепление сред войниците. Машабът и перспективата, с които са представени събитията и героите в „Параграф 22“, са съвсем различни от тези на „Илиада“. За илюстрация може да послужи описанието на сцената, разиграла се при съобщението за смъртта на Нейтли—Патрокъл: „Смъртта на Нейтли действително едва не уби Йосарян, когато той събщи новината на курвата на Нейтли в Рим, тя нададе пронизителен, сърцераздирателен писък и се опита да го убие с ножче за белене на картофи“ (472). Отново се проявява пародийната трансформация на епичното начало по посока на амбивалентното, гротескно и синтетично изображение, характерните внезапни обрати в мисълта, провокиращи традиционните очаквания, сближението на несъвместими неща. В случая очакваме Йосарян да бъде убит от скръб, а не от прозаичното ножче за белене на картофи на курвата на Нейтли. Този обрат в очакванията довежда до типично снизяване и подчертано фамилиарно и профаниращо отношение към смъртта. Последвалото, пропито с еротизъм сбиване между двамата е предадено с характерния за карнавализираната литература „вертепен натурализъм“ (термин на Бахтин). Тази изкривена перспектива лишава персонажите от героичен ореол, смъква ги в сферата на фамилиарния контакт.

Пародийните елементи между двете произведения не се изчерпват дотук. Откриваме и един своеобразен образ на съдбата, чието възплъщение е Майлоу — „бог на царицата, бог на дъжда и ориза в изостаналите страни... големи издялани образи на мускататото му лице можеха да се видят над примитивните камени

жертвеници, обагрени с кръв“ (290). Той олицетворява съдбата и за генерал Дрийдъл и за Корн и Каткар, които стават негови съдружници и чиито най-добри клиенти са германците. Военните богове на Пианоза се командуват от висшата сила Майлоу, така както и олимпийските богове са подвластни на съдбата, олицетворяваща силите, които движат вселената.

Показателно е, че Майлоу се идентифицира най-често с езическите идоли или с олимпийските богове от дохристиянската епоха, докато Йосарян винаги асоциира с християнска образност. Това, от една страна, е конфликт между варварския и християнския период в историята на човечеството, между хаоса и реда, а приложен към конкретните исторически условия, между носителя на духовните ценности и морално-естетически норми и обществото с разрушена нравствено-ценностна ориентация.

Своеобразната непригодност на Били и Йосарян към реалността е чудесно изразена в тяхната шутовщина. Особено изразителна е сцената на пристигането на американските войски в Дрезден:

„Онова, което видяха, бе брадясалият Били Пилгрим в синя тога, сребърни обувки и с ръце в маншони. Той изглеждаше поне шестдесетгодишен. До Били бе малкият Пол Лазаро със счупената ръка. Той също се пенеше от бяс.

... Това беше оперета“ (110).

Сцената е предадена в духа на гротесковия реализъм с характерните комични контрастни двойки — високия Били и малкия Лазаро, преобличанията, смесването на различни семантични редове — на военната обстановка с развлекателния, невинен характер на цялото зрелище. Героите са снизени до участници в комична оперета, те не са само „осакатени човешки същества,“ но и пародия на войници. Цялата сцена на пристигането на врага в Дрезден се превръща във фарс. Били е начело на парада — „оперетата мина през портата на гарата и замарширува по улиците на Дрезден. Били Пилгрим бе звездата“ (110). Виждаме героя в типичния карнавален образ на глупака крал. Чрез пародията и иронията, подменянето на високото с ниското се развенчават дейностите и съдържанието на самата реалност.

В „Параграф 22“ също откриваме характерните комични двойки — Ор и Йосарян. И тук главният герой се появява в ролята на глупака крал, но при него амбивалетността е по-добре изразена. Йосарян е значително по-активен и изобретателен от Били. Сцената, представляваща връчването на авиаторския кръст за храброст на Йосарян, който генерал Дрийдъл няма къде да закачи, понеже Йосарян е съвсем гол в строя, в карнавалния художествен план на творбата символизира смъкването на йерархичните бариери, отхвърлянето на законите на официалния ред. Това е акт на протест, „адамитски бунт“, целеш демаскирането на фалша и

лицемерието. Моментът на връчването на медала отговаря на увенчаването на глупака или шута, на избирането на карнавалния крал в народно-смеховото творчество. В новата си роля на краля шут Йосарян дирижира действието и създава една типична за карнавалното настроенне атмосфера. Ролите се разменят — генералите временно се оказват в положението на глупаци, неспособни да реагират на обстановката: „... Ароматът на непокорството предизвикваше приятна възбуда и Нейтли умишлено изстена, щом успя да издебне една пауза. Още един глас се обади като ехо. Бараката кипеше и непротивостоимо се превръщаше в лудница“ (271). Лудостта се оказва заразителна — бунтовното, карнавалното настроение овладява всички, то вече има обща, а не индивидуална проява. Тук се крие и благополучният край на този малък бунт, който за малко не струва живота на един от героите. Чрез тази сцена, издържана в духа на карнавалната традиция, с характерните увенчавания и развенчавания, разменяне на ролите, размествания в йерархичните положения, се постига снижаването на високото, тържественото и помпозното и пренасянето му в материално-телесен план. Именно тази традиция на гротесковия реализъм стои в основата на многобройните снижавания и развенчавания на милитаристичната идеология, бюрократия и военния церемониал в романа. Наличието на карикатурен и пародичен елемент — пародира се помпозността на даването на медали за „храброст“, сближаването на далечни и съчетаването на разнородни неща, — на военния церемониал със сексуалната еротика дава възможност да се видят те в нова светлина, да се подкаже мисълта за една друга перспектива. Смяхът в този случай има освобождаваща сила, той е весел, всеобщ смях. Възможността за ново раждане е загатната със символната голота на главния герой. В голяма част от романа обаче смяхът има мрачен и зловещ оттенък. Особено осезателно това се чувства по отношение на страшното — в този свят не може да има смешни страшилища, той е жесток и враждебен към човека — характерен белег на модернистичната и романтичната гротеска. Самата смърт се появява като герой, и то с маска — чрез образа на войника в бяло, който „отвътре е кук като шоколаден войник. Просто са го откраднали и са оставили само гипсовите превръзки“ (442). При този образ процесът на деперсонализацията достига до своя краен предел, вследствие на което се извършва зловещата метаморфоза. При всяко свое идване смъртта, приела неговия образ, взема по една жертва между болните — този път „са изчезнали Дънбар“. Нелепостта и неестествеността на явлението се отразява и чрез текста — неочакваната и невероятна употреба на пасивната глаголна форма внушава не само идеята за ирационалната логика на събитията, но и за безсилието на героите, с тях се манипулира, те са превърнати в марионетки, в неоду-

шевени предмети. Мотивът на маската и марionетката се преплитат и добиват дълбоко трагичен и мрачен оттенък, определен от присъствието на действителната насилствена и нелепа смърт. Докато традиционно маската е символизираща карнавална свобода, приемането на друга, обикновено желана роля и идентичност, различна от баналното и всекидневно битие, то тук тя символизира деперсонализиран човек и функционира вече като образ от абсурдистката техника. Тя се превръща не само в материализиран символ на нелепата смърт, но и олицетворява „нищото“ — основно понятие в абсурдисткото светоусещане.

Йосарян живее свой индивидуален, карнавализиран живот и в съответствие с това поведението му е мотивирано от карнавалната логика, докато светът, с който той е в конфликт и чиито закони е принуден да изпълнява, се развива според логиката на абсурда. Преднамереното шутовско поведение на героя се възприема враждебно. Дори името му се струва на генерала заплашително — „то прилича на думата подривен, бунтовен, коварен, социалист, подозрителен, фашист и комунист“. В резултат на натиска, упражнен върху главния герой, реакциите му се свеждат до отчаяни, гротескни опити за самоотбрана. Елиминирането на категорията универсалност води до представянето на едно индивидуално, карнавализирано светоусещане.

Сред различните мнения по отношение на типа герой, който Йосарян представя, срещаме и такива, които го определят като „традиционната комична фигура на мошеника, който въобще не се стреми да промени обществото, което презира“²⁵, други обвиняват Хелър, че героят му отбягва да направи морален избор, трети намират края за неубедителен. До подобни изводи може да се стигне при недооценяване на амбивалентността и иносказателното битие на този литературен тип, който се поддава на интерпретация на няколко нива. Авторът действително използва комичния епос, но го пародира. Героят на плутовския роман сякаш следва обстоятелствата, но независимо дали накрая успява, или не, той остава в рамките на обществото, по някакъв начин се адаптира. За Йосарян и за Били не можем да кажем подобно нещо. Техните образи търпят известно духовно развитие. Макар и по-силни от тях, обстоятелствата не ги подчиняват напълно. Търсейки дезалиенация, те се изключват от обществото, чиито норми на живот са несъвместими с тяхната етика. Както вече видяхме, основната задача на образа на шута е да отвори очите на другите, както посочва Шкловски, „да обучава другите на новата нравственост“ — това е неговата основна роля. А колкото до това, дали Йосарян е поставен пред някакъв морален избор, или не, то това е повече от ясно. Всички по-важни сцени представят опитите на обществото да го „асимилира“. Накрая тези символични опити добиват конкретна форма — сделката, която генералите предла-

гат на героя — да го изпратят в Щатите като герой, а той да популяризира „военните им подвизи“. Взетото решение след преценяване на всички за и против недвусмислено сочи, че Йосарян прави морален избор, воден от чувството за лоялност към убитите другари. Приемането на сделката би означавало предателство спрямо тях. Освен това героят се намира пред твърде сложна дилема. Да служи на американската армия в борбата против Хитлер би означавало едновременно да служи на системата, която се стреми да го унищожи като личност. Отказването да служи на американската армия би означавало да не воюва против Хитлер. Но и тук авторът последователно мотивира поведението на героя и показва, че той не е страхливец и симулант. Йосарян е извършил много повече от задължителния брой полети, дори е бил един от най-добрите изстребители до момента, в който не разбира, че други в това време печелят пари от неговите полети. Именно тази двойственост в целите на американската армия го кара да преосмисли мотивите си за участие. В края на романа на обвинението, че бяга от отговорност, Йосарян отговаря: „Напротив, сега аз имам задължение към самия себе си.“ Той трябва да защити ценността на своя живот. Неговото задължение е да търси своето автентично социално и индивидуално битие. Швеция не представлява друг тип социална система и дезертърството там практически не е изход за героя, но взета символично, тя представлява и постоянният идеал и стремеж на човека към посправедливо общество, стремеж, който не трябва да угадва.

Ако при анализа на „Параграф 22“ можем да групираме героите според пародирания модел на „Илиада“, то в „Кланица 5“ е невъзможно установяването на някаква ясна система от герои. Докато в „Параграф 22“ конфликтът е ясно очертан, то в „Кланица 5“ такъв не откриваме. „В този роман няма главни герои и драматични колизии, защото повечето от хората в него са толкова болни и до голяма степен са безжизнени играчки в ръцете на огромни сили...“ (118). След апотеоза на духа на протеста в „Параграф 22“ този песимизъм в произведение, което се появява само седем години по-късно, може да се стори странен. Но тези години донесоха на американеца и шока от тройното политическо убийство — на президента Кенеди, който за много символизираше началото на новата ера, на Мартин Лутър Кинг и на сенатора Робърт Кенеди. С този шок можем да си обясним и странната неподвижност и пасивност на героите в „Кланица 5“. Проявлението на карнавалната традиция има само външна форма, без вътрешно съдържание, без карнавално действие. Човек като че ли се е научил да живее с абсурда, примирил се е и, както казва Вонегът, „войната направи много хора сурови“. Духовната пустота и безличното съществуване притъпяват чувствата на хората, маниакалното преследване на материалния успех измества разумния

страх от войната. Писателят дори открива с изненада, че не е в състояние да напише една силна книга на такава значителна тема, защото „нищо интелигентно не може да се напише за едно клане.“ Той иска да покаже как травмата от такова събитие и живот в действителност, която повтаря неговото съдържание, може да смаже човека, да го превърне в безчувствен автомат, повтарящ добре заучени дейности. Мотивът за маската тук се трансформира в мотива за овеществения и атомизиран „човек машина“. Застиналите маски от карнавалния празник навяват тъга по неговия жизнелюбив дух. Особена метаморфоза на карнавалния дух са космическите пътешествия на Били, фантастиката, която „трябва да помогне на хората да намерят себе си и своя свят“. По думите на Вонегът „пътешествията до други планети, научна фантастика с преднамерено залъгващ характер са еквивалент на честото извикване на шута за разясняване на нещата“²⁶. Фантастичният елемент, както и всички образи в творбата имат подчертано иносказателен характер, в духа на традиционния трагичен шут.

Ако в „Голите и мъртвите“ Мейлър изследва военното и предвоенното време, то Вонегът изследва спецификата на американското общество по време и след войната преди всичко чрез съдбата на Били Пилгрим — типичен представител на напълно алиенирания индивид, изпадащ в състояния на лудост. За първи път чувството за непоправима дисхармония с обкръжаващия го свят, за жестока и безвъзвратна изолация се проявява по време на Втората световна война:

„— Къде да спя? — попита тихо той. — Само не до мен.

— Нито пък до мен, копеле такова — обади се някой друг. — Викаш и риташ.

— Така ли?

— Махай се оттук, Пилгрим... Всеки казваше на Били Пилгрим да се маха...“ (61).

Били се „сгушва като лъжица“ между другите войници. Това сравнение със света на вещите внушава отново процеса на овеществяване на човека, пълната му обособеност и статичност, липсата на взаимоотношения; колкото една лъжица може да общува с друга, толкова и един човек може да общува с друг. Това сравнение изпълнява и функцията на обективен корелатив, изразяващ психическото състояние на героя. По-късно, години след войната, Били с изненада открива и бива дълбоко разстроен от факта, че той „никога не е имал своя банда, свои стари приятели и приятели“, което му действа като шок със симптомите на сърдечен удар. Причината е откритието, че болезненото състояние на отчуждение не е останало в миналото, така както е мислел героят, то е „голямата тайна“, за чието съществуване той не подозира. Приемайки американския начин на живот и неговите ценности, Били решава, че всичко е наред само за да открие отново отчуж-

деннето там, където най-малко го е очаквал: „Били и жена му Валенция се сгушиха като лъжици в голямото си двойно легло“ (56). Повторението на познатото вече сравнение отново има същите внушения. Абсурдните отношения, в които войната поставя хората, съществуват и през мирно време. Изправен пред стената на отчуждението отново, Били този път изпробва „пътуването във времето“. Както и при Йосарян това бягство от действителността има многозначителен характер. То може да се тълкува и като неспособност на личността да реши проблемите, пред които я поставя обществото, може да означава и вечния стремеж към усъвършенстване, копнежа по непознатото, може да бъде, както е и в случая, начин за изследване и коментар на механизма на обществото и търсене на алтернатива.

Всъщност, ако трябва да търсим главен герой, то това е самият автор разказвач, с неговото прикрито, но активно присъствие. Създава се един нов тип взаимоотношения между автор, герой и читател при липсата на сюжет, конфликт и човешки характери. Основните принципи на поетиката на романа — съпоставянето на образи, гласове и събития от различни епохи, което води до резки дислокации в традиционната логика на повестуването и настойчива пародия на всички нива, създават едно изключително полифонично произведение, една интелектуална структура, чийто смисъл трябва да бъде декодиран от читателя. Той е провокиран към активно участие със своите интелектуални и творчески способности в структурирането на смисъла на творбата.

В „Кланица 5“ имаме повестуване в два плана — на разказвача за себе си и на разказвача за главния герой, с когото заедно са преживели бомбардировката на Дрезден през време на Втората световна война. На много места автор и герой се сливат или чрез изживяване на идентични чувства, или чрез „изпускането“ на характерни за авторовия стил на изразяване фрази при предаване на събития, отнасящи се за героя. В първа глава, в самолета на път за Филадельфия, той изгубва чувството си за самоличност и не може да се ориентира във времето: „И аз станах антилице в бостонската мъгла и Луфтханза ме качи в микробус с неколцина други антилица и ни изпрати в един мотел да прекарваме една антинощ.

Времето не искаше да минава. Някой си играеше с часовниците... Секундарникът на моя часовник трепваше, изминаваше една година, после пак трепваше“ (20). Подобно на своя герой авторът понякога изпитва чувството на небитие, на излизане от обективния поток на времето. И разказвачът, и героят са в кризисен момент „на прага“. Застанал пред Нюйоркското световно изложение, авторът с тревога се пита за настоящето: „Колко е широко, колко е дълбоко, колко мога да взема за себе си“ (19). Диалогичната постройка на речта засилва напрежението, внушава

идеята за своеобразното съществуване на съзнанието на прага на безумието, за пълното отчуждаване на хората един от друг. Те са дематериализирани „антилица“ с гротескни, чудати външности: „Били беше смешен — висок един и деветдесет, с ръце и рамене като голяма кибритена кутия“, „който ни най-малко не приличаше на войник. Приличаше на нечисто фламинго... Третият изстрел бе за нечистото фламинго. То се спря като заковано на средата на пътя...“ (29). Чрез оприличаването на героите на неодошвени предмети, на животни, будещи неприятни асоциации, авторът ги принизява до по-низши същества, лишени от човешки облик. Тяхното поведение е също гротескно и недостойно. „Мисисипи от унизени американци“, жалки и безпомощни. Характерните за гротесковия реализъм профаниращи снижавания и пародирани на високото освобождават поведението, речта, жеста от ограничеността на всякакво йерархическо положение. Определят се нов тип отношения между героите, премахва се епическата и трагическата дистанция, което е една от причините за възприемането на персонажите като антигерои. Ето един типичен пример при описанието на „клезетния фестивал“: „Един американец близо до Били ридаеше, че е изходил всичко с изключение на мозъка си. Миг след това той каза: „Ето го, отива, отива.“ Имаше предвид мозъка си. Това бях аз. Това бе авторът на тази книга“ (92). Наблюдаваме едно разколебаване и несигурност в отношенията между читател и автор, което до голяма степен се дължи на сменящата се перспектива, от която авторът изгражда образа си. В един случай той говори за себе си в 3-то лице, в следващото изречение — в 1-во, в един случай се самопародира и осмива, наричайки се „стар пръдльо с дъх на иперит и рози“, „злочестьо млекопитаещо“, в следващия миг може да бъде писателят фантаст Килгор Траут, желаещ да помогне на хората да „преоткрият своята вселена“, а в трети — да се идентифицира с Били Пилгрим. Както и образите на останалите персонажи, и авторовият е амбивалентен, неустановен, отхвърлящ всякаква завършеност и закостенялост в отношенията. Това далеч нетрадиционно представяне на образите на автора и на героите, още по-необичайно за военен роман, открива пред читателя друга перспектива, насочва го към нов начин на възприемане и мислене, към търсене на нови структури във взаимоотношенията между хората, води до развенчаване на официалните позиции и норми, на официалния миросглед, който довежда хората до такова нечовешко съществуване.

Съдбите на персонажите в разгледаните произведения рещават практическата безизходност в положението на героя даже и при най-отчаяни опити да промени своята съдба — особеност, която се явява закономерно проявление на типичното за критическия реализъм съотношение между характер и обстоятелства. Но това не означава, че трябва да определим тона на тези про-

изведения като песимистичен. Чрез безпощадно разобличаване на социалните, политическите и нравствените норми на обществото се заявява необходимостта от утвърждаването на една нова нравственост, от търсенето на нова перспектива на развитие. Тези три най-ярки представители на американския военен роман на протеста развиват идеята, че изход трябва да се търси от всяка неестествена жизнена ситуация, изход трябва да се търси и от самия абсурд. В тази идея се заключава и оптимизмът на тези произведения. Отхвърляйки песимизма на абсурдното светоотношение, Мейлър, Хелър и Вонегът утвърждават жизненото, търсещо начало у човека.

Б Е Л Е Ж К И

- 1 *M. Geismar*. *American Moderns, From Rebellion to Conformity*. N. Y., 1958, pp. IX—X.
- 2 *R. Porier*. *Mailer*. Fontana, 1972, p. 59.
- 3 *K. Vonnegut, Jr.*, *Wampeters and Granfaloons*, N. Y., 1974, pp. 226—227.
- 4 *A. Mc. Leash*, *Lines For An Interment*, *New Republic*, LXXXVI, 1933, N 9, p. 159.
- 5 *S. Cooperman*. *WWI and the American Novel*. Baltimore, London, 1970, p. 202.
- 6 *С. Бочаров*. Характеры и обстоятелства. Т-я л-ры. М., 1962, с. 339.
- 7 *D. Kaufman*. *Norman Mailer*. The Countdown, 1969, p. 3.
- 8 „20th Century American Literature, Soviet View”, P. P., 1976, p. 30.
- 9 *Б. Ничев*. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1978, с. 28.
- 10 *Jean Radcliff*. *The Beast and the Seer*, N. Y., 1979, p. 45.
- 11 *D. Kaufman*. *The Countdown*. N. Y. 1959, p. 36.
- 12 „The Naked and the Dead”, *Pantham*, 1973, p. 39.
- 13 *И. Ф. Волков*, *Творческие методы и художественные системы*. М., 1978, с. 29.
- 14 *20-th Century American Literature*, cit., p. 56.
- 15 *Jean Radford*. *The Beast...* cit., p. 4.
- 16 *D. Trilling*. *The Moral Radicalism of Norman Mailer*, N. Y. *Claremont Essays*, 1962, p. 48.
- 17 *M. Cowley*. *The Literary Situation*. N. Y., 1955, p. 59.
- 18 *D. Kaufman*, *The Countdown*, cit., p. 34.
- 19 *Ian Jack*. *Writers and Their Work*, *Pope*, 1954, p. 12.
- 20 *R. Brustein*. *The New Republic*, November, 13, 1961, p. 12.
- 21 *J. Heller*, *Playboy Interview*, 1975, p. 21.
- 22 *Дж. Хелър*. „Параграф 22”. *Нар. култура*, С., 1971, 95. По-нататък ще се посочват страниците по това издание.
- 23 *М. Бахтин*. *Творчеството на Франсоа Рабле в народната култура на средновековието и Ренесанса*. Наука и изкуство. С., 1978, с. 33.
- 24 *Кърт Вонегът*. *Кланица 5*. С., 1977, с. 5.
- 25 *Sanford Pinster*. *Heller's "Catch 22". The protest of Puer Eternis*, *Critique*, VII, 1965, p. 151.
- 26 *Vonnegut in America*. *Delacorte Press*, 1977, p. 144.

АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН ПРОТЕСТА И ВТОРАЯ
МИРОВАЯ ВОЙНА
В ПОИСКАХ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ

Понка Крыстева

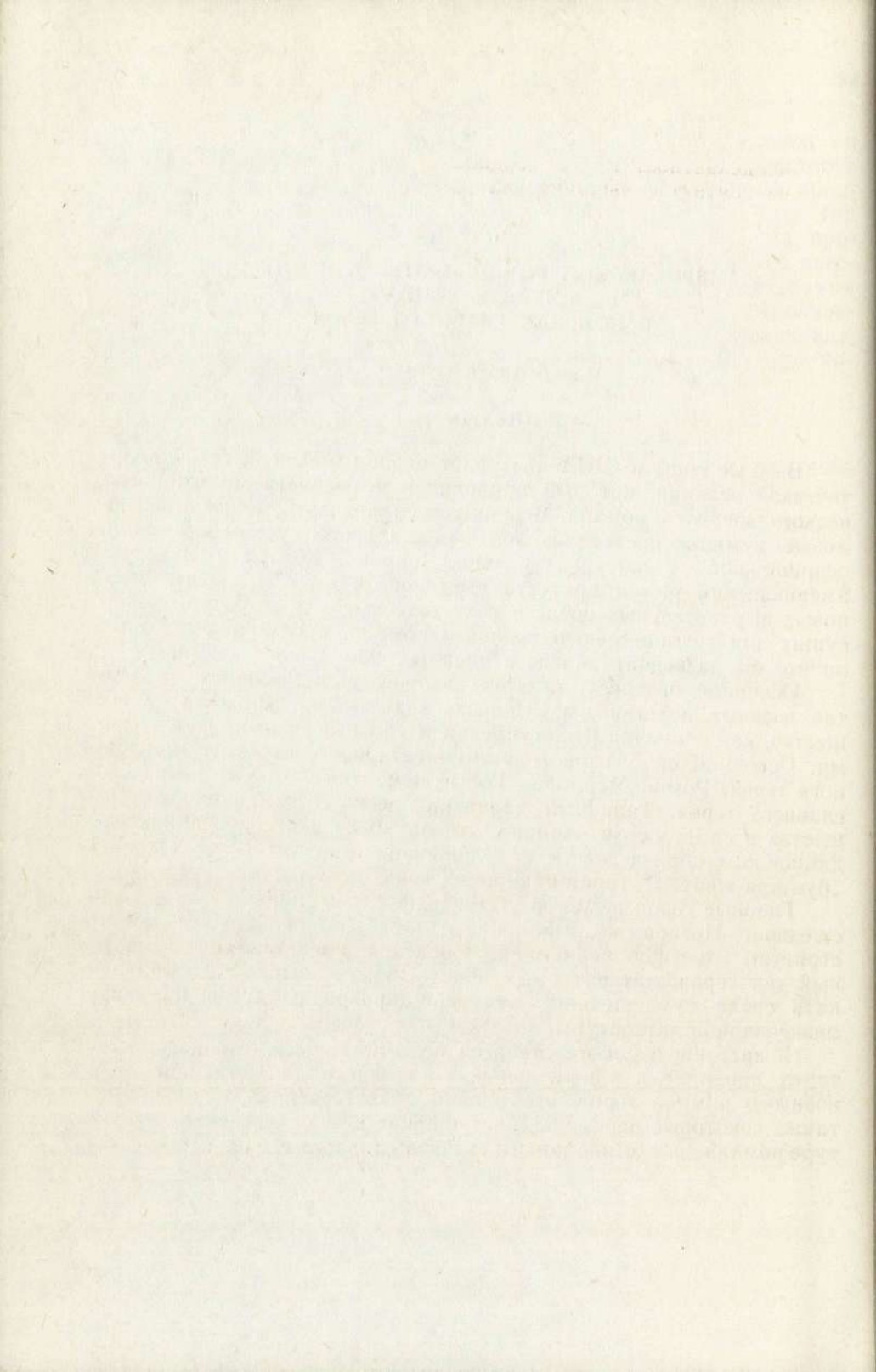
(Резюме)

В 50-ые годы в США наступает период процветания и политической реакции, который приводит и к расцвету милитаристического военного романа, стремящегося показать новые мифы и новые кумиры представителей официального мировоззрения и официальной литературы. В лице Мейлора, Хелора и Вонегута американский роман протеста стал искать героев другого типа, новых выразительных средств и художественных структур, непригодных для традиционного военного романа, с помощью которых он мог бы развенчать мифы и идеалы эпохи конформизма.

Основной интерес для этих авторов представляет не развитие военных действий, а сущность взаимосвязи личность — общество, как и причины наступления глубокого разрыва между ними. Основной проблемой можно считать проблему статуса главного героя. Роман Мейлора „Голые и мертвые“ — это роман без главного героя. Типичный характер здесь — чуждающийся общества и самого себя индивид, что приводит к дегеронизации традиционного образа воина и к появлению нового типа героя — „бунтаря-жертвы“, героя-пикаро XX века.

Главные герои романов „Параграф 22“ и „Бойня 5“ — „сумасшедший“ Иосарян и „выживший из ума“ Билли Пилгрим демонстрируют ответную реакцию и поведение, представляют суммарный тип героя, литературных родственников которого нужно искать среди сумасшедших мудрецов-дураков и шутов карнавализированной литературы.

В настоящей работе ставится цель исследовать процессы, которые приводят к появлению этого чуждого для традиционного военного романа героя, его идейно-художественные внушения, а также некоторые перемены, наступившие в художественной структуре романа вследствие нового статуса главного героя.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXII, книга I

Филологически факултет

Година 1986/1987

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XXII, livre I

Faculté philologique

Année 1986/1987

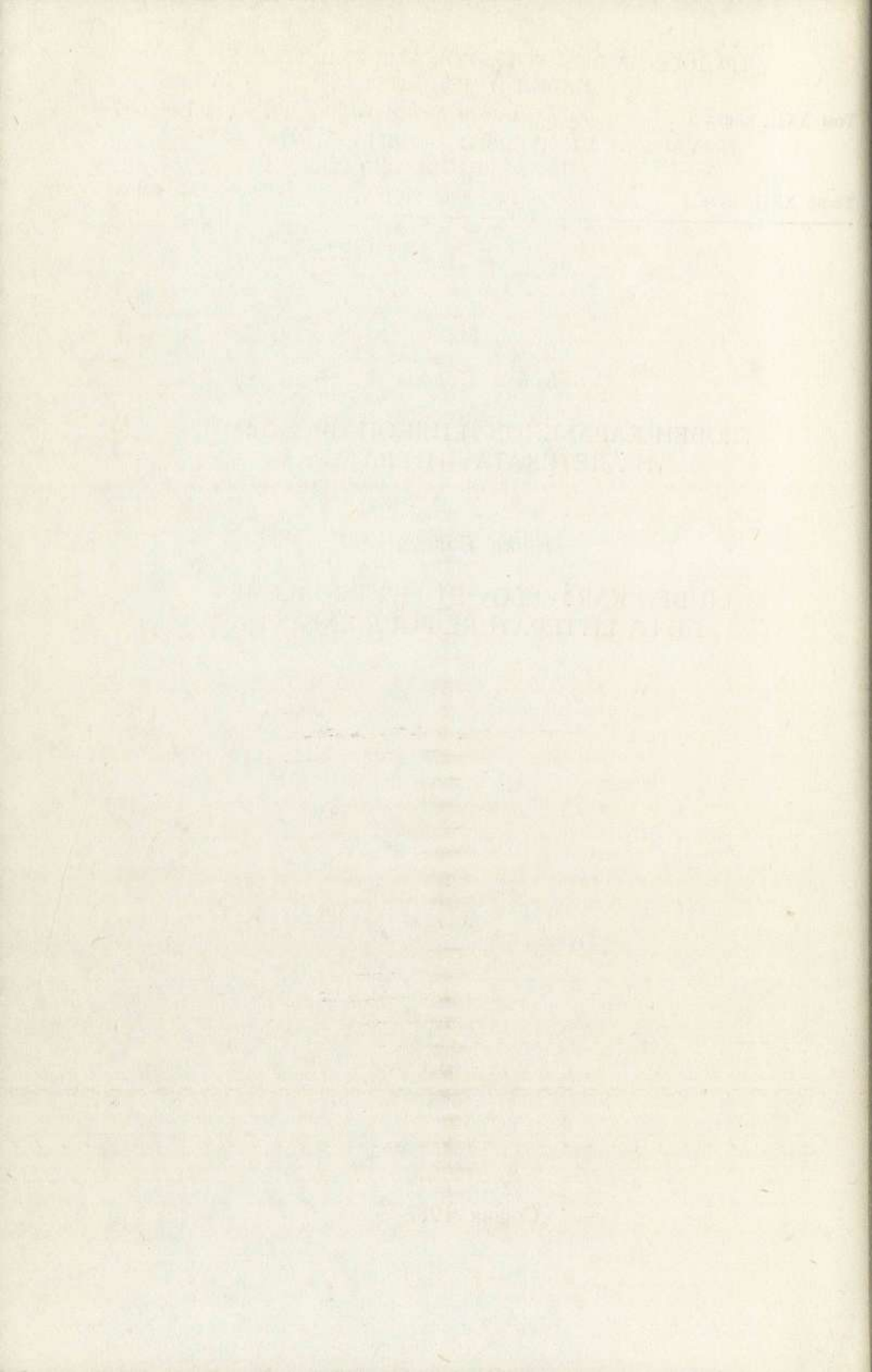
Койка Попова

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И НЯКОИ ПРОБЛЕМИ
НА ДЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Koika Popova

LIUBEN KARAVELOV ET LES PROBLEMES
DE LA LITTERATURE POUR ENFANTS

София 1987



Годините 1834—1879 определят продължителността на живота на една ярка и силна личност — Любен Каравелов. Оставил голямо литературно наследство, за нас той е интересен не само като забележителен мислител, възплътил идеалите на определена епоха, не само като творец на оригинална художествена литература, но и като създател на значително литературнокритическо наследство. Оформил своите възгледи на териториите на четири литератури, той насочва силите си за създаването на култура, отговаряща на духа на българския народ, на действителността. „Тя (тази култура — б. м.) ни отвежда към идеологията на руските революционни демократи, към съчиненията на големите писатели реалисти Гогол, Щедрин, Тургенев, Глеб Успенски, Писемски, Шевченко, Некрасов и други, към видните представители на стихийно-материалистическата естественонаучна мисъл в Европа“¹.

Редица изследвачи са проучвали творчеството на Каравелов като писател, журналист, редактор, преводач, издател, библиотекар, революционер. И във всяка от тези дейности критиката открива вижданията на една необикновена личност, обединила идеалите за национална литература и духовна свобода, фигура, която влияе върху развитието на културния и книжовния живот у нас.

Свое място има Любен Каравелов и в развитието на детската литература през епохата на Възраждането. Макар и малко, изследванията от този род² очертават ролята му като изразител на новите педагогически схващания, като създател на произведения специално за деца и на творби, „които в едно и също време изпълняват функции и на национална художествена литература, и на национална детска литература“³. В този аспект ролята на Каравелов в развитието на детската литература ще потърсим преди всичко в критическите му бележки за нейното съдържание, цел, задачи и реализирането им в поредицата книжки „Детска библиотека“.

¹ Димов, Г. Любен Каравелов. Литературно-естетически и критически позиции. В сб. Изследвания и статии за Л. Каравелов. С. 1962, с. 100.

² Генов, Кр. Детската литература през епохата на Възраждането. С. НП, 1966; Ковачева-Вълева, Н. Детското четиво в българското възрожденско училище. С. НП, 1969; Атанасов, Ж. Увод във възпитателните проблеми на детската литература. С., НП, 1973, и др.

³ Янев, Симеон. Българската детско-юношеска проза. С. Народна просвета, 1979, с. 48.

Всъщност за детска литература през този период може да се говори като за словесно изкуство, което търси своето място в националния ни литературен процес. „Тъкмо в този период, когато се изявява Ботев, в българската детска поезия не наблюдаваме нови явления. Тя е в своя зародиш. П. Р. Славейков, подбуден от своите патриотични пориви, започва да пише за деца, а малко по-късно и Любен Каравелов. С това се изчерпва детската поезия в условията на Възраждането“⁴.

Прозата за деца в сравнение с поезията бележи една закъснялост от близо половин век⁵. Изключваме школските четива и ги приемаме за необходимост в развитието на училищното дело, предпоставка, формираща читателския вкус и литературното възприемане.

Като поставяме началото на детската литература в годините, свързани с името на П. Р. Славейков, естествено е да потърсим и началото на теорията и критиката върху произведенията, писани за деца и юноши. Твърде рано е да се търси цялостна система от възгледи по тези въпроси. Още повече, че дори и след години нашата детска литература не намери своя теоретик.

Създателите на първите произведения за деца са и първите теоретици и критици на обособяващата се детска литература, като изключим живото участие на педагози и учители. „Макар от перото им да не излизат по-големи теоретико-естетически и детайлирани критически трудове, каквито е имало в Русия по онова време, те вече застават на определени позиции при характеристиката на националния книжовен живот, при очертаване на неговата насока, при оценката на отделните литературни произведения, при разглеждане на обективните и субективните предпоставки за развитието на новата българска литература“⁶.

Тази прецизна характеристика за развитието на литературната критика в рамките на общонационалния литературен процес можем да приемем и за критиката на литературата за деца и юноши. Защото би трябвало да я разглеждаме не само върху основата на току-що обособяващата се детска литература, но и във връзка с националната ни литература и критика, с развитието на учебното дело, с революционните и просветителските борби.

През 1871 г. излиза първото списание за деца „Пчелица“ под редакцията на П. Р. Славейков. Дори и в това първо по рода си издание Славейков успява да концентрира своите идеи за труд и

⁴ Василев, Михаил. Българската детска поезия. С. Народна младеж, 1979, с. 6.

⁵ Янев, Симеон. Цит. кн., с. 28.

⁶ Димов, Г. Българската литературна критика през Възраждането. С. 1965, с. 91.

знания във форма, достъпна за децата, и с вещината на педагог да даде исторически, литературни и географски познания. Обществено-политическият характер на списанието отразява не само склонността на автора да улавя интересното и значимото, но и да усети духа на един народ в навечерието на огромно по дълбочина и мащаб събитие, каквото е Априлското въстание. Чрез списание „Пчелица“ Славейков защитава практически своята концепция за обема и съдържанието на детските четива, за тяхната информативна и художествена стойност, за жанровата класификация, съобразена с детското мислене и възприемане.

Ако проследим композиционната система на списанието⁷, ще открием стремежа на Славейков с предлаганите четива да подпомогне учебния процес, но същевременно дори чрез фактологическите текстове да наложи определен творчески вкус, съобразен с тенденциите на националния възпитателен идеал. Четивата с нравствена насоченост „Почитай родителите си“, „Съвет от баща на син“, „Учение и неучение“, „Ползата от труда в младост“; историческите очерци „Дивният живот на древните“, „Славяни“; статиите за научни открития „Изнамиране на компаса“, „Телеграфът“, „Слъщето“; стихотворенията и басните „Пролет“, „Куко и Пипе“, „Птичка се моли на едно дете“ са не само отговор на порасналите читателски интереси, но и текстове, които отразяват духовно-интелектуалния оптимизъм на възрожденския писател. Политика и бит, история и действителност, художествени материали са основата на работата му като създател на първото списание за деца. В него Славейков е вложил своите разбирания за стойността на художествения текст. „Всяка книга — пише Славейков в списанието, — всякой вестник има душа, която има добър или лош дух. Тя е душата на писателя или на съчинителя им; а когато тая душа мисли и говори в редовете на книгата, тя действа върз онези, които я четат, също тъй, както би действувал върз тях лично самият той човек.“

Списание „Пчелица“ отразява не само личното отношение на П. Р. Славейков към проблемите на детската художествена книжница, но и еволюцията на националния литературен процес. Това определя и мястото на това първо по рода си издание като културно-исторически факт през 70-те години.

В 1872 г. е отпечатано и второто детско списание — „Книжовен имот за децата“ на Георги Живков. Печатано във Виена, от него излизат само две книжки⁸. Авторът на „Пчелица“ не е необходимо да бъде представен, но за Г. Живков би могло да се спо-

⁷ Вж. по-подробно: *Попова, К. П. Р. Славейков и началото на българския периодичен печат за деца.* — В: *Аспирантски сб.*, кн. V, св. I. Велико Търново.

⁸ Вж. „Книжовен имот за децата“. На месец по една книжка нарежда и издажда на свят Г. А. Живкин. Виена, 1872 г.

мене, че е роден през 1844 г. във Велико Търново, получава образование в родния си град, работи като учител. След 1862 г. като участник в Търновското въстание емигрира в Румъния и взема участие в революционната дейност. В 1871 г. заминава за Виена и оттам през 1872 г. издава своето списание за деца. През 1876 г. се завръща в Букурещ. Сътрудник е бил на емигрантските вестници, а след Освобождението и министър на народната просвета.

Почти във всички изследвания върху детската литература появата на това списание само се отбелязва, защото то утвърждава началото, положено от Славейков. Но докато за „Пчелица“ съвременниците му дават отзиви, а библиографите и изследователите го включват в списъка на най-четените и търсени списания в тези години, то за „Книжовен имот за децата“ на Г. Живков само Каравелов обнародва във в. „Свобода“, год. II, бр. 42 от 2. IV. 1872 г. статията „Четете и се образовайте“. Причината е може би в доказанието от литературните изследвачи факт, че Каравелов като критик не подлага под ударите на своите безпощадни оценки творчеството на Славейков, Хр. Ботев, Ив. Вазов. И в областта на детската литература той не прави отклонение от своята позиция. Или... верен на принципите си да критикува всичко бездарно, той е безпощаден и към първите опити на периодиката (научнопопулярно четиво) за деца. В стремежа си да предпазва от посредственото той търси голямата литература и затова използва всеки повод да развие своите мисли за национално-културното развитие на своя народ.

Силна фраза, ясна мисъл, безпощадност в сравненията, сарказъм минават през всяка негова статия или отзив. Огромната култура му дава възможност да прави аналогии в различни области на знанието и застанал на по-високи идейно-естетически позиции, да отстоява правото на „безпристрастния публицист, който е длъжен да хвали доброто, да кори лошавото, да се смее над смешното и да лекува с наркотични средства шугавото“⁹. Дори и в откъслечните разсъждения на Каравелов откриваме необикновения талант на критика и в националната ни, и в зараждащата се детска литература да отстоява едни и същи принципи.

Впрочем Каравеловите концепции, изложени тук, представяват само част от цялостната му културно-просветна програма, налагана от него последователно и с подчертана категоричност, която не търпи никакви възражения. Високият му критерий по отношение на културните ценности някак странно се съчетава с убеждението му за спазване на необходимата последователност в степените на българското образование в училище. Разнообраз-

⁹ В. „Независимост“, септември 1874 г.

ната продукция у нас съвсем не е в състояние да убеди Каравелов в нейната целесъобразност. И в сферите на образованието, както и в областта на културата и науката, той проявява своя подчертан утилитаризъм, обясним впрочем от психическата му нагласа и школовката му в руската и западноевропейската стихийно-материалистическа философия. Неоднократно обвиняван в стеснен поглед при оценката на културно-научни стойности, Каравелов без колебание и искрено излага своите концепции по проблемите на образователното дело у нас. Памфлетната струя в критическите му бележки е очевидна. Каравелов още в 1869 г. пише: „Когато един народ захваща да живее, то нему трябва здрава и чиста храна, а не трепетнича и съновничи. На народните водачи и писатели е обязаността не да увеличават суеверията и заблужденията, а да чистят тая ръжда, която е покривала до днес българския живот. Нам е потребна днес наука, наука положителна, наука жива, наука човеческа“¹⁰.

Главната цел и предназначение на науката трябва да бъде насочена към практическо приложение на знанията, не към тълкуване на мистиката. Оттук и Каравеловата концепция за задачите на просветното дело у нас, за възпитанието на младите поколения и за съдържанието на детската литература и книжнина, по която той излага и налага своите становища.

Времето на „букурещкия период“ (след 1869 г., когато, поканен от Добродетелна дружина, редактира в. „Отечество“) е момент, в който Каравелов подлага на строга оценка явленията в българската литература. „От страниците на своите вестници той информира читателите почти за всичко, което излиза на български език, обнародва множество статии, критики, рецензии, отзиви за новоизлезли оригинални или преводни книги, критикува или насърчава от позициите на своите демократични, реалистични, идейно-естетически разбирания. Той умее и когато говори за книги от общокултурен или просветно-педагогически характер, да вмъкне отделни съждения за литературата ни, да подчертае нейната изостаналост, откъснатостта ѝ от проблемите на тогавашния живот и т. н. Конкретните му оценки са строги, изказани са в категорична форма, изхождащи винаги от един по-висок идейно-художествен, културен, етичен характер“¹¹.

Този изключително плодотворен период, когато Любен Каравелов публикува повече от 1000 статии, е интересен най-вече като момент, когато той следи в детайли всичко свързано с родната ни литература. Според статистиката, направена от Елена Сюпюр¹², от 57-те български периодични списания в Румъния 80%

¹⁰ Вж. в. „Свобода“, 3. XII. 1869 г.

¹¹ Димов, Г. Цит. произв., с. 105.

¹² Вж. Сюпюр, Елена. Българската емигрантска интелигенция в Румъния през XIX век. С. БАН, 1982.

имат подчертан политически характер, а тяхната насоченост е не „към индивидуалната сила, а към колективното съзнание“.

В това време на труд и оформяне на естетическо съзнание пише Каравелов статията „Четете и образовайте се“. Още с първите редове авторът иронизира тези, които мислят, че за България е настъпило „златно време“. Причините според автора са две: „1. Българите си добиха вече екзарх, 2. Българската книжовност е закрачила вече с херкулесовски крачки.“

Формално погледнато, това е така. От 1824 г. до Освобождението са издадени 60 буквара и 50 читанки. Между 1806—1878 г. само в Румъния се издават около 300 български книги и работят около 100 български автори в по-големите румънски центрове Букурещ, Браила, Болград и др. Наред с многото училища през 1858 г. се основава Българско централно училище в Болград — първата и единствена гимназия с преподаване на български език до Освобождението. В Румъния създателите на българска книжнина използват услугите на 36 печатници (19 български и 17 румънски), регистрирани са 12 читалища в 12 румънски града¹³. Това е атмосферата, в която твори Каравелов. И мястото, откъдето следи духовния живот на България. „И наистина — пише той — преди 20 години по България се перчеше само „Цариградски вестник“, а днес? ... Днес българите имат и политически, и книжовни, и филологически, и педагогически вестници, из които нашият невежествен народ може свободно да си добива не само духовна храна, но и телесно наслаждение. Днес цариградското „Читалище“ просвещава всичката българска по-ученическа публика: днес русчушкото „Училище“ учи учителите на ум и разум: вестникът на г. Живкина... „ще да изобрази и учениците, и българското тържество ще бъде пълно“¹⁴.

Естествено наред с огромната книжнина, свързана с националния културен подем, логично е да участвуват в него и не дотам подготвени хора. Желанието да се включат в създаването на нужната литература, да се реализира подготовката на културни кадри невинаги е синхронно с техните възможности. Но този етап е бил необходим дори и само за това да укрепи националното самочувствие, да положи основите, на които ще изпъкнат големите и истинските таланти¹⁵. Това не е причина да бъдат отминати литературните изяви, които според Каравелов „са в състояние да изведат от търпение и най-хладнокръвния човек“.

Още на корицата на своето списание Георги Живков отбелязва, че то ще излиза месечно по една книжка. Поставеното мо-

¹³ Вж. Сюпюр, Елена. Цит. съч.

¹⁴ Каравелов, Л., Хр. Ботев. Знаеш ли ти кои сме? С. 1947, с. 90.

¹⁵ Вж. Димов, Г. — В: Изследвания и статии за Любен Каравелов, С. БАН, 1963, с. 108.

то на Силвио Пелико насочва към основното съдържание: трудът — смисъл на живота, трудът — раждащ материални и духовни блага. В първата книжка са поместени девет текста: „Честита Нова година“, „Четиринадесет годишни времена“, „Данка брашулевката“, „Слънцето и месецът“, „Белега“, „Потребното противно време“, „Загубената кесия“, „Усойчито гнездо“, „Подиграният селянин“. Във втора книжка броят на текстовете е намален за сметка на техния обем. Те са: „Часовника“, „Лъжко свестен от сами себе си“, „Двете ябълчени дървета“, „Златко и Любен“, „Великденските яйца“. Построени обикновено в диалогична форма, те не само носят традиционния начин на поднасяне, на структуриране на повествованието, но са претрупани с наставления, поучения, които не дават възможност за собствено мислене. Включването на фолклорни елементи е интересен момент, но явно недооценен от автора на списанието. Познатото и вечно новогодишно пожелание героите на разказа „Честита Нова година“ определят като „много суха благословия“:

Сурва година, весела година,
червена ябълка в градина,
пълен клас на нива,
живо, здраво до година.

Притъпяването на социалния елемент, сладникавата идилгия на селския живот, прекалено трезвите и разумни детски разсъждения, елементарното поднасяне на научното знание са причина вероятно за неуспеха на списанието. Дългият разказ „Часовника“ е неубедителен не само с проблемите, които поставя, но и с тяхната интерпретация. Същото звучене имат и текстове като „Данка брашулевката“, „Загубената кесия“, „Златко и Любен“ и др. Монологът на бащата за слънцето и месеца от едноименния разказ е немотивиран, в същия дух са и текстовете, с които се внушават нравствени добродетели — трудолюбие, икономия, уважение, а търпението като елемент на поведение се възхвалява. Особено дълъг е текстът на „Великденските яйца“. Това всъщност е най-популярната новела на Кристоф Шмид, написана през 1816 г., преведена на български през 1872 г. Първият превод на „Великденските яйца“ е направен от Д. Душанов. Озаглавен е „Вапсаните яйца по Великден, приказка за полза на малките българчета. Приспособил Д. Т. Душанов. Цариград. В печатницата на в. „Македония“. 1872 г.“.

За стойността на този превод Каравелов помества кратка бележка в рубриката „Книжевни известия“: „Тая книжка („Вапсаните яйца...“ — б. м.) не е за пред кум, ни за пред сват. Подобни писатели заслужават не насърчаване, а тояга. Ако насър-

чаваме глупците, то тие щат да направят още по-големи глупости“¹⁶.

Досега друг превод на тази повест не е отбелязан. Затова поместеният текст в списанието на Г. Живков представлява интерес — може би като нов превод, предназначен за деца. Тези въпроси не са предмет на настоящата работа, но подробното им изследване ще бъде принос в проучването върху детската литература през Възраждането. Не само като израз на индивидуален творчески вкус, на преводачески възможности, но и на изявени читателски интереси. И двамата преводачи (ако приемем, че Г. Живков е преводачът на новелата „Великденските яйца“ в сп. „Книжовен имот“), без да следват предварителна схема, адресират произведението на Шмид към аудиторията на подрастващите читатели. Тази тенденция — за разграничаване на читателските категории, — съзнателно или несъзнателно прокарана, е свързана с развитието на образователното дело, олицетворява определена естетическа ситуация в литературното развитие непосредствено преди Освобождението.

Георги Живков се е постарал да създаде детско списание. В него липсва авторският дял (в смисъл на оригинални литературни творби), а детската литература е твърде бедна. Идеите за несъпротива срещу злото, за търпение и смирение, които са водещи в предложените от Георги Живков текстове, Каравелов е открил като основен недостатък на списанието. Във времето, когато знанието става основа за духовното израстване на един народ, Каравелов не може да не отрече занимателните истории, разказите, които не носят в себе си нито социален, нито научен елемент. Защото те не носят полза за реализиране на идейновъзпитателния идеал на епохата.

В критическия материал („Четете и образовайте се“), посветен на списанието „Книжовен имот за децата“, и в някои други публицистични статии ще потърсим не само преценката на Каравелов за художествената стойност на това списание, но и идеите, които той развива по проблемите на детската литература.

Учудващо е, че тъкмо белетристът Каравелов приема с „угворка“ писането на разкази специално за деца. Явно, подобно „отстъпление“ не е твърде присъщо на неговия характер. Но то е само привидно. Приел „особените белетристични разкази“ като необходимо школко четиво, критикът и публицистът акцентува върху голямата възпитателна цел на художествения разказ. Необходимо е да се осъществи истинска комуникация между текст и читател с оглед големите задачи на съвременето. Прозорливият публицист-политик е подпомогнат тук от оптимизма на револю-

¹⁶ В. „Свобода“, 1872, бр. 9.

ционер, който вижда в перспектива ползата от голямата художествена литература; литература, която интерпретира най-значителните проблеми на епохата, а не засяга само периферни въпроси. Възпитанието на българското дете трябва да бъде функция от глобалните национални задачи, които стоят пред народа и родината. Не елементарните дидактически мъдрословия, поднесени директно-наставнически и без художествена стойност, а реалистичното претворяване на действителността ще възпита в сегашните и бъдните поколения революционна твърдост пред превратностите на живота. Каравелов поставя тук един съществен проблем, който е актуален не само за тогавашната епоха: дребнотемното не само че не допринася никаква полза на литературното развитие, но и създава изкуствена „суха равнина“ в културното развитие на нацията. И нещо особено важно: създава се една голяма преграда пред общуването с големите произведения на изкуството. Ако някои страни от критическата му дейност са поставени под знака на утилитаризма, в рецензията за „Книжовен имот“ на Г. Живков той е пределно ясен, лаконичен, човек с много широко виждане по кардиналните проблеми на литературата, образованието и възпитанието на децата и възрастните. Защото дори и изпитал силното влияние на Писарев, той не стига до неговите крайни изводи. В 1865 г. Писарев пише: „Специално детската литература винаги и навсякъде представлява един от най-жалките и ненужни отрасли на общата литература“¹⁷. Каравелов приема съществуването на „особени“ разкази за децата. Конкретният факт при него е само начална точка, от която той тръгва, за да гради своите обобщения. Действително силната памфлетна струя на изказа намираме и тук (тя е неизменна за цялото му белетристично, публицистично и критическо творчество), но тя притежава безспорни гравивни елементи. Каравеловите обобщения не достигат тук границата на безкомпромисното отрицание и унищожение. „Грехота и срамота е да си играем с образованието и възпитанието! Грехота е и срамота е да даваме съвети и да учим друго, когато би трябвало най-напред да се поучим ние сами! Грехота е и срамота е, най-после, да унижаваме книжовността и да се подиграваме с науката!“¹⁸.

В тази градация на възмущението дочуваме гласа на здравия разум, който трябва да надделее. Действително цялостният облик на един национален литературен процес не може да бъде представен само от върхови постижения на художественото слово — бихме възразили днес. Литературното развитие на един народ не се движи само по талвега на течението, има и по-тихи и незабележими води, които дооформят цялостния живот на нацията.

¹⁷ Писарев, Д. И. Избранные педагогические сочинения. М. АПН РСФСР, 1951, с. 280.

¹⁸ Каравелов, Л., Хр. Ботев. Пос. съч., с. 91.

та. Каравелов много добре е разбирал това. Но социално-историческото време в България изисква върховни усилия от истинските творци на словото, за да се догонят и достигнат високите върхове на европейската култура. В това се състои голямото прозрение на Каравелов. Той е своеобразен предтеча, чийто поглед е насочен напред.

Надарен с аналитичен ум, получил солидна школовка в материалистическата философия, демократ по отношение на общественото устройство, Каравелов винаги е съзнавал своето превъзходство над средата. Оттук и неговите нетърпящи никакви възражения мнения и съждения, които винаги налага с категоричност, твърдост и яснота.

Хвърляйки например обширен поглед върху културния ни национален климат, публицистът намира, че „бездарните писатели, неспособните вестникари, полуобразованите учители, невежествените проповедници и „безглавите“ публицисти са морални убийци“. Визирайки Блъсковото „Училище“ (книга за прочитане на учители, ученици и родители), Каравелов просто унищожава писателя, издателя, педагога. Не заради идеята, която си поставя Блъсков, а заради нейното неудачно реализиране. Подобна е унищожителната ирония, граничеща със сарказма, по повод обявлението на Пърличев във в. „Право“ за съчинените от него „12 нравствени песни“ в една малка книжка за полза на отечеството. Каравелов действително е прав в обобщената си интерпретация за поезията, която не е в състояние единствена да възпитава българския народ. И все пак има моменти, когато безкомпромисният отрицател проявява известно великодушие (не снизходителност), известна склонност към обективна оценка.

Трудно бихме могли да си обясним този факт, ако не вникнем по-задълбочено в проблема „Каравелов“. Сърдечна доброта и мекота струят винаги у него, когато обект на вниманието му е страдащият под робство и обезправен български народ: когато духовната изостаналост на този народ е регистрирана от него като дълбока душевна болка. Тогава дори през бурните изригвания на памфлетното слово, през тенденциозните характеристики, безмилостни по своята същност, откриваме горещото любещо сърце на патриота народопсихолог. Защото смисъл на живота му е съдбата на неговата светиня — България.

Всичко у Каравелов блика неудържимо и неподправено. Защото липсва резоньорството, теоретичните сухи трактати, а се налагат неговите живи коментари върху конкретни факти и събития, върху конкретни личности, делата им и тяхното обкръжение. Актуални и днес са като постижения на документално-художественото слово релефните скици и характери, които пронизват читателското въображение, в които се откроява удивителното съче-

тание на белетриста, памфлетиста, публициста, фейлетониста Каравелов независимо какви области интерпретира неговото талантливо перо. И никъде абстрактни мъдрости, а конкретно преживени състояния на душата, непринудени избухвания на един вулканичен дух, на един огнен темперамент, чийто поглед е насочен към бъдното на народа.

В този аспект оценките на Каравелов за „Книжовен имот“ представляват интерес. Те не само допълват представите ни за отношението на Каравелов към педагогическите проблеми, но в тях за първи път се срещаме с теоретични постановки за детската литература. Каравелов разбира, че бездарното изпъква най-ясно на фона на проблемите, свързани с детската литература. И ако Каравелов е приел с разбиране списанието на Славейков, сега не може да се примири с налаганата мисъл, „че всяка една книга е полезна, че всеки един писател заслужава лавров венец“. Каравелов поставя въпроса за стойността на художествения текст, за неговата проекция във времето. В областта на детската литература той отъждествява ролята на педагога и автора, защото е убеден, че детският писател е преди всичко педагог. „Обязателността на всеки един разумен педагог е да въведе децата в действителния живот и да им покаже кои са действителните радости, действителните скърби и естествените нужди.“ Регламентирайки ролята на педагога, Каравелов определя и параметрите на възпитанието, извежда действителността като основа, на която трябва да се гради педагогическият труд. Тази идея сама по себе си не е нова за творчеството на Каравелов, но тук е проявено отношение към детето читател, „защото и тия деца ще станат мъже и щат да са срещат в тоя живот с всякакви неприятности и злини; и ако е така, то много по-добре да им кажеме истината и да ги приготвиме, щото тия да посрещнат тия злини мъжествено и да не преклоняват пред тях колената си“¹⁹.

Действителността като основа на литературното произведение Каравелов отстоява и в други свои писания. Във в. „Свобода“ от 1870 г., бр. 26, четем: „И така действителният живот трябва да стане изключителен предмет на изкуствата.“

Тези свои реалистични разбирания Каравелов осъществява и в художествената си проза за деца, уверен, че действителността — художествено претворена, е основата на всяка литература независимо от нейния адресат.

Детето приема литературната творба като реалност, затова Каравелов изисква на децата да се показват „простосмъртни, честни личности и силни характери“. Не „мъртви кукли и вапцани

¹⁹ Каравелов, Л. Хр. Ботев. Знаеш ли ти кои сме? (18-и фейлетон, с. 90—92).

херон“ са необходими, не блудкави и сладникави разкази, а да се пише „просто и ясно“.

Реалистичната линия, която Каравелов налага в художествената проза, прокарва и като осъзнато условие за развитието на детската литература. Оттук и неговото несъгласие с предлаганите от Георги Живков художествени текстове. „Ние мислехме, че г. Живкин ще да се постарее да научи българските деца що е живот, какъв е животът, що има в тоя живот, какви са лошавите и добрите страни на тоя живот и пр...“ — пише той²⁰. Още преди детската литература да е извоювала своето право на съществуване, Каравелов се обявява против елементарното поднасяне, отрича кукленските елементи, „историйките“, с които Живков „се е заел да изобрази нашите дребни дечица“. Тук се откроява този процес, който Г. Димов определя като особеност на националната ни литература: „... теоретико-критическото мислене не само съпътствува отблизо художествено-творческите изяви, но често ги изпреварва... обосновавайки това развитие в най-тясна зависимост от социално-историческите процеси, от борбата в различните ѝ форми и аспекти за всестранен прогрес в национален и общочовешки мащаб“²¹.

В този аспект бихме могли да приемем и критическите присъди на Каравелов и да потърсим връзката, единството на проблемите между новозараждащата се детска литература и цялостния литературен процес. Защото още от създаването си детската литература не е затворен, откъснат от реалността свят, а процес, свързан с явленията от действителността, от създаваната литература.

В тази своя статия Каравелов поставя въпроса за правото на съществуване на детската литература, за обособяването ѝ като съдържание. Години след това ще се водят дискусии, ще се създават теории. Разгледани на фона на тези противоречия, схващанията на Любен Каравелов са прогресивни не само за времето си, те са илюстрация на един богат и разностранен интелект, свидетелство за вижданията на един голям творец в развитието на детското четиво. „Ние въобще сме противни да се пишат за децата особени белетристични разкази; но когато всички Европа казва, че тия са нужни, то н ние ще кажем „баш юстине“ — пише Каравелов²², за да развие на друго място малко по-подробно същата мисъл: „Ученикът трябва да има в ръцете си барем ония необходими книги, които би служили като спомагателно средство в неговото възпитание, т. е. които биха допълвали и обяснили

²⁰ Каравелов, Л., *Хр. Ботев*. Знаеш ли ти кои сме? С., 1947, с. 91.

²¹ Димов, Г. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 91.

²² Вж. Каравелов, Л., *Хр. Ботев*. Цит. съч., с. 92.

онова, що е пропуснал учителят в своите уроци. Ето защо европейските народи и умните общества издават педагогически вестници и детски книжки. Разбира се, че тия книги и вестници се съставят, редактират и издават твърде острожно, защото от тях зависи твърде много.“ Цитираните пасажии не са спонтанно избухване на авторовата мисъл. Развитието на учебното дело, а може би и познаване състоянието на детската литература в други страни налагат неговото съгласие.

Като отхвърля наивните поучения на Живков, Каравелов намира ползата в „просто“ и „ясно“ описване „какви мъки и неволни съществуват на тоя свят, как яките характери и силните умове побеждават тия мъки и препятствия, как вървят напред“. Това изискване остава главен проблем на нашата детска литература, а в творчеството на Любен Каравелов по думите на М. Арнаудов то е „програма на собствената му белетристика“.

Статията за „Книжовен имот“ завършва в духа на Каравеловите оценки: „Да ни пази господ от подобни книги!“ С присъщия си сарказъм той доказва слабостите на това списание. Но не това е определящото, основното. Във времето, когато детската литература едва прави първите си стъпки, когато воюва за свое място в духовния живот, Каравелов от висотата на ясно осъзнати позиции дава насоки за нейното развитие, за изискванията, на които трябва да отговаря. И тук той не изменя на себе си. Дързък и безпощаден към посредствеността в голямата литература, той осъществява този принцип и в детската. „В нашите условия критическото осъзнаване на литературата за деца и юноши не само закъсня, но и никога не намери авторитетно и категорично отстояване от критик или историк на общонационалния литературен процес“²³. Като приемаме цитираното мнение, не можем да отминем постановките на Любен Каравелов, дадени по повод списанието на Георги Живков „Книжовен имот за децата“, защото, макар и не като стройна система, тези разсъждения на Каравелов бележат началото на критическото отношение към детската литература.

Всъщност интересите на Любен Каравелов към списанието на Г. Живков не са случайни, нито тенденциозни. Още в 1871 г. чрез в. „Свобода“ той съобщава на своите читатели: „Г. А. Живков е намислил да издава във Виена нов български педагогически вестник под заглавие „Школа за народа“. Тоя вестник ще бъде педагогически“²⁴.

Любен Каравелов е очаквал може би нещо по-различно, нещо, което да даде нови насоки в образователното дело. Затова и разочарованието е голямо, острата критика — основателна. В дру-

²³ Янев, С. Българската детско-юношеска проза. С. НП, 1979. с. 53.

²⁴ Вж. в. „Свобода“, октомври 1871 г.

га една статия, обнародвана във в. „Свобода“, год. III, бр. 9, 26. VIII. 1872 г., Каравелов отново се връща към списанието на Живков: „А в какво състояние се намира нашата книжовност? На какво е заприличала между нас свещената наука? Вземете в ръцете си цариградското периодическо списание „Читалище“, вземете Блъсковото „Училище“, вземете Живковия „Книжовен имот“... най-после вземете всичките български учебници и не учебници — и порадвайте се.“ Целта на Каравеловата критика е насочена към елементарния подбор на четивата в списанието на Г. Живков. Каравелов изобщо отхвърля произведенията на К. Шмид като неподходящи и непотребни за бунтовния дух на времето. От друга страна, тази позиция ни дава възможност да проследим възгледите на Каравелов за школната книжнина, за зараждащата се литература, предназначена специално за деца, за необходимостта от въвеждане в нея на „действителния живот“. Каравелов цени информативната стойност на научнопопулярното четиво, но вече съобразено с възможностите на децата читатели. По този повод Михаил Арнаудов пише: „Тук той стои на почвата на една социална и рационална доктрина, възвестила като най-важното условие на просветата нейното практическо приложение, нейния положителен характер и нейното чуждене от всякакви схоластически фантоми. В съгласие с това разбиране стои и идеята му за детската книжнина“²⁵.

Въпреки язвителния тон на критика Каравелов той е неизменният радетел за голямата култура, почитан и уважаван от Г. Живков. Затова на снимката от 1878 г., направена в Търново, двамата стоят един зад друг — стоят не врагове, а хора, отдадени на едно велико дело, пренебрегнали несполуки и лични конфликти. „В техните постъпки и начин на мислене и поведение се отразява най-пълно всичко онова, което става и се намества в руслото на новия живот“²⁶.

Своите изисквания към детското четиво, отразени в различни критически статии и бележки, Каравелов не оставя само като констатиран факт. Той ги реализира в „Детска библиотека“. Издаването на тази поредица книжки е естествено продължение на неговите идеи за стойността на четивата като художествени текстове, като научнопопулярна информация в обучението и възпитанието на децата.

„Детска библиотека“ представлява част от по-голяма поредица книги, които имат за цел популяризиране на научните знания и са предназначени за широката читателска публика. Това са заглавия, като „Разкази за старовременните хора“ (пет книги

²⁵ Арнаудов, М. Любен Каравелов. Живот, дело, епоха. 1834—1879. С. Наука и изкуство, 1972, с. 628.

²⁶ Радев, Ив. Столица на оцелелите. С. ОФ, 1984, с. 64.

по стара история), „Кирил и Методий — български просветители“, христоматията „Сокол“ и др.

Петте книжки — „Разкази за старовременните хора“ — са предназначени за друга възрастова група, затова няма да бъде разгледано тяхното съдържание. По-интересен е сборникът „Сокол“, издаден през 1875 г. в Букурещ, с подзаглавие „Сборник от разни списания за прочитане“. Има характер на енциклопедия, предназначена за учебните заведения. Въсъщност това е един от най-разпространените жанрове през XIX в. Такъв характер има и списанието на Славейков „Пчелица“. Но Каравелов включва два клона на науката — природознанието и историята. По такъв начин той още веднъж утвърждава своите възгледи за същността на поднасяното знание и доказва блестящата си подготовка. „Покрай Дринов и Бончев Каравелов се явява най-добре ориентираният българин по въпроси на българската история, на българската книжнина и на българския език, както това изпъква и във всичко друго, писано от него по тези въпроси“ — пише по този повод М. Арнаудов²⁷.

Още в предговора на „Сокол“ Каравелов обяснява подбудите за своето начинание. „Ако в нашата книжевност и да са се появили достатъчно голямо количество читанки, сборници и букваре, но ние ги намираме слаби, темни и неудовлетворителни, следователно предприемият от нас труд, по нашето мнение, ще да допълни барем отчасти онзи проблем, който съществува в нашата педагогическа книжевност и който, съобразно с увеличаващите се наши потребности, изисква колкото са може по-безотлагателно допълнение. Изпълнили ли сме в тая първа книга своята обязаност, това ще да реши безпристрастната и разумна критика, а ние сме obligирани да явие на нашите читатели, че употребихме и ще да употребяваме сичките си сили...“ (Предговор).

В този сборник още веднъж се очертават ясно и фолклорните интереси на Каравелов. Поместената статия — „От кое време са захванали хората да четат и пишат“ — е илюстрация на голяма ерудираност и задълбочена подготовка по езиковедие и етнография.

В историята на детската литература четивата с научнопопулярно съдържание не са новост. Списание „Знание“ в Петербург разпространява библиотечна серия със същото заглавие. Връзката между тези две издания, общността на темите и идеите, индивидуалният принос на Каравелов в тази област са подробно разгледани от Л. С. Ерихонов²⁸.

²⁷ Арнаудов, М. Цит. съч., с. 748.

²⁸ Ерихонов, Л. Популярните издания на Л. Каравелов. Сп. „Език и литература“, 1965, кн. 3, с. 56.

Но ако Каравелов взема идеята, превежда или сам съчинява, на преден план изпъква желанието му да даде на децата в достъпна форма информация за най-новите постижения в областта на науката и знанието, да разруши мистиката около природните явления, да обясни научно закономерностите в заобикалящия го свят, да реализира своите идеи за стойността и съдържанието на детските четива: „Ценейки високо апостолата на учителя и моралиста, Каравелов е искал да следва примера на най-отличните руски публицисти, на Писарев особено, и не е смятал под своето достойнство на авторитетен белетрист и отличен филолог и историк да съставя книжки за елементарен прочит, да популяризира чрез оригинални опити или приводи и най-насъщни научни и практически знания, способни да освободят народа от фалшиви понятия за света и обществото, или да го подтикнат към промишлен успех“²⁹.

Убеден, че „най-здравата и най-полезната духовна храна за всеки здравомислещ народ са естествените науки“, Каравелов слага началото на своята детска библиотека. Във в. „Свобода“ е публикувано следното съобщение: „Като видиме, че българските деца са лишени от учебници, то се решихме да издаваме всяка година по няколко подобни книжки и да ги разпръсваме по българския свят. Първата книжка, която е просто и ясно математическо землеописание, се намира под печат. Тая книжка ще има заглавие: „Наука за небето и земята“, кн. I...“³⁰.

Действително през 1871 г. в Букурещ излиза първата от четирите книжки на „Детска библиотека“ със заглавие „Разкази за небето и земята“. Мненията за броя на книгите от тази поредица са различни. М. Димитров съобщава за две заглавия: „От своята детска библиотека Каравелов издал всичко два номера, след което направил опит да постави на по-широка и по-солидна основа издателската си дейност“³¹. За съществуването на три книжки пише и Л. Воробев: „Философските и социологическите възгледи на Каравелов са били обяснени в специални работи, сред които могат да се посочат „Възпитание и образование“ (1871), „За въздуха и неговото влияние върху животните и растенията“ (1872), „За топлината и светлината, или какво е това животът“ (1874)³². За същия брой книжки споменава и Ст. Божков: „В основаната от него (Л. Каравелов — б. м.) „Детска библиотека“ в 1872 г. той превежда и публикува книгите „История на небето и земята“, „За въздуха и за неговото влияние върху животните и растенията“, „За топлината и за светлината, или що

²⁹ Арnaudов, М. Цит. съч. с. 745.

³⁰ В. „Свобода“, ноември 1871 г.

³¹ Димитров, М. Л. Каравелов. Биография. С. БАН, 1955, с. 243.

³² Воробев, Л. Л. Каравелов. Мирозрение и творчество. М., 1968, с. 195.

е живот³³. От приведените цитати се вижда, че неточностите са не само в броя на книжките, но и в годините и в заглавията. Но доказаното съществуване именно на четири книжки е вече факт и цитираните мнения са история, която доказва още веднъж интереса към тази част от творчеството на Каравелов.

Герой на повествованието в първа книжка е бедният чирак Сашка. От неговия монолог, наситен с размисъл и спор със самия себе си, личи жаждата за знание, радостта от откритието. Но всичко е свързано с тежката действителност, сред която едно дете търси истината в науката. Макар и превод от руски (по книгата на Александър Иванов), присъствието на Каравелов се налага. Той държи сметка за трудностите при възприемането и с наставнически тон съветва всички „момченца и момиченца“. Големият брой интересни въпроси, достъпното обяснение на природните закономерности увличат малкия читател. Другият герой — г. Алексеевич, „тълкува“ научните факти и помага на чирака Сашка да напусне идилията на „онова старо време“, когато „излезнеш на полето заедно със слънцето и заедно с него се и назад върнеш. Легнеш си при копата на сеното и търкаляш се; а пък овчиците около тебе си припкат и тревица си пасат, пиленцата над тебе чуруликат, облаци по небето пътуват...“ На фона на тази идилична картина, ярко изпъкват имената на Колумб и Магелан, на Галилей и Нютон. В 9-те части на книгата авторът обяснява истините за небето и земята, „как са хората сичкото това разузнале“.

И ако това е буквален превод на книгата на Ал. Иванов „Рассказы о земле и небе“, Каравелов е оценил ролята на тези знания в определен момент и ги е поднесъл достъпно на малките читатели. Желаният ефект е постигнат. Записани са 1600 спомоществователи, книгата излиза второ и трето издание. „А нашите учени и книгопродавци все още говорят, че българският народ не обича да чете“ — пише по-късно Л. Каравелов³⁴. Но това не е самодоволството на удовлетворения в амбициите си издател, а постижението на педагога Каравелов, прозрял ролята на „малките работи“ в развитието на училищното дело и образование. И това му дава право да зададе въпроса, на който сам търси отговора: „Защо трябва да се превеждат, и то неграмотно, всякакви „дрипелчета“, а за едно букварче или за други полезни книги, разбираеми за народа и тъй потребни за училището, никой не се залавя“³⁵?

Втора книжка от библиотеката на Каравелов е озаглавена

³³ Божков, Ст. — В: История на българската литература. С. 1964, т. II, с. 407.

³⁴ Вж. сп. „Знание“, 1974, кн. I.

³⁵ Вж. в. „Свобода“, I. V. 1872 г.

„За въздухът и за неговото влияние на животните и растенията“. Подписана е с един от неговите псевдоними — Личо Стойчев. Според М. Арнаудов Каравелов е постъпил така, „за да не се пречи на разпространението в България“. Тук вече той като автор (макар и на малка част от текста) търси друга форма за поднасяне на знанията. Монологът на автора е всъщност своеобразна беседа с въображаемия читател. Уводът на тази книжка е не само оригинален принос на Каравелов, но и израз на схващанията му за силата на научното мислене: „Учението е добро нещо, момченца! Умният човек много знае, сичко отбира, сичко му е полезно. . . Освен това, ученият човек живее по-добре, по-лесно и по-щастливо от неучения. . . Колкото един народ е по-образован, толкова той е по-богат, следователно и по-щастлив. . . Колкото един човек е по-образован, толкова той е по-щастлив. . . Истинското учение е лесно, а истинските учени са честни хора. . . Учението е полезно и за сиромаша и за богатия, и за мъжа и за жената, и за стареца и за младия. . . Учете се, момченца! Днешните времена не приличат на старите, когато учението е било дадено само на калугерите и поповете: днес ние имаме и училища, и книги, и вестници, и учени хора, които могат да ни разкажат за сяко едно нещо. Преди двеста години не е било така“³⁶.

В увода към тази книжка Каравелов руши примитивните схващания за науката, назиданието отстъпва пред внушението. Един апотеоз на знанието, истинска прослава на науката, за която той ратува. Примерите, които привежда, са любопитни. Те ангажират детското внимание, подготвят го за среща с трудностите. В началото Каравелов предупреждава: „Трябва да ви кажа и това, че тая книжчица е малко тежичка; но вие не трябва да се плашите, а като юнаци, да я прочетете и да изучите всичко, щото и да намерите в нея. Когато свършите тая книжчица, то вам ще стане светло пред очите, и вие ще да разбирате вече твърде много.“ В следващите редове Каравелов подканя: „Да захванем от въздуха. . .“ А на места призивът на Каравелов е тясно свързан с изречените вече мисли: „Четете, само четете!“, „Хайде да се учим!“

И ако това са откъси от увода, написан от Каравелов, неговото присъствие се чувствава и в разказа. Той като че ли води читателя, готов е да даде обяснения и сам да се учуди на света: „Чуден е тоя свят, момченца!“ На малките читатели Каравелов внушава определени материалистически постановки. Тяхното повторение има своя определена задача тук именно като обучаващ момент. „Най-напред аз трябва да ви кажа, че в природата нищо са не унищожават, защото всичко е необходимо, всичко е на своето място, всичко принася своя полза.“ И по-нататък: „Аз вече казах, че в природата е всичко необходимо и че всяко нещо за-

³⁶ Детска библиотека, 2, Букурещ, 1872, с. 3.

виси от друго нещо. Всичко е свързано между себе си.“ Неведнъж Каравелов повтаря, че „за тия неща аз ще да ви разкажа в една друга книжка“, „ще да ви разкажа в следующата книга“. Очакването ражда интереса. Каравелов познава психологията на своя читател и това е неговата своеобразна провокация. Младостта е тази, която в борба ражда новото и дръзкото. Коперник, Галилей, Джордано Бруно, Колумб са имена на личности, пред които той се прекланя. Затова и в редовете за тях се чувства възторгът от силната им воля и мисъл. Емоционалните изблици са не само маниер на писане, а и съзнание за въздействието, което оказват върху детската душевност. Научните знания, които чрез превода Каравелов поднася на малките читатели, имат за цел да разкрият „истинната наука“, да бъдат осъзнати като необходимост в духовното израстване. Че Каравелов е успял в това свое начинание и че неговите съвременници оценяват излезлите две книжки, показва отзивът, поместен в сп. „Читалище“: „Яснотата на изложението на такъвиз заплетени и научни предмети, върху които са писани тези книжки, гладкий и никак си сладкий език, правят удоволствие на читателя и го карат да обикне книжовното четене — тук е първото достойнство на всяка книга, която се дава в ръцете на неопитния и първоначалния“³⁷.

Авторите на рецензията са доловили трудностите, които трябва да преодолее Каравелов при подобна тематика: „заплетените и научни предмети“ да бъдат поднесени като необходимо достъпно знание в границите на детското възприятие. Развенчавайки света на мистиката и суеверията, съставителят акцентува върху силата на човешките възможности, свързва ги с реалните постижения: фотография, телефон... Още същата година книгата претърпява две издания. Общият брой е около 4000 екземпляра и Каравелов я преиздава, когато е уверен, че „книгата се търси“, че неговият труд е издържал проверката на читателската оценка. Записването на спомоществатели е всъщност една своеобразна анкета, провокираща порасналото съзнание за духовна просвета, интереса към научнопопулярната литература.

Иденте и мислите, които Каравелов налага чрез „Детска библиотека“, срещаме и по страниците на сп. „Знание“, но вече с друг адресат. Например в книжката „За въздухът и за неговото влияние на животните и растенията“ Каравелов помества следните редове: „Как е за вас по-добре: да пътувате на параход и да пътувате с железницата ли, или да пъплете с кираджийски кон и да ви клепе градът, дъждът и снегът?“... „ако би терзият знаел малко повече, то не би шил с ръка, а купил си би машинка.“

В „Предисловие“ на сп. „Знание“ от 1875 г. Каравелов, до-

³⁷ Вж. „Читалище“, 1874, кн. 5, с. 160.

казвайки предимствата на образованието и научното мислене, пише: „И наистина, кой из вас не ще да се съгласи с назе, че е милион пъти по-приятно и по-полезно да пътува с железницата, нежели с кираджийски кон; че е милион пъти по-лесно и по-спорно да шие с машина, нежели с тежкия напръстник.“

В случая естествено не търсим абсолютно сходство на фразата, но идеите и разсъжденията, които Каравелов прави в две различни издания, в различно време, красноречиво говорят за осмислени и ясни позиции.

„Съпоставяйки българската и руската книжка „За въздухът...“ — пише Ерихонов, — трябва да се отбележи, че българската брошура е написана на популярен и жив език и в същото време в нея има повече философски обобщения“³⁸. Тези изводи на съветския изследвач още веднъж доказват, че Каравелов не е само преводач, но и в известна степен съавтор на текста. „Каравелов е писател, който изживява вълненията на героите си. Затова понякога и той се вкопчава в потока на разказа и беседва, убеждава и спори с читателя“³⁹ — пише Д. Леков по друг повод.

Същите постижения има Каравелов и при съставянето на третата книжка, излязла под заглавие „За топлината и за светлината, или що е живот“ през 1874 г. Тук Каравелов, подписан отново като Личо Стойчев, продължава да търси връзката с читателя. Верен на своето „аз“, със страст и амбиция той налага идеите на Бъкл, приоритета на научното знание. Но дори и когато издига в култ природните науки, когато с перото на енциклопедист търси историята им чрез имената на Аристотел, Плиний, Волтер, Дидро, Кювие, Дарвин и др. и развенчава „суеверието и безполезните въображения“, всичко това е осъзната, премислена позиция.

И ако в уводната статия на втора книжка обръщенията към „момченцата“ представляват авторовата пряка изява на непрекъснатото търсената връзка с читателя, тук беседата е предпочитана форма. „А от де са зема топлината на това купище? — ще да попитате вие. А помните ли какво ви разказах във втора книжка от „Детска библиотека“ — ще ви попитам аз.“ Насоката към развикване на репродуктивната мисъл на децата, търсената връзка между познатото и новото открояват още по-ярко таланта на педагога Каравелов. В примерите най-често се използва съпоставителният метод: „Гръмът на вулкана Кузигунна се чул на толкова разстояние, което е равно на разстоянието от Търново до Париж.“ Но когато описва природата, Каравелов е познатият нежен

³⁸ Ерихонов, Л. Популярните издания на Л. Каравелов. Сп. Език и литература, 1965, кн. 3, с. 56.

³⁹ Леков, Д. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С. БАН, 1970, с. 109.

творец. В главата „От какво произхожда топлината“ описанието на смяната на сезоните е наситено с много лиризъм и образност, създава настроение и подготвя лесното усвояване на научната информация. Това са моменти, когато Каравелов преводачът, Каравелов поетът, Каравелов просветителят се сливат, за да наложат своите постулати. „Има ли на тоя свят барем едно живо същество, което да не обича пролетта? Дебели и тежки преспи сняг покриват лозята, нивята и ливадите; студен северен вятър вие над снежните равнини; слънцето грее някак си лениво и не оставя после себе си никакви последствия. . . Сичко е мъртво и неподвижно. Певците на горите и планините отдавна вече са отишли да търсят по-гостопримни храсталаци и дъбове. . . Но времето върви, а всеки един вървеж произвежда нови явления. Природата малко по малко захваща да се пробужда от своя бездеяствен сън; старата и побелялата баба „зима“ отстъпя своето място на веселата „пролет“. . . Стопеният сняг се спуща от планините и наводнява множество страни; замръзналата река строшава своя покрив и тласка го надолу; почернелите гори се обличат в своите нови венчални дрехи, т. е. в своите светлозелени накити; ливадите се покриват с хиляди разнообразни цветица. . .“⁴⁰.

За написването на тези три книжки Каравелов е използвал произведенията на Александър Иванов Стронин и книгите на Иван Александрович Худяков. Но той е не само добър преводач, но и творец, който умее да подбере най-интересното и ценното от чуждия текст и да го съобрази и приспособи към психологията на българското дете в определен етап от културното ни развитие. Част от книгите на двамата руски автори Каравелов е съхранявал в личната си библиотека.

В писмо до Драсов Каравелов съобщава за намерението си да издаде поредната четвърта книжка на „Детска библиотека“. „Нешастная“ от Тургениева и „О свобода“ Джона Стюарта Милля са писани и издадени на руски език в Германия (чини ми се, в Лайпциг). Отговори ми по-скоро за рисунките на Бернбаумовата книга. Ако са евтини всичките рисунки, то аз ще издам всичката книга, а ако не, то ще поместя някои в „Детска библиотека“ 4 (за метеорологическите явления)⁴¹.

Интересно е, че Каравелов не за пръв път обръща внимание на илюстрацията, и то като изискване, съобразено с особеностите на текста. В една от критическите си бележки за читанката на Манчев Каравелов пита: „Защо са поместени оння картинки, под които не съществуват никакви обяснения?“ Оценил връзката текст — илюстрация, Каравелов търси нейното място и в научно-

⁴⁰ Вж. Детска библиотека, кн. II, с. 10.

⁴¹ Вж. Каравелов, Л. Събрани съчинения. Т. IX. С. БП, 1968, с. 522 (писмо до Драсов от 26. VIII. 1873 г.).

популярното четиво. По-късно този своеобразен педагогически похват ще продължи да поставя като изискване и Васил Друмев, но вече в учебните помагала. Всъщност въпросът за илюстрацията не е нов в историята на детската литература. Още в 1871 г. на страниците на първото българско списание за деца „Пчелица“, излязло под редакцията на П. Р. Славейков, четем: „Издателят ще ся постарает да си достави и разни изображения, за да украсява с тях страниците на списанието, за по-добро изяснение на съдържанието и за залъгване на по-малките читатели.“

В старопечатния отдел на Народната библиотека четвърта книжка от „Детска библиотека“ на Каравелов вече съществува. Заглавието е обявено от него в сп. „Знание“ „Разкази за водата и нейните свойства“. Едно доказателство за амбицията, с която Каравелов осъществява идеята, заложена в първите три книжки.

За авторството на тази книжка има различни мнения. Интересно е тълкуването, което дава Л. С. Ерихонов не само за последната книжка, но и за цялата поредица като явление, свързано с развитието на детската литература и в Русия по това време. Тъй като в каталозите на московските и петербургските библиотеки няма автор Ами Блек, Ерихонов предлага това име да се приеме като псевдоним на Каравелов. Обяснението, което той дава, е интересно, потвърждава се и от посоченото съобщение на М. Арнаудов, но може би проучването на текста като стил, като връзка с излезлите вече книжки на „Детска библиотека“ ще бъде още едно потвърждение за авторството на Каравелов.

В последната книжка на „Детска библиотека“ на фона на детските спомени се очертават образите на главните герои: учителя Петър Среброто и Тома Куция — църковен псалт. Те са противопоставени не само с техните професионални интереси, но и като посетители на различни идеи. Въпреки че повествованието се води от Каравелов, нескончаемите спорове между героите са в центъра на разказа. Това е всъщност познатият диалог на Каравелов, наситен с много ирония и още повече сарказъм. „За тази свежест на картините от живота и за ударната съобразителност допринася много драматичното движение, постигнато най-често чрез диалога: диалог между автора и лица от разни среди, за да се характеризира техният манталитет, техният морал, тяхното поведение, подложено на укор или присмех“ — пише М. Арнаудов⁴².

Особено ярка е портретната характеристика на героите. Този обикнат от автора похват е във връзка с идеите, заложени в персонажа, но тук е съобразен с детето читател: „И до днес още ми се мяркат пред очите грапавото лице, дългите мустаки, тънките устни, зачудените очи, зеленото чохено контошче, сините шалваре и аленият пояс на псалта; и до тая минута ми са па-

⁴² Арнаудов, М. Цит. съч., с. 643.

метни бледното лице, дългата и черна коса, гиздавата снага, умните очи и белите ръце на нашия учител.“

Ярко очертаваният се контраст е най-лесен начин за изграждане на образа в детското съзнание; външното обаяние на учителя отговаря на неговата богата душевност, на идеите, които Каравелов внушава чрез този образ. Хумористичните моменти освежават повествованието дори и когато Каравелов единствено преследва възпитателния ефект. Заострянето на определени черти в ироничен план е обикнат от него похват. Обобщавайки постиженията на жанровата поезика в южнославянския регион, Б. Ничев отбелязва по този повод: „Поради своеобразието на балканското развитие, в резултат на една историческа приприяност в темповете на движение балканската действителност от този период с всичките ѝ сложни социалнопсихологически и етични проблеми се оказва най-подходяща за отразяване откъм нейната гротескно-хумористична страна“⁴³.

Краят на повестта ни връща отново към поставената тема: „С една дума, град може да се образува само тогава, когато се срещнат два противоположни въздуха, студен и топъл, из които единият носи водени пари, а другият замразява.“ Изводът е конкретно направен и ако в повествованието се чувствава назидателният тон, нравоучението, това са всъщност опитите на Каравелов да съчетае белетристика и наука, да намери най-точната форма на това, което днес възприемаме като научнопопулярно четиво. Сега дистанцията във времето ни позволява да отбележим, че „когато Каравелов превежда научнопопулярни четива, избира такива автори, които доближават повествованието до изискванията на художествената литература, но когато се заема да създаде оригинално съчинение от подобен характер, не може да превъзмогне елементарното повествование с определено назидателен характер“⁴⁴. Не бива да подминаваме факта, че в условията на националния художествен подем, когато се търсят и откриват нови форми на художествено познание, Каравелов запазва своето място на материалист, който осъзнава ролята на науката в духовното развитие на народа и има право да изисква „чисто български книги, с български народен дух... книги самобитни“.

Каравелов съобщава и за намерението си да издаде пета книжка: „За северното сияние и за някои от ония метеорологически явления, които произвождат така също светлината, ние ще да поговорим в пета книжка от „Детска библиотека“. Но тази книжка не излиза. Остават само четирите книжки, доказателство за едно мащабно по замисъл начинание, четири етюда, в които

⁴³ Ничев, Б. Увод в южнославянския реализъм. С. БАН, 1971, с. 256.

⁴⁴ Парашкевов, П. Списание „Мисъл“ и детската литература. В сп. „Литературна мисъл“, 1977, кн. X, с. 64.

Каравелов се стреми да разкрие на децата, че „светът никак не е чуден и че всяко явление има свои природни причини, има свои закони.“ Въпреки подчертаното назидание (но каравеловско) той не остава безпристрастен анализатор на природните явления и закони. Отклоненията, емоционални, лирически, дават живот на неговите хипотези, напомнят ни за онези откъси от „Българи от старо време“, „Мамино детенце“, които с „Хубава си, моя горо“, „Стара планина“ бележат контурите на възпитателния идеал през Възраждането.

В статията си „Нашата възпитателна книжевност“ Каравелов пише: „У нас съществува убеждение, че когато една книжка или вестник се издава за децата, то тая книжка или тоя вестник непременно трябва да бъдат детински глупави.“ Но със своите книжки от „Детска библиотека“ Каравелов успява да докаже несъстоятелността на това твърдение, да реализира своите идеи за детското четиво като необходимост във възпитателния процес.

В действителност Каравелов не е първият възрожденски литератор, който се занимава с въпросите на детската литература. Славейков вече е създал своето детско списание „Пчелица“, „Кратка читанка“ от 1869 г. Каравелов продължава неговите начинания. Но знанията, получени в Русия, влиянието на руските революционни демократи му помагат да се ориентира към най-необходимото четиво за децата в последните десетилетия преди Освобождението — научнопопулярното четиво. „В сравнение с предходниците си в тази област Каравелов прави решителна крачка напред и с това установява исторически плодотворна тенденция в нашата научнопопулярна художествена литература. Като разчупва дотогавашните ѝ ограничени учебно-педагогически рамки и създава четивни книги от този род, той става всъщност неин истински основател“⁴⁵.

И не само това. Каравелов е един от първите, които в своите критически бележки отстоява правото на детската литература да съществува самостоятелно, подчертава и нейните задачи, ролята ѝ за възпитанието. И макар че това не е цялостна система, критическите му оценки отговарят на прогресивните тенденции на времето и определят насоките на зараждащата се детска литература.

⁴⁵ Генов, Кр. Детската литература през епохата на Възраждането. С. НП, 1966, с. 59.

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Койка Попова

(резюме)

В своей многообразной общественной и литературной деятельности Любен Каравелов проявляется не только как выдающийся писатель, революционер, журналист, редактор, переводчик, издатель, но и как критик и творец зарождающейся литературы для детей. Его вклад в ее развитие в 70-ые годы связан со всей его культурно-просветительской программой, реализующейся в конкретных творческих проявлениях. Критические замечания и конкретнее отзыв об одном из наших детских журналов — „Книжовен имот“ Г. Живкова — дают представление, хотя и неполное, об его отношении к проблемам детской литературы, но в тесной связи с его целостной творческой и критико-оценочной деятельностью, с его эстетическими принципами.

Свои наблюдения и требования к детской литературе Каравелов осуществляет в серии книжек с объединяющим заглавием „Детска библиотека“. Их издание — проявление не только богатой эрудиции, но и органической связи его усилий расширить познавательные и научные интересы молодого поколения, с его целостной культурно-просветительской программой, построенной на материалистической основе.

В истории культурно-исторического процесса Возрождения Каравелов один из первых, кто в своих критических замечаниях отстаивает право детской литературы существовать самостоятельно, подчеркивает ее задачи, ее роль для воспитания и реализует их в конкретных творческих делах. Его критические оценки и книжки серии „Детская библиотека“ (хотя их нельзя считать целостной системой) отвечают прогрессивному содержанию времени и определяют направление развития зарождающейся детской литературы.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

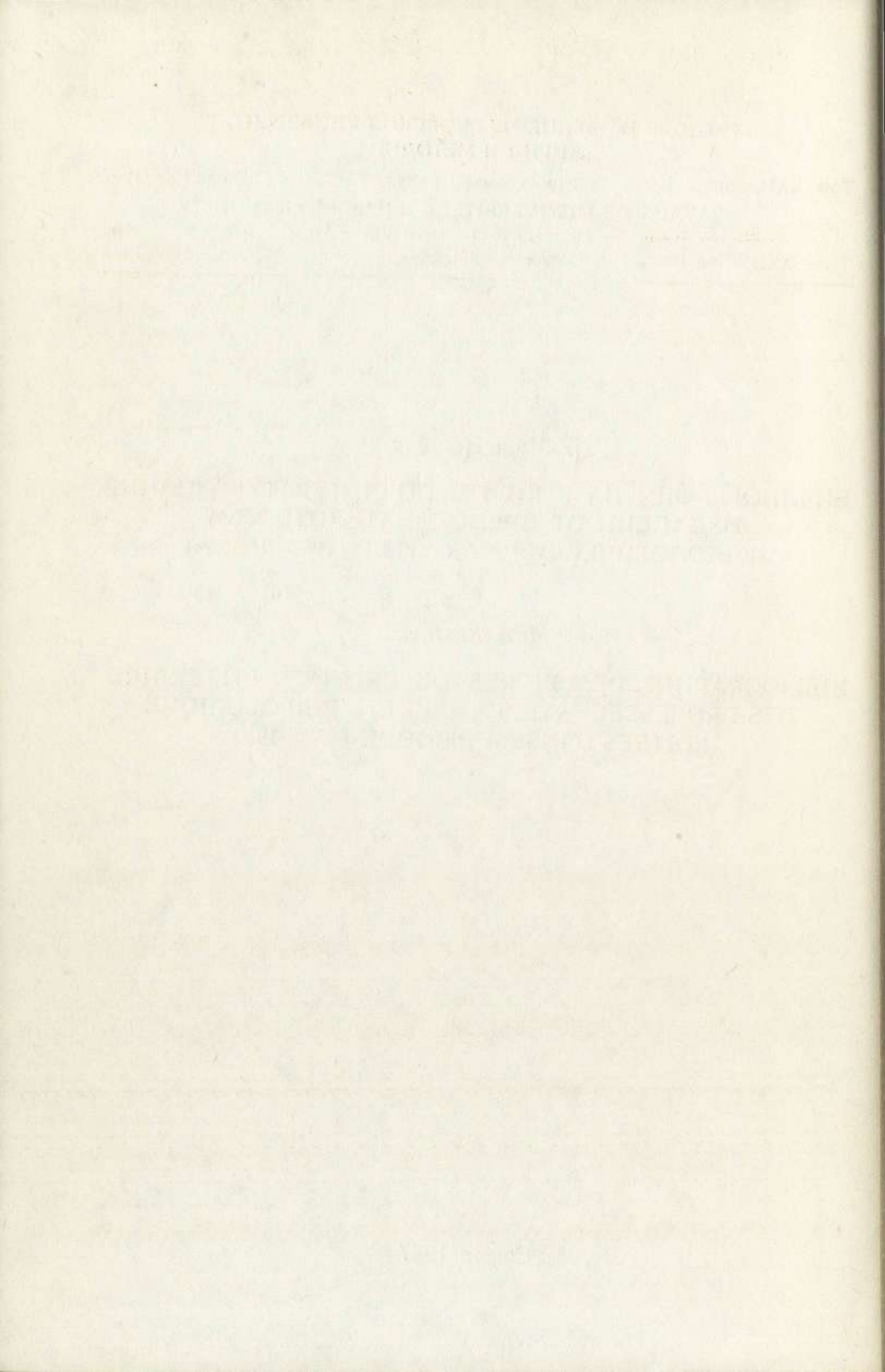
Том XXII, книга I Филологически факултет Година 1986/1987
TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO
Tome XXII, livre I Faculté philologique Année 1986/1987

✓ *Мира Костова*

БИБЛИОГРАФИЯ НА КНИГИТЕ ПО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ,
ИЗДАДЕНИ ОТ ПРЕПОДАВАТЕЛИТЕ КЪМ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЯ ФАКУЛТЕТ (1963—1984 г.)

Mira Kostova

BIBLIOGRAPHIE DES LIVRES DE CRITIQUE LITTERAIRE
DES PROFESSEURS DE LA FACULTE PHILOLOGIQUE
EDITEES DANS LA PERIODE 1963—1984



УВОДНИ БЕЛЕЖКИ

„Библиография на книгите по литературознание, издадени от преподавателите във Филологическия факултет (1963—1984 г.)“ има за цел да представи научната продукция на преподавателите литературоведи (редовни и по съвместителство) от създаването на Великотърновския университет до 1984 г. Тя включва 87 заглавия и е предназначена за студентите и преподавателите в помощ на учебния процес. Читателското ѝ целево предназначение наложи по-обширно разработване на анотациите.

Авторите са подредени азбучно, а книгите са дадени хронологично, за да може да се проследи развитието на отделния научен работник. Когато книгата е колективен труд, се посочва само при един от съавторите, като при останалите се дава препратка. С цел да се намали обемът, са използвани съкращения на издателствата, които са дадени накрая заедно с използваните източници.

Справочният апарат се състои от следните показалци, които препращат към страница:

1. Автор показалец.
2. Именен показалец.
3. Тематичен показалец.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. НАРОДНИЧЕСКИ ИЛЮЗИИ И ХУДОЖЕСТВЕНА ПРАВДА. (Към въпроса за народничеството в българската литература). С. НИ, 1963, 218 с.

В книгата се разглеждат някои особености на народничеството и на народническата литература у нас. Като прави съпоставки с руското народничество, авторът подчертава, че главна особеност на българското е неговият демократизъм. В отделни очерци се разглежда творчеството на Тодор Влайков и Христо Максимов — двамата най-пълно изявени народнически писатели. Анализът на тяхното творчество не се изчерпва само с влиянието на народническите идеи. Демократизмът, подчертава авторът, е „обща идейна основа на миросгледа и творчеството не само на писателите народници, но и на почти всички наши писатели“.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. КИРИЛ ХРИСТОВ. Литературно-критически очерк. С. БП, 1965, 112 с.

В литературно-критическия очерк за Кирил Христов Ж. Авджиев проследява почти петдесетгодишния му творчески път, като се спира на неговата лирика, поеми, балади, драми, белетристика и преводи. Авторът подчертава, че К. Христов проявява гражданска и творческа неустойчивост, поради което в значителна част от творчеството му не можем да открием идейна висота и гражданско въздействие, но като певец на младостта, любовта и природата, безспорен майстор на стиха той има свое място и значение в нашата литература.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. ВЛИЯНИЕТО НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ ИДЕИ ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА (до края на Първата световна война). С. НИ, 1968, 296 с.

В книгата се проследява сложният и своеобразен път на влиянието на социалистическите идеи върху литературата и нейното развитие от края на 80-те години на миналия век до 1918 г. В увода са изяснени основните проблеми и очертани етапите в социалистическата литература. Трите дяла са посветени на поезията, белетристиката и критиката. Анализирани са творчеството на Д. Полянов, Г. Кирков и други повече или по-малко известни писатели и поети, които са били под влиянието на социалистическите идеи. В главата „Критика“ се разглежда състоянието на нашата марксистическа литературна теория и критика, въпросът за художествения метод и първите представители на социалистическата ни литература.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД

ОСВОБОЖДЕНИЕТО. С. НИ, 1970, 2-ро изд., 1977, 417 с.

Книгата съдържа студии и очерци, в които се проследяват най-значителните факти и явления в българската литература през периода след Освобождението до Първата световна война. Първата част се състои от две студии: „Народнически илюзии и художествена правда“ и „Борба за нов свят и нова литература“. Втората — съдържа очерци за Ст. Михайловски, Т. Влайков, Ц. Церковски, М. Георгиев, А. Страшимиров, К. Христов, П. Тодоров, Г. П. Стаматов. В третата част са поместени статии и очерци за социалистическата литература и литературна критика до Октомврийската революция — Д. Благоев, Д. Димитров, Г. Бакалов, Д. Полянов и Г. Кирков.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. СЕПТЕМВРИЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА 1923—1927. С. НИ, 1973, 269 с.

Предмет на изследванията на автора е литературата, създадена непосредствено след Септемврийското въстание 1923 г. Той разкрива естетическите позиции и художествените търсения на българските поети и писатели през периода 1923—1927 г. Ж. Авджиев прави преглед на българския периодичен печат, в който намира отзвук първото антифашистко въстание, като разглежда не само идейно-естетическата платформа на „Нов път“, „Звънар“, „Пламяк“ и „Ведрина“, но и някои изяви на техни сътрудници — Ас. Разцветников, Н. Фурнаджиев, А. Каралийчев, Кр. Кюлявков, Т. Измирлиев, Г. Милев, А. Страшимиров. В последната глава на книгата „Пролетарската революционна солидарност не е празна дума“ се цитират отгласи за Септември 1923 г. и за септемврийската литература в някои европейски страни.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. ЕСТЕТИЧЕСКО ТЪРЖЕСТВО НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА 1919—1923. С. НИ, 1975, 209 с.

Авторът изследва българската литература през годините след Първата световна война до Септемврийското въстание 1923 г. Предмет на неговите наблюдения и анализи е социалистическата литература, която в лицето на Хр. Смирненски бележи върхове.

Книгата съдържа три глави. В първата се прави характеристика на литературния живот от 1919 до 1923 г., посочват се основни проблеми в естетическите позиции и художественото съзнание, проследяват се литературните борби и главните литературни органи. Втора глава е монографичен очерк за вдъхновения певец на социалистическата революция Хр. Смирненски. В трета глава се разглеждат общото състояние и главните представители на марксистическата ни критика (Г. Бакалов, Г. Цанев) и отношението ѝ към творчеството на Хр. Смирненски.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. ГЕОРГИ БАКАЛОВ (Литературно-критически очерк). С. БП, 1975, 93 с.

В литературнокритическия очерк за Г. Бакалов се разкрива неговата богата и разностранна обществена и литературна дейност. Авторът ни го представя като публицист и издател, редактор и литературен организатор, литературен историк и критик. Ж. Авджиев подчертава, че у Бакалов са съчетани практическата работа на социалистическия деец с ерудицията на учения марксист, актуалността на публициста с вдъхновението на литературния критик, непримиримостта и омразата към класовия враг с любовта към пролетарските писатели.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. ХРИСТО СМИРНЕНСКИ И НЕГОВОТО ВРЕМЕ (Литературнокритически очерк). С. БП, 1978, 211 с.

Първата и последната глава имат историко-литературен облик. Авторът ни въвежда в историческата и литературната атмосфера в България в годините след ВОСР до Септемврийското въстание 1923 г. Маркирани са тенденциите в развитието на българската поезия и критика, отношението към творчеството на Христо Смирненски и мястото и ролята на „Червен смях“ — първия партиен литературен орган. Втората глава е посветена на Хр. Смирненски. В нея се проследява краткият му жизнен път и се анализира поетичното му творчество и хумористично-сатирична проза. Авторът изтъква ролята и значението му за развитието на социалистическата ни литература, художествената сила на идеите и образите, родени от новия исторически момент, новото светоусещане и художествено съзнание, всичко, с което Хр. Смирненски начерта нов етап в литературното ни развитие — етапа на социалистическия реализъм.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. ЛИТЕРАТУРА, КЛАСА, НАРОД. СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА 1928—1944. С. НИ. I том — 1978, 317 с., II том — 1979, 329 с.

В том I са проследени главните етапи, през които минава борбата за утвърждаване на социалистическата литература. По-подробно са разгледани главните моменти от пътя, който изминава социалистическата поезия — тук влизат еволюцията в поетичното мислене и идейно-художествените търсения на почти всички революционни поети. В отделни очерци се анализира наследството на най-изявените поети от онези години: Н. Хрелков, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Н. Вапцаров.

Том II е посветен на социалистическата белетристика и на марксихеската литературна теория и критика. Наред с набелязване на главната линия и етапи, по които върви и естетическото обогатяване на революционната белетристика, в отделни очерци се оценява повествователното дело на Кр. Велков, О. Василев, Л. Стоянов и Г. Караславов. развитието на марксихеската литературна теория и критика е разгледано в най-тясна връзка с ета-

пите, през които минава общоидеологическата борба на комунистическата партия. Показани са началните стъпки на редица млади критици, изтъкнати са литературно-теоретичните и критическите заслуги на Г. Бакалов и Т. Павлов.

АВДЖИЕВ, ЖЕЛЪО. ПОЕЗИЯ И БОРБА (Социалистическата поезия в България до 9. IX. 1944 г.) С. БП, 1981, 367 с.

В книгата се проследява развитието на социалистическата ни поезия от 1891 до 1944 г. Авторът в четири глави разглежда хронологично зараждането ѝ — в „Рождението на пролетария...“ (1891—1918 г.) с представител Д. Полянов, възхода на социалистическия литературен фронт (1919—1923 г.) в поезията на Хр. Смирненски, „Дълбоката кървава бразда в българската литература“ (1923—1925 г.) с представителите на септемврийската литература А. Разцветников, Н. Фурнаджиев и Г. Милев и последния период (1926—1944 г.) в главата „Борбата е безмилостно жестока“, в която са включени Н. Хрелков, Хр. Радевски, Мл. Исаев и Н. Вапцаров.

АНЧЕВ, АНГЕЛ. ИДЕЙНО-ОБРАЗНИЯТ И ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ СВЯТ НА ЛЕВ ТОЛСТОЙ. С. ОФ, 1970, 117 с.

След като проследява по-важни моменти от биографията на писателя, авторът се спира накратко върху първите произведения на Л. Толстой. По-подробно са анализирани „Война и мир“, „Ана Каренина“ и „Възкресение“. Отделено е място и на късното му творчество — „Смъртта на Иван Илич“, „Кройцера соната“, „Живият труп“, „Силата на мрака“ и „Хаджи Мурад“, разкрити са особеностите на художествения стил на руския писател. Проблемът за естетическите възгледи на Л. Н. Толстой е разработен въз основа на статиите му за изкуството „Що е изкуство?“ и „За Шекспира и за драмата“.

АНЧЕВ, АНГЕЛ. ЛЕВ ТОЛСТОЙ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА. С. НИ, 1978, 213 с.

В книгата си авторът изследва развитието на българското толстоведение, неговите постижения и задачи. Той разглежда влиянието на руския роман и особено на романите на Толстой върху българската литература и българските писатели. По-подробно е проследено това влияние върху Ив. Вазов, Й. Йовков, Д. Талев, Г. Караславов, Д. Димов и Ем. Станев. В заключение авторът обобщава, че интересът към художественото творчество на Толстой непрекъснато е нараствал и присъствието му в нашия литературен и културен живот е трайно и постоянно.

АНЧЕВ, АНГЕЛ. ДОСТОЕВСКИ И ПРОБЛЕМИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА. С. НИ, 1981, 227 с.

В тази книга авторът се спира на въпроса за проникването и интереса към творчеството на Достоевски у нас, като задълбо-

чено анализира книги и статии, издадени в България от 80-те години на миналия век до наши дни. Във втора глава „Епическите традиции в българската литература и Достоевски“ А. Анчев проследява отношението на класиците на българската литература Ив. Вазов, И. Йовков, Д. Талев и Г. Караславов към Достоевски. Глава трета „Обогатяване на епическите традиции“ разкрива влиянието на Достоевски върху други наши писатели — А. Страшимиров, Г. Стаматов, Г. Райчев, Д. Димов и Ем. Станев, за формиране на определен „тип“ художествено мислене и обогатяване на българската литература с нови художествени открития. Авторът подчертава, че всъщност философските концепции на Достоевски за човека и света остават чужди на нашите писатели; те се прекланят пред неговия поетически свят, пред способността му да изгражда сложни и противоречиви образи.

АНЧЕВ, АНГЕЛ. И. С. ТУРГЕНЕВ. ПОЕТИКА И ЕСТЕТИКА. С. НИ, 1984, 182 с.

В книгата си за Тургенев авторът разглежда философско-естетическите му концепции и неговия модел на роман. Като анализира „Записки на ловеца“, „Рудин“, „Дворянско гнездо“, „Бащи и деца“, А. Анчев разкрива поетиката на Тургеневото творчество. Особено внимание той отделя на романа „В навечерието“, в който присъства българската тема. Авторът проследява интереса към творчеството на Тургенев у нас, като прави анализ на публикуваните материали в периодичния печат, предговорите към издадените книги, отделни монографии на наши и чужди изследвачи на Тургеневото творчество.

БОГДАНОВ, БОГДАН. ОТ ОМИР ДО ЕВРИПИД (Студии и анализи по старогръцка литература). С. НП, 1971, 190 с.

Според автора, „въпреки че дава само най-обща представа за литературата на гръцката класика, книгата е организирана от идеята за един общ литературен процес, на който литературните творби са само основен елемент“. Б. Богданов е обединил няколко студии и анализи на произведения от старогръцката литература — „Илиада“ и „Одисея“ на Омир, „Прикованият Прометей“ на Есхил, „Антигона“ на Софокъл и „Медея“ на Еврипид. Тези литературни анализи се предшествуват от въведение, в което се разглеждат общи проблеми на старогръцката литература.

БОГДАНОВ, БОГДАН. ОМИРОВИЯТ ЕПОС. С. НП, 1976, 125 с.

В „Омировият епос“ се проследява отношението към Омир в античността, средновековието и в ново време, правят се съпоставки между историческа правда и художествена правда, излагат се факти за поета, творческата му техника, езика и епичес-

ката форма на творбите му. С подробен анализ на „Илиада“ и „Одисея“ се доказва, че те са извор не само за отделните факти, но и за цялостната тенденция на развитието на ранното елинско общество на границата на второто и първото хилядолетие пр. н. е. Подчертава се обобщителната сила на Омировата поезия, разкриват се нейните особености, многостранната и многопроблемна природа на Омировите творби.

БОГДАНОВ, БОГДАН. ЛИТЕРАТУРА НА ЕЛИНИЗМА (Културно-социологическа и жанрова характеристика). С. НИ, 1979, 199 с.

В книгата се разглежда литературният процес между 323 и 30 г. пр. н. е. (граница, които обозначава елинизмът като историческа епоха). В седем глави, озаглавени „Историческа епоха и общество“, „Елинистическата култура“, „Литература и литературен живот“, „Театърът и драмата“, „Малките поетически форми“, „Епосът“, „Прозата“, авторът осмисля елинистическата литература като система, характеризира я в по-специфичен план като жанрова система и по-широко в нейната културно-социологическа функция. Б. Богданов поставя литературния процес в контекста на елинистическата култура, обяснява някои зависимости във връзка с промените в социалнопсихологическата среда.

БУМБАЛОВ, ЛЮБЕН. ВЪПРОСИ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОТО МАЙСТОРСТВО. С. НИ, 1976, 122 с.

Книгата е опит да се обяснят някои явления, характерни за българската проза между двете световни войни и след 9. IX. 1944 г. Целта на автора е да разтълкува интереса, причините и постиженията на българския писател при изобразяване на човешката душевност и нейните социално-исторически измерения. Наблюденията върху състоянието на българския реалистичен роман довеждат автора до извода, че българската проза се развива в посока от изобразяване на бита към активно следене „диалектиката на чувствата и мислите“.

БУМБАЛОВ, ЛЮБЕН. ИЛИЯ ВОЛЕН. Литературнокритически очерк. С. БП, 1976, 174 с.

Авторът проследява творческото развитие на Ил. Волен, като поставя въпроса за неговата самобитност и естетическо своеобразие. Като анализира сборниците „Черни угари“, „Кръстци“ и „Божии хора“, той изтъква обективността на изложението, съдържания лиризм, прецизното композиране на повествованието, основните проблеми и образите. Л. Бумбалов разглежда и творчеството на реалиста Ил. Волен след 9. IX. 1944 г., като подчертава, че поставените нови проблеми са обусловени от големите социалнополитически и нравствено-психологически промени. Специално място е отделено на новелата „Иов“. Авторът я опреде-

ля като едно от най-значителните постижения на философско-психологическото направление в българската литература.

БУМБАЛОВ, ЛЮБЕН. ИДЕОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРА. С. НМ, 1981, 264 с.

В книгата се разглеждат няколко аспекта на идеологията като теория и практика на класовата борба. Авторът се спира върху някои основни проблеми, които визират косвено диалектическата същност на отношението идеология — художествено-творчески процес и идеология — литературна теория. Той разглежда феноменологията и екзистенциализма като плодове на идейния песимизъм, прави преглед на психоаналитичната теория, разкрива идеологическите илюзии на структурализма.

GERMANOV, GEORGI. ГОГОЛ — ХУДОЖНИК РЕАЛИСТ. МЪРТВИ ДУШИ. Библиотека ЛИТЕРАТУРНИ РАЗБОРИ. С. НП, 1964, 118 с.

В първата част, озаглавена „Н. В. Гогол — писател реалист“, авторът проследява жизнения път, първите интереси към изкуството, анализира „Вечери в чифлика край Диканка“, „Петербургски повести“, разглежда драматургията на Гогол.

Втората част е посветена на най-значителното произведение на Гогол „Мъртви души“. Разглежда се работата над това произведение, образите и се очертава мястото му в творчеството на Гогол.

GERMANOV, GEORGI. И. С. ТУРГЕНЕВ И НЕГОВИЯТ РОМАН „В НАВЕЧЕРИЕТО“. Библ. ЛИТЕРАТУРНИ РАЗБОРИ. С. НП, 1967, 111 с.; 2-ро прераб. изд., 1980.

Авторът проследява творческия път на И. С. Тургенев, като се спира бегло на поемите му, прозата и стихотворенията в проза. По-подробно той анализира романа „В навечерието“ — избора на темата, на героя, сюжетния строеж и образите. Г. Германов изтъква връзките на руския писател с европейските литератури, И. С. Тургенев и България, а също и значението на творчеството му за развитието на руската и световната проза.

GERMANOV, GEORGI. ОКЪРВАВЕНО НАВЕЧЕРИЕ (България и българите в руската литература). В. Изд. „Г. Бакалов“, 1976, 350 с.

Това е първо по рода си изследване. Досега художествената трактовка на българската проблематика и изграждането на български образи в руската литература от XIX в. не са били предмет на крупно научно изследване. Книгата представлява цикъл от очерци за произведения на руската поезия, проза, литературна критика, мемоаристика и публицистика от XIX в., разработващи темата за България и българите. Авторът се спира на онези от

тях, които отразяват националноосвободителните борби, техния връх — Априлското въстание и Руско-турската война 1877—1878 г. В руската литература от XIX в. българската тематика е третирана от десетки поети, белетристи, критици, които имат най-различни политически, философски, религиозни, естетически възгледи и принадлежат към различни политически течения и литературни направления. От това се обуславя и отношението им към българската тема, оттук идва и „многогласието“ в нейното засъпване.

GERMANOV, GEORGI. ВЪРХОВЕ НА РУСКАТА КЛАСИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА. С. НИ, 1982, 440 с.

В книгата се проследяват тенденциите в развитието на руската класическа литература, основни методи и направления, традициите и новаторството, връзките ѝ със световния литературен процес. Монографични очерци са посветени на А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гогол, И. С. Тургенев, А. Островски, Ив. Гончаров, Н. Чернишевски, М. Салтиков-Шчедрин, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов. В два очерка е отразено отношението на руската литература към Априлското въстание и българите и отражението на Освободителната война в руската литература.

GERMANOV, GEORGI. А. С. ПУШКИН (ПОРЕДИЦА ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТИ). С. НП, 1984, 97 с.

Книгата е творчески портрет на А. С. Пушкин. В рамките на цялостното му възприемане като основоположник на новата руска литература се разглеждат редица проблеми на неговото творчество. Изяснява се ролята на Пушкин като родоначалник на нови направления в руската литература, като създател на новата ѝ жанрова структура. Анализирани са основни творби от различни родове и жанрове. Отделено е място на българската тема в творчеството на Пушкин и възприемането му в България.

ДАНЧЕВ, ГЕОРГИ. ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ (Поглед върху най-хубавото от творчеството му). С. НП, 1966, 115 с.

Поредната книжка на Библиотека „Литературни разбори“ е посветена на П. Р. Славейков. Авторът се спира на по-важни моменти от биографията му, на интересни факти от жизнения му път. Повече място е отделено на творчеството му — на ранните му произведения, на гражданската му лирика, на сатиричните творби, с които безкомпромисно бичува обществените недъзи и лични пороци, на поемите „Бойка войвода“ и „Изворът на белоногата“, на поезията за деца, на прозата му.

ДАНЧЕВ, ГЕОРГИ. ВЛАДИСЛАВ ГРАМАТИК — КНИЖОВНИК И ПИСАТЕЛ. С. БАН, 1969, 147 с.

Това е първото монографично изследване за Владислав Гра-

матик. Делото му е разгледано в два дяла — „Вл. Граматик — преписвач и съставител на сборници“ и — „Вл. Граматик — автор на оригинални произведения“. Като пресъздава тревожната епоха, в която живее и твори този виден представител на нашата литература от XV в., авторът прави анализ на произведенията му в контекста на старобългарската литература. Запазените четири Владиславови сборника са свидетелство за ерудицията и таланта на техния автор, а в Либската повест се открояват качествата му на белетрист. Г. Данчев изтъква стремежа му към историческа достоверност и пластично изображение на действителността, както и влиянието му върху книжовниците, които идват след него.

ДАНЧЕВ, ГЕОРГИ. ДИМИТЪР КАНТАКУЗИН. С. НИ, 1979, 211 с.

В монографичното си изследване авторът ни запознава с исторически събития, на които е бил свидетел Д. Кантакузин, с цел да изясни смисъла и характера на неговото творчество. Специална глава е посветена на поета Д. Кантакузин, автор на „Молитва към Богородица“. Задълбоченият анализ на „Молитвата“ разкрива поетическия свят на Кантакузин, неговото въображение и емоционалност, богатата му метафорично-образна система. Като разглежда агиографското му наследство, авторът се спира по-подробно на „Житие с малка похвала на Иван Рилски“, на неговата композиция и идейно-художествено звучене, разглежда го като продължение на традициите на Търновската книжовна школа. Направеното археографско описание на преписите на оригиналните произведения на Д. Кантакузин, както и прегледът на 35-те приписа на „Събрани молитви...“ допринасят за изясняване на неговото книжовно дело в земите на балканските народи и в Русия.

ДАНЧЕВ, ГЕОРГИ. СТРАНИЦИ ИЗ ИСТОРИЯТА НА ТЪРНОВСКАТА КНИЖОВНА ШКОЛА. С. НИ, 1983, 255 с.

Книгата е посветена на Търновската книжовна школа, на богатото ѝ литературно наследство, на художествените литературнотворчески принципи, на традициите ѝ и следването им извън България. Авторът изтъква особеностите на българската литература от последната четвърт на XIV в. до втората половина на XV в. и взаимоотношенията ѝ с другите славянски литератури. Подчертава общославянското и общобалканско значение на Търновската книжовна школа. По-подробно той разглежда делото на Евтимий Търновски, Григорий Цамблак, Димитър Кантакузин и Владислав Граматик. Г. Данчев прави преглед на културната и литературната южнославянска общност през XV в.

ДАНЧЕВ, ГЕОРГИ (съавтор), А. Давидов, Н. Дончева-Па-

найотова, П. Ковачева, Т. Генчева. **ЖИТИЕ НА СТЕФАН ДЕЧАНСКИ ОТ ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК.** С. БАН, 1983, 327 с.

Този труд е дело на колектив от преподаватели от Велико-търновския университет, които се занимават с литературното наследство на Търновската книжовна школа. Това изследване съдържа непубликуван препис (Рилския) на едно от най-важните Цамблакови произведения. Чрез езиковия анализ се разкрива влиянието на Гр. Цамблук при оформянето на старосръбския книжовен език. Както езиково-литературната характеристика, така и преводът се правят за пръв път в нашата научна литература и са изцяло оригинални.

Текстът се издава с археографско описание, различията от известните преписи и коментар. Отделните части на комплексното изследване са подготвени, както следва: „Гр. Цамблук в Сърбия и Житието му за Ст. Дечански“ от Г. Данчев, „Езикът на Житието...“ от А. Давидов, археографско описание на преписите и сведения за изданията на Житието... от Г. Данчев и Н. Дончева-Панайотова, Текстът на Житието... от А. Давидов и Н. Дончева-Панайотова, различията към текста — от Н. Дончева-Панайотова, превод на съвременен български език и бележки към превода от А. Давидов и Г. Данчев, речник индекс — от П. Ковачева и Т. Генчева.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. ИВАН ШИШМАНОВ. ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК. С. БП, 1964, 321 с.

В литературнокритическия си очерк авторът ни запознава с учения хуманист, гражданин патриот, културния и просветен деец, един от пионерите на българската наука — Ив. Д. Шишманов. Г. Димов изгражда образа на този ерудирани българин, като разкрива и областите, в които се проявява като учен — вдъхновен изследвач на литературната и културната история, фолклорист и етнограф с подчертан интерес към въпросите на педагогиката, на образованието, на общата история, на психологията и филологията.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО. С. БАН, 1965, 400 с.

Книгата се състои от два дяла. Първият, „Основни моменти и черти във формирането и развитието на литературната критика през епохата на Възраждането“, обхваща две глави. В тях „се проследява как се заражда съзнанието за значението на книжнината в различните ѝ жанрове, как постепенно се формира критическо отношение към литературните явления“ — както подчертава авторът в увода на книгата, оформя се естетическо отношение към литературата, повишават се изискванията към творците — всичко това води до подем на реалистичната литература на критика.

Във втория дял в специални очеркови глави се разглежда дейността на големи възрожденски писатели — П. Р. Славейков, В. Друмев, Т. Икономов, Д. Войников, Н. Бончев, Л. Каравелов и Хр. Ботев, на критическото поприще.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. ИЗ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА. С. НИ, 1968, 371 с.

В книгата си „Из историята на българската литературна критика“ авторът проследява зараждането и развитието на българската критика, като се спира и на традициите на руската революционно-демократическа естетика, формирането и развитието ѝ. Отделни студии са посветени на литературнотеоретичните позиции и критическата дейност на Ив. Вазов, Ив. Шишманов, Д. Благоев като борец срещу идеалистическо-формалистическата естетика и критика, на Тодор Павлов и заслугите му за развитието на марксистическата литературнокритическа мисъл у нас. Проследен е пътят на литературния критик Людмил Стоянов.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. ИВАН ВАЗОВ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА. С. БАН, 1974, 394 с.

Книгата „Иван Вазов и българската литературна критика“ се състои от три глави. В глава първа, озаглавена „Дейността на Иван Вазов и началните прояви на следосвобожденската литературна критика. Първи признания и първи отричания“, авторът прави преглед на отзивите за Вазовото творчество в периодичния печат. Тъй като неговата творческа личност властно доминира над целия литературен живот, естествено произведенията му определят облика на критикореалистичната ни литература, а оттам и на критическите статии за него. Глава втора — „Оценката на Вазовото творчество и идейно-естетическата поляризация в българската критика“, проследява отношението на критическата мисъл към творчеството на българския класик до 20-те години на ХХ в., а в трета глава — „Борба за наследството на Иван Вазов, за утвърждаване и развиване на неговите реалистични традиции“ — от 20-те години на ХХ в. до наши дни.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА. Библ. дружество „Г. Кирков“. С. НИ, 1976, 54 с.

Авторът прави кратка характеристика на епохата на Възраждането, на националноосвободителната борба на българския народ и нейната връхна точка — Априлското въстание. На фона на епохата е разгледан литературният процес. Най-много място е отделено на Иван Вазов, Захари Стоянов и К. Величков. Изтъква се, че Априлското въстание е тема, която вълнува не само участници и съвременници на това събитие, но и бъдните поколения (П. П. Славейков — „Кървава песен“). В заключение

авторът подчертава, че колкото повече се увеличава дистанцията от ония години, толкова повече растат и трудностите за пресъздаване на Априлското въстание и националноосвободителните борби и сочи като постижение в наши дни „Цената на златото“ на Генчо Стоев.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. НАЦИОНАЛНА РЕВОЛЮЦИЯ И НАЦИОНАЛЕН ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС. С. НП, 1978, 174 с.

Книгата се състои от три глави: I. Начало на формиране на националното съзнание и мислене, на национална литература; II. Разрастването на националноосвободителните борби, съзряването на революционно-демократична идеология и развитието на възрожденската литература и III. Апогеят на националната революция и литературният процес след Освобождението. Разглеждат се взаимоотношенията и зависимостта между българската национална революция и развитието на националната ни литература. Разкриват се етапите, през които преминава националноосвободителното движение, а те от своя страна определят етапите на националното литературно и общокултурно развитие.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС. С. БП, 1979, 274 с.

В книгата се прави преглед на развитието на българската литературна критика от Вазов до наши дни. Разглеждат се литературнокритическите принципи на Иван Вазов, Захари Стоянов като литературен критик, Ал. Константинов и българската литературна критика, проблемите на социалистическата ни литература между двете световни войни и българската марксистическа теоретико-критическа мисъл, литературната критика и съвременния литературен процес.

ДИМОВ, ГЕОРГИ. БЪЛГАРСКАТА МАРКСИЧЕСКА КРИТИКА И РАЗВИТИЕТО НА НАЦИОНАЛНАТА НИ ЛИТЕРАТУРА. С. НИ, 1980, 284 с.

В тази книга се дава едно системно изложение на формирането и развитието на българската марксистическа критика, на нейното отношение към многообразните проблеми на националната ни литература. Книгата се състои от четири глави: I. Формиране на историкоматериалистическо мислене в националния ни литературен живот; II. Утвърждаване на марксистически литературно-теоретични и критикооценъчни принципи; III. Усилия за разширяване на проблематиката и естетическите координати на марксистическата литературна критика и на революционно-пролетарската литература и IV. Нов етап в развитието на марксистко-ленинската теоретико-критическа мисъл. Ролята ѝ в националния литературен процес до Втората световна война.

ДОНЧЕВА-ПАНАЙОТОВА, НЕВЕНА. КИПРИАН (Старобългарски и староруски книжовник). С. НИ, 1981, 222 с.

Киприан е един от най-видните представители на Търновската книжовна школа, старобългарски и староруски книжовник от края на XIV и началото на XV в. В монографията е проследен неговият жизнен и творчески път — административно-църковната, обществено-политическата, културно-просветната и книжовната му дейност. Той е представен като енергичен духовник и далновиден политик, талантлив книжовник и творец, който в своето оригинално творчество следва традициите на Търновската книжовна школа, но ги обогатява и развива с оглед конкретната историческа действителност. В книгата са приведени оценки на негови съвременници и изследователи. Направен е задълбочен анализ на оригиналното му литературно наследство. Към него освен известните авторката е открила и прибавила още две произведения.

ДУДЕВСКИ, ХРИСТО. БЪЛГАРО-СЪВЕТСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ВРЪЗКИ. ОЧЕРЦИ. С. НИ, 1963, 168 с.

Авторът си поставя за цел да проследи „как е отразено в България творчеството на някои от големите руски съветски поети и писатели“. В отделни очерци той проследява влиянието на ВОСР и въздействието на съветската художествена литература в България. Като отразява историческата обстановка, Хр. Дудевски се спира на проникването и влиянието на М. Горки, Ал. Блок, Д. Бедни и Ал. Толстой върху българската литература, показва как се извяват техните традиции у нас. В отделен очерк авторът прави преглед на преценките на съветската критика за Хр. Смирненски. Въпросът за литературното влияние е разгледан на фона на общите закономерности на българското литературно развитие, като са изтъкнати трайните естетически ценности, с които се характеризира даден руски съветски автор или произведение.

ДУДЕВСКИ, ХРИСТО. РУСКО-БЪЛГАРСКИ И БЪЛГАРО-СЪВЕТСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ. С. ЦК на ДКМС, 1964, 34 с.

В тази брошура се проследяват проникването на руската книжнина през XVIII—XIX в., руските класици и влиянието им върху българската културна общественост, възникването на българската тема в творчеството на руските писатели, влиянието на Горки не само върху български писатели (А. Страшимиров, Г. Райчев, Й. Йовков, Хр. Смирненски и др.), но и върху борбите на работническата класа, Маяковски и българската литература. Цитирани са заглавията на съветски книги, преведени у нас, с данни за това, как са били разпространявани, четени и какво въздействие са оказали, както и за разпространението на българската литература в СССР.

ДУДЕВСКИ, ХРИСТО. МИХАИЛ ШОЛОХОВ. ИДЕИ, ОБРАЗИ, ПРОНИКВАНЕ В БЪЛГАРИЯ. С. НИ, 1965, 120 с.; 2-ро прераб. изд., 1975, 140 с.

Книгата за носител на Нобелова награда М. Шолохов, както подчертава авторът, няма характер на монография — в нея се проследява израстването на писателя като социалистически реалист. Като прави анализ на „Донски разкази“, „Тихият Дон“ и „Разораната целина“, авторът насочва вниманието ни към структурата на художествения образ, защото това е един от основните проблеми в реалистичното изкуство. Хр. Дудевски доказва, че талантливият писател и „световен художник на социалистическия реализъм“ е майстор в изграждането на трагични образи (Григорий Мелехов), на образи на комунисти (Давидов) и на комични образи (дядо Шукар).

В първото издание IV глава разкрива проникването на Шолохов в България, а във второто издание в тази глава се разглеждат и въпроси на влиянията и типологиите (Л. Стоянов, К. Калчев, Ст. Ц. Даскалов), подчертава се значението на Шолохов за насочване на българската реалистична литература по пътя на социалистическия реализъм.

ДУДЕВСКИ, ХРИСТО. ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ. С. БП, 1969, 104 с.

В литературнокритическия очерк се проследява жизненият и творчески път на Ем. Попдимитров. Особено внимание е отделено на най-хубавото в неговата лирика — стиховете за природата и любовта — „Нощно пътуване“, „Пролет“, „Ирен“, на произведенията на социални теми — поемата „Русия“, стихотворенията „Знамена“, „Съдба“, „Чернозем“, на стиховете и малките поеми за деца, които са едни от най-художествените в детско-юношеската ни литература.

ДУДЕВСКИ, ХРИСТО. МАКСИМ ГОРКИ И НАШИТЕ ПИСАТЕЛИ. Библ. д-во „Г. Кирков“. С. НИ, 1977, 39 с.

Книгата има научнопопулярен характер. В нея се проследява влиянието на М. Горки върху българските творци с акцент върху 30-те години, когато и българската литература бележи нов етап в развитието си. Отделено е място на рецепцията и преводите на произведения на Горки у нас и влиянието им върху писатели като Г. Караславов и Кр. Велков, върху поета революционер Н. Вапцаров.

ДУДЕВСКИ, ХРИСТО. СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ (ВРЪЗКИ, ВЛИЯНИЯ, ТИПОЛОГИИ). С. БАН, 1977.

В този труд се изясняват въпросите на разпространението и въздействието на руската съветска литература в България за периода 1917—1944 г. Показани са последствията от литератур-

ните връзки за развитието на най-новата ни литература. Отделни очерци са посветени на възприемането на творчеството на Ал. Блок, Вл. Маяковски, М. Горки, Л. Леонов и М. Шолохов в България.

Авторът разяснява естетическата същност на творческото влияние. Върху обширен доказателствен материал той изгражда концепцията за самостоятелните естетически стойности на българската литература и едновременно с това разглежда литературния процес у нас в контекста на световния литературен процес и неговата диалектическа обвързаност.

ДУДЕВСКИ, ХРИСТО (съавтор), **П. ПАНАЙОТОВ, А. НАКОВ, Л. КЕХАЙОВА. ОКТОМВРИ 1917 — ЗНАМЕ И СЪДБА.** С. ВИ, 1977, 278 с.

Хр. Дудевски е автор на глава VIII — Идеите на Октомври и българската художествена литература и изкуство. В студията се проследява проникването на Горки и други руски съветски писатели и поети в България, влиянието на ВОСР и отражението ѝ в произведенията на българските творци на словото, художници и артисти, композитори и кинодейци. Цитирани са стихове на наши поети, посветени на годишнини от Великия октомври, спомени, архивни документи.

КАЛОЯНОВ, АНЧО. БЪЛГАРСКИ МИТОВЕ. Библ. **СВЕТЛИНА.** НМ. С., 1980.

Това е пръв опит да се реставрира българската митология, да се опознае националната митологична система. Авторът се стреми да включи в историческото миросгледно, естетическо и художествено съзнание на съвременника позабравените представи на народа за света, за себе си, за своите богове и герои. В „Български митове“ са използвани предимно исторически и фолклорни източници. Основната част на книгата заема представянето на митологични образци, които още не са свързани в единна система поради липсата на достоверни данни и поради спецификата на българската митология. Първостепенна задача на автора е характеризирането на националната специфика в митологичното мислене. Той се стреми да разкрие не толкова характера на митологията, колкото житейската ситуация, заложена в мита.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. МЕЖДУ ДЪЛГА И ВДЪХНОВЕНИЕТО. (Литературнокритически статии). ВИ, 1971, 168 с.

Статиите в тази книга са посветени на нашето съвремие и воинския дълг. Поместени са размисли върху военната поезия и интервюта с Ел. Багряна, А. Тодоров, Б. Божилов, Л. Стефанова и Мл. Исаев за военната литература. Авторът прави анализ на поетическото творчество на В. Ханчев, П. Пенев, П. Матев, Ив.

Милчев, Бл. Димитрова, Ив. Давидков и О. Орлинов. В статията „Размисли върху военната поезия“ се разглежда темата за Отечествената война и армейския живот в съвременната поезия, гравицарската тема, изгражда се образът на войника.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. СЪВРЕМЕННИ СИЛУЕТИ. С. НМ, 1972, 235 с.

В „Съвременни силуети“ авторът изгражда, както сам ги е нарекъл, „литературнокритически портрети“ на бележити наши съвременници — творци на поетичното слово (18 на брой). Сред тях са Ел. Багряна, Д. Габе, К. Зидаров, Вл. Башев, П. Матов, Г. Джагаров, Л. Левчев и др. Ст. Коларов се спира на по-важни теми в творчеството им, анализира техни по-известни стихосбирки.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ТВОРЦИ И ПРОБЛЕМИ. С. ВИ, 1974, 224 с.

Книгата е посветена на проблеми на литературата, чийто главен герой е съвременният български воин. В своите портрети и статии авторът показва присъствието на човека с пагони в литературата, разглежда неговия образ в патриотично възпитателен аспект. Ст. Коларов изразява едно истинско разбиране на важните изисквания, които стоят пред създателите на произведения с военна тематика като част от съвременната ни литература. Представени са творци като П. Вежинов, В. Андреев, Ст. Ц. Даскалов, Ив. Мартинов, Ив. Аржентински, Др. Асенов, Ив. Петров, Димитър Чавдаров—Челкаш и др.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. КЛАСА И ЛИТЕРАТУРА. С. Профиздат, 1976, 197 с.

Книгата на Ст. Коларов „Класа и литература“ съдържа литературнокритически статии и портрети. Те са посветени на поетите Хр. Смирненски, Н. Вапцаров, П. Пенев, Г. Джагаров, П. Матов и Л. Левчев, които с ума и сърцето си, със своя талант и творчество служат на своя народ и партия. Авторът разглежда проблеми в съвременната проза и по-точно нравствената проблематика и конфликтност в съвременната белетристика.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ. ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК. С. БП, 1976, 156 с.

В литературнокритическия очерк Ст. Коларов проследява жизнения и литературен път на Ангел Каралийчев — ученическите му години и първите литературни опити, обществената му дейност и сътрудничеството в „Червен смях“. Спира се на общественозначимото събитие — Септемврийското въстание 1923 г., неговия погром и отражението му върху литературните творци. Авторът прави задълбочен анализ на разказите от сборника „Ръж“, цитира мнения на критици — негови съвременници. На фона на историческата действителност е посочено мястото, което

заема А. Каралийчев в литературния живот. Изследват се „нравствените опори“ на отношението на Каралийчев към живота. Авторът стига до извода, че силата на Каралийчевото творчество се дължи на неговата близост с фолклора, на здравите му корени с народа, с неговия бит и душевност. Отделено е място на историческите и хумористичните разкази, на творчеството му за деца и юноши, на произведенията му, написани след 9. IX. 1944 г.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. МЛАДЕН ИСАЕВ. Литературнокритически очерк. С. БП, 1977, 161 с.

Авторът проследява жизнената съдба и нейното отражение в поетичното творчество на Младен Исаев — първите му стихотворни опити като ученик във Врачанската гимназия, участието му в Септемврийското въстание 1923 г., годините на емигрантство, завръщането в родината и сътрудничеството в партийния и прогресивния печат, трудните години на фашисткия терор, Отечественната война и мирното строителство. Литературният критик прави задълбочен анализ на творчеството на Мл. Исаев, изследва теми и проблеми в книгите „Жертви“, „Човешка песен“, „Война“, „Огъня“, „Щедрост“, „Висина“, като подчертава, че стиховете му са дълбоко изстрадани и всеки от тях е свързан с биографията на поета. Ст. Коларов се спира и на изповедната книга „Незабравимото“, на септемврийската поема „Гневът“ (1973 г.) и на стиховете му за деца.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. СЪВРЕМЕННИ ПОЕТИ. С. НМ, 1978, 285 с.

В книгата „Съвременни поети“ се разглеждат проблеми в поезията на 12 наши изтъкнати творци на поетичното слово — Мл. Исаев, В. Андреев, Г. Джагаров, Р. Ралин, Л. Стефанова, П. Пенев, Л. Левчев, Слав Хр. Караславов, Евтим Евтимов, П. Караангов, Ст. Цонев, В. Петкова. Поезията на всеки от тях носи белега на времето, в което живее поетът. Но независимо дали възпяват трудните години на борбата или мирните дни на строителството, талантливите творци остават винаги свързани с народа, с неговите проблеми и мечти, с неговите вълнения и надежди. Стиховете им са искрени и неподправени, поезията им е дълбоко изстрадана, героите им са наши съвременници.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ. С. БП, 1978, 255 с.

Литературната анкета с акад. Г. Караславов се състои от две части — „Човекът и общественикът“ и „Писателят“.

Първата част съдържа спомени и разговори за детството и ученическите години, за историческите събития, на които е бил свидетел или е участвувал анкетираният, за студентския живот, за трудните години на борба, в служба на партията и народа,

за деветосептемврийската победа и периода на социалистическо строителство. Успоредно с атмосферата на времето се очертават образите на Г. Милев, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров, Д. Талев, Ил. Бешков, Кр. Велков, Кр. Кюлявков и др.

Във втората част „Писателят“ се разкрива образът на твореца, първите му литературни опити, сътрудничество в пресата, любими автори, отношение към критиката. Благодарение на тази анкета навлизаме в света на Караславовите герои, запознаваме се с непознати страни от творческата му биография, разбираме колко сложен и труден е пътят към майсторството.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ИЗСТРАДАНОТО СЛОВО. С. Партиздат, 1979, 270 с.

В книгата са включени тринадесет срещи и разговори с изтъкнати поети и писатели. „Исках да проследя у тези автори трудния път на художествени дирения, на вълнения и пориви, да проникна зад външното, видимото, когато в безсънни часове се е раждало тяхното слово — промислено и мъдро, вдъхновяващо и искрено, честно и партийно, изстрадано“ — споделя литературният критик. Той рисува профилите на творците чрез техните изповеди, като акцентува върху важни и актуални литературни проблеми. Особен интерес представляват гражданските биографии на автори като Г. Караславов, Ем. Станев, К. Зидаров, Хр. Радевски, Мл. Исаев, П. Матев, Л. Левчев и др.

Книгата съдържа и кратки биобиблиографски бележки за представените писатели и поети. Използуван е богат документален снимков материал.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. МЛАДЕН ИСАЕВ. С. БП, 1980, 246 с.

В литературната анкета на Ст. Коларов с поета Мл. Исаев се разкрива житейският и творчески път на този изтъкнат представител на нашата литература. Чрез непринудени беседи и разговори авторът ни поднася данни от биографията на поета: за преживяното по време на Септемврийското въстание 1923 г. и годините на емиграция, завръщането в родината, промените след 9. IX. 1944 г. Същевременно се осветляват и проблеми на развитието на пролетарско-революционната литература през 30-те—40-те години и свързаните с нея видни творчески личности — Г. Бакалов, Д. Полянов, Н. Хрелков, Т. Павлов, А. Жендов, Л. Стоянов и Ламар.

Интересни и полезни са тези разговори и беседи за изминалия път, за търсенията на Мл. Исаев и поетическото му развитие, неспокойните години на борба и творчество.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ДОРА ГАБЕ. С. Изд. „Отечество“, 1980, 131 с.

Неголяма по обем, книгата на Ст. Коларов „Дора Габел“ да-

ва представа за творческия път и постижения на нашата голяма поетеса и преводачка. Със своите стихове за деца и възрастни тя възпитава няколко поколения. В трите части на литературно-критическия очерк авторът анализира художествените ѝ търсения и достижения, като подчертава специфичното в нейното поетическо наследство, голямото тематично разнообразие и дълбоките нравствено-философски внушения. Ст. Коларов търси и открива органичната връзка между творчеството ѝ за деца и възрастни, изтъква приноса ѝ в детската поезия и белетристика.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ПРЕДИ ДА СЕ РОДИ КРАСОТАТА. С. Профиздат, 1981, 225 с.

В „Преди да се роди красотата“ са обрисувани портрети на дейци на литературата, науката и изкуството, герои на социалистическия труд, четирима писатели — Г. Караславов, Ем. Станев, Дора Габе, Младен Исаев, видния учен, председател на БАН — Ангел Балеvски, скулптора Ив. Фунев, художниците — Стоян Венев и Дечко Узунов, артистите — Ружа Делчева и Д. Панов, дейците на музиката — Асен Найденов, М. Големинов, Ф. Кутев и Н. Гяуров, и на Захари Жендов — един от първосъздателите на българското киноизкуство.

В книгата се разказва за техните съдби, като наред с биографичните данни се проследяват и характерни постижения, разкрива се обществената им дейност. Авторът се стреми да даде по-цялостно нравствено-психологическо тълкуване на отделната личност, на нейния живот. Със своята човечност и всеотдайност към работата тези наши съвременници чертаят пътя към красотата, заслужили са нашата любов, признателност и преклонение.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ДЪЛГ И ЛИТЕРАТУРА. С., ВИ, 1982, 232 с.

В книгата си „Дълг и литература“ Ст. Коларов разглежда темата за войната и идейно-естетическите търсения в българската литература. Определено място заема изображението на народната съдба в прозата между двете световни войни. Военната проза на Й. Йовков и Вл. Мусаков, А. Страшимиров и Л. Стоянов, К. Петканов и Г. Райчев е анализирана задълбочено. Разработена е и темата за Отечествената война 1944—1945 г. в българската поезия и проза, за дълга и отговорността пред съвременниците, за патриотизма и саможертвата и тяхното художествено претворяване.

Авторът разкрива постиженията на съвременната ни поезия, като търси и открива героико-патриотичните мотиви в младата ни поезия.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ШЕСТИМАТА ОТ ДЕЛО № 585/1942. С. Партиздат, 1982, 282 с.

Художествено-документалната книга на Ст. Коларов „Шестимата от дело № 585/1942“ е посветена на шестимата, разстреляни през 1942 г. — Антон Иванов, Никола Вапцаров, Атанас Романов, Георги Минчев, Петър Богданов, Антон Попов. Авторът проследява живота и дейността им, като използва архивни документи, спомени, писма и др. С любов и преклонение той извайва образите на тези светли личности, на преданите синове на партията и народа, които загинаха с песен на уста: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира...“.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ЖИВОТ, ПО-ХУБАВ ОТ ПЕСЕН... С. I изд., 1979, II доп. изд. С. Профиздат, 1982, 268 с.

Книгата „Живот, по-хубав от песен...“ е отличена през 1980 г. с наградата на Министерството на народната отбрана. Тя е посветена на незабравимия поет революционер, достоен син на българския народ — Н. Вапцаров. Авторът проследява жизнения му и творчески път, като се опира на богат документален материал — писма, спомени и др. На фона на историческата обстановка е изграден образът на поета и бореца, с неговите морално-политически качества, с безпределната му преданост към делото на работническата класа, с готовността му за саможертва, с духовното му извисяване и красота. Свидетелство за единство между думи и дела са неговото вдъхновено творчество и героичният му житейски път. Авторът ни кара да почувствуваме динамиката на епохата, разкрива самобитността на поета и неговото художествено майсторство.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ПО АПРИЛСКАТА МАГИСТРАЛА НА ВРЕМЕТО. С. НМ, 1983, 219 с.

В книгата се разглеждат проблеми на съвременната българска поезия (1956—1981 г.). Предмет на изследванията на автора са преображенията в лириката ни непосредствено след 1956 г., художественото новаторство и комунистическото дръзновение, героико-патриотичните мотиви в младата ни поезия, духовните и нравствените вълнения на съвременника. Ст. Коларов търси и открива образа на Г. Димитров в българската поезия. Занимават го и състоянието и проблемите на историко-революционната тема в поезията за деца и юноши.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. МАЙСТОР НА ЛИРИЧНАТА ПРОЗА (Ангел Каралийчев). С. НИ, 1983, 163 с.

В монографичното си изследване „Майстор на лиричната проза“ авторът проследява идейно-творческото израстване на А. Каралийчев. Спира се на ранните му изяви, по-подробно изследва творчеството му през 20-те—30-те години (когато създава най-популярните си произведения), и на сътвореното от този талантлив творец след 9. IX. 1944 г. Ст. Коларов разглежда творчест-

вото му като самотитно и неповторимо, дълбоко национално и в същото време нежнолирично. Авторът отделя място и на произведенията му за деца, възхищава се от „приказната“ му способност.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. Г. КАРАСЛАВОВ И НЕГОВИЯТ СВЯТ. П. Изд. „Хр. Г. Данов“, 1984, 208 с.

В книгата си „Г. Караславов и неговият свят“ Ст. Коларов публикува разговорите, които е водил с вдъхновения майстор на българската проза по време на многобройните си срещи от 1975 до 1979 г. Като проследява накратко жизнения му и творчески път, авторът изтъква неговите заслуги за развитието на българската литература, неговия безценен влог в съкровищницата на литературата. Разговорите на литературния критик с Г. Караславов ни дават възможност да се запознаем с любимите му писатели, да навлезем в света на „Татул“, „Снаха“ и „Обикновени хора“, да се запознаем по-отблизо с героите на неговите повести.

КОЛАРОВ, СТЕФАН. ИВАН ВАЗОВ. С. Изд. „Отечество“, 1984, 145 с.

Книгата е от поредицата „Български писатели за деца и юноши“. Успоредно с проследяването на биографията на Вазов авторът прави анализ на най-популярните поетични и белетристични творби на писателя — „Под игото“, „Немили-недраги“, „Елопея на забравените“ и др. Особено внимание е отделено на творчеството на народния поет, посветено на децата. Литературният критик се спира подробно на почти всички стихотворения за малките, включени в единствената стихосбирка на Вазов за деца.

КОЛЕВА, ДОРА. ЗА ПОЕТИКАТА НА БАГРЯНА. С. БП, 1983, 153 с.

В книгата си Д. Колева изследва поезията на Ел. Багряна „с оглед на нейните особености като поетическо изкуство“. Трите части, озаглавени „Идейният свят на „Вечната и святата“, възплетени в хармонията на поетическата форма; „Творчество през 30-те и началото на 40-те години. Промени в светбусещането — промени и в стиха“ и „Новите стихове на Багряна. Образът на паметта. Усложняване на стихотворната структура“, са взаимно свързани и цялят да се проследи диалектиката в духовния свят и свързаните с нея промени в поетиката на Багряна. Авторката проследява етапите в еволюцията на поетесата и доказва тяхното отражение в поетическата форма въз основа на дълбокото си познаване на стихосложението.

МИНЕВ, ДИМО. ЙОРДАН ЙОВКОВ. СПОМЕНИ И ДОКУМЕНТИ. В., 1946, 2-ро изд. 1969.

Тази книга е плод на многогодишните усилия на автора да

събере и запише всичко, свързано с Й. Йовков и творчеството му, докато са живи онези, които повече или по-малко са го познавали. Второто издание е обогатено с нови приноси относно живота и творчеството на Й. Йовков. Книгата съдържа спомени и характеристики от съвременници на писателя — в първата част, свързани с живота му, а във втората — с творчеството му.

МИНЕВ, ДИМО. ЦАНИ ГИНЧЕВ. ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК. С. БП, 1963, 87 с.

В очерка Д. Минев се спира на важни и интересни моменти от биографията на Ц. Гинчев и проследява литературното му творчество. Спира се на първата му сбирка „Български басни“, на баладите му и стихотворенията, анализира историческата поевест „Зинала стена“ и повестите „Ганчо Косерката“ и „Женитба“. Авторът изтъква заслугите му и в други области на духовната култура. Той подчертава, че с поевествователното си литературно творчество Ц. Гинчев утвърждава реалистичната насока на следосвобожденската ни литература.

МИНЕВ, ДИМО. НИКОЛА КОЗЛЕВ. ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК. С. БП, 1966, 80 с.

В литературнокритическия очерк се очертава мястото, което Н. Козлев заема в развитието на българската предосвобожденска поезия, както и величието на този възрожденец, който през втората половина на XIX в. със слово и перо повдига самочувствието на българския народ, разпалва неговото родолюбие. В първата част е проследена биографията му, а във втората — поетичното му творчество. Най-много внимание е отделено на поемата „Черен арап и хайдут Сидер“, която е най-значителното му произведение и бележи етап в развитието на литературата ни.

МИНЕВ, ДИМО. ИВАН ВАЗОВ. (Проучвания и извори на творчеството му). С. НК, 1967.

В книгата си за Иван Вазов Д. Минев разглежда въпроси, свързани с творчеството на патриарха на българската литература — Иван Вазов, заглавията на Вазовите произведения, потекло и извори на поевестта „Немили-недраги“, извори на сюжета и героите, исторически и битови извори на романа „Нова земя“ и др. Авторът разкрива литературните отношения и влияния между Вазов и З. Стоянов, дружбата и сътрудничеството между Ив. Вазов и Кирил Христов и др. въпроси, които хвърлят светлина върху личността Иван Вазов.

НИКОЛОВ, НИКОЛА. БЪЛГАРСКАТА БАЛАДА. С. НИ, 1972, 228 с.

Монографията на Н. Г. Николов е посветена на българската балада. Проследява се развитието ѝ от Възраждането до наши дни. Като се опира на богат поетически материал, авторът

изяснява същността на баладата, възникването на българската балада, романтизмът и българската балада и модернизмът и българската балада. Отделено е място и на спецификата на реалистичната балада. Освен идеите и образите е разгледана и поетиката на баладата.

РАДЕВ, ИВАН. БОЯН ПЕНЕВ. С. НИ, 1976, 205 с.

В монографията авторът умело рисува черти от портрета на човека и учения Боян Пенев, разглежда теоретико-естетическите му възгледи, изследва отношението му към отделни страни на възрожденската ни литература, търси и намира мястото на Б. Пенев в следосвобожденския литературен процес, в развитието на литературната ни наука, както и в изтъкването на взаимовръзките на нашата с чуждите литератури.

РАДЕВ, ИВАН. С БЕЛЕГА НА ВРЕМЕТО. С. НМ, 1980, 264 с.

Книгата се състои от два дяла. В първия се разглеждат проблеми на връзката естетическо—етическо в литературата, естетическият идеал и белетристични реализации в прозата на П. Вежинов, Г. Стоев, Ат. Наковски, Д. Фучеджиев, прозата на антифашистката тема (В. Андреев, Д. Овадия и Н. Христозов), анализира се творчеството на двама хроникъори на съвременното българско село (В. Попов и Д. Вълев). Във втория дял авторът търси и открива съвременността в поетичното творчество на А. Германов, Ст. Цанев, М. Ганчев, Ат. Мочуров и Ив. Цанев. Поместени са и размисли за поезията на младите (Б. Христов, К. Ковачева, М. Георгиев и Т. Клисуров).

РАДЕВ, ИВАН. СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ (Личност и творческо дело). С. НИ, 1983, 200 с.

Монографичното изследване дава пълна представа за многообразното и плодотворно присъствие на С. Врачански в духовния живот на XIX в. Авторът прави задълбочен анализ на дидактическата му проза — двата видински сборника, „Гражданско позорище“, „Неделника“, публицистичните фрагменти, и доказва, че с идейно-тематичните си, стилнови и жанрови форми тя се оказва плодотворна и е свидетелство за приемствеността между неговото дело и книжовния процес през 20-те—30-те години. Особено място е отделено на най-значителното произведение на Софроний „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Целта на автора е да даде обоснована представа за мястото на „Житието“ в литературния ни развой (автобиографичното и мемоарното в нашата литература водят своето начало от „Житието“), да разкрие жанровата и естетическата същност на произведението.

РАДЕВ, ИВАН. ПРЕДХОДНИЦИ И СЪВРЕМЕННИЦИ (Критически етюди). С., БП, 1984, 230 с.

Критическите етюди в книгата „Предходници и съвременници“ са групирани в три раздела, посветени на поезията, белетристиката и критиката. Всеки от тях е изграден по логиката минало—настояще с цел да се изтъкне приемствеността в литературния ни развой. Авторът разглежда поезията на П. П. Славейков, Д. Пантелеев, Е. Евтимов и Борис Христов. В областта на прозата той търси и открива общото в проблематиката, общочовешките и библейските мотиви, философското и нравственото вглеждане в живота на българина, отразено в прозата на П. Ю. Тодоров, Илия Иванов—Черен, Илия Волен, разкрива корените на историчността у младите белетристи — Д. Яръмов, А. Калоянов, Г. Марковски. Третият раздел — критика, е посветен на критиците Д. Благоев, П. Зарев и П. Данчев. Разглеждана е белетристиката на Г. Караславов в оценката на критиката.

РАДЕВ, ИВАН. СТОЛИЦА НА ОЦЕЛЕЛИТЕ. С. ОФ, 1984, 330 с.

Документално-публицистичната книга на Ив. Радев е посветена на 800-годишнината на В. Търново. Тя отразява културния и обществен живот във Велико Търново през периода 1877—1879 г. Като използва периодичния печат, архивни документи, спомени на съвременници, авторът навлиза в атмосферата на ония години, които са граница на две епохи. Той пресъздава политическите борби, сблъсъците на възрожденските идеали с новия живот, проследява културния живот и развитието на литературата. С вещина и умение са изградени образите на възрожденски дейци, свързали биографията си с В. Търново — Л. Каравелов, Ст. Стамболов, П. Р. Славейков и В. Друмев. Старата столица приютява всичко „оцеляло“ през Възраждането — революционни емигранти, писатели и други дейци на културата — П. Бобеков, Ц. Гинчев, Д. Войников, Св. Миларов, Т. Икономов, К. Тулешков и др. Книгата е написана с възрожденски патос и едно съвременно виждане на събитията от ония неспокойни и съдбовни години.

РУСЕВ, ПЕНЬО. НИКОЛА ВАПЦАРОВ. ЛИТЕРАТУРЕН ОЧЕРК. С. БП, 1963, 132 с.

В своя литературен очерк за Н. Вапцаров авторът проследява жизнената и творческа биография на „един от най-великите синове и една от най-скъпите жертви на българския народ“. Той търси и открива обществената и литературната основа на Вапцаровото творчество и анализирайки единствената му стихосбирка „Моторни песни“, разкрива образа на певица на антифашистката борба, на поета патриот и интернационалист, на пламения революционер с неговия пролетарско-революционен оптимизъм, социалистически хуманизъм с черти на поет новатор.

РУСЕВ, ПЕНЬО. МИХАЛАКИ ГЕОРГИЕВ. ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК. С. БП, 1965, 167 с.

В своя литературнокритически очерк П. Русев проследява жизнения и творчески път на М. Георгиев. На фона на историческата действителност се разкрива образът на писателя критически реалист, публицист и гражданин, неговият мироглед, обществена и политическа активност. Авторът прави анализ на значителните му произведения — „С тебешир и въглен“, „Меракът на чичо Денчо“, „Шарен свят“, „Тошо“, „Имане“, „С гайда на лов“, „Разкумил кума си“, „Рада“, „Бае Митар пророкът“, „Злата орисница“, в които М. Георгиев се проявява като сатирик изобличител, хуморист и автор на битово-идилични творби.

РУСЕВ, ПЕНЬО, А. ДАВИДОВ. ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК В РУМЪНИЯ И В СТАРАТА РУМЪНСКА ЛИТЕРАТУРА. С. БАН, 1966, 197 с.

Книгата е посветена на един от видните представители на Търновската книжовна школа Григорий Цамблак. Съдържа и студията на П. Русев „Григорий Цамблак в Румъния и в старата румънска литература“. Той участва и в поместения новобългарски превод на „Мъчение на Йоан Нови Сучавски“. В студията се утвърждава мнението, че Гр. Цамблак е един от първите румънски писатели, знаменит деец и проповедник на румънската църква, автор на разпространени в миналото църковни слова, проповеди и преди всичко автор на Житието на Йоан Нови Сучавски.

РУСЕВ, ПЕНЬО. ЗА ВЪЗПРИЕМАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПСИХОЛОГИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНТО ВЪЗПРИЕМАНЕ. С. НИ, 1968, 217 с.

В книгата се проследява историята на въпроса за художественото възприемане, степените на развитието му и усъвършенствването му. Художественото възприемане се разглежда като творчески процес, който зависи от достойнствата на художествените произведения и от способностите на възприемачия. Отделено е място и на въпроса за усещанията и възприятията според психологическата наука и според теорията на информацията и кибернетиката. Направени са изводи и предположения във връзка с психологията на художественото възприемане.

РУСЕВ, ПЕНЬО, Ив. ГЪЛЪБОВ, А. ДАВИДОВ, Г. ДАНЧЕВ. ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ ОТ ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК. С. БАН, 1971.

Тази книга е плод на колективния труд на преподаватели от Великотърновския университет. П. Русев е автор на студията „Похвално слово на Гр. Цамблак за Евтимий Търновски“ и съавтор на новобългарския превод на „Словото“. Със своето твор-

чество Гр. Цамблак, един от най-талантливите ученици на Евтимий, заема особено място в старобългарската литература. Авторът подчертава, че създаденото от него „Похвално слово за Евтимий“ е ярко българско произведение (по тематика, по съдържание, по дух и герои, по цел и атмосфера). То е най-хубавата и художествено най-значима поетична творба на Цамблак.

РУСЕВ, ПЕНЬО. КАК ВЪЗПРИЕМАМЕ ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ? Библ. „Г. КИРКОВ“, 1974, № 4. С. НИ, 1975, 54 с.

В брошурата са изложени накратко резултатите от проучванията на автора, които по-подробно са представени в книгата му „За възприемането на художествените произведения. Психология на художественото възприемане“, излязла през 1968 г.

РУСЕВ, ПЕНЬО. ЕЛИН ПЕЛИН — ХУДОЖЕСТВЕНОВО ВИЖДАНЕ И ТВОРЧЕСКО СВОЕОБРАЗИЕ. С. НИ, 1980, 181 с.

Книгата се състои от пет студии, посветени на художественото виждане и творческо своеобразие на Ел. Пелин: Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Ел. Пелин; За същността на литературните влияния и за ролята им в процеса на творческото израстване на писателя; Повестта на една голяма жажда за земя; Разцветът и разпадането на човешката личност в творчеството на Ел. Пелин и Жанрната система у Елин Пелин. В тези студии се изясняват основни проблеми от психологията на художественотворческата дейност: за развитието на твореца художник, за ролята на художественотворческия опит, за значението на творческата му активност, за пътищата към голямото майсторство.

РУСЕВ, ПЕНЬО (съавтор), Г. ПИРЪОВ, А. ПОЛИКАРОВ, Тр. ТРИФОНОВ. ПСИХОЛОГИЯ НА ТВОРЧЕСТВОТО. С. НИ, 1981, 239 с.

Книгата се състои от 6 глави. П. Русев е автор на трета глава „Психология на художественотворческата дейност“. В нея авторът разглежда предмета и основните раздели на психологията на художественотворческата дейност, подхода и методите на изследване, учението за концепцията, участието и ролята на различните страни на психиката в художественотворческите процеси, формирането и развитието на твореца художник и практическото значение на психологията на художественотворческата дейност.

РУСЕВ, ПЕНЬО. ИЗБРАНИ СТРАНИЦИ. С. БП, 1982, 403 с.

Отделните статии са обединени в два раздела: I. Българска народностна култура и литература и II. Българска национална литература.

Първият раздел съдържа изследвания от възникването на българската култура до литературнотворческия облик на Паисий Хилендарски. Проследява се делото на Кирил и Методий, на Патриарх Евтимий и неговите ученици, естетическите разбирания и словесно майсторство на писателите от Търновската книжовна школа и традициите на средновековната българска култура.

Статините от втория раздел са посветени на литературата и историята в България през XIX в., на значението на руския художествен опит за творческото израстване на някои български писатели, на отделни творци на словото, като Петко Славейков, П. Яворов, Елин Пелин, Христо Смирненски, Д. Полянов, Ст. Л. Костов, Н. Вапцаров.

РУСЕВ, ПЕНЬО. ЕСТЕТИКА И МАЙСТОРСТВО НА ПИСАТЕЛИТЕ ОТ ЕВТИМИЕВАТА КНИЖОВНА ШКОЛА. С. БАН, 1984, 262 с.

Книгата на П. Русев е плод на многогодишни проучвания — събиране, разчитане, преводи и анализи на различни произведения на писателите от Търновската книжовна школа. В резултат на това авторът стига до изводи и обобщения относно естетическите принципи и художественото майсторство на самия Евтимий, на Киприан и Григорий Цамблак. Книгата съдържа критически анализ на две произведения „Слово за Константин и Елена“ и „Похвално слово за Евтимий“. Авторът успешно е изпълнил задачата, която си е поставил — да разкрие изкуството на търновските писатели от втората половина на XIV и първата половина на XV в. да „плетат“ словото, т. е. да изследва и изясни естетическите принципи, средствата и похватите, посредством които изграждат произведенията си Евтимий Търновски, Киприан, монах Григорий, Йоасаф Бдински, Григорий Цамблак, Константин Костенечки и др.

БИБЛИОГРАФИЯ КНИГ ПО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ,
НАПИСАННЫХ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
(1963—1984 гг.)

Мира Костова

(ре з ю м е)

„Библиография книг по литературоведению, написанных преподавателями филологического факультета“ ставит перед собой цель систематизировать и представить научно-исследовательскую продукцию преподавателей (штатных и внештатных) за первые двадцать лет развития Великотырновского университета в области литературной истории и литературоведения. В библиографию включены 87 заглавий книг научно-исследовательского и научно-популярного характера. Не включены статьи, учебники, учебная литература и хрестоматии. Библиография предназначена для студентов филологов, а также для всех, кто интересуется научными достижениями литературоведов Великотырновского университета им. Кирилла и Мефодия.

ИЗПОЛЗУВАНИ ИЗТОЧНИЦИ И СЪКРАЩЕНИЯ

1. Серия 1 — Български книгопис. Книги, нотни, графически и картографски издания. Двуседмичен бюлетин. С. Нар. библ. „Кирил и Методий“, 1969—1983.
2. Речник на българската литература. С. БАН, 1 том — 1976, 2 том — 1977, 3 том — 1982.
3. Биографско-библиографски сборник на Великотърновския университет „Кирил и Методий“ (1963—1978). В. Търново, 1979, 328 с.

* * *

Азбучен каталог на окръжна библиотека „П. Р. Славейков“, Велико Търново.
Азбучен каталог на Библиотеката на Великотърновския университет „Кирил и Методий“.

Съкращения на издателствата

| | | |
|-----|---|-------------------------------|
| БАН | — | Българска академия на науките |
| БП | — | Български писател |
| ВИ | — | Военно издателство |
| ДВИ | — | Държавно военно издателство |
| НК | — | Народна култура |
| НМ | — | Народна младеж |
| НП | — | Народна просвета |
| НИ | — | Наука и изкуство |
| ОФ | — | Отечествен фронт |

АВТОРОВ ПОКАЗАЛЕЦ

1. Авджиев, Жельо Димов, професор, д-р на филологическите науки. Професор по нова българска литература във ВТУ — 1970—1971 г.
с. 158—161
2. Анчев, Ангел Витанов, професор, к. ф. н.
Професор по руска класическа литература във ВТУ от 1965 г.
с. 161—162
3. Богданов, Богдан Иванов, доцент, к. ф. н.
Доцент по старогръцка литература във ВТУ от 1963 до 1969 г.
с. 162—163
4. Бумбалов, Любен Стоянов, доцент, к. ф. н.
Доцент по най-нова българска литература във ВТУ от 1968 до 1983 г.
с. 163—164
5. Германов, Георги Димитров, професор, к. ф. н.
Професор по руска класическа литература във ВТУ от 1964 до 1970 г.
с. 164—165
6. Данчев, Георги Савов, професор, доктор на филолог. науки.
Професор по стара българска литература във ВТУ от 1963 г.
с. 165—166
7. Димов, Георги Христов, професор, доктор на филолог. науки.
Професор по нова българска литература във ВТУ от 1969 до 1984 г.
с. 167—169
8. Дончева-Панайотова, Невяна, доцент, к. ф. н.
Доцент по стара българска литература във ВТУ от 1968 г.
с. 169
9. Дудевски, Христо Лалев, професор, доктор на филолог. науки.
Проф. по съветска литература във ВТУ от 1967 г.
с. 170—172
10. Калянов, Анчо (Анчо Йорданов Анчев).
Гл. ас. по българско народно творчество и фолклор във ВТУ от 1972 г.
с. 172
11. Коларов, Стефан Любомиров, доцент, к. ф. н.
Доцент по най-нова българска литература във ВТУ от 1977 до 1984 г.
с. 172—178
12. Колева, Дора Петрова, гл. ас., к. ф. н.
Гл. ас. по най-нова българска литература във ВТУ от 1972 г.
с. 178
13. Минев, Димо Стефанов, ст. преп.
Ст. преп. по френски език във ВТУ от 1963 до 1967 г.
с. 178—179
14. Николов, Никола Георгиев, професор, к. ф. н.
Професор по теория на литературата във ВТУ от 1963 г.
с. 179—180
15. Радев, Иван Николов, доцент, к. ф. н.
Доцент по възрожденска литература във ВТУ от 1973 г.
с. 180—181
16. Русев, Пеньо Николов, професор, доктор на филолог. науки. Професор по история на новата българска литература във ВТУ от 1963 до 1981 г.
с. 181—184

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ

- Андреев, В. 173, 174, 180
 Аржентински, Ив. 173
 Асенов, Др. 173
 Багряна, Ел. 172, 178, 173
 Бакалов, Г. 159, 160, 161, 175
 Балевски, Ал. 176
 Башев, Вл. 173
 Бедни, Д. 170
 Бешков, Ил. 175
 Благоев, Д. 159, 168, 181
 Блок, Ал. 170, 172
 Бобеков, П. 181
 Богданов, П. 177
 Божилков, Б. 172
 Бончев, Н. 168
 Ботев, Хр. 168
 Вазов, Ив. 161, 162, 168, 169, 178, 179
 Вапцаров, Н. 160, 161, 171, 173, 175, 177, 181, 184
 Василев, О. 160
 Вежинов, П. 31, 173
 Велков, Кр. 24, 160, 171, 175
 Величков, К. 168
 Венев, Ст. 176
 Владислав Граматик 165, 166
 Влайков, Т. 158, 159
 Войников, Д. 168, 181
 Волен, Ил. 22, 181, 163
 Вълев, Д. 180
 Габе, Д. 173, 175, 176
 Ганчев, М. 180
 Георгиев, Марин 180
 Георгиев, Михалаки 159, 182
 Германов, А. 180
 Гинчев, Ц. 179, 181
 Гогол, Н. В. 164, 165
 Големинин, М. 176
 Гончаров, Ив. 165
 Горки, М. 170, 171, 172, 183,
 Григорий Цамблак 166, 182, 183, 184
 Гяуров, Н. 176
 Давидков, Ив. 173
 Данчев, П. 181
 Даскалов, Ст. Ц. 171, 173
 Делчева, Р. 176
 Джагаров, Г. 173, 174
 Димитров, Г. 178
 Димитров, Д. 159
 Димитрова, Бл. 173
 Димитър Кантакузин 166
 Димов, Д. 161
 Достоевски, Ф. М. 161, 162
 Друмев, В. 168, 181
 Еврипид 162
 Евтимий, патриарх 184, 166
 Евтимов, Е. 174, 181
 Елин Пелин 183, 184
 Есхил 162
 Жендов, А. 175
 Жендов, З. 176
 Зарев, П. 181
 Зидаров, К. 173, 175
 Иванов, А. 177
 Иванов-Черен, Ил. 181
 Измирлиев, Т. 159
 Икономов, Т. 168, 181
 Исаев, Мл. 24, 26, 160, 161, 172, 174, 175, 176
 Йоасаф Бдински 184
 Йовков, Й. 18, 26, 161, 162, 170, 176, 178, 179
 Калоянов, А. 181
 Калчев, К. 171
 Караангов, П. 174
 Каравелов, Л. 168, 181
 Каралийчев, А. 159, 173, 174, 177
 Караславов, Г. 174, 26, 178, 181, 160, 161, 162, 171
 Караславов, Сл. Хр. 174
 Киприан 17, 169, 170, 184
 Кирил Философ 184
 Кирков, Г. 158, 159
 Клисуров, Т. 180
 Ковачева, К. 180
 Козлев, Н. 179
 Константин Костенечки 184
 Константинов, А. 169
 Костов, Ст. Л. 184
 Кутев, Ф. 176
 Кюляков, Кр. 159, 175
 Ламар 175
 Левчев, Л. 173, 174, 175
 Леонов, Л. 172
 Лермонтов, М. Ю. 165
 Максимов, Хр. 158

- Марковски, Г. 181
Мартинов, Ив. 173
Матев, П. 24, 172, 173, 175
Маяковски, Вл. 170, 172
Методий 184
Миларов, Св. 181
Милев, Гео 159, 161, 175
Милчев, Ив. 173
Минчев, Г. 177
Михайловски, Ст. 159
Мочуров, Ат. 180
Мусаков, Вл. 176
Найденев, Ас. 176
Наковски, Ат. 180
Овадия, Д. 180
Омир 162
Орлинов, О. 173
Островски, А. 165
Павлов, Т. 161, 168, 175
Пансий Хилендарски 184
Панов, Д. 176
Пантелеев, Д. 181
Пенев, Б. 179
Пенев, П. 172, 173, 174
Петканов, К. 176
Петкова, В. 174
Петров, Ив. 173
Полянов, Д. 5, 25, 184, 158, 159, 160, 175
Попдимитров, Ем. 171
Попов, А. 177
Попов, В. 180
Пушкин, А. С. 11, 165
Радевски, Хр. 160, 161, 175
Разцветников, Ас. 5, 159, 161
Райчев, Г. 162, 170, 176
Ралин, Радой 23, 174
Романов, Ат. 177
Салтиков-Щедрин, М. 165
Славейков, П. П. 168, 181
Славейков, П. Р. 165, 168, 181, 184
Смирненски, Хр. 159, 160, 161, 170, 173, 175, 184
Софокъл 162
Софроний Врачански 180
Стаматов, Г. П. 159, 162
Стамболов, Ст. 181
Станев, Ем. 24, 26, 161, 162, 175
Стефан Дечански 167
Стефанова, Л. 172, 174
Стоев, Г. 169, 180
Стоянов, З. 168, 169, 179
Стоянов, Л. 160, 168, 170, 175, 176
Страшимиров, А. 159, 162, 170, 176
Талев, Д. 161, 162, 175
Тодоров, А. 172
Тодоров, П. 159, 181
Толстой, Ал. 170
Толстой, Л. Н. 10, 161, 165
Тулешков, К. 181
Тургенев, И. С. 162, 164, 165
Узунов, Д. 176
Фунев, Ив. 176
Фурнаджиев, Н. 159, 161
Фучеджиев, Д. 180
Ханчев, В. 172
Хрелков, Н. 160, 161, 175
Христов, Б. 180, 181
Христов, К. 158, 159, 179
Христозов, Н. 180
Цанев, Г. 159
Цанев, Ив. 180
Церковски, Ц. 159
Цонев, Ст. 174
Челкаш, Д. 173
Чернишевски, Н. 165
Чехов, А. П. 165, 183
Шишманов, Ив. 167, 168
Шолохов, М. 170, 172
Яворов, П. К. 184
Яръмов, Д. 181

ТЕМАТИЧЕН ПОКАЗАЛЕЦ

I. Теория на литературата — 158, 163, 164, 179

II. Литературна история и критика
История и критика на античната литература

Старогръцка литература — 162, 163
История на българската литература

Старобългарска литература — 165, 166, 167, 169, 170, 182, 183, 184

Възрожденска литература — 165, 167, 168, 179, 180, 181

Нова българска литература — 1, 158, 159, 160, 169, 176, 178, 179, 180, 182, 183

Най-нова българска литература — 159, 160, 161, 163, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181

История на другите литератури

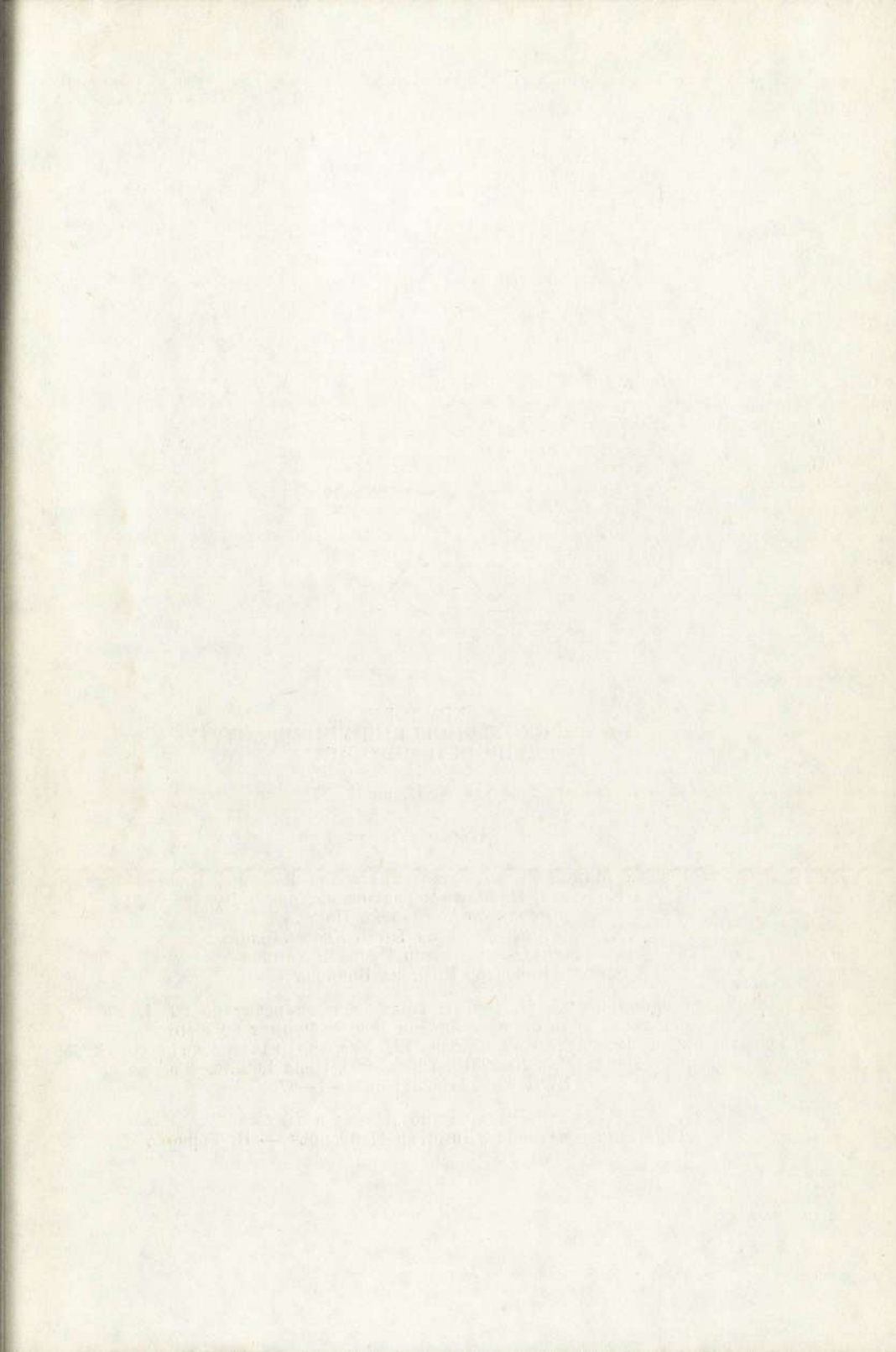
Руска класическа литература — 161, 162, 164, 165, 170

Руска съветска литература — 170, 171, 172

Литературна критика (за нея) — 159, 160, 167, 168, 169, 180

Сравнително литературознание — 161, 162, 164, 170, 171, 172

III. Психология на художествено-то творчество и на художественото възприемане — 163, 182, 183



ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXII, кн. I

Първо издание

Рецензенти Богдан Мирчев, Гено Генов, Екатерина Рускова, Илиана Вladoва,
Ионка Кръстева, Николай Чернокожев, Христо Дудевски
Редактор Магдалена Понова
Художествен редактор Тотко Къосемарлиев
Технически редактор Райна Евтимова
Коректор Кремена Бойнова

Дадена за набор на 25. II. 1987 г. Подписана за печат на 29. I. 1988 г.
Излязла от печат през януари 1988 г. Формат 60/90/16
Печатни коли 12. Издателски коли 12. Условно издателски коли 12,50
Издателски № 29516. Тираж 603. Цена 1,69 лв.
КОД 02/9535322311/5054—1—87

Държавно издателство „Наука и изкуство“
Държавна печатница „Димитър Найденов“ — В. Търново

