

SVATO
SV 87

T. 27-1 C1

РУДОВЕ

НА

ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ

УНИВЕРСИТЕТ

"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 27(26), Книга 1

TRAVAUX

DE

L'UNIVERSITE

"ST. ST. CYRILLE ET METHODE"

DE V. TIRNOVO

ТOME 27(26), LIVRE 1



Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"

В. Търново, 1992, V. Tirnovo

ГОДИНА 1989

ТОМ 27(26), КНИГА 1

ТРУДОВЕ
НА
ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
• СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ •

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КНИГА 1 – ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

ТОМ 27 (26)
1989

TRAVAUX
DE
L'UNIVERSITE
• ST. ST. CYRILLE ET METHODE •
DE V. TIRNOVO

FACULTE PHILOLOGIQUE
LIVRE 1 – LITTERATURE

TOME 27 (26)
1989

Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"
Preses Universitaires "St. st. Cyrille et Methode"
В. Търново, 1993 V. Tirnovó

УСТАВ
1987

82

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Проф. *Ангел Анчев* (главен редактор), доц. к.ф.н. *Николай Даскалов*,
доц. к.ф.н. *Гено Генов* (секретар)

© Великотърновски университет
"Св. св. Кирил и Методий"
Филологически факултет, 1993

c/o Jusautor, Sofia

ISSN 0204 - 6369

ГОДИНА 1989

ТОМ 27(26) КНИГА 1

829

6914/1993

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
гр. В. ТЪРНОВО Д

СЪДЪРЖАНИЕ

Иван Радев — Особености на поетиката на Йордан Вълчев в романа "Стъпала към небе"	7
Малина Байчева — Жанрово-композиционни принци- пи и повествователна техника в агиографските съчинения на Григорий Цамблак и Епифаний Премъдри	29
Кирил Кабакчиев — За преводаческата дейност на пат- риарх Евтимий в манастира "Св. Троица" спо- ред Григорий Цамблак (Втора част)	63
Радка Кърпачева — Чехов и Елин Пелин. Вечни теми... 87	87
Илиана Петрова — Естетическите възгледи на Афана- сий Фет	107
Георги Гърдев — Човекът и светът през погледа на дете- то в повестта "Карюха" на Михаил Алексеев	123
Nikolina Burneva — Zum Verhältnis von makrostruktur und wirklichkeitgestaltung in Christa Wolfs prosa.	151
Йонка Кръстева — Две художествени интерпретации на Виетнамската война: "След Качато" на Тим О'Брайън и "Размисли в зелено" на Стивън Райт.....	179
Николай Димитров — Същност и функции на епитета в поезията на Найден Геров и Добри Чинтулов.....	205

SOMMAIRE

I v a n R a d e v — Analyse de la poetique d'Iordan Viltchev dans son roman "Escaliers vers le ciel"	7
M a l i n a B a i t c h e v a — Les principes de la structure, la composition et l'etchnique narrative dans les ouvrages hagiographiques de Gregoire Tzambiac et Epiphane Le Sage	29
K i r i l l K a b a k t c h i e v — De l'activite d'Eutyme de Tirnowo comme traducteur dans le monastere de "Sv. Troitza" d'après Gregoire Tzambiac	63
R a d k a K i r p a t c h e v a — Anton P. Tchekhov et Eline Peline. Sujets eternels	87
I l i a n a P e t r o v a — Les conceptions esthétiques d'Afanassiy Fet	107
G u e o r g u i G i r d e v — L'homme et l'univers à travers le regard de l'enfant dans la nouvelle "Karjucha" de Michail Aleksejev	123
N i c o l i n a B o u r n e v a — Du rapport entre la macrostructure et la construction du monde imaginaire dans les ouvrages en prose de Christa Wolf	151
I o n k a K r i s t e v a — Deux interoretations artistiques de la Guerre de Viet-Nam	179
N i k o l a i D i m i t r o v — La natire et les fonctions de l'épithète dans la poesie de N. Guerov et D. Tchintoulov	205

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 27 (26)	Филологически факултет Книга 1 — Литературознание	1989
	TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE" DE V. TIRNOVO	
Tome 27 (26)	Faculte philologique Livre 1 — Les Lettres	1989

АВТОРОВИ САМОПРЕЦЕНКИ И
ТВОРЧЕСКА ИСТОРИЯ НА ЕДИН РОМАН
(По повод трилогията "Стъпала към небе" на Й. Вълчев)

Иван Радев
Катедра "Българска литература"

Иван Радев. САМООЦЕНКА АВТОРА И ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ОДНОГО ЕГО РОМАНА (По повод трилогии "Ступени к небу" Йордана Вълчева)

В статията разглеждат се някои аспекти предисторията на романа "Ступени к небу" И. Вълчева. Използват се архивни материали, първите редакции на произведенията, цитират се отношенията на писателя към този или друг въпрос за творческия процес.

Jordan Valchev. THE AUTHOR'S ESTIMATIONS AND THE CREATIVE HISTORY OF NOVEL (On Jordan Valchev's Trilogy Steps to the Sky)

The article considers some aspects of the pre-history of the novel "Steps to the sky" by J. Valchev. Archival materials and the first editions of the novel are used, quoted is the attitude of the author to one or another question of the creative process.

Историята на всяка значителна творба включва пластове от творческия процес, които стават тайна. Но с редица свои моменти нейното създаване може да добие контури — външно изявени, да се превърне в опит, който да бъде анализиран, да се използва като обективно свидетелство за хода и пътищата, които художествената идея изминава от замисъла до завършената книга. Обикновено подобни задачи се решават при писатели-класици, при явления на наследството. Или пък ако възникнат около творчеството на съвременни белетристи, то е в границите на провежданите общи литературни анкети, където е трудно да се избегне чисто субективната версия на картината около създаването на дадено произведение.

Ще проследя отделни страни от реализацията на историческия роман "Стъпала към небе" на Йордан Вълчев. И то по данни, които обикновено остават вън от полезрението на читателя, но са от значе-

ние за развитието на нашата белетристика, данни, които могат да бъдат и урок за младите начеващи белетристи. За отправна точка ще ми служат самопреценки и схващания на автора и най-вече промените в текста на "Стъпала към небе", проследени последователно в първото, второто и третото издание. Ще се опитам да изясня основните насоки и етапи, през които минава художествената идея, за да стигне своята завършеност, ще се опитам да илюстрирам самоотговорността на твореца при създаване на творбата.

Изборът на "Стъпала към небе" не е случаен и не произтича от официално налаганите и утвърдени оценки и присъди, от изградената вече йерархия за естетическите ценности в историческата ни романистика. Предварително се налага да заявя, че ориентацията ми има известни субективни основания. Според моите разбирания романът на Й. Вълчев се нарежда сред образците на историческата ни проза и е въплъщение на концептуално-държавнически подход към нашето минало. Но извън личния мотив и предпочитания си казва думата и обективно открояващият се факт — със своята първа част "Напред знамената", романът е написан през 50-те и години и е публикуван в 1963 година. За да поясня какво значи това, ще посоча, че преди "Напред знамената" от образците е излязъл само "Железният светилник" (1952) от Д. Талев и романи от типа на "Сказание за времето на Самуил" (1961) от А. Дончев. След творбата на Й. Вълчев ще бъдат публикувани "Време разделно" (1964) от А. Дончев, "Летопис на смутното време" (1964-1965) от В. Мутафчиева, "Цената на златото" (1965) от Г. Стоев, "Антихрист" (1970) и "Легенда за Сиби" (1968) от Ем. Станев. "Стъпала към небе" стои в началото на разгърнатата се борба за нов философско-исторически подход и национално-психологическо самопознание чрез литературата. Романът е сред творбите, които открииха тоя нов етап в художествено-белетристичното овладяване на миналото ни, активизирало читателското съзнание и самочувствието на българина.

Разработката на темата, залегнала в тази статия, не е осъществима лесно и във всяко удобно за изследвача време — тя е зависима от податките, от възможността му да се добере до "следите" на авторския замисъл, до отделните възли от реализацията на този замисъл. Някои обстоятелства ми дадоха възможност да ползвам част от архива на Васил Попов, за да разгърна подобна задача върху проблема за формирането и началните му стъпки на разказвач, добрата воля на Антон Дончев ме подпомогна в тоя дух за бележките и наблюденията си за неговия роман "Време разделно"²... Приблизително така стоят нещата и с усилията ми да хвърля поглед върху страни на творческия процес около "Стъпала към небе" на Й. Вълчев.

Смятам, че става дума за различни творчески светове, за различен тип повествование при всеки от тях. Но концептуалността и

конструктивните елементи в тяхното белетристично мислене, значимостта на проблематиката и влечението към национално-специфичното ги сближават като възлови фигури на съвременния литературен процес. Разглеждам техните търсения не толкова за да постигна обобщения и разкрия същината на създаденото от тях като завършен естетически факт, колкото да изнеса на преден план произтичащите от творбите им поуки, чиято конкретизирана картина може да подпомогне начеващите. Чрез доказателства от творческия път на белетристи от ранга на А. Дончев, Й. Вълчев и В. Попов младите писатели могат да се убедят непосредствено в ролята на чувството за отговорност, на борбата за свой стил и свои сюжети, да вникнат в лабораторни моменти, свързани с настоятелните усилия и труд около осъществяването на творбата.

Истина е, че по тоя кръг от въпроси самите автори — и от съвременната литература — оставят свидетелства, разкриват атмосферата и опорните точки на замисъла до реализацията на сюжета. Но въгълът, от който тръгам към точно определени моменти от творческия път на В. Попов, А. Дончев и Й. Вълчев е по-друг и за себе си съм убеден, че дава допълнителни възможности за наблюдения, че предполага по-задълбочени изводи. Близки по време на създаване и въздействие, разглежданите творби много по-плодотворно могат да подпомогнат младите, когато те се интересуват от "уроците" на предходниците. Защото и днес темите и жанрово-стиловите преобразования, на които дават път автори от поколението на Й. Вълчев, А. Дончев или В. Попов, са актуални, продуктивни и естетически живи за начеващите...

Не съм сигурен дали дебютиращият белетрист сега с молив в ръка "чете" даден разказ на Й. Йовков или Елин Пелин, роман на Д. Талев, Д. Димов или Е. Станев, дали се опитва да различи сюжета, да вникне в "правенето" на образите, в постигането на психологическия детайл, на пейзажа и т.н. Литературната история знае за такива признания, прави ни свидетели на резултата от така получените "уроци". Днес расте друго поколение, с друга нагласа, творчески манталитет и мислене, но законите на изкуството са вечни, трудно променими са и опорните точки на пътя към майсторството...

Тук няма да характеризирам историографските възгледи на Й. Вълчев, на основата на които той създава романистиката си — темата е сложна, вътрешно противоречива, и при него има широки изменения: от постановките му за българския календар в писаните студии и статии, през схващанията му за прабългарското начало, до цивилизаторската мисия на древната българска държава. Ще я засегна само дотолкова, доколкото я разгръща и претворява в "Стъпала към небе" като кристализираща идея. Преди да създаде тази книга той е автор само на сборника разкази "Боеве" (1946) и на очерците в "Надбягване с пътищата" (1956). Те не ни подготвят да очакваме истори-

чески роман, не стоят в пряка връзка със сюжета на новата му книга. Но историчност в мисленето не е чужда на Й. Вълчев още в началните му стъпки на разказвач, интересът му към българското минало е от по-рано.

Ето как сам авторът си спомня атмосферата на 1952 година, когато го завладява идеята за историографска творба: "Самото започване на романа "Стъпала към небе" стана случайно... тъкмо посетиха към лъжицата и изведнъж осъзнах, че 8 декември е денят на Свети Климент. Изправих се на колене и се помолих гласно: "Свети Клименте, спаси ме чист и първото си ново момче ще кръстя на твоето име!" Това вричане ми се видя малко, та преглътнах, пак изрекох: "Роман ще напиша за тебе, Свети Клименте, спаси ме чист!" Още същата вечер "Напред знамената" беше готов във въображението ми като първа част от една трилогия, която мислех да кръстя — "Вяра, език, народ". До 8 декември упорито разработвах детайлите на "Напред знамената" — разбира се, наум.³ В по-ново време пак го върнах към запаметеното за ония дни. Свидетелствата на Й. Вълчев потвърждават познатото, като го нюансират в интересуващата ни насока: "Но какво стана след обедата. Като поразмислих, уплаших се — заклех се за роман, ами сега! Косата взе да ми се изправя. И като се поуспокоих, започнах час по-скоро да съобразявам какво ли ще представлява този роман. Фабулата съчиних до полунощ — на 5 срещу 6 декември 1952 година."⁴

Оказа се, че освен вричането на Климент Охридски е имало още един подтик, импулсирал готовността на младия белетрист да се заеме с исторически тип повествование. След като сам се изненадва, че е могъл да тръгне "само от едната асоциация 8 декември", той си спомня "една малка случка", която тогава "силно го е възбудила". Става дума за материал в "Литературен фронт" от 1952 година: "Подлистникът на втората страница представляваше обширна статия от Стоян Загорчинов. В тая статия той преподаваше своя урок върху историческия роман — как се пишело, какъв трябва да бъде историческият роман".⁵

От спомена-признание на Й. Вълчев разбираме, че началото на неговия замисъл ни насочва към образа и делото на Климент Охридски като център на белетристичното повествование. Очевидно е, че по-късно идеята се обогатява, променя и усложнява, за да залегне в основата на трилогия: "Напред знамената — лето 840" (1963), "Бунт на владетеля — лето 863" (1967) и "Стъпала към небе — лето 865-893" (1969); за да обгърне делото на Пресиян, Борис, Климент, Хръсате, Симеон, Кирил и Методий и книгата да се превърне в широко епическо платно за българския живот от IX-X век. Получава се дори впечатлението, че образът и делата на Климент остават на втори план, тъй като конфликтите на описваните исторически събития ни задържат много повече при съдбата и драмата на Пресиян или

Борис. Но в отделните моменти на повествованието се мярка осанката на тоя български първосвещеник на духа и творчеството и това е достатъчно. А финалът е такава възторжена и неудържима възхвала на Климентовото дело, че достойно му отдава дължимото като възплъщение на идейно-естетическите схващания на автора.

Сега е трудно, а е и невъзможно да се прецени какъв е бил характерът и обхватът на авторовата идея в нейните начални стъпки през 50-те години. И все пак Й. Вълчев е категоричен, че тогава не е имал съзнание за мащабността на задачата, с която се наема, за трудностите, които го очакват, както и за крайния резултат на работата: "Когато през 1952 година — петък, 5 декември, — три дни преди 8 декември, деня на Свети Климент Охридски — понеделник — ми проблесна решението да напиша роман за Свети Климент Охридски, не ми идваше на ум за трилогия".⁶ Вече години след създаването на романа, когато творбата е претърпяла две издания, авторът ще ѝ отреди централно място в биографията си на белетрист: "Основно в моето творчество на историческа тема смятам трилогията "Стъпала към небе". "Цар Симеон" и историческите ми разкази смятам за по-дребна работа: за "Цар Симеон" ми направиха поръчка от Военното издателство и аз го работих покрай другото в продължение на три месеца, а историческите ми разкази са къси реакции на въпроси, които съм си задавал в часовете по история".

Самореценката е категорична, явна и точна. Тя отразява вложеното в посочените творби и поставя в центъра на творческите му търсения на белетрист "Стъпала към небе". Но в историческата ни проза до 60-те години това е първият истински сериозен роман върху тия съдбоносни за българската държава десетилетия. Заемайки се със задачата, Й. Вълчев има представа за нейната трудност. Макар и от по-късно, неговото признание идва да доуточни обективно постигнатото по страниците на "Стъпала към небе". Опорните му точки свидетелствуват не толкова за цели в сферата на художествено-белетристичното, колкото в насоките на концептуалното историографско мислене: "Проблемът с Покръстването е твърде сложен и в нашата наука решаван крайно романтично: преоблекли се българите и хоп — отишли на кино, станали славяни, станали християни и всичко друго им се изтрило от главата, още повече, че преди това били ужасно прости, а пък щом се преоблекли изведиж хоп — Златен веж на българската книжнина. С хоп-хоп работа не става, освен това винаги ме смущаваше народната мъдрост — преоблякъл се Илия, погледнал се — пак в тия!"⁸

С присъщия си афористичен език и крайност във формулировките Й. Вълчев ни разкрива откъде тръгват интересът и любопитството му, готовността му да заживее със сюжета, който все още не е сюжет, а проблем с определен граждански и патриотичен заряд и измерения. Идеята го е овладяла най-напред откъм провокиращите

патриотичното му съзнание страни. Оттам ще се развие необходимостта от запознаване с книжнината, ще тръгне жаждата за разгадаване механизма на процесите, които преобръщат живота на славяни и българи, ще се открие страстта за самостоятелна гледна точка и обяснение на тия процеси. Всъщност концептуалното в замисъла не застива на равнището само на държавническата идея, а до известна степен заляга в основата и на търсените художествени решения: "Този проблем, проблемът за покръстването и за цивилизаторската същност на древния българин, не може да възбужда обикновени, кратки реакции, свързани с по-дребните проблеми, залягани в историческите ми разкази. Този проблем изискваше от мене преди всичко голяма размисъл, нова по изходната си точка размисъл. Този размисъл доведе не само "Стъпала към небе" на бял свят, но ми даде повод и гласък за научните ми исторически занимания" — ще сподели по-нататък писателят.⁹

Може би няма да сгреща, ако изтъкна, че Й. Вълчев е сред онези наши романисти, които първи осъзнават необходимостта от предварителна и задълбочена проучвателна работа, която трябва да съпътства реализацията на художествената идея. Той не само усвоява постигнатото от историческата ни наука, но и сам издирва, предлага решения и тълкувания, паралели и обобщения. Началото на тоя диалог с фактите и днешната им интерпретация, воден с присъщото на Й. Вълчев упорство и полемична всеотдайност е от времето, когато пише "Стъпала към небе". Но тук се налагат известни уточнения.

На въпроса ми какъв тип литература — научна или художествена — му е оказала въздействие и му е била в помощ при реализацията на "Стъпала към небе", Й. Вълчев ми отговори със свойствената си категоричност: "Аз не съм ползувал никаква историческа научна литература, нито пък мога да кажа, че някак си ми е повлияла някаква историческа художествена литература. Това, което зная, зная го от гимназията". По-нататък уточнява: "Зная почти наизуст "Историята" на Петър Мутафчиев, а също и "Историята" на Иван Пастухов. Чак преди няколко години, след излизането на "Стъпала към небе" ми се наложи заради научните ми занимания да преглеждам Иречек, Державин, Златарски, Авдиев и мн. др... С други думи, историческата канава съм заел главно от Петър Мутафчиев, с когото сега, при моите нови занимания, не съм съгласен в много пунктове. Аз вървя към ново мислене и то ще победи."¹⁰ Доста резервирано е отношението му към "Легенда за Света София" и "Ден последен" от Ст. Загорчинов, към романите на Фани Попова-Мутафова, на Д. Галев, само споменава В. Скот и Л. Фойхтвангер. Тези изказвания на белетриста ме подтикнаха отново да поставя въпросите около интереса му към миналото. В по-ново време той отново е готов да поддържа същото: "Наистина е трудно да се приеме, че написването на моя роман "Стъпала към небе" е минало само с помощта на Мутаф-

чиев и Пастухов, това по памет, колкото и да съм учил, кажи го наизуст в гимназията. Но е така, да не се правя на много учен. И се отнася за до 1969 г. — до първото издание на трилогията. Дотогава собствените ми историографски разработки — криви или прави — бяха незначителни. Но като далдисах в календара, почнах да чета де що има историография и календаристика.¹¹ По-нататък Й. Вълчев ще упомене книгите, насочили го още от детските и юношеските години към българската история — "Изгубена Станка" и "Детето на героя" от Стефан Керезов, публикувани като приложение на в. "Утро", "Немили-недраги" на Вазов... "Решителен момент вече в четвърти клас на гимназията, още в самото начало бяха — "Строители на съвременна България" — I и II т., "Пътят на България", "Велика Сърбия или България", "За Търновската конституция" — от Д. Д. Съслов. Това пък за мене стана идеологическа подкладка и й останах верен. Запознах се със Съслов, със сина на Стефан Стамболов — Стефан Стамболов, изпрочетох де що има за Стамболов. И това е."¹²

Вече във връзка с непосредствената си работа над сюжета на "Стъпала към небе" Й. Вълчев ще си спомни: "Нанасянето на лист се оказа далеч по-трудно. Работех като началник на снабдителен отдел на ТЕЦ "Република"... Най-добре пишех във вагон-ресторантите и в хотелите, когато бивах в командировка. Фани Попова-Мутафова ме запозна с проф. Иван Дуйчев и той крайно добросъвестно рецензираше листовете ми, които представляваха пета или шеста редакция. След първата серия рецензии — разговори в Докторската градина направих още няколко редакции, след което проф. Иван Дуйчев отново прояви благосклонност и прочете текста — намери го за приемлив от гледище на фактите и ме похвали, че се ползувам само от един автор..."¹³ Високата самовзискателност още тогава си казва думата. Очевидно е, че първият том "Напред знамената" е резултат от продължителна къртовска работа над сюжета и образите и овладяване на събитията. Годината, когато романът е предложен за издаване в "Български писател", е далече — 1961-ва. Дотогава авторът съзнава, че задачата, с която се е заел, изисква по-мощен сюжет, по-разгърнато повествование и междуременно, през 1958-1959 г. написва втория том със заглавие "Бунт на владетеля". Попаднал на "един много, много велик човек, блага душа — Спас Кралевски", първият том на романа излиза през 1963 г., за да заеме мястото си на запомняща се белетристична проява на историческа тематика през 60-те години, за да постави началото на личните автори търсения, които ще постигнат завършеността си в "Стъпала към небе" (1969) и "Исперих" (1979).

До тази завършеност на художественото обобщение Й. Вълчев стига след мъчителни усилия и лутаници, воден от творческата си интуиция и жажда за реализация, без чужда намеса и външно поощ-

рение. Любопитен момент около предварителния отклик на творбата, около опорните точки за творческо самочувствие е реакцията на романиста Д. Талев към ръкописа на Й. Вълчев във времето, когато читателят вече има пред себе си "Железният светилник": "Спомням си, че бях занесъл "Напред знамената" у Димитър Талев — с него бяхме заедно в ... и разчитах на благосклонността му. Благосклонност търсих относно едно прочитане и разговор. Той след една-две седмици ми отговори — прочетох, голяма любов имам към тебе, но романът не струва, така не се пише исторически роман. Няколко пъти деликатно попитах — а как точно, в какво е грешката. Той все повтаряше — така не се пише, друго какво повече, не се занимавай с тази работа. Бях смутен, защото познавах сборника му разкази "Старата къща" и ми беше харесал (сега не съм на същото мнение), имах доверие в него. Седнах и прочетох "Железният светилник". Не ми хареса напълно, имаше много наивности...¹⁴ Колкото доверието на младия белетрист през 50-те години към Талев е оправдано и естествено, толкова и недоверието на известния и утвърден вече романист към дебюта на Йордан Вълчев в историческата проза е закономерно. Не знаем в какъв вариант е бил ръкописът на "Напред знамената", но твърде различен е маниерът на повествование, твърде много са противоречията на двамата автори в подхода им към миналото, твърде различни са представите им за историческия тип изображение. Всъщност търсеното от младия белетрист съчувствие и професионална подкрепа има не по-малко любопитно и показателно продължение: "Реших — ще намеря писател, който да е във интереси, свързани с историческа белетристика. И се досетих за Максим Наимович... Казах на Максим за какво съм дошъл в дома му. Не казах нищо за Талев. Той каза — разгеле съм свободен, ела утре по това време. На другия ден той държеше в ръка лист и като ми направи по листа няколко незначителни бележки, каза, че не разбира и не се интересува от исторически романи, че ги отрича като съвременна обществена порява, че моят ръкопис е добър, че ако му се падне, той не би го издал, макар да сме приятели, но че такива романи вече ще се появяват, той предчувства това, че моят роман може да се издаде и вероятно ще се издаде. Рецензията на Максим Наимович ми вдъхна кураж и надежди, чрез него поуспях да видя романа си с чужди очи. Особено като имах предвид историографските бележки и напътствия на проф. Иван Дуйчев.¹⁵ В реализацията на своя замисъл Й. Вълчев е трябвало да върви по самостоятелни пътища, без да се опира на някаква продуктивна, близка за него естетическа традиция. Малко по-късно, в началото на 60-те години с подобна атмосфера ще се сблъска и Антон Дончев около създаването на "Време разделно"... Защото, насочвайки се към историческата тема, към делото на Климент, на Преснян и Борис, на Кирил и Методий авторът съзнава, че е необходимо такова ръководно начало, при което

трябва да се избегне илюстративния подход, романтично-сензационното възприемане на събитията, конфликтите и взаимоотношенията. Те трябва да бъдат подменени от самостоятелни идеи и представи за същността, което е диктувало и определило хода на историческите събития.

Като уяснява задачата си, Й. Вълчев схваща не само плодотворността и гражданско-възпитателния ефект на така избрания сюжет, но и идейно-естетическия, философско-историческия заряд на подхода си, на обхвата и пресъздаването на тоя сюжет. Тезата "един народ — един език — една вяра", която той изнася на преден план, не е умозрително конструирана, а произтича от формите на държавнически живот през IX-X век. Идеята, че тогава духът на Пресиян и Борис "воюва за свобода и носи свобода", е интерпретирана като обективна истина за историческия ход на събитията. И ред още принципи могат да се набележат — осмислени чрез събитията, чрез усилията на персонажа, чрез авторския поглед към делото на Кирил и Методий и международните отношения през Средновековието. На въпроса ми сам какво място отрежда на "Стъпала към небе" Й Вълчев отговаря: "Съвсем ангажирано искам да кажа, че поне за епохата, която описвам — времето непосредствено преди, също така и непосредствено след Покръстването — "Стъпала към небе" ще остане най-добрият исторически роман. Също за Исперих. В тези два романа има характери, страсти, конфликти, ярки образи, логика историческа и истина историческа — известна и новооткрита."¹⁶ Не мисля, че самооценката е преувеличена и че се разминава с качествата на романа.

Любопитни са общите положения, които са ръководили Й. Вълчев като романист-историограф при "Стъпала към небе" — общи положения не толкова за смисъла на събитията и историческите личности, колкото за характера на изображението. До тях той стига по собствени пътища, отчасти в противовес на впечатлението, което оставят у него романовете творби на Ст. Загорчинов, Фани Попова-Мутафова, Д. Талев... Ето едно от тях, което той отстоява категорично и безпрекословно: "Историческият роман е политически роман. Той трябва да ни разкрива политическите ситуации на дадена епоха, да ги разкрива в непосредно действие, а не покрай някаква любовна интрига, та читателят да тича подир любовта и другото я му дойде наум, а не му дойде. Аз твърдо мисля, че "Стъпала към небе" е един политически роман... Възстановявайки историческите ситуации на дадена епоха, а покрай това нрави, бит, семейство, администрация, икономика, техника, при всеобщата цел да покажеш основна движеща идея, неизвестна на читателя, на обществото, незасегната от историци и изследвачи, с намерението да обновиш мисленето на читател и общество, да произведеш ток в душите им, да ги подготвиш за нови усилия и нови победи — ето това са задачите на исто-

рическият роман и изобщо на историческата проза".¹⁷

Мисля, че като система от изисквания пред самия себе си, а и като обща характеристика, тези формулировки на Йордан Вълчев звучат изключително съвременно. В тях откриваме ред плодотворни опорни точки, свързани главно с амбицията да "покажеш основна движеща идея, неизвестна на читателя, на обществото", която трябва да е "незасегната от историци и изследвачи", "да обновиш мисленето на читател и общество", "да ги подготвиш за нови усилия и нови победи"... Без специално да си поставя за цел, именно тук Й. Вълчев ни дава същността на своето отношение към задачите на "Стъпала към небе". Защото анализът на произведението идва само да подкрепи и илюстрира логически изведената схема, да ни убеди, че конструктивно-историческият му подход към сюжета решително скъсва с представите за романа като "четиво и гледиво за забавление" (Й. Вълчев). Всяка от интерпретирания исторически личности — Пресиян, Борис, Хръсате, Климент, Кирил и Методий — покрай постигнатия техен вътрешно-центриран облик и присъствие, покрай драматичната им целеустременост въплъщават и надлични гледища и линии в живота. Подчинявайки ги на предназначенията си теза, белетристът всъщност осъществява това вторично — след като е вникнал в тяхната съдба, съотнесена към съдбата на българина от IX-X век. Там, сред взаимоотношенията между славяни и българи, на активния фон на сблъсъците с Византия, той е осъзнал демократичния статус, който се утвърждава в трагичните ситуации и който ще бъде основа на националната ни психика, на представите ни за добруване и възход. Търси се настоятелно и задълбочено — не просто събитие (войната с Византия от 840 г., съставянето на славянската азбука), не дори само процесите в тяхната завършеност (Покръстването, разпространението на тази азбука), не дела на отделната историческа личност (Пресиян, Борис, Климент...) — а същината на българския живот, изкристализирала в определени форми още тогава, в далечното ни минало.

За да се потопи изцяло в атмосферата на съдбоносното като конфликт и взаимоотношения, Й. Вълчев съзнателно предприема още една крачка, за да се противопостави на традицията на историческият роман, крачка, която той формулира по следния начин: "Моят опит — да направя исторически роман без любовна интрига — пръв случай в световната историческа романистика — е може би успешен, романът се крепи на шекспирови сблъсъци между героите..."¹⁸ Не се наемам да каталогизирам "световната историческа белетристика" откъм наличието или липсата на любовна интрига като двигател на сюжетното действие. Обикновено в образците тя присъствува. В "Стъпала към небе" ѝ е отредено съвсем малко място, Й. Вълчев не ѝ възлага никаква особена функция, освен допълнителния елемент, свързан с личната драма в държавническото формиране

не на Борис като владетел...

Още редица авторски съждения и самооценки могат да се привлекат, за да възстановим част от картината около възникването и реализацията на идеята за романа "Стъпала към небе". Всички те са в една посока — мащабните и задълбочени виждания, амбицията за самостоятелна интерпретация на историческия сюжет съпътстват замисъла и определят характера на отделните етапи, които изминава тази идея. Завършената творба е доказателство за нейната пълноценност, доказателство, че с първия си исторически роман, в трудните условия на 50-те години, при липса на прояви в духа на философско-историческото търкуване на миналото, Й. Вълчев съумява да изгради у себе си схващания и воля за творчество с новаторски подход към историята.

"Уроците", които ни поднася Й. Вълчев, са от принципно естество. Те започват с търсенето на сюжета, от опорните точки на разгръщането му, от идеите — заети и лично постигнати, където се преплитат инвенции на историографското и на художествено-белетристичното мислене и обобщения. Трудно ми е да ги проследя детайлно. Не бива да се забравя, че трилогията е започната през 1952 година, като първият том "Напред знамената" излиза едва през 1963 г., вторият том "Бунтът на владетеля" — едва през 1967 г. и вече като завършено цяло романът с трите си части под утвърденото заглавие "Стъпала към небе" — през 1969 г. Става дума за период от 16-17 години. Междувременно Й. Вълчев публикува очерка "Цар Симеон" (1965), а излизат и "Сигнали за атака" (1969) и "Родихме се змейове" (1969).

Но работата около романа, който разглеждам, не спира с издаването на "Напред знамената" и "Бунт на владетеля". Тя продължава и неин двигател отново е високата отговорност, с която белетристът се отнася към мисията си, към мисията и ролята на създаваната книга. За нас като читатели и изследвачи ще си остане загадка "кривата" на творческия процес с всичките нейни възли, отклонения, сплавените елементи, пресичащи се внушения и запаметени черти. В това отношение любопитство и интерес представляват някои признаци на Й. Вълчев. Ще ги дам за пример, като подчертавам, че те не изчерпват картината около изграждането на образите, около постигнатите внушения. Известна е истината, че писателят, колкото и епически обективен и безпристрастен да е, възплъщава и своето "аз", личностната си представа за изобразявания свят и т.н. По понятни причини при историческата проза тоя казус добива доста своеобразен характер и косвена защита. Особено когато става дума за автор с мощно въображение и самостоятелност на историографското мислене като Й. Вълчев, при когото идеите заживяват суверенен живот. В тази насока с изненада се срещаме с неговото признание: "Аз и сега си мисля същото за себе си — не мога да измислям, карам-варам

6914/1993

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА

гр. В. ТЪРНЕВО Д

— все до някоя моя случка го докарвам, нея композирам и избистрям. Това важи и за романите ми с исторически теми — всичките романи могат да се оголят и да се види Й. В., баща му, майка му, чичо му, баба му..."¹⁹ В случая се натъкваме на едно субективно усещане, на представа за твърде условните форми на преливане на личното и преживяното, на заобикалящото го днес в сюжета от миналото с неговите конфликти, образи и взаимоотношения. Но изповедта на белетриста заслужава внимание не толкова във връзка със значимостта ѝ за художествените обобщения и пълнотата на изображение, които постига в историческите си творби, колкото заради психологията на творческия процес, където в странна смесица се съединяват елементи, между които свързващото звено е надличното и свръхличното... Впрочем за какъв тип преливания става дума, пояснява друго едно самокритично признание на Й. Вълчев: "Така от цар Фердинанд и баща ми произлиза Пресиян в романа ми "Стъпала към небе"²⁰. Така самолично маркирана, връзката предлага допълнителни възможности за наблюдения и изводи, макар и данните да почиват на чисто субективна нагласа и предпочитания. Като автор Й. Вълчев съзнава невъзможността документирано достоверно да се възстановят бит и взаимоотношения от преди столетия, колкото и настоятелен и изчерпателен да е интересът към съхранените свидетелства и документи: "пишем за нещо, което не знаем — дворци, къщи, зали, дрехи, оръжия, жестове и особено език". На въпроса ми защо слабостите и непълнотите, защо естетическата недостатъчност на изображението личат по-ярко в късите жанрови форми и не са така очебиещи при романа, той отговаря, че това може да бъде избегнато само по един начин: "Условността в историческия разказ трябва да бъде доведена до нейната най-чиста крайност, а това става като се освободим от нея — да оставим героите сами. Героите трябва да говорят на съвсем чист съвременен език. Читателят трябва да общува само с духа им и да не се отплесва в декори и архаизми"²¹.

В значителна степен това схващане определя творческите решения на образите и на конфликтите в романите на Й. Вълчев. Те включват част от нашето светоусещане и част от нашето самосъзнание, макар и търсени и видяни като продължение на идващото от столетията. Сам авторът, като разсъждава за дела на съвременното, е също раздвоен — "ако заменим имената с имена на съвременни хора и освободим обстановката от нейната условност, разказът не ще измени идеите и ефектите си, но може би ще стане по-хубав". И стига до гражданско-възпитателната роля на историческата ни проза — "за да покажем едно древно мислене, древни политически и нравствени идеи, древни завети, от които се нуждаем. И щом има смисъл, ще действат, ще отстраняваме ненужното, ще усъвършенстваме."²²

Противник на илюстративния подход към миналото, романист-

тът Й. Вълчев съпътствува изявата си в съвременната ни проза с дълбоко и трайно интелектуално усилие, впряга колосалното си въображение, творческите си и патриотични инвенции. Като казвам това, ще уточня, че по страниците на романите си той не решава логически задачи, не загърбва възможностите на пластичното изображение. Съзнава и настоятелно търси най-верния денайл — като битова подробност, реакции, взаимоотношения. В тази насока белетристът е близо до традиционния тип историческо повествование, като се стреми фактите да обслужват политическата и философската същност на събитията.

Не искам да навлизам в анализ на съдържателните и идейно-естетическите страни на повествованието в "Стъпала към небе". Това е задача от друго естество. Тук се опитвам да проследя схващанията и изходните опорни точки, в името на които Й. Вълчев "прави" романа, с представите, с които е тръгнал към миналото, акцентите на неговата отговорност пред сюжета. Историята на една художествена творба ако не може да бъде интересна за читателя колкото самата творба, в известен смисъл и в някои случаи може да бъде еднакво любопитна и показателна за кредитото на своя автор, за обхвата на онова творческо съзнание, в границите на което се е създавала. Дълбоко полемичен по нагласа, с висок и постоянен градус на творческия си темперамент, Й. Вълчев реализира "Стъпала към небе" чрез процес не в обикновения, често срещания смисъл на думата. Иденте продължават да го занимават и след като книгата е завършена — те продължават да го ръководят, да диктуват продуктивно отношение към миналото, към други пластове и отрязъци на историческия ни живот. Те не са просто идеи на поредния сюжет и не изчерпват заряда и предназначението си в границите на конкретната творческа задача. Свидетели сме как тези идейни импулси преливат жизненост в поведението и всекидневието на автора, как му помагат да съхрани себе си и да надмогва обстоятелствата — т.е. за самия него те са се оказали преди всичко нещо жизнено необходимо и едва тогава стават основа за художествени обобщения. Констатацията, с която започва предговорът към последното издание на "Стъпала към небе", е вярна, но не се отнася за самия Й. Вълчев: "Вкусът на читателите се е изострил. Но чудно — пада вкусът на писателите!" Рязка и шокираща е тя, горчивата истина, която ни стъписва и ни кара да ѝ се противопоставяме. Но Й. Вълчев има право да я предяви, защото не я жлюстрира.

До съществени изводи над пътя, който изминава идеята, за моментите, които характеризират търсенията на по-стегнатата композиция, по-плътни образи и въздействащ художествен език в "Стъпала към небе", ни довежда съпоставката на отделните издания на романа. Вече проследих атмосферата и механизма, в границите на които А. Дончев създава "Време разделно". Коренно различен е подход

дът на белетриста Й. Вълчев — с многото редакции и преработки, с неколкостепенните връщания към вече завършения текст. Това е друг тип реализация, която има основанията си в нагласите и характера на дадения автор, в заряда на ръководещите го идеи и жанрово-стиловата отливка, чрез които ни ги поднася. Вече цитирах признанията на белетриста за началните варианти на текста на "Напред знамената", с които той е запознавал проф. Иван Дуйчев. Документирал е и перипетии около ръкописа на "Бунт на владетеля" — в първичния му вид "създаден на 10 842 малки изрезки", след това през 1963-1964 година срещнал известна съпротива в изд. "Български писател" и отпечатан една в 1967 година: "Тази втора част от романа си поправях малко — два-три пъти у дома, но я поправях много след справедливите бележки на моя редактор, за когото ще отворя дума..." Думата му е за работата с Ат. Наковски като редактор на "Бунт на владетеля": "Наковски ми даде един дълъг лист с много съществени, принципни бележки. Гледам, гледам, добри са бележките. Сядам, преписвам, туткам, мъча се, натъкних още по-добре и спрямо забележките — бях си видял в хода на работата и други грешки... Преди да изтекат шестте месеца, Наковски бе готов и ето, че новият му прочит извади на бял свят нови принципни бележки. Гледам, гледам, пак е прав... Преписвам отново. И когато занесох, той още от вратата — а, бе, ти знаеш ли, защо не дойде за добър ден по-рано, забравих да ти кажа най-важната си бележка: между началото и края се откроява шкембе, ти забеляза ли. Ударих се по главата — шкембето бе огромно, не се връзват началото и края. Седнах, главата ми увисна. Казах, че отивам за нова работа. У дома установих, че над слепите ми очи са се появили първите бели кичури. Обаче шкембето оправих."²³

Не разполагам с тия чернови варианти, за да проследя механизма на началните стъпки на идеята за "Стъпала към небе". Но пред мен е първото издание на "Напред знамената" и "Бунт на владетеля" от 1963-1967 г., пред мен е обединеният ги с третата част том от 1969 година, последният и окончателен текст на трилогията от 1979 година... Картината, която ми разкриват, както и фактът, че притежавам авторския екземпляр на том I ("Напред знамената"), по който са правени промените и са документирани с бележки и ремарки основанията, посоките и смисъла на тия промени, са достатъчно показателни за продължилите усилия към окончателния вид на романа. Всичко това се е превърнало в етапи от битието на "Стъпала към небе" в литературния процес. Но читателят едва ли си дава сметка за това. А литературната ни критика в лицето на малко нейни представители, обърнали внимание на книгата и оценили я по достойнство, не си го е поставяла като задача.²⁴ Според мен и тук са заложени част от "уроците" на трилогията към начеващите белетристи. Защото свидетелствата — някои от които ще привлече и на

които ще се спра по-нататък в блежките си — недвусмислено доказват упоритата работа над сюжета и образите, продължила и след създаването на романа, документират борбата за стил, за точна фраза, за ярка дума. В писмо от 10 май 1982 г. Й. Вълчев ни поднася статистическата картина на тези свои усилия за промени: "Стъпала към небе" беше в началото две хиляди страници, па стана в първото издание на 637 печатни страници, а във второто издание — повече поправки няма да правя, на 400 страници. Човек трябва да пише волно, то когато почне да приближава срещата с читателя, трябва да бъде с нож в ръка (с линейка и дебел флоумастер) — да реже, да задрасква, да съобразява, да издирва ритъм, да събира действие и какво ли още не..."²⁵

Тези непосредствени практически резултати, реализираните промени в текста на "Стъпала към небе", произтичат от едно по-общо схващане на белетриста, което той си налага като изискване, а допуска и като подход от страна на читателите и критиката: "Ние можем да се занимаем с непосредствено вглеждане в романа: изречение, пасаж, ситуация, речников фонд, композиция, фабула, общи идеи, конфликти, образи. И ако при това вглеждане намерим слаби точки, слаби места, това вече е слабост на автора."²⁶ Тези схващания са изказани през 1973 година, но са го ръководили още през 1968, когато подготвя цялостното издание на трилогията "Стъпала към небе". Формулировката им всъщност откриваме в краткия предговор към романа в изданието от 1979 година. Ще я напомня, защото тя е в основата на опита му да види слабостите и непълнотите, подтиква го към промени: "Подготвяйки тази книга за второ издание, тръгнах към саморазправа със себе си и установих, че и аз съм се отдавал на многословие!... На много места дълги и предълги изречения. Механично се събират в едно изречение действия, които трябва да се разграничават пред съзнанието на читателя. Поток от наречия и относителни местоимения — най-книжното в една белетристика. Изобилие от прилагателни имена — кошмарът, безсилният стремеж за изтънена художественост. Не звънне ли, не блесне ли и изневиделица, потайно, прилагателното име не върши работа, затлачва, пречи. Открих описания, които повтарят вече казано. И най-вече — разтегнати описания. Та дори несръчност при боравенето със съюзите!"²⁷

Респектираща с откровеността и критичността си самооценка — самооценка, която малцина могат да си позволят и която прави чест на автора си! С присъщата си афористична мисъл той ще разкрие корените на тази самоотговорност към словото и художествения текст: "Защото никой от нас не може да се оправдае като древните летописци — студено ми беше, болен бях, гладен бях, нямах пари за свещ..."

Вече подчертах, че максимите от предисловието на "Стъпала

към небе" от 1979 г. са ръководили автора много преди това. Наблюденията и съпоставките доказват настоятелни усилия, непрекъсващо вникване в логиката на събитията и образите, борба за ярък и сочен, но същевременно точен език. Трудно ми е да обхвана и систематизирам промените и съкръщенията — те засягат както отделни сюжетни линии, както по-релефното и синтетично представяне на някои от героите, така и описателната част, битовия пласт на изображението, стегнатостта на фразата, на стилните фигури... Нямам възможност, а и не е нужно да привличам картината на всички промени, които откриваме между трите текста на "Стъпала към небе". Ще се опитам само да дам представа за основното в тях, за насоките, в които авторът вижда необходимостта от допълнителна намеса, в името на какво я прави и т.н. Мисля, че и те ще са достатъчни като доказателство на изказаните схващания и постигнатата художествена реалност.

Пред мен е "Напред знамената" (1963 г.) с личните авторски зачерквания на пасажи, на цели страници и подменени думи. Тук липсва посвещението "На съвременната българска младеж — вечната младост на дедите", която ще придружи романа в изданията му от 1969 и 1979 година. Липсва и обособеното по-късно с друг шрифт въведение от 2-ра страница, където се откроява географската, историческата и емоционалната позиция на авторския поглед. Въпросният екземпляр на книгата е придружен с кратко писмо от Й. Вълчев, в което се казва, че е била подарена на "Атанас Мочуров и върната ми с неговите — по моя молба, бележки: 1968. Вижда се моята немощ и безизходица — много интересно! Така и — след още преправки — стигнах и до увода си в "Стъпала към небе" — 1979. После се с мен!"

Наистина, на вътрешната страница стои надпис: "На Атанас Мочуров приятелски спомен! Й. Вълчев, 9.II.1968", а из текста се срещат внимателните, деликатни, но резултатни "следи" от редакторския молив на Мочуров. В някои случаи те са под формата на въпрос — "Не е ли книжна тая реплика?" (с.13), "Дали е нужно това обяснение, не звучи ли наивно-тенденциозно?" (с.24). В други е произнесена присъда — "Лошо, шаблонно казано!" (с.23), "ненужно описание на църква" (с.24), "описание!" (с.26), "наивно е това" (с.29), "Тенденциозно! Много описателно!" (с.54), "Това е вече мъжка проза" (с.122), "Това ми се струва излишно" (с.152), "Излишно философствуване" (с.217). В трети се разгръща цялостно схващане — "Тази обстоятелственост и натуралистично описателство досаждат. В белетристиката на съвременна тема са отпаднали отдавна, защо да не отпадат и гук?" (с.56). Няма да ги коментирам, нито да ги цитирам всичките. Читателят разбира, че много от тях са прекалено строги и охлаждадат с критичността си творческото самочувствие на писателя. Може дори да ни се стори, че ще накърнят авторското честолюбие

на Й. Вълчев. За чест на белетриста ще свидетелствам, като имам пред себе си тяхното присъствие по места, отразените зачерквания на самия автор и ефекта по страниците на "Стъпала към небе" от 1969 г., чийто редактор във Варненското издателство е Мочуров — че те са възприети сериозно, откъм доброжелателната им страна, че с повечето той се е съобразил и е отстранил ред излишни описания и книжни фрази, които не са убягнали от внимателния поглед на редактора. В лични разговори от Й. Вълчев съм чувал да отрещеда определена роля на този свой редактор при работата и подготовката на второто издание на "Напред знамената" — вече като първа част от "Стъпала към небе".

Не искам да мисля, че в основата на значителната преработка, която търпи текстът на "Напред знамената" стоят единствено намеренията на Ат. Мочуров. Просто тя отговаря на нагласата на самия Й. Вълчев — вече при по-спокойната за него обстановка на 1968-1969 г. той е психически подготвен да преработва, да съкращава и търси по-въздействащия облик на текста. Но неговата толерантност и търпимост към външна намеса е рядко срещана и е един "урок" за младите...

Съпоставката на изложението от "Напред знамената" (1963) с текста на първата част от "Стъпала към небе" (1969) показва, че Й. Вълчев предприема съкращения и частични добавки в няколко насоки. Те в никакъв случай не се ограничават само със страниците и пасажите, отбелязани от Ат. Мочуров и се разпростират върху много повече описания, случки, диалози и реакции на персонажа. Целите, в името на които ги прави, се свеждат до повишаване на идейно-естетическата сила, ударност и дълбочина на изображението — затова писателят търси стегнатост и точност, естественост и простота, ритъм, релефност на постъпките и чертите на героите, отчетливост на идеите...

Веднага ще отбележа, че с допълнителната си работа над творбата Й. Вълчев не прекроява нейната композиционна структура, заряда на образната система, цялостния ход и насоченост на повествованието. Може да се каже, че в композиционно-съдържателно отношение "Напред знамената" не променя своя характер. Но ще бъде неточно да се твърди и другото — че осъществените промени са само от стилистическо и редакторско естество. С много от тях, където постига лаконизъм на пресъздаденото действие, по-релефната изява на персонажа, по-кратки описания на природа, вещи, интериор, на словесни сблъсъци и размишления, Й. Вълчев обогатява и задълбочава идейно-естетическите измерения на повествованието, на цялата творба. Убеждаваме се, че още от първите страници текстът е спечелил откъм устремност на изложението, откъм вътрешно сплавяване на отделните съставки. Така обозначеното като първи фрагмент в "Напред знамената" изцяло отпада и се дава път на едно по-директ-

но включване в сюжетната канава на повествованието чрез присъствието на бъдещия хан Борис, във втория фрагмент се подменят отделни думи, предлози, отпадат 3-4 пасажа, поредица от фрази и описателни моменти. От подобен характер са съкращенията в 3-та, 9-та, 10-та, 14-та, 22-ра, 29-та и други от общо 49-те глави на романа. За да се вникне в естеството на съкращенията, трябва да се привлекат самите фрагменти, да се съотнесат към техния контекст, а това е невъзможно в статията, която тук пиша. Съвсем малко на брой са главите на романа (41-ва, 42-ра, и 43-та), където поправките засягат чисто стилистични уточнения на единични фрази и конструкции. И още нещо — 8-ма и 9-та глава от "Напред знамената" са обобщени в една при второто издание. Това не е случайно — в тях се повестува за сраженията, за победата на Пресиян през 840 година и преобладава напрежението, движението.

Вече посочих, че под ударите на авторската възискателност попадат най-вече описанията, обстоятелствено поднесените диалози. Където е било необходимо, освен по-големите или по-малки съкращения, авторът е вмъкнал и отделни добавки, които са в интерес на логиката на изложението. Така "Напред знамената" в изданието си от 1963 г. в обем от 300 страници се представи на читателя през 1969 като част първа от "Стъпала към небе" и обем от около 200 страници. Дори и чисто количествената съпоставка свидетелства за сериозна преработка, за подход от позициите на по-друго авторско съзнание.

Подобна е картината, която ни разкрива връзката между текста на излезлия през 1967 г. роман "Бунт на младетеля" и втората част на "Стъпала към небе" от 1969 г. Сам авторът свидетелства, че преди да публикува втория том в издателство "Български писател", е минал през четири варианта, че според исканията на един от редакторите там е направил допълнителни съкращения: "началото се връзваше с края чрез едно "разтегнато шкембе" — пътуването на главния ми герой из Моравия". Съпоставките показват, че при възможност да преиздаде "Бунт на владетеля" Й. Вълчев остава верен на желанието си да преработва, да съкращава и постига по-пълноценно повествование. Принципно подходът му е същият, познат от работата над първия том — намесите засягат разтегнати описания, фиксирани приблизителни реакции на персонажа, излишни уточнения, които не допринасят за релефността и пластичността на изображението, отстраняват се неточни думи и фрази... Ще подчертая, че допълнителните усилия върху втория том не довеждат до същите по обем съкращения — срещу 270-те страници на първото издание стоят 220-те на второто. За по-малкото на брой и по обем съкращения има значение по-късното създаване на "Бунт на владетеля", когато вече са си казали думата по-сигурните и изградени вече критерии за портретовка и описание, за въвеждане на диалога и т.н.

Съкращения и промени в духа на познатото от "Напред знамената" ще открием в редица от фрагментите на втория том. Няма да ги посочвам всичките. Ще привека само няколко, за да се добие представа, че са подчинени на единни принципи и следват амбицията на белетриста да съгъства повествованието и го освобождава от описателността, от тромавостта и малко казващите неща. Пред нас са промените в първия фрагмент от "Бунт на владетеля". Ето началото му: "Един конник, облечен в расо, стърчеше неподвижен върху чуклата над тутраканския бряг. Той се взираше на североисток, по течението на Денюбица. Зад него се намираше друг конник — млад момък, който се въртеше неспокойно на седлото и непрекъснато попиваше едно пулче, провесено от врата му. Неговият кон риеше ту с тоя, ту с оня крак, цвилеше, присвиваше уши, буйно се подмяташе. Върху гръдния колан на коня подрънкваха звънчета. Левентът притягаше юздите, пак пипаше пулчето, оправяше левия ръкав на чипага си. Там, над лакътя се лъскаше верижка. От верижката чак до седлото на коня се диплеше сребриста конска опашка. Пулче и верижка със знаме — този конник явно беше държавен гончия. Недалеч от него се издигаха две кули от крепостната стена. Няколко войници се помайваха около висока вежа..." и т.н. Вече в "Стъпала към небе" Й. Вълчев се отказва от това обстоятелствено портретуване на чакация втори конник, съзнавайки, че е излишно, че утежнява изложението. Затова тоя пасаж прекъсва с конструкцията "...който се въртеше неспокойно на седлото" и продължава едва с фразата "недалеч зад него се издигаха...". Пак е постигната същата атмосфера на очакването, но по-лаконично, по-пестеливо откъм подробности и текст. Или пък да се спрем на финала на 10-та глава, която в "Стъпала към небе" е 9-та. В новия си вид тоя финал завършва с думите: "-Бог да чуе думите ти! — прекръсти се Честслав." А в началния текст срещаме обстоятелствена картина под формата на дълъг диалог, която с нищо не обогатява представите ни и присъствието на персонажа.

Когато сравняваме повествованието във втория том с намереното място в "Стъпала към небе" се убеждаваме, че по-голямата част от поправките се отразяват върху точността и лаконизма на изображението в границите на пасажа, на отделната фраза. Ще дам два кратки примера. 1. "Важни са, важни! — въздъхна тежичко Добета. -Важни са, Банчо!" Тая фраза намира стегнатия си израз, без да губи от същината си в следния вид: "Важни са, важни! — въздъхна Добета." Отпаднало е повторението ("Важни са"), обстоятелствено ("тежичко"), защото "въздъхна" включва семантиката му, името на гончията ("Банчо"). 2. "Добета се смайваше от голямата дързост на архимандрит Наум. Наум гледеше сега с разискрени очи. Светлината на цялото слънце се събираше в тях. Климент пошушна..." Фразата е опростена, за да се спести ненужното и лековато уточне-

ние: "Добета се смайваше от голямата дързост на архимандрит Наум. Климент пошушна..."

Външно погледнато, намесата на автора прави повествованието по-сухо и е за сметка на нюансиращи, индивидуализиращи реакциите на персонажа съкращения. Но само външно погледнато. Задачата, която си поставя при изданието от 1979 г. и която формулира в предговора като борба с ремарки от типа на "прошепна той", "изломоти", "промърмори", "процеди през зъби", "изфъфла", всъщност той започва още при подготовката на "Стъпала към небе" от 1969 г. Още тогава е ръководен от убеждението, че самата фраза, самата реакция на героя трябва да носят чертите, които ги категоризират, а не авторските доуточнявания. Още тогава е започнала борбата, на която отново и по-късно в предговора ще намери афористичната формулировка: "Употребяваното слово — оръжието на писателя — трябва да бъде просто, ярко, кратко: простичко изречение, ярко описание, кратка композиция — пътищата от кръга-свят да се движат към центъра-конфликт само по радиуси".

Метафорично обобщеният казус, че художественото слово трябва да се движи по "пътищата от кръга-свят към центъра-конфликт по радиуси" ни отвежда не само към ръководещото белетриста начало при преработката на романа "Стъпала към небе". Тук е сърцевината на неговия маниер на повествовател, неговата целеустременост и чувство за темпоритъм на художественото изображение, за съгъстена, наситена с напрежение и конфликтност проза. Там няма място за безкрилото съчинителство, за насиленото препъване в словото, за неовладян духовно и психологически персонаж, за самоцелни описания и опоектизирани авторски словонизлияния. Често срещаният звън на стомана по страниците на "Стъпала към небе" с неговите победи и поражения са постигнати чрез накалини в авторското съзнание, в авторската мисловност и патриотичен възглед слова...

Но усилията на белетриста около "Стъпала към небе" не приключват с изданието от 1969 година. Вярно е, че неговите връщания през 60-те и 70-те години към текста не досягат концептуалната същност на творбата, не променят нейната философска и националнопатриотична насоченост. Те налагат отпечатък главно върху естетическата завършеност и пълнота на изображението, предизвикани от съвременните критерии за художественост, за овладяване на историческия сюжет. Борбата на Й. Вълчев за точен език и лаконизъм на стила намира продължение в промените, които той извършва при подготовка на изданието на романа от 1979 година. Вече привлякох резултата от тази нова намеса — текстът от 637 страници е станал 460 страници... Извършените преди съкращения се оказват недостатъчни за белетриста. Той предприема нови — те пак засягат отделни описания, диалогични късове, лексиката на творбата. Отпаднали са редица пасаж и страници, цели фрагменти от третия том. Но

принципът на преработката е познатият — не се накърнява схемата на сюжета, идейно-политическите му измерения, ролята на всеки от героите. Целта е освобождаване от нефункционалното и обстоятелственното. В някои от случаите промените са по-чувствителни — така финалната глава на втория том в изданието от 1969 г. е разгърната и ни запознава с раздвоението и поетия път на Хръсате, докато в "Стъпала към небе" от 1979 г. текстът на тази 40-та глава е сведен до пет обобщителни реда. Или пък въвеждането в третата част на романа. При предишното издание то е директно насочено към деянията на Хръсате, в последното — в съвсем друг план ни насочва към атмосферата на очакващите ни конфликти и събития. Може би недотам сполучливи са съкращенията в края на романа, където се маркират постъпките и мисленето на Владимир-Хръсате.

Йордан Вълчев започва романа "Стъпала към небе" в началото на 50-те години и го завършва окончателно в края на 70-те — четвърт век дели първите страници от последните поправки и съкращения над текста. Това е един продължителен процес, който издава трайни амбиции, поддържан интерес и влечение към темата, готовност за промени в името на по-плътното и задълбочено изображение. Именно работата над "Стъпала към небе" ражда и формира у него историка, подтиква го към размисъл и проучвания, които ще го доведат до неговите схващания за цивилизаторската мисия на българския народ през Средновековието, за характера на българската азбука, на старобългарския календар, за ключа, който открехва вратите към тайната на националното ни величие тогава. Със сложната си и самостоятелна идейно-политическа основа романът се превръща в школа и за своя автор. Това личи и от собственото признание на Йордан Вълчев: "Истинското ми развитие е започнало от 1952 година..., когато се уяремих в "Стъпала към небе", всъщност приблизително точно според правилото на баща ми и на англичаните до 30 години сергията е празна, чак след 30 години ще започнеш да продаваш".

БЕЛЕЖКИ

¹ Радев, Ив. Васил Попов. Началните стъпки на разказвача. — в: Трудове на ВТУ, 1986, т. 21, кн. 1, 8-35

² Радев, Ив., Докато не превърна цялата история в мой спомен. — Литературна мисъл, 1985, 10

³ Писмо на Й. Вълчев до мен от 11 декември 1973, с.3

⁴ Писмо на Й. Вълчев до мен от 5-6 август 1984, с.4

⁵ Писмо на Й. Вълчев до мен от 5-6 август 1984, с.10

⁶ Писмо на Й. Вълчев до мен от 5-6 август 1984, с.4

⁷ Писмо на Й. Вълчев до мен от 11 декември 1983, с.1

- 8 Пак там, с.2
- 9 Пак там, с.2. Подчертаното в текста е от автора на писмото.
- 10 Писмо на Й. Вълчев до мен от 11 декември 1983.
- 11 Писмо на Й. Вълчев до мен от 5-6 август 1984, с.7.
- 12 Пак там, с.9.
- 13 Писмо от 11 декември 1973 до мен, с.4.
- 14 Писмо от 11 декември 1973, с.9.
- 15 Писмо на Й. Вълчев до мен от 5-6 август 1984, с.12.
- 16 Писмо на Й. Вълчев до мен от 6 октомври 1983.
- 17 Писмо на Й. Вълчев до мен от 11 декември 1973, с.9-10.
- 18 Писмо на Й. Вълчев до мен от 22 ноември 1973.
- 19 Писмо на Й. Вълчев до мен от 27 май 1977.
- 20 Писмо на Й. Вълчев до мен от 25 април 1983.
- 21 Писмо на Й. Вълчев до мен от 22 ноември 1973.
- 22 Пак там.
- 23 Писмо на Й. Вълчев до мен от 5-6 август 1984, с.14.
- 24 Вж. Прохаскова, Ем. Една литературна година. Лит. мисъл, 19701 ?; Сапарев, О. Вечната младост на дедите, Септември, 1970, 1 и др.
- 25 Писмо на Й. Вълчев до мен от 10 май 1982 г. Възшност обема на последното издание е посочен неточно – не 400, а 460 с.
- 26 Писмо на Й. Вълчев до мен от 11 декември 1973.
- 27 Вълчев, Й. Стъпала към небе, 1979, с.5

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Филологически факултет

Том 27 (26)

Книга 1 – Литературознание

1989

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"

DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Томе 27 (26)

Livra 1 – Les Lattres

1989

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННИ ПРИНЦИПИ И ПОВЕСТВОВАТЕЛНА ТЕХНИКА В АГИОГРАФСКИТЕ СЪЧИНЕНИЯ НА ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК И ЕПИФАНИЙ ПРЕМЪДРИ

МАЛИНА БАЙЧЕВА

Катедра "Чужди литератури"

Малина Байчева ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА В АГИОГРАФИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЯХ ГРИГОРИЯ ЦАМБЛАКА И ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

Формирование житийно-панегирического жанра в древнеславянских литературах, к которому относим большую часть, агнографических сочинений Цамблака и Епифания, происходит в византийской литературе далеко до XIV-го столетия. Образующие его жанры относятся к агнографии как к макрожанру и имеют общие черты из-за своего общего античного генезиса. Похвальное слово пользуется художественными достижениями панегирика, роднящегося с дохристианской ораторской прозой и частично с каноном риторического типа биографий. Житие тоже контаминирует две жанровые формы из композиции античной биографии и из сюжетных схем позднего эллинистического романа.

Объединительный центр в творчестве исихастских писателей становится восхваление "земного ангела и божественного человека".

Malina Baitcheva GENRE-COMPOSITIONAL PECULIARITIES AND NARRATIVE TECHNIQUE IN THE AGIOGRAPHIC WORKS OF GRIGORIJ TZAMBLAC AND EPIFANIJ PREMUDRIJ

The formation of the hagiographical-panegeric genre in the old Slav literatures to which we relate the greater part of the agiographic works of Tzambiac and Epifanij, begins in the Bizantine literature long before the XIV century. Its generating genres are related to the agiography as a macrogenre and carry common features to their antique genesis. The Praised speech uses the artistic achievements of the panegeric which is related to the pre-christian rhetorical prose and partly to the canon of the rhetorical type of biographies. The hagiography contaminates two genre forms too from the composition of the antique biography and from the subject schemes of the late Hellenistic novel.

As a unifying centre in the works of the writers – Hesychasts serves the praise to "the earthly angel and the divine man".

Върху появата и развитието на литературните жанрове в средновековието са влияли фактори от литературен и надлитературен характер. Като историческа категория в литературата жанрът се обуславя от законите на общото духовно развитие. В средновековната естетика на южните и източните славяни той съществува като вариативна единица, която всякога се вписва в литературните търсения на епохата.

Жанровата система на славянското литературно средновековие е специфична. Принципът на деление на жанровете е различен от съвременния. Отделните жанрове са в постоянно взаимодействие и едновременно с това в динамично равновесие. Функциите на жанровата система са разнообразни, но всякога исторически детерминирани. Дори може да се говори за жанрова система, характерна за дадена епоха¹.

Многостранен е характерът на онези фактори, които са предизвикали появата на житийно-панегиричния жанр в старославянските литератури през втората половина на XIV век. Роден в сливането на два съществуващи дотогава жанра - похвалното слово и житието, той дава облика на литературните дирения на времето, когато неудържимо настъпват съществени и многообразни изменения. Средновековният християнски мироглед, преосмислен от исихазма, идеологическите и обществено-политическите възгледи на епохата са намирали съответните форми на художествено виждане, и са изработили определен вкус към този литературен вид.

Формирането на житийно-панегиричния жанр, към който принадлежат агиографските съчинения на Григорий Цамблак и Епифаний Премъдри, започва във византийската литература далеч преди XIV век. Образувашите го жанрове принадлежат към агиографията, поради което носят общи черти. "Агиографският текст встъпва като инструмент на богопознанието; подобно на молитва, той е свързващо звено между реалния човек (на земята), идеалния човек (вече на небето) и божеството. Същността на божеството е непознаваема, но тя се проявява чрез посредници"². Сходните моменти в посочените жанрове идват и от техния античен генезис. Похвалното слово ползува художествените достижения на панегирика, който ги черпи от съчиненията на дохристиянската ораторска проза и отчасти от канона на риторичния тип биографии. Житието също контаминира две жанрови форми от композицията на античната биография и от сюжетните схеми на късния елинистичен роман. Всички посочени компоненти формират агиографския "канон"³, който се отличава със значителна устойчивост, измерваща се с векове. Известно е, че агиографският канон се оформя още в протовизантийската епоха, когато образци за похвалното слово са били словата на Йоан Златоуст, Василий Велики и пр., факт известен и от самите агиографи през XIV век в старобългарската и староруската литература, а жанровият модел на житието се е представял чрез Житието на Антоний Велики от Атанасий

Александрийски, високо ценено от южнославянските писатели-житиеписци. Счита се, че за развитие на понятието агиографски канон не може да се говори⁴, но той търпи известни изменения, свързани със събития от културната история и общественно-историческите изменения в съдбата на православните народи.

В развитието на византийската литература IV век фиксира оформянето на канона. До VII век житието и панегирикът регистрират подчертани жанрови различия. Следва VIII век, периодът на иконоборството, когато агиографските съчинения имат силно тенденциозен облик. Между VIII и XI век канонът се налага над цялата агиографска продукция⁵. Настъпва период на гравитиране на жанровите особености на житието към тези на панегирика. Едновременно с това в края на X - началото на XI век във византийската литература започва усилена редакторска дейност. Редактирайки съществуващите дотогава жития на светците, Симеон Метафраст придава окончателно нормативен характер на канона. Място за писателска изява вече става високият стил на повествоване, съответен на трансцендентната божествена същност. Тази тенденция с настъпването на исихазма моделират и формалните особености на жанра. "Основната си функция агиографията не може да изпълнява вече само със средствата на емоционално неутралния разказ. Сатиричния конфликт трябва да бъде съпреживян, победата над злото в космически мащаб - възхвалена"⁶. Затова са необходими други литературни средства, чрез които "да се постигне непостижимото". То е възможно вече в сферата на експресивното тълкуване на словото, което за исихастите е култов обект. За тях съществува само един вид словесно изкуство, онова, което възхвалява божествената хармония на нещата, самия бог. Истинското познание според исихастите, "човек получава при познаване на догмата за триединството божие и за двете естества при възплътването се слово - човешко и божествено".

Обединителен център в творчеството на теоретиците исихасти и исихастките писатели става възхвалата на "земния ангел и божествения човек"⁸. Според Григорий Синаит знанието е непосредствено дадено на духовния човек, който е създаден нетленен и който "вместо книги има дух, вместо перо - мисъл, вместо мастило - светлина"⁹. Духовното чувство за тях е било "светая светих", защото без него е било невъзможно да се вкуси сладостта на божествените неща.

Естетично за исихазма е всяко подражание на човека на християнския бог. За исихастите изкуството обаче е не само подражанието като вид отражение, но и творчество. Тъй като художникът може да предаде самата идея, но в същото време той трябва да знае, че неговото изобразяване е земно, т.е. неадекватно на обекта поради невъзможността да се изобрази "в тварно нетварното". Поради това исихастското слово се отличава с изискана художественост и очарование. Средствата на художествената реч

навлизат не само в съчиненията на нравоучителната агиографска литература, но дори в религиозно-философските трактати, както в античната епоха. Исихасткото слово обединява в своята естетика традициите на църковната естетика с някои форми на античната гръцка словесност. Това разширява възможностите за въздействие на исихастката реч. Тя обединява "социални възгледи, учението за политическата власт, за държавата и други тематични цялости, което обновява църковното четиво и води до експресивно разнообразие и промени в емоционалното му възприемане"¹⁰. Всичко това, както вече подчертахме, хармонира с обряда и церемониала на феодалното общество от средните векове в България и Русия и довежда до бързо утвърждаване на исихасткото словесно изкуство. Средновековният агиографски канон от XIV век респективно се променя, обновява се както в жанрово-композиционна, така и в стилно-езикова посока. Като творчески процес това намира приложение в книжовните усилия на търновските писатели, а по-сетне и в староруската литература от втората половина на XIV век. В уводната част от Житието на Иван Рилски Евтимий разсъждава: "иже прѣжде нас о немъ не хытрѣ нѣкано и грѣхѣ съписаша, са по лѣпотѣ, тако же ключимо естъ, острѣдно съповѣдати потѣшахомся"¹¹. Явно е противопоставянето на новото на традицията. "Друг е въпросът, че нормите, които въвежда Евтимий, са били вече традиция във Византия. За развитието на старобългарската литература те са нещо ново, обновяващо местната традиция"¹². Това определя специфичния облик на българския исихазъм и от там на старобългарската литература от втората половина на XIV век.

В Русия процесът има малко по-различна хронология и също своя специфика. Исихазъмът като църковно философско течение навлиза широко през XV век чрез теоретичните съчинения на Нил Сорски и Йосиф Волоцки, когато творчеството на Епифаний Премъдри като най-значителния представител на исихастката художествена мисъл е вече факт.

В настоящата част на работата ще изведем и очертаем структурно-композиционните новости на жанра, съграждащи формалните параметри в стила "плетене словес", чрез разкриване на типологическата близост и различия в изследваните съчинения.

* * *

Проблемите на структурата на житийно-панегиричното произведение в литературата на XIV век постоянно са в центъра на медиевистичните проучвания, посветени на тематиката на Търновската книжовна школа¹³. Редица изследвания разглеждат проблема за структурата на старославянското съчинение, други са подчинени на изясняване на конструктивните му принципи, дефинирането и анализа на неговата композиция, сюжет, фабула, типа герои, времепространствения хронотоп, стилистиката и пр.

Понятията структура и композиция като съществен елемент на организация на художествената форма в научната литература понякога имат характер на синоними. Дефиницията на Кожин¹⁴, М. Бахтин¹⁵, изследванията на С. Аверинцев¹⁶ свидетелствуват за това, а в други теоретични източници строеж, композиция, архитектоника звучат идентично със структурата. "Под композиция обикновено се разбира синтагматичната организираност на сюжетните елементи", а структурата Ю. Лотман разглежда в парадигматичен план като по-широкообемно понятие, което включва композицията, гледната точка, художественото времепространство, персонажа "Аз" повествованието. За структурата като "съвкупност от устойчиви взаимоотношения, в които влизат частите на произведението, както и с цялото произведение" говори К. Бренон¹⁷, а Ар. Григорян я определя като "система от отношения между съдържателните, изразителните и изобразителните елементи на цялото"¹⁸ в художествената творба. Житийно-панегиричният жанр се оформя в старобългарската и староруската литература през XIV век и представлява нова художествена цялост, с варианти, определени от спецификата на съответната литература, от творческите възможности на автора, от митологическата същност на естетическия обект. Затова като теоретически по-всеобхватен приемаме термина структура на житийно-панегиричното произведение. За изсяняване на някои структурни принципи в повествованието на Цамблак и Епифаний приемаме за опорни следните моменти:

1. Характерът на композиционния строеж на житийно-панегирик.
2. Типът повествователна техника.

На проблемите на композицията, сюжета, фабулата отделя внимание К. Станчев в "Поетика на старобългарската литература"¹⁹. За композицията на старобългарския литературен паметник той прави три съществени констатации: 1. Композицията е строго монофонична; 2. Композицията е централна; 3. Композицията е отворена. Верността и универсалността на тази тристранна характеристика на композицията на старобългарското съчинение се потвърждава от литературните процеси на XIV столетие в Търновската книжовна школа. Самият факт, че е възможна появата на нов жанр от сливането на два съществували преди, потвърждава, че елементите на структурата могат да създават поливалентни, нови връзки не само във фабулно-сюжетната, но и в жанрово-композиционната цялост на средновековното произведение. Нещо повече. Житийно-панегирик от XIV век включва в себе си не само похвално слово и житие. Особено в словата на Епифаний участвуват плачове, молитви, разкази, които имат относителна сюжетна самостоятелност като "Плач пермских людей", "Поучение", "Молитва", "О церкви пермстей" в "Житие на Стефан Пермски" и още повече в "Житие на Сергей Радонежски". Сам авторът ги е обособил чрез посочените заглавия. Това качество на конструктивната страна на произведенията от втората половина на

XIV век е изтъкнато от Д.С. Лихачов като "ансамбловост на жанра"²⁰.

Промените, които носи появата на новия жанр в двете литератури, засягат всички пластове на художественото произведение, като се започне със структурните принципи особености и се стигне до детайли от сферата на стилистиката.

В средновековното повествование доминиращ елемент на композицията е фабулата. Сюжетът все още е неразвит. "В трешните движения, мотивировката за постъпките на героите, индивидуализацията на жестовете са слабо очертани или отсъствуват изобщо"²¹. Още Аристотел нарича фабулата "подражание на действието". Епизодите, съставляващи сюжета, са в слаби взаимовръзки. Те наподобяват икона-триптих. Всички отделни изображения са епизоди, насочени към възвисяване на централното изображение в иконата, без да имат връзка помежду си. Впрочем, този е и принципът на зографисване на черквата. Множествеността на идеята е центрирана в агиографския герой с прототип - бог. Нейните линии се пресичат в него, а противоположният им край остава свободен и готов за свързване с нови събитийни ситуации, подчинени на идеята за трансцендентната божествена същност. Тази фрагментарност на епизодите дава основание да се говори за "мозаечна" конструкция като вид композиционен строеж, съответен на формалните черти на житието-панегирик от втората половина на XIV век. "С други думи, в агиографската проза фабулата се изгражда по принципа на централната мотивировка чрез неизменната същност на образа на главния геро, а не по принципа на линейната вътрешнофабулна мотивираност. Това води до кръговост (или по-точно до спираловидност на фабулния строеж)"²². Това качество на фабулата в средновековното повествование се усилва от навлизането на риторичната реч в житийното произведение.

Фабулната схема на житието има определено каноничен характер и води началото си от античната биография и по-конкретно от "паралелните жизнеописания"²³ (IV век пр.н.е. Аристоксен Терентски). Като модел тя се оказва много трайна и преминава във византийската агиография със специфичната си "рубрицирана"²⁴ структура. Рубриковото изложение не само не било в противоречие с риторичните тенденции, но дори се стимулирало от тях. Гръцката риторика въздейства не само с изящната, но и с убедителна реч - това я прави своего рода "приложна логика"²⁵. Към нея именно се е стремил Аристотел да редуцира риториката.

Композицията на житието през XIV век влиза във взаимоотношения с композицията на ораторското слово, което е съставено от пет части²⁶:

1. Exordium - въстъпление към темата, чрез антитезата, метафората и пр.

2. Narratio I - повествование, в което подробно се осветяват деянията на обекта на енкомия.

3. Narratio II с Episodiis et ornamentis - повествование, в което се разказва за подвизите на героя.

4. Argumentutio - доказателство, в което се прославя героя.

5. Peroratio - заключение, молба за застъпничество пред бога.

Композицията и респективно фабулата на животописа е имала характер на отворена система още в античната епоха в така наречените риторически биографии, където е възможен емоционално-оценъчен похват в похвалното слово (epitaphium) и едновременно с това неговата противоположност (psogos), включваща и елементи на емоционално неутралното повествование. В агиографското литературно съчинение на XIV век отделните части на фабулата не съставят верига от взаимосвързани елементи. Моделиращият аспект тук е митологическият, "при който текстът моделира целия универсум"²⁷, семантично успореден с евангелския текст. Определяща позиция за цялата структура, за композицията и, разбира се, за фабулата има предварително зададеният митологичен прототип на агиографския образ и заедно с него всичко останало се вмества в рамките на библейския канон по принципа на илюстративния диактизъм²⁸. Като научава за земните прояви на бъдещия светец, читателят или слушателят се стреми да подражава - типична черта на исихастката идеология, съставила етико-нравствените и естетическите устои на християнската византийско-славянска духовна общност: "Аз же, отче господине епископе, аше уже и умершу ти, хошу принести ти хвалу, или сердцем, или языком, или умом, иже иногда, живу сушу ти, бых ти досадитель, ныне же похвалитель..." (ЖСП, 3) се обръща Епифаний към своя духовен образец за подражание и литературен герой в "Житие на Стефан Пермски".

С композиционния строеж на житието-панегирик е непосредствено свързан и проблемът за "рамката" на повествованието, теоретичен аспект на средновековното изкуство като "моделираща система". "Бидейки пространствено ограничено, произведението на изкуството представлява модел на безграничния свят"²⁹. Що се отнася до средновековния агиографски текст той е ограничен задължително от категориите начало и край. Те съставят рамката на средновековното художествено повествование, която ограничава действието. Ю. Лотман определя началото на повествованието не само като свидетелство за съществуване, но и като замаяна на категорията причинност. За средновековния художествен текст ролята на началото в рамката е значителна. Изследователят илюстрира теоретичната си постановка с твърдението на Иван Грозни, че княз Андрей Курбски, неговият идеологически противник, изменяйки на родината, погубил душите на своите предци. Не става дума за потомците на княза, а за предците. Текстът е обърнат не към края, а към началото³⁰. Основен въпрос е не "чем кончилось", а "откуда повелось". Такъв тип митологизация на средновековния художествен модел според

Лотман е и "повесть временных лет", която носи пълното заглавие: "Се повести временных лет откуда есть пошла русская земля, кто в Киеве нача первое княжити и откуда русская земля стала есть". Така средновековният автор-летописец утвърждава, че съществува онова, което има начало, повествование за началото на руската държава. В демократичната литература от XVII век, "Повесть о Горе-Злочастии" традиционното начало е още запазено:

"... А в начале века сего тленнаго
Сотворил небо и землю.
Сотворил бог Адама и Еву...
... Ино зло племя человеческо:
В начале пошло непокорливо..."

Не случайно средновековният писател започва житийното съчинение с обръщение към "началото на всички начала": "Благослови отче" - трафаретна формула, спазена и от Цамблак в житията-панегирици, и от Епифаний.

"Ако началото на текста в тази или онази степен е свързано с моделирането на причината, то края активизира признака цел"³¹. Очертаният край в рамката на художествения модел, понякога изисква принижаване ролята на началото, като се започне от есхатологичните легенди и се свърши с утопичните учения. Като синоним на началото в текста е началният акт на творението, раждането на живота, синоним на края понякога е смъртта. Тази трафаретна представа за края на рамката - смъртта на героя също е характерна за агиографското художествено повествование. Разликата от съвременния художествен текст е, че този акт не се възприема трагично. Напротив. В есхатологичните представи на средновековния човек живее идеята за живота отвъд. Това прави възможно постбиографичното повествование в агиографските съчинения, в които, подобно на евангелския текст, героят като Христос извършва чудеса. Затова краят във времепространственото ограничение на рамката е относителна категория за средновековното агиографско повествование. Рубриковата експозиция на фабулата в житието до Евтимий в старобългарската литература започва със сведения за раждането на героя, а краят ѝ е неговата смърт.

Житеписецът се старае обикновено да попълни по-подробно или по-кратко началната и крайна рубрика, раждането на светеца и смъртта, от където започва същинското "митологично" повествование. До XIV век жития, в които няма постбиографични епизоди се срещат рядко. В старобългарската литература такова е Пространното житие на Методий. В староруската агиография обаче, разказите за посмъртните чудеса на светеца понякога по обем надминават същинското житие. Това е белег на византийската агиографска традиция, усвоена от староруския агиограф.

През втората половина на XIV век, предвид настъпилите промени във философско-естетическите позиции на

словотворчеството се изменя естеството, функциите и видът на рамката на житийно-панегиричното съчинение. Поради навлизането на орнаменталния стил в повествованието, структурата на рамката също се стреми към промени, хармонизиращи със съдържанието, което оградява. Освен координиращите хронотопни функции, тя участва в синтагматичната организация на фабулата. Навлизат в нейното начало орнаменти на риторичното слово. Вместо да започне житиеписецът веднага с рубриковата експозиция на житието, в която начало е началото на живота на героя - раждането му, той прави риторично въстъпление. В Житие на Йоан Поливотски Евтимий пропуска да попълни агиографската канонична експозиция със сведения за рождението на светеца, а в житията-панегирици Цамблак видимо съкращава също началната рубрика на трафаретната схема. Тя като че ли се оказва притисната от риторичното въстъпление. Верен по принцип на традицията, Епифаний подхожда по пътя на примиряване на риторичното начало с рубриковата експозиция: въвежда първото като напълно запазва второто. Въстъплението (Exordium) в житията-панегирици на Цамблак и Епифаний е тематично обогатено и носи следните моменти с характер на начало в композицията:

1. Обръщение към обекта на епидейктичната реч, в което писателят отразява чувство на преклонение пред неговия подвижнически живот. Тук емоционалният градус бързо се повишава от думи като: "слава", "словославити", "прославляти", "великое и трисвятое имя", "чистое и богоугодное житие" и др. Това е първият момент в повествованието, в който през втората половина на XIV век авторът в различна степен заявява присъствието си, чрез емоционална оценка в препозиция спрямо бъдещото изложение.

2. Традиционната риторична тема за скромността: Тази част от риторичното въстъпление винаги е правила и прави впечатление на изследователите. Някои теоретици считат риторичната тема за скромността за специфична черта на руската агиография. Имаме предвид предположението на Некрасов, че в "житието на Пахомий", авторът принижавя чрез нея достиженията на тогавашната руска литература³². Върху произхода на този литературен похват са работили М. Мулич и Чижевски. Мулич неточно търси неговите корени в Псалмите³³, а Чижевски правилно го свързва с риториката на античността³⁴.

Темата представлява израз на взаимоотношението ритор-аудитория и идва от ораторската реч в Гърция и Рим. Тя цели да настрои слушателите благосклонно към аргументите му, за да се отнесат с внимание към по-нататъшните му твърдения. Позата на скромността се препоръчва още от Цицерон, Квинтилиан и др.³⁵

Подобно предписание за скромност, посочва Куртиус, е било широко разпространено първо в езическата, след това в християнската античност и по-нататък в средновековната литература. Разпространява се и във византийската светска и църковна

литература, с известни изменения, в които авторът по-често изтъква греховността си пред бога, отколкото неустойчивостта си - съвсем естествено, в светлината на християнската етика. Причината за тази промяна се крие в Библията, където самоунижението пред Бога е често срещано в Псалмите и другите части на Стария завет³⁶.

Композиционният модел на традиционното житие, основан на класическата похвала, включва темата за авторовата скромност. Във възхвалите на византийските жития от IX век тя е начална композиционна част.

Тогава възниква въпросът как тя, като езиково-стилистичен детайл от рамката на повествованието е представена в съчиненията на Цамблак и Епифаний, остават ли писателите в границите на традиционните изисквания във времето на "плетение словес", как тя се отнася към нея като първо звено в композицията на житията-панегирици и пр.

Проблемът намира разрешение чрез съпоставката на жанровите източници в двете литератури до изследваните автори и съчиненията на Цамблак и Епифаний от една страна, и чрез съпоставката на фактите в съчиненията на двамата писатели, от друга.

До средата на XIV столетие житийният жанр в двете старославянски литератури е представен от Пространно житие на Константин Кирил, Пространното житие на Методий, Пространното житие на Климент Охридски, Житие на Иван Рилски от Г. Скилица, Житие на Ромил Видински, Сказание о Борисе и Глебе, Житие Феодосия Перечского, Житие Александра Невского. Всички те съдържат в една или друга степен традиционната тема за скромността, най-често чрез формулата "ице и гроув есмь оумом...", "Не вѣхъ достоинъ, гроув съ и неразумичен к сим, еже пакъ и не вѣх оучен же хытрости..." и под., и се придържат към канона, който Метафраст установява във византийската агиография. Житията на Евтимий, Киприян, Доментиян в старосръбската литература, продължават традиционното третиране на темата за скромността. След съпоставката на източниците могат да бъдат очертани следните формули като опорни моменти:

1. Авторът подчертава самосъзнаването на своето положение спрямо Бог; той е грешен, незначителен и обикновено е антипод на благочестивия си герой.

2. Отразява неспособността на един обикновен смъртен да опише толкова свят живот и подчертава, че е успял да предаде само малка част от това, което би трябвало да каже (пасаждът "Малко от многото", за който споменава Куртиус)³⁷.

3. Самообвинява се в незнание или в липса на образование.

4. Проклина липсата на литературен талант.

Тогава най-често писателят прави следните опити да оправдае начинанието си:

а) Той е взел перото само защото са го помолили за това.

б) Възлага надежди, че Бог или Дева Мария или Света троица, или светецът, за когото пише ще му помогнат да достигне целта си.

в) Моралната стойност на писанието му оправдава неговото създаване.

г) Целта му е благородна и възвишена и едва ли някой смъртен може да постигне пълен успех.

д) Това, което следва по-нататък е истината и като доказателство, авторът цитира източниците, от които я черпи.

е) Като вземе всичко това предвид, той моли читателя да приеме благосклонно творбата му.

Посочените основни моменти в риторичното встъпление с темата за скромността са налице във всички жития-панегирици на Цамблак и Епифаний, частично или напълно:

"Житие на Стефан Дечански"

Начинаюшо же ми повѣсть о великомоученицѣ и цари, възнимати оусърдно молю
воголюбьныхъ вашихъ доушахъ прѣдложеніе. И аще что недостатъчно воудеть,
прошоу васъ мноасти сподобити ме. Иномо азъ на моученика опобавь, ни окѣль, ни
онѣльмь благодать исповѣдоую, нъ того помощи надѣав се, къ того похвалоно
житию острѣмихъ пшеѣсть.

"Надгробно слово за Киприян"

И отца таково, егоже не вѣмъ которымъ слово оказомъ слышанимъ представляю.
ѣакоже во ѣдовородѣтели баше несточнѣваемъ блаженны Куприанъ, тако и въ
словесныхъ оказанихъ непридобаваемъ.

"Похвално слово за Евтимий"

Нж которымъ похвалы самвомъ прѣдставимъ, нже паче слова исправленіи вѣтъж
любослабныхъ маъчаніемъ вѣмѣсто слова, добродѣтель похвалити наказавшому и
самого естѣства прѣвѣзшедшому мѣры...

Дръзнемъ ли оубо къ похваламъ?

Дръзнемъ всѣко, оусърдіюу вѣвкъшоу.

"Житие Стефана Пермского"

Сама азъ не достигохъ в тоу мѣроу и не придохъ в сие праслае, еже невидимо на
разоумны скръжалѣ, ерчны, написати, но начюестве ныхъ хартиахъ извоаих
писати. Сего ради і азъ хоудыи и недостоиныи, оубогыи ни къ, желаніемъ вдержамъ
есемъ и любовію подвижаемъ, хотѣла бы написати малш нѣчто...

Но мшлю вы смъ егшлюбцы, дадите ми пршстыню, и матвоунте ш мнѣ, азъ еш есмь
гроуеъ оумомъ, и словомъ невѣжа, хоудъ нмѣмъ разоумъ и промысла вredoоумен...

"Житие Сергия Радонежского"

Ино къ множеству трудоу старьчнхъ и къ великымъ исправленіемъ его въззирага, акы
взгласенъ и бездѣленъ в недоумени от ѹжастн бывага, не оверѣтаа словес
потребныхъ, подобныхъ дѣланию его. Како могу азъ вѣдны, в нынешнее время
Серѣгинево все по ряду житие исписати и многа исправленіи его и неизчетныга трудоу
его сказати? Откѹду ли начнѹ, гаже по достоиньству дѣланиа того и поденгы...

Откѹду ли приоврашѹ хитрость да возмона бѹдетъ к таковоу сказанию? Како оубо

таковую, и толкую, и не судювь исповѣдимую повѣм повѣсть, не вѣдѣ, елма же чрезъ есть нашу снау творимое?

Ще во и повѣжеть нашу худость, но обаче поминимста всемирноостному... тако да ұразумит и помилует мене гурбаго и неразумнаго, тако да подасть ми слово въ отвѣзненіи ұсть мнѣ, не моего ради, глаголюще, не достоиньства, на молитвѣ ради свѣтѣхъ старецъ.

Наблюдават се редица общи моменти в излагане на тезата за скромността, както и някои различия. Цамблак и Епифаний подкрепят позата на скромността с декларации за неадекватност. У Цамблак поради непостижимост на непостижимото - бога - със средствата на словото, у Епифаний, освен посочената причина, моментът е представен и с добавяне на непостижимост поради липса на подготовка, или липса на писателски талант: "... не вышшоу ми е ѿфинѣхъ оуности, и не наоучихса оу знахсома ни плетена риторьска, ни вѣтинскіу глѣ, ни Платоновыхъ, ни Пристотелевыхъ вѣсѣдѣ не стажахъ, ни ема сома ни хитроуѣча не навыхохъ..." - топос, който срещаме и у Цамблак в "Слово за преподобните отци", употребен по друг повод, и който има своето точно теоретично обяснение. Докато Цамблак подхожда към този трафаретен момент малко формално и обикновено лаконично, като не изразява и нюанс дори на съмнения относно собствените си писателски възможности, Епифаний старателно и пълно развива тезата за скромността, като влага и доза чувство. Но да се върнем към "Житие на Иван Рилски", където Евтимий по-скоро акцентува на почитта си към светеца и изпуска моментите, които внасят нюанс на самоподценяване. В риторичните му жития темата е извън заключението. Позата на скромността той заема в "Житие на Филотея". В останалите три съчинения писателят се обръща към Бог, за да го подкрепи в неговото благородно начинание. В "Житие на Петка" общият лиричен тон повлиява на темата за скромността. Авторското присъствие се чувства в признанието на Евтимий за неспособност и поетичното оплакване. Макар пунктуален в излагане на темата, авторът тук не вярва в сили, които биха му попречили да пише.

Осезаемо е авторовото присъствие и в "Житие на митрополит Петър" от Киприан. Темата за скромността той пренася в заключението. Тя звучи престорено и по-скоро представлява опит да се предпази авторът от критиката на съвременниците си.

В "Житие на Сава" сръбският агиограф Доментиан говори за себе си чрез традиционния епитет "грешен", но акцентът е върху обяснението му как се е вдъхновил да пише: "Пожиимъ повеѣннимъ и свѣтаго доуха наставаимъ, и молитвою прѣосвѣщеннаго кнѣзѣ Сава скръмаимъ, и тѣмъ прописано вѣсть въ самон свѣтѣи горѣ..." Тук епитетът "грешен" звучи неубедително, дори на самия писател. В "Житие на Симеон" Доментиан го заменя със "неключимий раб"³⁸, Матей (XXV, 30) и убеждава читателя, че той е последният от учениците на Сава, за когото не може да пише без помощ свише.

По своему постъпка и Цамблак в "Похвално слово за Евтимий". Схемата е пре моделирана: въпрос - "Ще дръзнем ли да го похвалим?", отговор - "Ще дръзнем всякак понеже усърдието ни влече" - една риторична експресия. Семантичната характеристика на глагола "дръзнем", употребен с модално значение говори привидно за известно, но незначително съмнение, което се долавя само във въпроса, докато в отговора емоционалната натовареност на глагола има противоположен смисъл. Авторът го доизяснява чрез причинно-следствена връзка: "усърдието ни влече".

Подобни изявления явно не хармонират напълно с позата за скромността и чувството за малоценност, макар и трафаретно, но широко отразено от Епифаний. Нещо повече - в "Надгробно слово за Киприан" Цамблак попълва отсъствието на традицията в този смисъл - с особени разсъждения за съдбата на Киприан. "Впрочем него нашето отечество откърми, пък на вас бог го дари; и нему вие за много се наслаждавахте, ние се лишихме. И вие с него се украсявахте, а ние от желание за него тъгувахме; и с него вие преуспявахте, като растяхте в заповедите господни". Съвсем ясно е отразено чувството на Цамблак към Киприан не само доколкото това го изисква етикетната литературна формула, но и в много по-висока степен: "вратъ в'къши нашиму отцю" - както вече отбелязахме, това е другата, човешката причина. Очевидна е позицията на Цамблак. Той не скъсва с традиционната топосна формула за скромността, а използва неин вариант, доколкото му позволява творческата индивидуалност, и както му диктуват позициите на исихаст, и тя зазвучава в контрастен план. В съчиненията на Цамблак темата проявява значителна гъвкавост, от невъзможност за донзрячане до определено, макар на места още трафаретно авторово присъствие. Това се наблюдава и при останалите представители на Търновската книжовна школа. Приблизително такава е картината и в творчеството на Пахомий Логотет, който се счита за ярък представител на стила "плетение словес" в староруската агиография. В "Житие на Мойсей от Новгород" той посочва като основание да започне да пише, факта, че светците са чудесен морален пример. Това налага според Пахомий, както и според Цамблак в ПСЕ /посочения цитат/, тези, които имат литературен талант, да запазят техните дела за поколенията. Така разсъждава и Епифаний в "Житие на Сергей".

При излагане на формулите от тезата за скромността Епифаний е обстоятелствен. Той говори от първо лице единствено число и изразява специфичното си чувство за малоценност, греховност пред бога и несъвършенство на перото си. Той се нарича "груб и неразумен", "безгласен и безделен", "худ и недостойн", "словом невежа" и моли читателя или слушателя за снизхождение: "молю ви са боголюбцы, дадите ми простыню..."

В "Житие на Стефан Пермски" развитието на темата за скромността достига неочаквани размери. Почти всички известни клишета са използвани като е пропуснато само твърдението, че

авторът е бил помолен да започне да пише. Но затова пък подробно обяснява как е събрал материал за работа: "... спаже оубо снискахъ и задѣ шндѣ говоряхъ прѣположихъ, га ш жити его, шва слоухом оуслышяхъ, шва ш оучникъ его оубѣдахъ..." /ЖСП, 2/. Тук авторът прави начален опит да убеди читателя, че по-нататък повествованието съдържа истината за светия живот на агиографския герой.

Староруският житеписец оплаква своята греховност и духовна нищожност във всичко, което върши, включително и в писанието. Чувството си за малоценност той предава чрез различни мотиви като изразява страха си, че творбата му няма да се възприеме от читателя. В собствените си очи Епифаний не е само "грешен", той е "многогрешен" и когато не му достигат суперлативи, той прибегва до многословие напълно в своя вариант на "плетение словес", като излага тезата си не само във встъплението, но и в риторичното заключение.

"... аз во есмь мнии всѣхъ в брати мои, и хоужшии в людехъ, и меншеи в челоуѣцехъ, послѣднии во крестнианѣхъ, неключимии во иноцѣхъ, и нечѣжа словоу." Житеписецът-панегирист отива още по-далеч. Стига дотам да се надява, че творбата му може да бъде преработена от някой по-талантлив писател (както това става с Житие Сергея Радонежского. Пахомий Логотет го преработва по-късно, вероятно подтикнат и от това изявление на Епифаний).

Любима за Епифаний е антитезата герой-писател, типична за риторичното въспление. В началните редове той е овладян от чувство на отчаяние, породено от контраста между него самия и целта, която си поставя - да възхвали пермския Епископ. Контрастът се засилва и от факта, че писателят поставя читателите по-високо от себе си. Този мотив не е разработен в никое друго житие както тук. Той дори е рядко срещан. Читателят трябва да почувствува духовната пропаст между автора и светеца³⁹.

Епифаний насища темата за скромността със собствените си чувства. Той избягва информацията за себе си, както това срещаме в "Житие на Феодосий Печерски" от Нестор, или в "Житие на Петър" от Киприан, или пък във фактологическата бележка на Доментиян. Вместо нея, писателят предлага религиозен лиризмъ, който прониква в цялата топосна встъпителна част.

В "Житие на Сергей Радонежский" всичко това се повтаря с още по-голямо усърдие, с включване на стилистични орнаменти, подсилващи риторизма на встъплението. Агиографът не само отново спазва всички части на темата за скромността, но въвежда редица стилистични похвати, чрез които орнаментира словесно рамката на съчинението. Освен голям брой риторични въпроси, обръщение и възклицания, Епифаний използва риторични тонични фигури в прослава на агиографския герой или на Бога като:

... ты во есть вог наш великодатель,
и благых податель, и богатых даровъ дародавец,
премудрости наставник и смыслу давец, несмысленным сказатель

оучаи човека разуму, даа оумѣние неумѣющимъ,
даа молитву молащемуса, дааи просащему мудрост и разумъ,
дааи всако доание благо...

Тук в стила на "плетение словес" са струпани тавтологични изрази, еднокоренни думи, употребени една след друга: "... повѣм повѣсть, не вѣдѣ", причастни и деепричастни форми на глагола за увеличаване на експресивното чувство у читателя и екзалтацията на повествователя и пр.

Като възприема редица новости в животописа и повествователната техника въобще, при развиване на темата за скромността Епифаний не следва южнославянските писатели, които клонят към нейното видоизменяне. Напротив - той, като че ли доразвива традицията на житията от киевския период в староруската литература, което може да се обясни с едно своеобразно условно връщане към собствената си литературна класика, в стила на исихастката естетика, включвайки части и похвати на риторичното въстъпление. Киевската манастирска писателска традиция високо е ценила трафаретната тема за писателската скромност. Тя е застъпена не само в житийния жанр, но и в другите църковни литературни жанрове. Среща се и в съчиненията на Кирил Туровски /"Притча за белозерския човек"/.

По отношение на риторичното въведение и неговата съществена част - топонсната тема за скромността, старобългарската житийно-панегирична литература от втората половина на XIV век, особено в съчиненията на Григорий Цамблак, прави първи опити за навлизане на авторовото аз, явление недопускано от канона дотогава. Аз - изказът впрочем съществува в творби като "Азбучна молитва", "Проглас към Евангелието" от Константин Преславски, "Молитва към Богородица" от Йоан Кантакузин и пр., но не като гледна точка, свързана с авторовата личност. Той обикновено е израз на преклонение на човека към трансцендентното начало въобще, а не компонент на повествователна техника.

Към рубрицираната експозиция на житийната фабула Цамблак и Епифаний се отнасят по различен начин. Отделните рубрики у Епифаний съществуват и са подробно и старателно попълнени. След риторичното въстъпление, в отделен експозиционен откъс, са изложени разказите на староруския агиограф, изпълняващи до предел канона.

Житие Стефана Пермского
Зѣло о житие

1. Родина, родители
Син полный ѿць нашъ Сте
дан бѣ оуб родомъ роушинъ,
ѿ мѣзыка славенъска, ѿ страны
полоншныа глемяа Двиньска,
града, нарицаемаго Оустъязга,
оудитеаю нарочитюу, снъ иѣкое

Житие Сергия Радонежского
Начало житию Сергиеву.

Съи преподавныи отецъ нашъ
Сергие родиста от родитела
доброродну и благовѣрну: от
отца, нарицаемаго Кирила, и
от матери именемъ Мариа, иже
бѣсть вожи оубодинци, правди

го хълювца можа вѣрна хрѣта
на, именемъ, сумешна, единаго
ѿ канрикъ великыа съборныа
цркви стыа Гца, иже на Оус
тьюзѣ, и ѿ мѣре, тако крѣта
ны, нарицаемыа Мрга.

ви предъ богомъ и предъ че
ловекомъ, и всячьскыи добро
дѣтелми испяньени же и оук
рашени, тако же богъ любит.

2. Риторична възхвала

Не попусти во богъ, иже тако-
вому дѣтищю възсати хотищю, да
родитса отъ родителю неправеднѹ.
Но прежде проуготова богъ и оустрона
таковаа праведна родителю его и по-
томъ отъ него своего си произведеоугод-
ника. О прехвалнаго възсто! О предов-
рага сѹпруга, иже таковому дѣтищю
родителю выста! Прежде жи вподобаше
почтити и похвалити родителю его...

Първата част на експозицията - "родина, родители", в двете
жития на староруския агиограф се повтаря почти дословно, като са
сменени само собствените имена. В ЖСП следва втората рубрика -
"Детство и учение". В ЖСР обаче, което най-общо носи в много по-
голяма степен риторичното слово като белег на житийно-
панегиричната литература от XIV век, първа и втора рубрика се
разделят от риторична похвала за родителите, построена върху
антитеза - първа част с два възклицателни акцента: "О прехвалная... и
О предобрая..." и втора - сплитане на слава от слова:

Понеже же аѣпо вѣше ему отъ бога
дароватиса многыи людемъ на успѣхъ,
на спасение жити на пазѹ,
и того ради не вѣ аѣпо таковому дѣ-
тищю, отъ неправедныхъ родителю роди-
тели, ниже инымъ, сирѣчь неправед-
нымъ родителемъ такового не вѣ аѣпо
родити дѣтища.

В тази част от риторичен период, Епифаний дори се стреми да
повтори една и съща дума в края на първи и четвърти, втори и трети
ред, т.е. той търси известна словесна симетрия. (Поетическият анализ
на риторичните фигури на Епифаний е извършен в трета глава на
работата.)

От съпоставката на двете жития-панегирици на Епифаний се
вижда, че: 1. В експозицията на ЖСП, той се придържа плътно към
жителския канон. Риторичните елементи в тази част все още не са
намерили място; 2. В ЖСР рубрицираната експозиционна структура
се прекъсва на места и се украсява с риторично слово; 3. Явно,
Епифаний във второто житие-панегирик, написано 20 години след
първото, се влияе вече по-силно от литературната мода в стила

"плетение словес", оформен в съчиненията на южнославянските писатели.

В житията-панегирици на Цамблак рубриките: 1) родина, родители, 2) детство, юношество, 3) учение и т.н. са силно видоизменени:

В Житие на Стефан Урош III Дечански, Цамблак прави само бегъл шрих. Първото изречение, което е едно съждение: "Той беше цар на великия и преславен сръбски народ". Ако приемем за първа рубрика народността принадлежност на светеца, то веднага следва директна похвала на сръбския народ: "Народ, който не само превъзхожда другите с военната си сила и слава и ги надминава с богатството си, красивото местоположение и величие, но и с царе най-благочестиви и премъдри се украсява и хвали, към които най-вече изпитва любов и към които споменавам в писанието си името на основателя на общото царство." (ЖСД, 1.1). Третото изречение на съчинението представлява вече възхвала на произхода на героя: "Защото трижди великият Симеон, бидейки някакъв корен на потомството и царството..." това е информационната част на изречението, а втората му част е възхвала на християнските добродетели на Симеон, "който пренебрегна висотата на царството и възлюби великото монашество". Става ясно, че каноничните рубрики от експозицията, за които става дума, са в предела на части от изречението. Цамблак е разполагал с пълна информация за живота на сръбския крал Стефан Урош III, на когото се заема да пише житие, но той прави житийно-панегирично съчинение, което носи новите формални белези на жанра. Възхвалата привлича перото на писателя, възхвала за този, който "благочестиво, богомъдро и боголюбезно" живее и управлява в годините на своето царуване. Затова той заменя почти всички рубрики на фабулната експозиция с риторични образи.

Така е и в "Похвално слово за Евтимий". Отечество, юношество и младини Цамблак представя напълно в стила на исихастката възхвала:

1. "Той считаше за отечество само рая..."
2. "Макар че на младини, когато помисълът на мнозина е несъвършен..."
3. "... като често се подхлъзва към неща суетни, пък и несползени, присъщи на младостта, той се показа - поради желание за съвършен живот - истинногласен Давид." /ПСБ, 125/.

Тези три псевдо-рубрики са представени едновременно чрез символи, сравнения, и пр. Младостта на героя е сравнена с "облагородени дръвчета, когато с първо израстване вдигат прави върхари, предвещават на земеделците с този си вид по-сетнешната своя хубост". Цялата останала експозиционна част е населена с поетичните образи на похвалната реч.

В "Мъчение на Йоан Сучавски" има само едно изречение за родината на светеца. "Трапезунд роди този мъж - град славен и голям, намиращ се на изток и близо до асирийците, докосващ

пределите на велика Армения". Но то съвсем не звучи като част от житие. Напомня по-скоро античната енкомийна биография в предисловието, на която риторът включва интригуващи аудиторията елементи: "Епидейктичната реч трябва да застава слушателите да мислят, че похвалата се отнася към тях самите, или към техния род или към техния начин на живот"⁴⁰.

Както в "Житие на Стефан Дечански", така и в "Мъчение на Йоан Сучавски", старобългарският писател спазва точно това изискване на Аристотел. Посочените моменти звучат именно повече като части на риторичното въстъпление (Prooimion), отколкото като части на каноничната схема за произхода на светеца.

Вторият основен момент във фабулата на агиографското съчинение са групи епизоди за подвижническия живот на агиографския герой от апостолски тип. Героите на изследваните съчинения, с изключение на "Мъчение на Йоан Сучавски" от Григорий Цамблак, са апостоли на христовата вяра.

В изграждането на тази композиционна част отново на преден план излиза взаимоотношението герой - времепространство. Докато събитийното време тук има известна неопределеност: "... понеже доста време прекара в чужда страна...", "После, когато не след дълго тръгна за Византия...", "Когато изпитващият го сметна вече повален...", "Малко време мина и вече настъпи началото..." и мн. др., то пространствените измерения са представени значително по-точно и по-сложно. "Схващането за трансцендентното дава своя отпечатък и върху структурата на художественото пространство, върху отношението образ-пространство. Героят до голяма степен е извън и по-точно над реалното пространство, както същността му е извън и над земното време"⁴¹. Между реалното пространство - светът, населен от хора и пречистеното, освободено от греха пространство, в житията-панегирици за апостоли съществува вечно, напрегнато, драматично противоречие. Противоречие между света като "дом" на мирската суета и "домът" на апостола - пустиня, пещера, стълп или манастирско общежитие. "Домът" в апостолските жития е пространствената категория на междинното състояние, на прехода на богоподобния герой от реалния живот към трансцендентния. За отшелника постоянен земен дом е пещерата, за стълпника - стълба, но за апостола преминаването от единия вид земно пространство в другия, пустинния, често не е еднопосочен, а обратим процес. На черковните йерарси, каквито са героите на Цамблак и Елифанй, им се налага да бъдат едновременно отшелници и мъченици, и духовни водачи и идеолози на народа, в съдбовни и превратни исторически моменти. Предвид, че пишат за исихасти, двамата агиографи засягат в една или друга степен въпроса за "дома" на героя, където той извършва "подвизи". За да акцентуват върху исихастките добродетели на Евтимий или Сергей Радонежски, те често говорят за мълчалничеството, дори понякога представено във своята крайна разновидност - стълпничеството, високо ценено от исихазма през XIV

век (Стълпничеството е широко разпространено около IV век; известни стълпници в историята на християнството са Алипий и Макарий Египетски, св. Симеон Стратилат и пр.) Не случайно в творчеството на Феофан Грек, представител на исихастката иконопис на Византия в Русия от XIV век, те са любима тема. Отшелникът-стълпник прекарва живота си на стълп-атрибут на подвижничеството. Измъчвайки плътта си в това почти затворено пространство без хляб, вода, сън, той прогонва козните на дявола. Славата на стълпника е славата на отречеността от реалното съществуване на човека. Ако се вгледаме в стълпническите изображения на Грек ще стигнем до извода, че състоянието на стълпника е състояние между живота и смъртта. Той гледа зрителя, но не го вижда, като че ли наднича в битието от задгробния свят⁴².

В "Похвално слово за Евтимий" Цамблак загатва темата стълпничество и мълчалничество неколкократно. Без да бъдат стълпници, неговите герои Евтимий и Т. Търновски упражняват праксиса и теорията на исихазма в уединение: "И понеж, таможе рѣх, шцоу ненадалече ш овитѣан сѣшоу, еднож...", напомня агиографът за мълчалницата на Т. Търновски, а за да назове кулата Селина, в която Евтимий е прогонвал лукавия бяс, той употребява направо названието "стълпъ". "Стълпъ онь, иже въ тои чьстии горѣ, егоже Селина наричат аще и не гласом, вѣщи же паче вѣпнеть свѣтаго ажѣ от възмѣята подвигы... Сама въ оубо тако повѣждана себе вѣрше ажквын онь вѣс и, вѣсѣ къзни истѣпникъ и вѣсѣкъ камень подвигъ..." (ПСЕ, 19,1).

Мълчалница е имал и Сергей Радонежски. За нея Епифаний говори, когато разкрива исихасткото поведение на светия отец. "Не по мнозех же днехъ, егда влаженны въ хижѣ свои всеношную свою единъ воспостани твораше молитву, внезапно вьсть шумъ, и клопот, и мѣтеж многоъ, и смущение, и страх, не въ снѣ, но на гавѣ..." (ЖСР, 308).

Пещерата като "дом" - пространство, в което героят извършва действията на подвижническия си живот се среща в литературата и до Цамблак и Епифаний (Срв. "Житието на Иван Рилски", "Житие на Феодосий Печерски" и др.). В "Похвално слово" пространството, в което Евтимий извършва подвизи е пещера, но тук тя не е пространство за усамотяване на исихаста. Тя е училище за почтени и достойни мъже, рицари на мъдростта "... нж пещерѣ иѣкжж селеніе творит... къ сим и оучникъ лик зраше сѣ..." Тук настъпва едно смесване на понятията за "чистото" пространство и греховното, мирското пространство. Пещерата е "доста отдалечена от градския и всякакъв шум", но тя е не само черква, храм на духа, а и училище за славянска реч. Впрочем това е едно художествено документиране на представата за търновската книжовна школа, съставена от "многобройни, търсеци лицето" на такъв отец монаси. Такава бинарност в трактуването на проблема за пространството се наблюдава и в съчиненията на Епифаний. Стефан и Сергей са монаси в манастирско общезитие, а после църковни йерарси - игумен и епископ. Особено образът на Стефан Пермски е характерен с честото

и продължително пребиваване в действителното художествено пространство. Героят пътува по света не само по духовни, но и по светски дела. В "Житие на Сергей Радонежски", например, се съобщава за посещението на пермския епископ в Троицко-Сергиевата обител.

Агиографските герои на Цамблак и Епифаний са исторически личности. Съчиненията, посветени на тях ги представят и в реално историческо време, а това още усложнява проблема за художествения хронотоп в тази част на композицията. Апостолът на вярата живее едновременно в суетния и тленен свят, и воюва с него, и извън него, в "любимата пустиня" (празно, пусто от греховността място). В ПСЕ заедно с конкретните географски имена: "... иже Парарскыя горы испытным разумом оуставом...", Цамблак пише и за абстрактната пустиня: "Быское во истинное любомудрие, иночское глаголю жити, изврава, съ ѿнахъ и ѿанномъ постыня въждаде и къ тон еѣше вес вълѣрѣнь..." (ПСЕ, 8,1). Това уподобяване на съответната библийска ситуация (когато Цамблак сравнява Евтимий със старозаветните библийски личности, прекарали част от живота си в пустинята като строги аскети), тук е символично. Конкретното понятие е преосмислено в абстрактно и така съществува в агиографското повествование. Героните на Епифаний също живеят в "пустиня": "И ави отхода, предае его вогу и оставяет его въ поустыни единого възмъслѣвати и единствѣвати." (ЖСР, 304) или "И единою просто рѣчи и вса оузы мирскаго житиа разторѣзав, ... отвѣже всѣхъ прочихъ житискихъ вещей... еже жити ави единому в пустыни, безъ всякого человека." (ЖСР, 302), но едновременно с това често прекращат нейните предели, за да се върнат в бита или в историческата времепространствена определеност. "Движейки се в художествено моделираното земно времепространство, героят същевременно си остава една неизменна и неподвижна трансцендентна субстанция"⁴³.

Художественият средновековен хронотоп изяснява и доизгражда житийния образ, но трябва да добавим, че той не е характер, няма развитие, а статична величина на която се подчиняват всички структурни и формални страни на художественото повествование.

Тази централна композиционна част от фабулата претърпява също промени в рамките на стила "плетение словес". Като не забравя задачата си, средновековният писател с риторични похвати приближава обекта на възхвалата към поантния момент. Както при фабулната експозиция, рубрицираната част е рамкирана от религиозно-лиричния орнамент и дори на места пропита от него, така и тук наративният, риторичен по характер тон обзема централната повествователна част за подвижническия живот на героя. Като привежда доказателства за подвизите му, авторът се въодушевява, екзалтира се и прекъсва повествованието чрез възклицателни и въпросителни изречения: "Кой така непоколебимо опази послушанието... Кой така подобно на премъдрия Евтимий изпита на своето тяло хитрините, коварствата и козните на лукавия... Кой е

стоял в молитва всенощна докато почувствува, че не е същество от плът... Кой от постелята и дори от ляганието на голата земя се отказва..." (ПСЕ, 9,2,3,4,5), следва най-силно въздействащият въпрос: "Кой от светските хора обикна градското население, пазарищата и глъчката така, както той безметежната пустиня?" и веднага след това спокойното повествование - епизодът с видението на Т. Търновски: "Както казах, отецът живееше надалеч от обителта; веднаж по обичая си в уречен вечер Евтимий отиде и щом наближи даде знак отдалече, но не чу отца, който го беше призовал. След като многократно потропа и старецът не отговори, той бързо се озова пред старческата килия, помислил, че това необичайно мълчание не е на добро. Когато почука на вратата, а очакваният глас както по-рано мълчеше, той погледна през едно малко прозорче и видя духоносния старец дял - от глава до нозе - като светлина да стои прав, както Писанието описва Самуила, издигнал нагоре преподобните си ръце, без да прави каквото и да е движение, вдигнал и очи като ръцете си. Обзет от страх и ужас, Евтимий се върна и с клепален звън призова братята за утринно богослужение." (ПСЕ, 13,1). В този спокоен тон са разказани и следващите епизоди - втората част на разказа за видението, мълчанието в кулата Селина, разказът на сребролюбие на византийския император Йоан V Палеолог, заточението на Евтимий на остров Лемнос от императора, връщането на патриарха в Търново и превеждането на свещените книги от "еладския Азика на българския", цикълът се затваря пак с риторични въпроси: "За колко похвали е достойно това, кажи ми, за колко почести, за колко награди?"

Риторичният орнамент тук се изгражда от два риторични въпроса и едно разширено сравнение с библейска личност - Мойсей (богоизбрани), а малко по-късно с Исус Навин (еврейски военачалник), Финес Замвриев (библейски герой, син на Елезар, сподвижник на Мойсей), Самуил (знаменит израилски пророк от Библията) и пр.

Този маниер на изложение - редуване на спокойното житиеписано повествование с религиозно-лирически риторични отклонения, Цамблак има и в останалите си жития-панегирици. Такъв е конструктивния принцип в изложението и на Епифаний особено в житието на Сергей. На който и откъс да се спрем от централната композиционна част, повествуващата за деянията и подвижническия живот на бъдещия светец ще го констатираме. Епизодът, озаглавен от Епифаний "О Епископе Стефанѣ" отразява посещението на Стефан в манастирската лавра на Сергей Радонежски. Агнографът започва разказа отново с емоционално въстъпление, посветено на светлата личност на Стефан: "Блаже же нѹжда еще других устройств чюдес и дара прозорливаго въспоманѹти, и въ чудесное повѣданіе слово обратити. Настоящее же да глаголетсѹ еже о епископѣ Стефанѣ, еже высть мужъ добродѣтеленъ, иже житемъ благоговѣнъ, иже из дѣтствѹ сердечною чистотою свѣтаѣшесѹ..." (ЖСР, 374), след което преминава в

по-спокойно повествование: "Нѣкогда же случиса ему шестине пути от своего епископа, Перми глаголемыя, нъ господствующему граду Москвѣ. Путь же онъ, имъ же идаше епископъ, отстоит от монастыря святого Сергия тако поприць 10 мил в Пше..." (ЖСР, 374). Риторичната рамка на епизода завършва със слово, родено от светли, искрени, радостни чувства: "Слышано же бысть в монастыри святаго прихода, изыдоша вратни въ сръбтении его и видѣхше мниху, тако второе солнце возсиявши. И въ всѣхъ устьхъ слышати: "Слова твоѣ, воже, всѣхъ промыслителю!" И вѣще чудно зрѣние и умилениа достойно, ови убо влаху рущѣ отцу лобызаяюще, инии же нозѣ... Еси убо купно радовахуса и славаху вога о возвращении своего отца..." (ЖСР, 376).

Извършените наблюдения върху особеностите на посочените композиционни части на житието-панегирик в старобългарската и староруска агиография през XIV век насочват към разкриване на определена закономерност в принципа на конструиране на жанровия модел. Религиозно-лирическият риторизъм обхваща симетрично и фабулната експозиция, и централната повествователна част, и освен че им придава емоционално-експресивно чувство, той има и семантико-стилистична функция, която улеснява агиографа в изпълнението на сложната творческа задача - прославата на земния ангел - светеца-исихаст и, успоредно с него - християнския бог. Централната наративна част на похвалното слово влиза в смислово-стилистична симбиоза с централното повествование за подвизите на светеца в художественото времепространство. Панегиристът едновременно с повествователното изграждане на тази фабулна част, натрупва прогресивно аргументи, които ще му послужат за заключителна възхвала в поантата.

Тук възниква отново въпросът за начина, по който Цамблак и Епифаний постигат своята творческа цел чрез формалните особености на новия жанр, т.е. отново за техниката на повествоване. В централната композиционна част проличава общото и индивидуалното в повествователната техника на писателя, неговите способности да въведе литературната мода в стила на епохата в която твори, защото тук той именно съгражда и разрешава едновременно творческата си теза.

Навлизането на риториката в житийното повествование през втората половина на XIV век във византийската и славянска житиепис създава условия за усъвършенстване на известни вече похвати в техниката на повествоване и въвеждане на нови.

Съпоставителните наблюдения върху агиографските съчинения в старобългарската и староруската литература в този смисъл ни дават основание да разгледаме проблема за диалога, монолога и портретната характеристика като средства за изграждане на богоподобен човешки образ в художественото повествование.

Диалогът като форма за разкриване на образа и като повествователна техника не е сред основните черти в агиографския жанр по принцип. Причината е типът художествен образ. От това следва, че останалите герои, заедно с автора (доколкото той

съществува в съчинението) се намират на друга плоскост. Те просто са фон в неутрални, приглушени тонове, на който засиява идеализираният образ. В исихасткото художествено повествование героят е често безмълвник, отшелник и би трябвало диалогът да е рядко срещано явление.

Но литературните факти, утвърждаващи новия жанр, са противоположни на тази логика, диалогът и монологът все по-често намират място в съчиненията на агиографите, разбира се, вВ границите, които им налага целта на този тип повествование.

Вероятно, причините за това са характерните за епохата философско-теоретични полемики между исихазма с неговата психологична теория за човека, бога и варлаамитството, с номиналистичните му концепции за света. Постоянните теоретични спорове изиграват положителна роля за обновяване на идейното развитие на християнското общество и едновременно с това за раздвояване на личността⁴⁵. Тук се прибавят и взаимоотношенията феодално общество и личност. Постепенно естетиката на исихазма, метафизична по своята природа, стимулира, така или иначе, развитието на обществото и се явява идейно-религиозна форма на "взаимоотношенията между Изтока и Запада"⁴⁶. Предвид и това, че исихазмът от втората половина на XIV век има не само етикомистичен, но и социално-класов характер и става универсална идеология за византийско-славянската общност, могат да се обяснят причините за навлизането на диалога в художественото повествование. В този период феодалното общество и част от бялото и черно духовенство е обхванато от морална деградация, както вече споменахме. В противовес на тази нравствена разруха, писателят често е принуден да изобразява формите на аскетизъм, на който понякога придава дори политически характер. Това налага търсенето на хармония между изкуство и морал и поле за това става агиографията и химнографията. Често агиографският герой в съчиненията на Цамблак и Елифанй влиза в диалог с еретици, езичници и друг вид противници на източното православие. В ЖСД Цамблак отразява борбата на исихастите с Варлаам и даже мислено си го представя вързан и словесно победен. Евтимий в ПСЕ се бори с ереста и нейните представители Теодосий Фудул, Пирон и други привърженици на Варлаамовата и Акиндиновата теория, с несториянската и иконоборческата ерес. Йоан Сучавски в защита на ристовата вяра жертвува живота си. В непрестанна борба с езичниците е изобразен Стефан Пермски, а Сергей е духовен баща на братството, който бди над нравствената му чистота и извисяване. За морала на паството постоянно ес грижи и Евтимий като забранява провеждането на сборища и празници, където се събирало цялото население на Търново и мнозина се отдавали на греха и "всякаква пороци и привличали божието негодувание" (ПСЕ, 43,5). "Нъ и крачь вѣ, прѣмодро доушевныя врачюа шгнища и прочая страсти и грѣха корени ш

самият глауценни хоудожнѣ изрѣзюм." (ПСЕ, 43,1) се възхищава от него Цамблак.

Първият тип диалог е спор между светеца и еретиците или езичниците, в който платоновият метод на философска дискусия е приспособен към целите на християнството. В старобългарската и староруската агиография този диалог в някои съчинения преминава в монолог. В "Житието на Константин-Кирил Философ" героят води диалогичен спор с хазарския философ, в който доказва превъзходството на християнството над юдаизма. След една серия въпроси и отговори, противникът попада в логически капан. Истината тук не се търси стъпка по стъпка, както това е в платоновата философска традиция, а опонентите тръгват от позициите на установено убеждение и дебатът се превръща в теологичен двубой. Упадъкът на античната философска дебатика продължава и в по-сетнешните агиографски старобългарски съчинения. В оригиналните славянски жития платоновият тип риторични въпроси се превръщат във въпроси, които героят отправя към опонента си или към аудиторията, без да очаква отговор. "В Евтимиевото "Житие на Иларион Мъгленски" разговорът на Иларион с еретиците е почти монолог на героя. Най-яркото диалогично повествование на Цамблак, "Мъчение на Йоан Сучавски" представлява спор между мъченика на христовата вяра и нейния противник. Йоан Нови е наклеветен пред епарха на Бялград "пероо оубо томоу елшоу" (МЙС, 3,5), че иска да се откаже от вярата си и да приеме чуждата. Диалогът се води чрез пряка реч. Опонентите директно излагат аргументите на собствената си верска позиция:

"И тако прѣдста, глагола къ нему упарх:

- Пже оубо о тебе довано слышахъ, ш, въ мѣжехъ изрѣдныи, и како благочестивоу нашеж и въсепогшеж вѣроу оуболаень бысть и не мало сѣж любови оубазен сѣ. Такока шестъ наша вѣра - чистымъ мыслѣх касает сѣ снхъ срѣдца къ свои въспалѣеть любви, благотечени же подаеть житию и дълготѣлѣтшюмъ... (МЙС, 6,1).

"Таже и чювестъвныма очима възрѣе на мѣчителѣ, ржкѣ же простеръ, благодрѣзновенно штеѣща:

- Мниши ми сѣ, - рече, - лѣгати нгемшне павестъвено, не въ мши сѣтъ глаголы еже о штврѣжени Христа моего. Да не бѣдетъ! Нѣ ниже да дасть господь мои ѣвсоу съ Христос на оумь сѣ кога принти ми.

Оумяшлени же сѣт са врага истинѣ сатанѣ, отца твоего..." (8,1). Между репликите на опонентите Цамблак прави авторски коментар, който по съдържание съответствува на съдържанието на диалога. Нещо повече, авторовият глас доизгражда емоционалната атмосфера, породена от диалога. Речта му е образна, драматична и създава впечатление за неуморимо подражание на илюзията за живия глас, жеста и дори непосредствено присъствие на разказвача: "Едновременно с тези думи, като вдигна ръце и устреми очи към небето, извика тъй, че от всички да се чуе..." (МЙС, 9,1).

"Мъчение на Йоан Сучавски" е образец на водене на активен, директен диалог между героите в средновековната славянска литература от XIV в. Тук функциите на този вид диалогично повествование са свързани с динамиката на централното събитие.

Диалог чрез пряка реч между героите като повествователна техника ползва и Епифаний в "Житие на Стефан Пермски". В спора си с шамана Стефан не строи логически своите аргументи. Като апостол на христовата вяра, той направо налага превъзходството на християнството над езичеството, опирайки се на Библията и на решенията на Църковните събори. "Аргументите" на езическия жрец всъщност са заклинания, въздействащи върху съвестта на пермчани. За да направи неговите реплики по-убедителни и да представи по този начин невероятната трудност в борбата на война христов, Епифаний включва риторични фигури: "... отческих богов не оставявайте, а жертв и тук ни не забивайте, а старьи пошанны не покидавайте, давныи вѣры не пометайте, иже творша отцы наши." (ЖСП, 234).

На свой ред агиографският герой, който по принцип предпочита достойния аргумент, пред грубите нападки на шамана /"Единаче вы, зрю, без разума есте слаби же и груби зѣло и страшни и маловѣрны..."/ също отправя призив към пермчани. Функцията на този тристранен в случая диалог е много съществена. Пермските езичници в отговор не само изразяват отношението си към Москва, но и своето променящо се мнение за Стефан. Както вече изяснихме, този момент е постижение за едно житие в областта на психологизма. Покръстването на пермчани е представено като постепен психологичен процес и то главно чрез техниката на диалога, почти като в новата литература. Един друг вариант на този драматичен по съдържание диалог се среща пак в централната част на изложението. Изпитанията на вярата, на които се подлагат Стефан Пермски и езическия жрец, завършват с един дълъг, но недовършен спор - великолепен пример за драматичната техника на Епифаний. Жрецът моли за милост, а пермчани се присмиват на неудобното положение, в което страхът, моралната слабост поставят противника. Целият епизод заедно с диалога е построен върху тройно повторение, похват срещан в народното епическо повествование. ценното тук е, че въпросите и отговорите в диалога звучат непринудено живо и естествено, независимо от това, че все пак следват стилизирана структурна формула.

Най-често срещаният диалог в агиографията до XIV век е опосредствуваният, диалог чрез трето лице, който продължава да се ползва от Цамблак и Епифаний главно със следната семантична функция: в него авторът изразява желанието на братството или паството за духовно наставничество от страна на агиографския герой, или индиректно предава разговор, действителен или въображаем, с царя, врага или друг персонаж на повествованието. Третото лице обикновено е авторът:

"Прочее, най-християнският Стефан се обръща към царя на българите да сключат мир, казвайки: "Защо се мъчиш да погубиш българските и сръбските родове, нали имаш в ръцете си дела от твоето наследство, което бог ти е дарил. Бъди доволен от своето, за да изпиташ благодатта, а не пожелавай чуждото, което бог на друг е дарил..."

Оня, щом чу това, изрева като звяр и с много смут изпълни тези, които стояха пред него; срещу Стефан отправяше думи на безчестие и казана и накрая рече: "Ако не дойде до сутринта, когато на изток слънцето се появи и не падне пред мене та да стъпя на врата му с крака на нашата непобедима държава..." (ЖСД, 36,1,2).

Неп пряката реч в този вид диалог естествено отнема част от драматизма на съдържанието и въздействието не е равностойно с това при живия диалог. Неговото място, както и на прекия диалог в житието-панегирик, обикновено е в епизоди, които стимулират развоя на сюжета от агиографски тип. Речта на двата вида диалог е най-близка до битово-разговорния лексикален пласт. Тук по-рядко се срещат цитати от Библията, Псалтира или Евангелието, характерни за друга форма на повествователна техника - монолога. В житията-панегирици от втората половина на XIV век съществуват двата вида диалог, известни в съвременното повествование. Вътрешният диалог се използва все по-често, за да изобрази мислите на героя в упражненията на безмълвието, а същинският диалог - за да представи съдържанието на "умната молитва" на исихаста. В темата за скромността Епифаний прилага монолога не само в централната част на изложението, а и във въстъплението и заключението на житието-панегирик. Макар да имат топосен характер, тези композиционни моменти на места звучат емоционално неподправено. Те убеждават в искреното, нетрафаретно чувство на автора към избрания обект, чийто прототип е бог. Със засилването на религиозния лиризм в творчеството на исихаста диалогичното повествование се среща все по-често. У Епифаний то изразява прекомерно чувство за малоценност, благоговееене пред бога и обекта на възхвалата, пред силата и непоколебимостта на догмите на вярата. Някои от житията-панегирици на Цамблак, поради предназначението си, представляват като цяло един авторов диалог. "Похвално слово за Евтимий" като най-значителен панегирик на Цамблак всъщност е диалогична художествена възхвала за Евтимий от първо лице, както и надгробно слово за Киприан. Този факт поограничава като че ли тук диалогичното повествование - то е или косвено, или диалогът е пасивен, характерен за риторичната реч. Авторът често си задава въпроси или ги отправя към аудиторията, на които сам отговаря, като по този начин експресира монолога си. Това е един средновековен литературен похват за ангажиране на вниманието на слушателя (читателя), известен като риторичен въпрос.

Както много други черти на християнската риторика, той има двоен корен - класически и библейски. Използува се често в

староеврейската поезия, и чрез него се засяга по-скоро емоционалния свят на човека отколкото интелекта. Нейното дълбоко влияние над християнската поезия и проза личи и от нарастналото предпочитание към риторичните въпроси като вид повествователна техника. Ако приемем, че риторичните въпроси приобщават аудиторията към творбата, то тяхното отсъствие тогава гарантира дистанция между автора и слушателя (читателя). действително агиографската традиция в славянската литература до Евтимий поддържа определена дистанция в този смисъл. В житията-панегирици на изследваните автори обаче стила "плетение словес" изисква тяхната употреба. Широкото навлизане в риторизма създава условия в "Житие на Стефан Пермски" и особено в "Житие на Сергей Радонежски", Епифаний да отправи към своя читател по 115-120 риторични въпроса, от които само по няколко са библейски цитати, срещу отсъствието на повествованието на Нестор в "Житие на Теодосий Печерски" или на Киприан в "Житие на Петър".

Риторичните въпроси в повествованието на Цамблак и Епифаний обикновено се срещат в редовете по няколко и изразяват чувства на скръб, отчаяние, безпомощност, упрек, мъка от загубата на любим човек, учудване, удовлетворение и пр. Понякога те се повтарят през някакъв интервал като рефрен, а след него следват всички синоними на "назовавам" и "възхвалявам", какъвто е случаят в ЖСП:

"... но что тѣ нареку, о епископе, или что тѣ именую, или чим тѣ призову, и како тѣ просвѣщаю, или чим тѣ мѣню, или что тѣ приглаголю, како похваляю, како почту, како ублажу, како разложу и како хвалу ти съплету?" - формула, заета изцяло от акафиста. Такива сложни плетеници от въпроси прави и Цамблак, но тяхната стилистична роля ще очертаем по-късно. Тук те ни интересуват само като похват за включване на пасивен диалог в монолога на автора.

След наративната част, носеща същинската възхвала на светеца, средновековният агиограф преминава към заключението - краят на рамката в художественото времепространство. В традиционното житие той съвпада със смъртта на героя, както вече подчертахме. Авторът попълва тази последна рубрика от земния живот на светеца, преди да се пресели душата му в отвъдното. В каноничната схема следват относително самостоятелни епизоди с постбиографичен характер - чудесата, свързани с мощите на светеца.

Цамблак и Епифаний не правят постбиографични части в съчиненията си, защото са изцяло прозаични по характер, а целите на жанра преди всичко са свързани с прославата на земния ангел. Заключителната част на Епифаниевите жития-панегирици съдържа разказа за смъртта на героя, съставен в трафаретен стил: "Бгда же прише вѣлма преставления его, заповѣда учеником своим и не повелѣ имѣ в церкви положити са но вѣк церкви тако просто повелѣ прогрестти са с прочими вратными. Пратна же, слышавше сна от сватого, зѣло скръвни выша и о семь вѣпросиша пресвятѣйшаго архиепископа. Тогда же вѣк въ преславѣмь и пресловущем вѣ велицѣм градѣ Москвѣ, украсаа престолѣ пресвѣтѣта и преславныа владычца

наша Богородица, Преосвященный Киприанъ митрополит. Поразсмотрениеъ и разсуди въ себѣ, како и гдѣ погрѣвется блаженный, и благослови и повелѣи и положиши его въ церкви на правѣи стране; еже и выстъ..." (ЖСР, 420). Рубриката за смъртта на светеца, както и всички разгледани дотук композиционни части на фабулата, също е оградена от двете страни с риторични слова. В дадения случай, "Житието на Сергей", Епифаний рамкира с риторичен период-възхвала:

"Кто во, слышша дѣвръя его сладки отвѣтъ, не насладися когда от сладости словес его?"

Или, кто, зряи на лице его не веселашася?"

Или кто, видя святое его житие, и не покаася?"

Или кто, видя кротость его и незлобие, и не ѹманиася?"

Или како сребролюбецъ высть, видя его нищету духовную, и не подвигса?"

Или како сребролюбецъ высть, видя его нищету духовную, и не подвигса?"

Или кто похщинникъ и грьдостно превъзносася, видя его высокое смирение, и не почюдиса?... (ЖСР, 418).

Авторът дори се стреми към рима в края на всеки ред от риторичния период. От друга страна разказа за смъртта на Сергей е рамкиран също от повествование, в което емоционалността е прогресивно нарастваща: "Князи, и воляре, и прочии великожи, и честни игумени, попы же, и диаconi, и инокъ множество, и прочии народи съ свѣщани и с кадины проводиха честно священныя его и страстотърпческия мощи..." е положителната степен, "...но и по смерти къ гробу его присно приходяще, и съ страхом притекающе, и вѣрою приступающе, и любовию нападающе, и съ оумняниемъ причинающе, и роуками объемляюще святотѣпнѹ и благоговено, остающе очима..." - сравнителната, изградена чрез натрупване на причастни форми на глагола и молитва: "О святче вожи, ѹгодниче Спасоу! О преподавниче и избранниче Христоу! О священная главо, преблаженны акиа Сергие велики!..." е превъзходната степен в градацията на риторичната заключителна възхвала на героя, който е "тако свѣтло пресвѣтло... яко цвѣтъ прекрасны посредди трънина и вълчец... тако вѣнецъ пресвѣтлы... тако корабль, испльненъ когачства доуховнаго, тако земныя аггелъ, тако небесныя человекъ." (ЖСР, 420).

В поантата е изведена и цялата творческа, етико-естетическа цел на жанра, възхвалата на земния ангел и небесния човек - възхвалата на светеца-исихаст.

В Цамблаковите жития-панегирици заключението, както и увода, ви воизменят рубриковата фабулна схема. Написани обикновено за определено събитие - църковен празник на светеца ("Житие на Стефан Дечански"), неговата смърт ("Надгробно слово за Киприан") или други поводи, които извикват поетическото вдъхновение на автора, те не съдържат рубриковия разказ за смъртта на героя. От заключението на "Житие на Стефан Дечански" се разбира, че Цамблак произнася възхвалата пред мощите на светеца: "Сама же и того въсвещенна нас постиже память, празноуни, брати, праздниственны и любезныя праздникъ доуховни, ... Обымѣмъ же и священныи съи ковчегъ, въ немъже скрочише вожиныхъ чудес..." (ЖСД, 60,2,3). Ораторът призовава

богомолците да докоснат "благоговейно" с устни и очи, и с "радостни сълзи" да оросят стъпалата на нозете на светеца. Той избягва повествованието за смъртта, а предпочита възхвалата на безсмъртието: "... ико посредѣ нас нына невидимо ѿ неизречныхъ высотъ съшьа прѣдстоитъ, по мѣрѣ оугърда которогождо вѣнчаваше и ничтоже ѿ насъ проситъ... Празноуми въ псалмѣхъ и пѣснехъ доуховныхъ, въ кротости и правдѣ, въ вѣрѣ, и надеждѣ, и любви..." (60,1). Заключение е изцяло риторично, изпълнено с антитези, обръщения и възклицания: "ѿ довраго прѣдстателства, ѿ, скорого промышлениа Стефанова, ѿ, своньстнаго о своихъ равѣхъ побораѣна..." (ЖСД, 59,1). В края Цамблак се обръща към светеца с молба за неговото духовно покровителство: "... а ти ни наглеждай отгоре, о божествен и светълъ воине..."

В "Мъчение на Йоан Сучавски", разказът за смъртта на героя е подробен, поради характера на съчинението - житие-панегирик мартерий. Тук краят на повествованието съвпада с края на живота на героя. Епизодът е предаден въздействащо чрез разгърнатата антитеза. На силата на христовата вяра е противопоставена безпомощността на юдаизма - лайтмотива на панегирика: "А когато влачещият светеца минаваше покрай юдейските жилища, юдеите крещяха, кривейки лица. И хвърляха върху светеца каквото им попаднеше в ръка, произнасяйки безчинни и нелепи присмехи. А един от тях изтича у дома си и измъкна меч, настигна светеца и отсече честната му глава..." (МЙС, 26,1). Цамблак въздава възхвала на подвига, придава тържественост на повествованието като изобразява един царски ритуал по пренасяне на мощи. Очевидно е, че този епизод не попада случайно в заключителната част на съчинението. Той не е само рубриков момент в житийната фабула, постамент, от който Цамблак произнася вдъхновено възхвалата си. Като прави един намек за трафаретната схема: "... За останалите пък по това време изцеление на обхванати отразлични недъзи оставям самите излекувани да говорят." (МЙС, 34,1), писателят преминава към заключителните похвални слова, изпълнени в духа на библейската мистична символика: "... към горния Ерусалим се устреми като мъченик в лика на мъчениците, в лоното Авраамово, в селенията на светците, в пристанища тихи, в чертози нетленни." (35, 3).

Илюстрацията на крайната осмоза между житие и похвално слово е заключението на "Похвално слово за Евтимий". Цамблак съзнава, че краят на повествованието настъпва с края на живота на героя, т.е. от момента на неговото преселване в отвъдното. "Мнѣ же прочее еже о немъ слово зде концѣ да приметъ, идеже и онъ житиа имѣ концъ, паче же страдааниа конецъ и начало ажъ ѿ Христѣхъ жизни..." (ПСЕ, 67,1). Чувствува се пълното смесване на времепространствените понятия с етическите. Прекрачвайки от емпиричното време в трансцендентното, героят се стреми към висшето добро⁴⁷. На земята, долу, Евтимий оставя смърт, разруха и запустение за народа. Долу е светът на греха, на нравствено замърсеното пространство. Затова, независимо от

неговия апостолски живот, смъртта е хронотопния предел, от който героят е вече горе, в етически пречистеното пространство⁴⁸.

Героят и авторът едновременно достигат заветен финал. Цамблак ознаменува събитието с библейски цитат, като пренася веднага слушателя в сферата на познатия библейски текст и търси аналог с апостол Павел, за да "изплете венец" за героя, както сам се изразява. Той отново прекъсва повествованието, за да даде простор на риторизма, за да прослави Христос "сега, винаги и навек", в измерението на две временни категории - настоящето и бъдещето, като израз на човешката надежда.

Така специфичните особености на средновековното времепространство в агиографската литература кодират композиционните принципи в изграждането на житието-панегирик от една страна, и от друга - принципите на характеризиране на основния персонаж. Поради липса на динамика в повествованието в съвременния смисъл на тази категория, не се изгражда човешки характер. Човекът-свещец е богоподобен, статичен и принадлежи към вечността. Това е подтекста и на етикетната формула "амин", с която завършва всяко повествование от християнското средновековие.

Композиционният анализ на житията-панегирици в сравнителен план очертават топологична близост и различия в усвояването на новия жанр от старобългарския и староруския писател от втората половина на XIV век. Като изработват нов маниер на повествоване, съответен на целите на исихастското художествено мислене в България и Русия, на неговите нравствено-философски и естетически устои, Цамблак и Епифаний изграждат с поразителна симетрия и стройност новата композиционна схема на житието-панегирик.

Всяка част с епичен характер от житието е симетрично рамкирана от двете страни с религиозно-лирическо отстъпление от риторично-енкомиен тип. Спокойният епичен тон се редува с високо емоционалната риторична възхвала. Това своеобразно взаимоотношение както в композиционен план, така и в стилистичен, чрез двустранно влияние на два поетически типа изразност, в крайна сметка поражда художествената хармония в житията-панегирици на двамата писатели. Нещо повече. Както вече подчертахме, настъпва взаимопроникване на различни структурни пластове, което поражда нови принципи в изграждане на жанровия модел на художествената картина на света през втората половина на славянското средновековие. Смесват се принципи от хронотопно равнище с нови поетико-стилистични похвати. Те не се взаимодистандират, а напротив, изграждат друг повествователен маниер, нова повествователна техника, характерни за житийно-панегиричния жанр. Спокойното епично изложение носи сюжетен характер, внася разнообразие в съдържанието, а религиозно-лирическите отстъпления по съдържание са еднородни, само че в текста на места са напълно развити, а на места са само набелязани. Анализираният текст очертава религиозно-лиричната възхвала като

спояващ елемент в композицията на житийно-панегиричното съчинение, т.е. той рамкира не само всеки отрязък, но и цялото произведение. Цамблак и Епифаний превръщат религиозно-лирическият елемент в средство за композиционно разграничаване и в средство за спояване на частите на художественото цяло.

Тези два структурно-композиционни елемента се отличават не само по съдържание, но и по форма на словесната изразност. Религиозно-лирическите отстъпления са изпълнени чрез възкличания, въпросителни и възкличателни изречения, обръщения към читателя и всички останали средства на риторичната повествователна техника. "Езикът на тези отстъпления е "литературен", съдържа повече църковно-славянски елементи"⁴⁹, докато епичното повествование е съградено от средствата на речта от по-близък до битово-разговорния езиков пласт. Взаимодействието на двата типа изразност е неизбежно, затова постепенно риторизма прониква дори в някои емоционално неутрални моменти в съчиненията на Цамблак и Епифаний. Това явление става причина за оформяне на монолитността в стила "плетение словес". Едновременно с езиковата символика, писателят от втората половина на XIV век се стреми и към своеобразна "акустична екзотика"⁵⁰. Като се обръща към въздействащата риторична реч, той търси своите стилистични поетични модели сред нейните класически образци.

ЛИТЕРАТУРА

- ¹ Вж. Лихачов, Д.С., Поэтика древнерусской литературы, Л., 1971.
- ² Иванова, К.л., Роль болгарской переводной литературы XIV века для формирования стиля "плетение словес". - В, Сб, в чест на 70 год. Д. Лихачов, Л. 1981, с.8.
- ³ Пак там, с. 8.
- ⁴ Пак там, с. 9.
- ⁵ Пак там, с. 9.
- ⁶ Вж. Иванова, Кл., Цит. съч. с. 11.
- ⁷ Кочев, Н., Към въпроса за естетическите възгледи на исихастите. - Език и литература, 1976, № 2, с.43.
- ⁸ Житие Сергия Радонежского, Памятники литературы древней Руси. М., 1981. с. 360.
- ⁹ Кочев, Н., Цит. съч., с. 44.
- ¹⁰ Пак там.
- ¹¹ Цит. по: Иванов, Й., Жития на св. Ивана Рилски. С., 1936, с. 60.
- ¹² Станчев, К., Поетика на старобългарската литература. С., 1983, с. 86.
- ¹³ Лихачов, Д.С., "Преодоление слова" в стиле "плетения словес" и историко-литературное значение этого явления. ТКШ, т. 2, С., 1980; Динев, П., Търновската книжовна школа в развитието на българската литература. ТКШ, т. 1, С., 1974; Даничев, Г., Григорий Цамблак и ересите според литературните му произведения. ТКШ, т.1, С., 1974; Велчев, В., Търновската книжовна школа и предренесансовото движение на Балканите. ТКШ, т. 1, С., 1974; Георгиев, Е., Търновската книжовна школа и нейното значение за развитието на руската, сръбската и румънската литература. ТКШ, т. 1, С., 1974; Русев, П., Григорий Цамблак - навременна международна научноизследователска задача. ТКШ, т. 3, С., 1984; Наумов, А., За литературно-естетическите възгледи на Григорий Цамблак. ТКШ, т. 3, С. 1984; Мечев, К., Слово за Юда Предателя от Григорий Цамблак. ТКШ, т. 3, С., 1984; Ване, Г., Жити Стефана Дечанског у Жити у и служби од Григория Цамблака. ТКШ, т. 3, С. 1984; Кенанов, Д., Топиката в произведенията на Григорий Цамблак. ТКШ, т. 3, С., 1984; Дан, З., Световното значение на Търновската книжовна школа. ТКШ, т. 3, С., 1984; Давидов, А., Езикът на Григорий Цамблак с оглед на неговата лексика. ТКШ, т. 3, С., 1984; Григорий Цамблак и сръбският книжовен език през средновековието. ТКШ, т. 2, С., 1977; Харалампиев, И.в., Основни принципи на Евтимиевата езикова реформа и езикът на Григорий Цамблак. ТКШ, т. 3, С., 1984; Петканова, Д., Нови черти в похвалното слово от втората половина на XIV век. ТКШ, т. 2, С., 1977; Иванова, К., Български ръкописи и литературни творби от XIII и XIV век в сбирките на Цетинския манастир.

ТКШ, т. 4, С., 1985; Дончева - Панайотова, Н. Руският илюстративен летописен свод от XVI век за Григорий Цамблак. ТКШ, т. 4, С., 1985, и мн. други.

¹⁴ Кожинов, В.В., Сюжет, фабула, композиция. - В: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964, с. 433.

¹⁵ Вж. Бахтин, М., Время и пространство в романе. - Вопросы литературы. № 3, 1974, 133-179.

¹⁶ Аверинцев, С.С., Плутарх и античная биография. М., 1973, с. 47.

¹⁷ Бреммон, К., Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа. Семиотика. М., 1983.

¹⁸ Григорян, А.л., Анализ структуры литературного произведения. Ереван, 1984, с. 20.

¹⁹ Станчев, К., Поетика на старобългарската литература. С., 1983, с. 95.

²⁰ Лихачов, Д.С., Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.

²¹ Кожинов, В.В., Цит. съч., с. 433.

²² Станчев, К., Цит. съч., с. 104.

²³ Вж. Аверинцев, С.С., Плутарх и античная биография. М., 1973, с. 44.

²⁴ Пак там, с. 120.

²⁵ Вж. Античные риторика. Собрание текстов, статьи, комментарий, общая редакция А.А. Тахо-Годи. МУ, 1978.

²⁶ Пак там, кн. 1, с. 15.

²⁷ Лотман, Ю., Структура худож. текста. М., 1970, с. 265.

²⁸ Станчев, К., Цит. съч., с. 105.

²⁹ Лотман, Ю., Цит. съч., с. 266.

³⁰ Пак там, с. 266.

³¹ Пак там.

³² Некрасов, И., Пахомий Серб - писатель XV века. Одесса, 1871.

³³ Мулич, М., Србское плетение словес до 14 столетия, RZSF. Загреб, 1963, с. 117.

³⁴ Чижевский, Д., За стилстиката на староруската литературна топка. Wiesbaden, 1956.

³⁵ Вж. Curtius, E.P., Europäische Literatur das lateinische Mittelalter. Berne, 1948, p. 83.

³⁶ За подробности към история на риторичната тема за скромността в западната литература. Вж. Curtius, E.P.

³⁷ Пак там.

³⁸ Матей, XXV, 30.

³⁹ Коновалова, О., К вопросу о литературной позиции писателя конца XIV в. ТОДРЛ, XIV, М.-Л., 1958, с. 205.

⁴⁰ Аристотел, Риторика, т. 3, Античные риторика..., с. 152.

⁴¹ Станчев, К., Цит. съч., с. 101.

⁴² Алпатов, М., Феофан Грек. М., 1984, с. 10.

- ⁴³ Станчев, К., Цит. съч., с. 102.
- ⁴⁴ Вж. Линчаков, Д.С., Человек в литературе древней Руси. Л., 1970.
- ⁴⁵ Вж. Кочев, Н., Към въпроса за естетическите възгледи на исихастите. Език и литература, № 2, 1976.
- ⁴⁶ Пак там, с. 52.
- ⁴⁷ Лотман, Ю., О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. Ученые записки Тартусского гос. университета, вып. 181, ТЗС, II, Тарту, 1960.
- ⁴⁸ Лотман, Ю., Структура художественного текста. М., 1970, с. 270.
- ⁴⁹ Вж. Трубецкой, Н.С., Хождение за три моря Афанасия Никитина. Семиотика I, М., 1983.
- ⁵⁰ Пак там, с. 438.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ.СВ. "КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Филологически факултет
Том 27 (26) Книга 1 - Литературознание 1989
TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "CYRILLE ET METHODE"
Faculte philologique
Tome 27(26) Livre 1 - Les Lettres 1989

ЗА ПРЕВОДАЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ НА ПАТРИАРХ
ЕВТИМИЙ ТЪРНОВСКИ В МАНАСТИРА "СВ.
ТРОИЦА" СПОРЕД ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК
Част втора

Кирил Кабакчиев
Катедра "Български език"

*Кирил Кабакчиев. О ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПАТРИАРХА
ЕВФИМИЯ ТЫРНОВСКОГО В МОНАСТЫРЕ "Св. ТРОИЦА".*

В предлагаемой работе проводится филологическая интерпретация отрывка из "Похвално слово за Евтимий" Григория Цамблака, в котором сообщается о переводческой деятельности Евфимия Тырновского в монастыре "Св. Троица". Анализ лингвистических и экстралингвистических фактов дает основание утверждать, что средневековый реформатор сделал новый перевод первых пяти библейских книг - Пятикнижие. В процессе толкования ставится и вопрос о переводе с древнеболгарского на современный болгарский язык.

*Kiril Kabakchiev - THE TRANSLATOR'S ACTIVITY OF EVTIMIUS TURNOVSKI
IN THE MONASTERY "ST. TRINITY" ACCORDING TO GREGORY TZAMBLAK.*

The present article is dedicated to a philological interpretation of a fragment of "Laudatory Speech for Evtimius" by Gregori Tzambalak, where the translator's activity of Evtimius Turnovska in the monastery "St. Trinity" is mentioned. The analysis of the linguistic and extralinguistic facts good reason to assert that the medieval reformer has made a new translation of the first five Biblical books - Pentateuch. In the process of the interpretation the question about the translation of old Bulgarian language to contemporary Bulgarian language is stated.

В първата част на студията, поместена в Т. 26 (25)-на Трудове на ВТУ "Кирил и Методий" се намира и откъсът от ПСЕВ, който се интерпретира тук. Там се извършва лексико-семантичен анализ на лексикалните единици *ѡнѣ-грѣкъ*, *ѡнѣскѣ-грѣчскѣ*. Анализът се базира върху значителен брой произведения от старобългарския и среднобългарския период. Установена е възможността думата *грѣчскѣ* да има следните значения: "византийски", "езически, елински" и "грѣцки".

Вероятността в дадения случай думата *гръцкѣ* да е използвана с второто значение трябва да отпадне, защото не е логично да се търси от Григорий Цамблак някаква връзка между божествените книги и езическите писания. Ако съществува подобна връзка, в средновековната литература тя се представя в негативен план. Невъзможно е писателят да представя Евтимий Търновски като гностик, който съчетава елинското учение с евангелието. Това е алогично! А принципите на филологията се изграждат "върху строгата логика и документалния материал"¹. Изнесените по-горе В примери от различни паметници както от старобългарската, така и от среднобългарската епоха от развитието на езика, говорят, че преобладава използването на *гръцкѣ* с първото значение - "византийски". Ако се приеме реализирането му в съответната употреба, тогава следва да се разбира, че работата на предишните преводачи не е задоволявала поради липса на смислова връзка между византийските образци на Св. писание и новопреведените български книги. Трудно е да се повярва, че първоначалните преводи са се отличавали с такава незадоволителност. Ив. Гълъбов като че ли е склонен да приеме подобна постановка. Той пише: "Бележката, че тези книги са "разоумѣнѣи гръцких писанѣи не съгласны" е едно очевидно много важно обстоятелство в очите на Евтимий. То се обяснява с един основен недостатък на първите преводачи - че те не са познавали "эллинскаго языка и оученѣа не в конец", т.е. че им липсвали основна подготовка по гръцкия език и по гръцката култура и наука"². Съвременните на по-старите преводачи византийска култура и наука едва ли са имали някаква значимост за превода на божествените книги. Важна роля за превода са имали доброто познаване на библейския гръцки език и самото християнско учение. Тук не става дума за подготовка по някаква гръцка наука. Григорий Цамблак мотивира новия превод на Евтимий Търновски с недоброто познаване на елинския език и християнското учение от предишните преводачи.

В разглеждания пасаж за изясняване семантиката на *гръцкѣ* стойност има съобщеното от Григорий Цамблак, че новите преводи на Патриарх Евтимий са съзвучни с евангелието, т.е. премахнат е недостатъкът на предишните преводи. Следователно преводите преди Евтимий Търновски не са били съзвучни с евангелието. В такъв случай съчетанието *гръцкѣ* писанѣи и лексикалната единица *евангелие* обозначават един и същ референт. Изразите *разоумѣнѣи гръцких писанѣи не съгласны* и *всѣкъ чѣстна, св/ав/г/ѣ/а/ѣу* съгласна са анатонимични. Първият отразява недостатъка на предишните преводи, а вторият изтъква предимството на Евтимиевите преводи, в които е отстранен недостатъкът. Това означава, че с определяне значението на *евангелие* ще се определи и значението на съчетанието и оттам на прилагателното име, макар че то трудно би могло да се характеризира като самостоятелно употребена лексикална единица. Евангелието е резултат от богочовешката дейност на Исус Христос³, а това ще рече, че значението на *гръцкѣ* тук не е "византийски", а

"християнски, който се отнася до богочовешката дейност на Исус Христос". С други думи, религиозният елемент от значението "византийски" става основен. Възможно ли е средновековният писател да представя подобна информация - вследствие на неточен превод божествените книги да не бъдат съзвучни с евангелието. За изясняването на въпроса е наложително да се знае, че за християнина двата Завета са в единство и опозиция. Старият завет е обяснен в Новия, а Новият се основава в Стария⁴. Старият е свят, но Новият е по-свят⁵. Иначе казано, в по-старите преводи не е било проведено необходимото единство между двата Завета и се е дала възможност за поява на ереси. Съзвучието на преведените от Патриарх Евтимий книги с евангелието говори, че обект на преводаческата дейност са били старозаветни книги.

Ако се допусне, че гръцкът е използвано с неутрално значение "гръцки" в съчетанието гръцких писанин, отново се получава обозначаване на новозаветни книги. Техният език е елинският диалект на гръцкия⁶ с изключение евангелието на Матей. За него има сведения, че е било написано на еврейски и след това преведено на гръцки, т.е. на елинския диалект. Такива данни ни предлага и Константин Костенечки⁷. За разлика от новозаветните книги по-голяма част от старозаветните са писани на еврейски и преведени на елински, т.е. те са еврейски писания. Следователно не би могло да има съмнение, че със съчетанието гръцких писанин се обозначават новозаветни книги. Убедителността на извода обаче не е достатъчна. Възниква следният въпрос: защо старозаветните книги трябва да са съзвучни с евангелието, с новозаветните? Нали първите са основа на вторите. Редът на съгласуване така, както е представен от Григорий Цамблак, не бива да смущава. Ще посоча още едно място от ПСЕв, където съгласуването между двата Завета е в същия ред: И понеже ап/о/ств/лом съгласни пророци (198). За съвременния читател не е много ясно защо пророците, които са преди апостолите, са съгласни с последните. В посланието на апостол Павел до Ефесяните четем: "Като се утвърдихте върху основата на апостолите и пророците". Според тълкуванието (по него е цитирано посланието) на Йоан Златоуст "апостолите и пророците служат като основа на зданието. Апостолите пък поставя напред, - макар те и да били след пророците, за да покаже с това, че и едните, и другите, служат еднакво като основа, че всичко съставя едно здание и има един корен"⁸. Игнатий Богоносец казва, че не християнството е повярвало в юдейството, а юдейството в християнството, в което са се съединили всички народи⁹. Със следването на този ред тъй като новозаветното понятие е основно и с него се съгласува старозаветното, се очертава не само единството между двата Завета, но и се изтъква превъзходството на Новия завет. Тълкуването на замъглено представеното единство и опозиция между двата Завета в откъса налага извода, че на нов превод от страна на Евтимий Търновски са били подложени старозаветните книги.

Съществува още един аргумент в полза на направения извод. За да извърши своите преводи, Патриарх Евтимий е изхождал от планината-знание на истинските догми. Догматиката, свързана с триединството, боговъплъщението, изкуплението и пр., е разкрита в Новия завет. В Стария завет тя е само загатната и за нейното представяне е нужен екзегетичен анализ. Така например Григорий Богослов смята, че голямото и скритото в Стария завет преминава в малко и видимо в Новия - рождение вместо създаване, дева вместо жена, Витлеем вместо Едем, ясли вместо рай¹⁰. От позициите на планината-знание на истинските догми, санкционирани от вселенските събори, може да се подходи само към старозаветни книги, където догмите са смътно представени, и тогава старозаветните книги ще бъдат съзвучни с евангелието. В тях не ще се съдържат противоречия с догмите.

Без да притежава стойността на аргумент за преводаческата дейност на Евтимий Търновски, състоянието на богословската наука по това време в Европа следва да се взема под внимание. От XII в. започва оживена полемика с юдейските учени по въпроси, свързани със Стария завет. По-късно, през 1311 г. на събора във Виена Раймунд Лулус изтъкнал необходимостта от катедри по семитски езици към университетите и такива се откриват в Рим, Париж, Болоня, Саламанка и Оксфорд. През XIV в. Николай Лира написал коментар към почти всички старозаветни книги¹¹. И България не ще да е изостанала от общата тенденция към активно и критично отношение спрямо Стария завет. В скален манастир край с. Иваново е запазен следният надпис, който е от XIII или XIV в.: *Изъ Р҃с҃ань писахъ Макавиѣ*¹². Като косвено свидетелство за специално отношение към Стария завет в България може да се приведат и някои примери от по-късното състояние на нещата в Сърбия. Известно е, че деспот Стефан Лазаревич е поканил от Атон един монах и му възложил да преведе следните книги: *Судѣ, Левитѣ, Второзаконїе, Моисеевскїе книги петъ и Зонара*. П. А. Сирку смята, че във връзка с работата на този монах е и дейността на Доситей, който през 1418 г. преписал четирите книги на Царете, преведени през 1416 г.¹³ Особено внимание заслужава фактът, че книгите Левити и Второзаконие, които са част от Петокнижието, се споменават за превод отделно и освен това се говори за превод на Петокнижието. С други думи, частите на Петокнижието са се превеждали отделно и се е правил превод на цялото Петокнижие като кодекс. Константин Костенечки в Ск призовава сръбския владетел да обнови Псалтира и всички останали книги *нбо двѣдскоюу книгоу шкновнши рѣстлнмоу, и прочее вѣсе (100)*. Не е съвсем ясно кои останали книги ще се обновят, но контекстът дава основание да смятаме, че се имат предвид старозаветните. По всяка вероятност и пътуването на Константин Костенечки до Палестина има връзка с нови преводи на Стария завет, а не е продиктувано от обикновено любопитство. В глава *ѿ* на трактата си Костенечки пише: *Бѣлико во бл҃гѣтѣво вѣ сѣ лежить сѣкрѣвно, ш̄ егоже самъ бѣ цр҃твїю не ѣномъ*

притчно сътвори. реч во ... въсакъ книжникъ наоучивъсе црѣтвѣю по вѣнѣ ѣ чѣке богате износица из доме своего ншваа и ветхаа (197). За какво богатство става въпрос и къде е скрито то? Отново имаме работа с библейска алюзия (мт 13:52), за чието дешифриране на прототекста се използва Йоан Златоуст: "Виждаш ли, че Христос не изключва вехтия завет (разр.м. - К.К.), но го хвали и превъзнася, като го нарича съкровище... защото новото и старото са съединени и свързани помежду си"¹⁴. Следователно книжовникът изтъква голямото значение на Стария завет за истинското православие. Тези данни създават предположение, че и Патриарх Евтимий е изнасял "Богатството" от Стария завет чрез нов превод.

Със задълбочаване тълкуването на представения текст отрязък се стеснява кръгът на преведените от Евтимий Търновски книги в манастира "Св. Троица". От само себе си се разбира, че реформаторът не е бил в състояние да преведе отново целия Стар завет - той не е разполагал с достатъчно време, защото става патриарх. Трябва да се подчертае, че Григорий Цамблак не съобщава нищо за никакви помощници, което едва ли ще е част от възхвалата на писателя. Той категорично се ангажира с казване на истината.

Наред с очертаните семантични различия между *сантъ*, *грѣкъ* и съответните производни за обосноваване хипотезата относно преводаческата дейност на Евтимий Търновски, има значение и точното определяне семантиката на *древнѣ*. В ПСЕв тази лексикална единица е използвана четири пъти. При това двете употреби фигурират в подложения на анализ откъс. Те са в непосредствена връзка с превежданите от реформатора книги. Трите примера от четирите се свързват с постановки от Петокнижието. Аарон е наречен *древнѣн онь*, *законныхъ сѣни с/ва/щеникъ* (112). Едемският рай е *древнѣ ча/овѣ/чѣскаго вс/тъ/ства селеніе* (122). По-голямо внимание заслужава изразът *Древнѣа мимондѣшма: се въшѣ въсѣ нова* (168). Той е въведен след като е описана преводаческата дейност на Евтимий. Според П. Русев изразът се отнася за богослужебните книги, които са преведени от Евтимий Търновски: "Завършил новия превод на богослужебните книги, Евтимий отменя старите с думите на апостол Павел: Старото отмина; ето всичко стана ново"¹⁵. Дали обаче апостол Павел е отменял никакви стари книги и по принципа на подобие Григорий Цамблак е приписвал думите на Евтимий? Цитатът е от II Кор. Той се тълкува от Йоан Златоуст така: "А какво е това древно? - Или грехове и разни видове нечестие, или всички юдейски (обреди); а по-добре едното и другото заедно"¹⁶. Юдейските обреди са регламентирани в Петокнижието. С въвеждането на цитата от посланието Григорий Цамблак изяснява, че ако и да превежда старозаветни книги, Евтимий Търновски не остава при тях, не е подчинен на юдейските обреди, не изповядва старозаветно откровение, а се провиква с апостол Павел, че всичко е станало ново. Новото се заключава в християнските постановки, които произтичат от Петокнижието. Ето как продължава коментара си Йоан Златоуст:

"вместо каменни скрижали, получихме плътени; вместо обрезание - кръщение; вместо мана - Владично тяло; вместо вода от камък - кръв от ребро; вместо Моисеев или Ааронов жезъл - кръст; вместо обетована земя - небесно царство; вместо безброй иереи - един Архиерей; вместо безгласен агнец - духовен Агнец. Като се представя всички тези и подобни на тях блага, (апостолът) казва: "всичко стана ново"¹⁷. Както се вижда от цитата, Йоан Златоуст представя връзката между двата Завета, като изтъква превъзходството на Новия. Не е трудно да се забележи, че новозаветните блага са във връзка с Петокнижието. Аналогично е и отношението на Григорий Богослов с посоченото по-напред съотношение между старото и новото, между голямото и скритото, и малкото и видимото. Само че той се опира единствено на книга Битие. Казаното за трите употреби на дръвнъ налага да се приеме, че и при четвъртата прилагателното трябва да има същото значение - "който се отнася до Петокнижието". Потвърждение за използването на това значение е обстоятелството, че Евтимий Търновски е наречен втори законодавец - *Иже въскъ дръвнѣа втврѣи сѣи законодавецъ оупразниъ* (168). Първият е Мойсей, а той се смята за автор на Петокнижието (по-подробно за това ще се спира при сравняването на Евтимий с Мойсей). Следователно книгите, които са съдържали противоречие с истинските догми, са първите пет библейски книги. В съществуващите до Евтимий Търновски преводи е била изопачена префигуративната, предобразната роля на Петокнижието спрямо християнството. Най-старите библейски книги не са били представени като основа на християнството, а са влизали в противоречие с него. За изясняване значението на дръвнъ спомага и семантиката на изречението *дрѣвѣ* от други произведения на Григорий Цамблак. Наречението се свързва с явления от Петокнижието: *Дѣни же вышшоу исходит, свѣтлостъ на лицѣ имѣнѣ, какоже Млуги дръвѣ*¹⁸; *И не и зде потопи шькоу роденаго Ирода Икоже дръвѣ Черминаа глосѣнна гордаго фаравна*¹⁹.

Във връзка с последната употреба на дръвнъ е необходимо да се обърне внимание на едно несъответствие в превода. Става въпрос за това, че Евтимий е унищожил всички стари книги. Моментът предизвиква асоциации за средновековно аутодафе, което е напълно възможно. Л.В. Горина обаче изказва съмнение относно достоверността на съобщението: "Цамблак утвърждава, вероятно, като силно преувеличава, че Евтимий унищожил всички стари славянски преводи и снабдил своето паство с нови книги..."²⁰. Съвсем основателно П. Русев пише, че на съобщеното от Цамблак следва напълно да се доверяваме. В Словото поетът и историкът не са противопоставени, "не си пречат един на друг, а вървят заедно и се подпомагат взаимно. Художественото и документалното съществуват едновременно като две страни на творбата"²¹. Преувеличението за унищожаване на всички книги е мнимо. То не се съдържа в думите на средновековния писател, а е вследствие на нефункционално²² въведен еквивалент в превода на съвременен

български език. В речника на Фр. Миклошич за глагола *упразднить* е представено гр.²³, а едно от неговите значения е "освобождавам"²⁴. И.И. Срезневски предлага за глагола значенията "упразднить, унищожить"²⁵. Като функционални еквиваленти от съвременния български език биха могли да бъдат глаголите *изпразня* и *освободя*. Чрез тях се получава по-ясна представа за работата на Евтимий Търновски по превода на книгите - той ги е изпразнил, освободил от голямата вреда и противоречие с истинските догми. В подкрепа на корекцията е обстоятелството, че Евтимий все още не е патриарх и не разполага с необходимата власт. Ще припомня, че по думите на именития книжовник Евтимий не налага своите преводи, а ги предава на църквата. По-късно, когато вече е патриарх, поведението му е друго. Той не се колебае да действа със сила - прогонва еретиците като аравийски вълци, отсича корена на греха.

Григорий Цамблак заявява, че новите преводи са "като нож за езиките и като огън за лицата на еретиците". Ясно се очертава необходимостта да се имат предвид еретическите движения от епохата и тяхното отношение към старозаветните книги и поспециално към Петокнижието. Еретиците по това време са варлаамитите, богомилите, адамитите и жидовстващите. Всички техни учения имат претенции за превръщане в господстващ мироглед²⁶.

Варлаамитството, вероятно, е било най-слабо разпространено. Според Б. Николова то "представлявало една тънка струйка в общото еретическо течение, което се разливало в българските земи през втората половина на XIV в."²⁷. Д. Гонис убедително защитава тезата, че Теодосий и Фудул не могат да се приемат за "горещи привърженици на Акиндиновата и Варлаамовата ерес"²⁸. Въпреки това ще бъде разгледано отношението на варлаамитите към Мойсеевото петокнижие.

По мнението на Григорий Палама Варлаам разбива единството на бога и троицността превръща в безкрайност, защото не произхожда от едно лице²⁹. За ортодоксалните християни лицето, от което всичко произхожда, е Отец. Той е причина, начало и източник на Духа и Сина. Освен това Варлаам и Акиндин свеждат божията троицност до равнището на творение. Ереста на Варлаам влиза в конфликт с монотеизма, със сътворяването на света и богопознанието. Всички тези постановки на християнската философия водят началото си от Петокнижието.

Богомилите дълбоко познавали новозаветната литература - "цитирали цели пасажии наизуст, без да има нужда да ги четат"³⁰, но отричали Петокнижието като творение на дявола³¹.

Адамитите превратно тълкували свободата на Адам в Едемския рай и затова събличат одеждите и дават простор на страстите.

Жидовстващите не само не отричат Петокнижието, но за тях то е най-важната старозаветна книга. За евреите Петокнижието е конституционно-религиозно писание³². Според апостол Павел обаче

(II Кор 3:15) "А и до днес, при прочитане на Мойсей, покривало лежи на сърцето им". Иначе казано, евреите не искат да видят действителните, както смятат християните, месиански идеи и тяхното осъществяване в евангелието. Очевидно това движение ще да е било доста разпространено в България, защото се налага през 1360 г. да се свика събор против него в Търново. Трябва да се предполага, че едно десетилетие след събора учението на жидовстващите не е било изцяло ликвидирано. И ако Иван Александър води борбата от позицията на силата, Евтимий Търновски се противопоставя чрез точно превеждане на Петокнижието и прокарване в него единството между двата Завета. Ето защо новопреведените книги са съзвучни с евангелието.

Посредством новите преводи на Евтимий за много народи се разкрива в своята красота първоизточникът на добродетелите, който е прославил редица старозаветни герои, борили се за спазването на закона. За християнина първоизточникът на добродетелите е законът, той е централен в Петокнижието. Григорий Богослов казва, че законът привежда към евангелието, писаният закон събира с Христос³³. Не трябва да се съмняваме, че Григорий Цамблак изтъква ръководната роля на закона за истинския християнин.

По разночетенията от изданието на Словото (174) фигурира изразът иже люди ꙗже неѣждѣства измѣнивъ мнѣшихъ съ чѣсти, бесчѣстнѣхъ създатѣль. С известни модификации той се среща в три преписа. От него се разбира, че от невежество хората са безчестили създателя. Създател е богът отец. Като творец на космоса и човека той е представен в книга Битие. В останалите книги на Петокнижието чрез закона той е характеризиран като създател и благоустроител на човешкото общество.

За обосноваване на хипотезата относно преводаческата дейност на Евтимий Търновски имат своето място и художествените сравнения с Мойсей и Птоломей II, които Григорий Цамблак е въвел в откъса. Не би могло да се каже, че на този факт досега не е обръщано внимание. Обясненията обаче не преминават границата на общи констатации за позовавания от Библията като художествен похват в творчеството на Григорий Цамблак. Стига се и до извод, който не отговаря на средновековната поетика: "Да се сравнява Евтимий с един от най-прославлените библейски герои, като Птоломей, Давид и Мойсей, и да се поставя той по-високо от тях, е било нещо смело и ново за българската литература през онази епоха"³⁴. За това, че Птоломей не е библейски герой, вече бе казано. По-важно е да не се забравя, че в средновековието отразяваната действителност, която е християнска, стои по-високо от старозаветната история³⁵. Така че няма нищо ново и смело при сравняването на Патриарх Евтимий с Мойсей. Не е невъзможно и поставянето му над еврейския вожд. На основата на сравняването на Евтимий с Мойсей П. Русев определя последния български патриарх от Второто царство като личност, облечена с най-висша църковна

власт. За него Евтимий Търновски е втори законодавец на българската църква "който отменя съществуващите дотогава богослужбни и други книги и дава нови, вече преведени точно..."³⁶ Същото мнение споделя и Сл. Иванов - Евтимий е втори законодавец на българската църква³⁷. С обозначаването законодавец се свързва цялата реформа на Патриарх Евтимий. Ако наистина в откъса средновековният писател очертава Евтимий Търновски като втори законодавец на българската църква в такъв широк смисъл, неизбежно възниква друг въпрос - кой е нейният първи законодавец? В текстовия отрязък обаче няма ни най-малък намек за такъв и Патриарх Евтимий се противопоставя само на Мойсей. Отново подчертавам - преводаческата работа на Евтимий в манастира "Св. Троица" се свързва с период, когато той все още не е патриарх и не разполага с властта, за да бъде законодавец в толкова широк смисъл. Първият законодавец е Мойсей и различните асоциации с него не могат да се интерпретират свободно, без да се държи сметка за самата роля на Мойсей в библейската история и богословие. Търсенето смисъла на действителните факти зад сравняването с Мойсей трябва да има за отправна точка споменатото вече положение от средновековната поетика. Старозаветната дейност е префигуративна спрямо отразяваната. Така че истинската информация би могла да се получи след изясняване на старозаветните епизоди и тяхното тълкуване в патристиката. Необходимо е да се даде отговор на въпросите как се свързва Мойсей с историята на библейския текст, защо Патриарх Евтимий е тръгнал от планината-знание на истинските догми и накъде води пътят оттам, как средновековният мислител е възприемал богопознанието и как е следвало да се постигне то? Отговорите на тези въпроси съставят основата на изходния модел, кодиран от Григорий Цамблак в съответния пасаж.

Не е трудно да се забележи, че сравняването на Патриарх Евтимий с Мойсей се извършва в противопоставителен план по вертикала³⁸. За да получи скрижалите, Мойсей се изкачва на видим земен хълм, а Евтимий Търновски се е изкачил върху планината на ума. Противопоставят се материално и духовно, свещено и свръхсвещено, Стар и Нов завет. Макар че на пръв поглед и двамата достигат до несъизмерими величини (хълм и планината-знание на истинските догми), всъщност те имат една и съща крайна точка - обожествяването. Но пътят към него е различен и, както ще се види, по по-сложния върви Евтимий. Затова той стои по-високо.

Когато става дума за Мойсей, за средновековния човек и преди всичко за средновековния исагог, еврейският предводител се свързва не само със скрижалите и божните заповеди, но и с първите пет библейски книги. Мойсей се смята за автор на Петокнижието. В неговото авторство не са се съмнявали Филон Александрийски и Йосиф Флавий, когато Григорий Цамблак споменава като източник за Юдейската война. Този възглед са поддържали и църковните

отци!³⁹ Истинността на Мойсеевото авторство се подлага на преценка много по-късно.

Християнското богословие е мистично богословие и е неразривно свързано с теосиса, с обожествяването на човека. Идеята е изведена от книга Битие, в която се намира най-важната част на християнската антропология - сътворяването на човека по образ и подобие божие⁴⁰. Освен това богословието различава две понятия за бога - в неговата вътрешна същност и непостижимост, на невъзможността да бъде наименуван и в неговото обръщение към света⁴¹. Във връзка с това са и двата пътя на богословието - апофатическия и катафатическия. Трактовката за тях е развита от Псевдо-Дионисий. Според него катафатическият път води към частично познаване на бога и поради това е несвършен. Друг път /апофатическият/ води към пълно незнание и затова той се определя като свършен и единствено подобаващ на бога, който е непознаваем⁴². Апофатическото богословие се заключава в освобождаване от всичко, което е достъпно за познанието. Катафатическото богословие се състои в размишления над Св. писание, догмите и литургичния живот. По този начин се прониква в божествените тайни⁴³. Трябва да се подчертае, че опорните елементи (Св. писание, догмите и литургичния живот) не са рационални понятия за положително знание на божествената природа, а идеи, които направляват преобразуването на човека към съзercание на божественото като далеч от всякакъв разум. Изказаните мисли за пътищата на християнското богословие са предварителни бележки, необходими за екзегетичния анализ спрямо сравняването на Патриарх Евтимий с Мойсей. Досега такъв анализ липсва, а той само би допринесъл за пълното изясняване в художественоинформационно отношение на тълкувания пасаж.

Григорий Цамблук представя Мойсей като изкачил се на видим земен хълм и проникнал в недостъпната за другите тайна. Необходимо е да се изтъкне, че е използвана библейска илюзия (Иzx 24:12-16), чийто прототекст не е отбелязан в изданието. Образът на Мойсей като човек, който се приближава към бога на Синайската планина, е разработван от редица християнски мислители и философи - Филон, Григорий от Ниса, Григорий Богослов, Псевдо-Дионисий, Григорий Палама и др.

Григорий Нисийски счита, че най-свършено богопознание се постига чрез екстаза. Така смятат и исихастите! В трактата си "За живота на Мойсей" Григорий изобразява живота на староеврейския вожд като духовни победи, които са го довели до двукратно съзercаване в екстаз на божията същност⁴⁴. Апофатическият път на богословието Псевдо-Дионисий разяснява в "За мистическото богословие" посредством изкачването на Мойсей на Синай. Само когато преминава границата на света, на видимите и на виждащите го, тогава той прониква в мистичния мрак и изцяло принадлежи на бога. Най-доброто в Мойсей се съединява с бога. Като се отказва от

положителното знание и благодарение на незнанието, познава божественото⁴⁵. Григорий Нисийски смята, че срещата на Мойсей с бога в мрака е с по-голяма стойност от срещата при къпиновия храст, когато Мойсей вижда бога в светлина⁴⁶. Няма съмнение, че средновековният български книжовник е имал предвид именно тази постановка и изобразява Мойсей като движещ се по апофатическия път. След обожествяването си Мойсей получава скрижалите с Божиите заповеди. Ето защо книгите на Евтимий Търновски се сравняват със скрижалите на Мойсей. Както плочите са получени след обожествяване, така и книгите на Евтимий са боговдъхновени, защото са резултат от виждането и сливането с бога. Те са написани след обожествяването му. В противен случай не биха имали нужния авторитет в очите на съвременниците му. Г. Г. Майоров определя задачата на философа и на художника "да предаде на съвременниците и потомците образа на истината така, както е даден в първообраза, без да привнася нещо от себе си и като максимално изключва своята субективност от творческия процес. За възпроизвеждането на истината философът трябва да достигне *ekstasis*'a (излизането извън пределите на своята субективност) и по такъв начин напълно да откъдне своето мислене с възпроизвеждащия архетип"⁴⁷. Тук е важно не само констатирането на факта, че Евтимий Търновски се е обожествил, но и установяване на различията между Мойсей и реформатора. Те биха обяснили защо Евтимий Търновски стои по-високо от Мойсей.

Григорий Цамблак казва, че на Евтимий се е случило това, което е направило Мойсей законодавец и водач на хората към богопознание (тожде е/тъ съмотреніе и на великом сем видѣти), но същевременно очертава и различията. Бъдещият търновски патриарх се изкачва на планината-знание на истинските догми. Самото обожествяване е коренно противоположно - за Мойсей става в мрак, а за Евтимий в недостъпното за другите видѣніе. Вместо каменни скрижали и издълбани на тях букви - пречистени за бога душа и ум.

По своята същност догмите на църквата представляват антиномии, с които трябва да се промени човешкият ум, за да се премине към съзерцаване на божествената реалност⁴⁸. Катафатическият път е по-сложен от апофатическия (материалните предмети трудно могат да въведат в заблуждения ума, но това лесно могат да направят абстрактните понятия като разум, единство, същност и благо)⁴⁹ и по него са в състояние да се движат изпитаните в апофатическия път умове. Това е причината Климент Александрийски да смята, че само апофатическата редукция е единствено безопасния начин да се разсъждава за бога⁵⁰. Сложността на катафатическия път определя превъзходството на Патриарх Евтимий над Мойсей. Що се отнася до другото различие - Евтимий не влиза в мрак, но получава видѣніе, то също го представя като вървящ по катафатическия път на богословието. Псевдо-Дионисий смята, че с размишление над Св. писание всеки според възможностите си

постига възнасянето към божественото сияние и оттам се заема божественото откровение като правило на истината. Така се осъществява запазване на Св. писание от допълнения или непълноти⁵¹. Следователно вместо старозаветното обожествяване (вникване в мрака) Евтимий е извършил новозаветно - вникване в божественото сияние. Образът на бога, обвит с "мрак", се отъждествява от Псевдо-Дионисий с божествената светлина⁵². Както се вижда и постановката за теосиса е изразена от Григорий Цамблак на базата на единството и позицията между двата Завета. При сравняването на Евтимий Търновски с Мойсей писателят се проявява като тънък екзегет, който излага своите мисли в стегната форма. За съвременния читател обаче те остават неразбираеми и се интерпретират свободно, без да се взема под внимание екзегетиката.

За обосноваване хипотезата относно преводаческата работа на Патриарх Евтимий е важно да се изясни и предметът на катафатическото богословие. Той е божествена проявленост, обръщането на бога към света⁵³. Положителният път води като стълба на богопроявлението към тварния свят⁵⁴. Новото сътворяване и устройство е регламентирано от книга Битие. В началните глави на книгата са формулирани в класическата си форма възгледите за космоса и природата. Те са определяли позициите на средновековния човек спрямо света, оформяли са неговия мироглед. Книга Битие е изиграла най-голяма роля за създаване на различните християнски учения. Освен споменатата вече важна част на християнската антропология - сътворяването на човека по образ и подобие божие, тук се прокарва идеята за благоустрояването на сътворения космос⁵⁵. От книга Битие започва и идеята за единството на двата Завета и което е най-важно - идеята за грехопадението, а то предполага изкуплението. Интересна в това отношение е постановката на Кирил Ерусалимски. Той търси да установи точното съответствие между грехопадението и изкуплението. Чрез девствената Ева се е родила смъртта - чрез девица се ражда вечният живот, заради дървото прародителите са изгонени от рая - дървото (кръстът) въвежда в рая, над Адам е било произнесено проклетие тръни и бодли да му ражда земята - Исус приема трънен венец. Изобщо Кирил Ерусалимски счита, че Христос повтаря всички обстоятелства, при които станало грехопадението, за да ги изпълни с ново съдържание - оправданието⁵⁶.

С не по-малка значимост за християнството са и останалите книги на Петокнижието. В книга Изход освен коментирания вече момент за богопознанието са формулирани още два - бог е истинно съществуващият и невъзможността да се види божие лице. Темата за непознаваемостта на бога се разработва и във Второзаконие (4:12). В книгите Левит и Второзаконие се разглежда темата за богоугодната нравственост⁵⁷. Григорий Палама смята, че енергията, т.е. "неразделно-разделящата се" божия мощ се разкрива в света и открива бога на света. Тя се проявява в творческата дейност на бога,

в старозаветните теофании, в благодатното действие на божията промисъл и при управлението на света⁵⁸. Всички тези моменти първоначално са намерили отражение в Петокинижieto. Законът държи централно място в него, но същността му от християнска гледна точка не се състои само в ръководното начало за благополучие на земята. Кирил Александрийски казва, че законът е отменен по буква, но не и по дух⁵⁹. Важността на закона се изтъква и в евангелието, и в посланията. Изключителната роля на Петокинижieto за християнството очертава Юстин Философ. За него Мойсей не е толкова учител на еврейския закон, а пророк на Христос, който разсъждава в християнски дух много преди появата на евангелието⁶⁰. За Климент Александрийски Мойсеевото петокнижие наред с философията, която е предшествувала християнството, са в такова отношение към него, в каквото се намират частите на истината към нейната пълнота и цялост⁶¹.

При сравняването на Евтимий Търновски с Мойсей се засягат въпросите за богопроявлението, богопознанието, единството и опозицията между двата Завета, които съвременната на Григорий Цамблак философско-теологична мисъл е извеждала от Петокинижieto.

За изясняване на въпроса кои книги е превеждал Евтимий Търновски е необходимо да се вземе под внимание сравняването му с Птоломея II Филаделф. По-точно казано необходимо е да се знае как е била представена историята на Септуагинта по времето на Григорий Цамблак. С други думи, анализът се прави от исагогическа гледна точка. Според легендата първосвещеникът Елиазар изпратил по желание на Птоломея II седемдесет и двама преводачи (а не шестима, както е в превода⁶²), по шест от всяко коляно, които превели Петокинижieto. Филон Александрийски и Йосиф Флавий разширяват броя на преведените книги и казват, че бил преведен целият Стар завет⁶³. По същия начин предава легендата и Константин Костенечки, който изрично споменава като източник Йосиф Флавий: и мѣн ѿго (Елиазар - б.м., К.К.) послаати ѿмоу (на Птоломея - б.м., К.К.) книги... архѣрен же законъ писахъ златыми писмены, посла ѿмоу. тажъ начинше съ Димитрѣмъ црѣвѣмъ словоположникомъ и еъ ѿбъ дни съврѣшнше. ѿ оубо ѿвѣснпъ сице глѣе, прочѣи же (101)⁶⁴.

От предлагания тук превод на съвременен български език би следвало да се приеме, че Григорий Цамблак дава различни от Константин Костенечки сведения. Преводачите са схванали, че Птоломея II е наредил да се преведат всички боговдъхновени книги на Стария завет, а впоследствие се оказват преведени две части - Завета и Пророците. В речника към изданието за заветът и пророкъ са представени съответно значенията "Книга в състава на Библията" (283) и "Книга на пророците - част от Ветхия завет" (370). Очевидно предложеното значение за заветът не е достатъчно, за да се разбере каква по-точно книга се има предвид. Като се вземе под внимание постановката за господстващата идея, която съединява всички

части на Петокнижието в единно и самостоятелно цяло, за съюз, завет между бога и избрания израилски народ⁶⁵, трябва да се приеме под названието **законът** Мойсеевото петокнижие. Следователно при превода на Седемдесетте са били преведени Петокнижието и Пророците, т.е. пророческите книги. Три обстоятелства обаче налагат да се гледа скептично относно достоверността на информацията предложена от превода на съвременен български език.

1. Същественото различие между съобщеното у Константин Костенечки и това у Григорий Цамблак.

2. В ПСЕВ се оказва, че е пренебрегната царската заповед - нареден е превод на целия Стар завет, но се превеждат две негови части (Завета и Пророците).

3. Най-смущаващо е обстоятелството, че въпреки царското старание и божията воля се превежда не целият Стар завет, а Петокнижието и Пророците. Възможно ли е Григорий Цамблак в думите си да обезсилва влиянието на божиято вдъхновение, на божията воля? Едва ли. Получава се раминаване между желанието, предизвикано от добродетелната душа на Птоломей II, и желанието на св. дух. Наличието на такова противоречие в никакъв случай не би позволило възхваляването на египетския цар. Освен това не е възможно желанието на св. дух да бъде превеждане на по-малка част от Стария завет, защото няма да има достатъчно основания да се затворят устата на безсрамните юдеи и да се отхвърлят мъдруванията на безумните елини.

Изтъкнатите обстоятелства създават впечатление за недостатъчно издържан превод на съвременен български език и изискват да се потърси причината за противоречията и несъответствието между Константин Костенечки и Григорий Цамблак. Като основна причина трябва да се посочи неточното определяне семантиката на законъ. В откъса тя фигурира със седем употреби, представени в речника (284) със следните значения: "Закон, постановление, наредба", "Старият завет първата част на Библията; "Вяра, правила на вярата, християнска вяра, християнският закон" и "Обичай, традиция, закон". В действителност думата е използвана с едно единствено значение - "първите пет библейски книги, Мойсеевото петокнижие". Кое дава основание за такова тълкуване значението на законъ. Преди всичко разделянето и обозначаването на старозаветните книги. Старият завет се състои от три раздела - "Закон", "Пророци" и "Писания". "Законът" обхваща Мойсеевото петокнижие⁶⁶. Вероятно по времето на Ездра отделните книги на Петокнижието са били събрани в една, която се наричала "книга на Мойсей", "книга на закона Мойсеев" или просто се е наричала "Закон"⁶⁷. Петокнижието получава последното име, защото във всички негови книги ръководната мисъл е да се изтъкне ролята на закона⁶⁸. От значение е фактът, че названието "Закон" е прието в Новия завет⁶⁹, което положение може да се смята за ръководно при

използуване на названието от Григорий Цамблак. Като второ доказателство, че със законъ се обозначава Мойсеевото петокнижие, би могла да служи разказаната легенда за превода на Седемдесетте. Птоломей II е пожелал да се преведе законът, под което в легендата се разбира Петокнижието⁷⁰. Всички седем употреби на законъ в откъса са свързани с легендата и ролята на Петокнижието за водене на добродетелен живот, а това не позволява определянето на няколко значения. Същата семантична връзка имат и лексикалните единици законодавецъ и законоположник. На скрижалите са издълбани законоположенията на божията воля, а Мойсей е първият законодавец. Следователно в първата част на легендарната история за Септуагинта Григорий Цамблак не се различава от Константин Костенечки и общоприетото мнение. Във втората част обаче разликата остава. Направен е бил превод на двете части (Завета, т.е. Петокнижието и Пророците), а не на целия Стар завет. Не би могло да има съмнение, че Григорий Цамблак е познавал легендата за Седемдесетте по Йосиф Флавий. Дори и да се допусне непознаването на Йосиф Флавий като извор за Септуагинта, не може да се твърди, че на писателя не е била известна книгата "Премъдрост на Исуса, син Сирахов". В нейния предговор се казва, че са били преведени Закона, Пророците и други книги⁷¹. Очевидно тук под други книги се разбира третият раздел на Стария завет - "Писания". И въпреки всичко това, средновековният книжовник Цамблак заявява, че краен резултат на превода са Завета и Пророците. Може би тук се съдържа едно много важно сведение за самия Григорий Цамблак като исагог, а вероятно и за Евтимий Търновски. Писателят е имал критично отношение към легендата за Септуагинта. И ако западноевропейската исагогическа мисъл подхожда критично към историята на Седемдесетте през XVI в., то затова Григорий Цамблак, може би, е имслил повече от един век по-рано.

От казаното за Септуагинта трябва да се приеме, че и при сравняването на Патриарх Евтимий с Птоломей II се има предвид преводаческа работа, свързана с Петокнижието. Естествено, Птоломей II, както и Мойсей, стои по-ниско от Евтимий Търновски. Египетският цар е заповядал да се преведе Петокнижието, а Евтимий сам се заема със задачата. Птоломей II, ако и да е ревнител на божие слово, е езичник, а Евтимий Търновски е християнин. Неговата ревност към истинското слово е по-голяма - чрез новите преводи той затваря устата на еретиците, разкъсва техните учения като паяжина. Птоломей стига близо до богопознанието, а Евтимий повежда народа към богопознание след обожествяването си чрез размишление над догмите.

Като непряко свидетелство за интереса на Патриарх Евтимий към Мойсеевото петокнижие би могло да служи и отношението на Константин Костенечки към първите пет библейски книги. На този момент досега не е обръщано внимание, вероятно, поради тълкуването на Ск само като граматичен трактат. Идеологическият

аспект на съчинението тепърва се разработва⁷². Тук ще бъдат изнесени няколко сведения, които очертават значимостта на Петокнижието за християнството и необходимостта от нов превод в Сърбия.

1. Костенечки се обръща към сръбския владетел с предложение чрез чужденеца от търновските краища да се обнови Псалтира и останалите старозаветни книги (прочее въсе), Константин Костенечки въвежда една библейска алюзия. Обновяването на книгите ще се извърши така, както това е направил Ездра: ѿвразъ диднаго ѿного Есдръ въсприемъ, ѿже погубиша ѿврѣ ѿ рачочинаа събравъ и цркъвъ ѿнови (100). В 1 Ездр 7:6, 10 се казва, че той знаел Мойсеевия закон и го е изучавал усърдно. Според Неем 8:1 и нататък след завръщането на втората група евреи от плен Ездра донесъл закона и чел от него пред събранието. Изобщо преданието смята Ездра за възстановител на закона⁷³. Става въпрос именно за необходимостта от нов превод на Петокнижието, което личи от следващите думи на Константин Костенечки: паче же ѿ вѣщаниа въмѣняютсе, не во законнаа съверуютсе въ свѣдѣство тѣчю, нѣ и законъ творѣча вѣтнаа (100). Чрез тези слова писателят формулира две основни задачи: а) Книгите на Петокнижието трябва да се съберат едно (въ свѣдѣство). Необходимо е последното предложно съчетание да се схваща в този смисъл, защото петте книги всякога са се смятали за едно съчинение⁷⁴. Ще припомним поръчката на Стефан Лазаревич, който е наредил на монаха от Атон да преведе Мойсеевите пет книги; б) Книгите на Закона трябва не само да се съберат както подобава, но и да се изтъкнат онези моменти, които творят благодатта.

2. При разказа на историята на Септуагинта писателят казва, че Птоломей II, след като е събрал всички писания от целия свят, констатирал като "творящо" само Мойсеевото петокнижие. Това съобщение би могло да се възприеме по два начина: или Константин Костенечки иска да изтъкне прозрението на Птоломей II за появата на християнството от Петокнижието (в такъв случай съобщението е аналогично на информацията от предходната точка), или пък че само Законът е в състояние да усъвършенствува човека в земния му път. Двете възможности за тълкуване на текста не премахват основната идея - да се изтъкне ролята на Петокнижието. Текстът е: ѿ събравъ въса прѣданта по вселеннѣи, ѿ ѿврѣтъ, паче Мш сѣшм прѣданнаа сѣтъ тѣчю творѣча, прѣча же въса прѣблѣсти (101).

3. В трактата на Константин Костенечки се подчертава, че божияте заповеди водят към всякакъв път на доброто и всички са угодни за спасение на душата: ѿво повелѣнѣа гнѣа къ въсакомъ поути благоу възводѣтъ мнѣгоѿвразно, ѿвѣча въса оуго наа боу въ спѣнѣ дши (107). Преди тези думи писателят говори за Соломон, комуто са били обещани богатство, слава и победа над враговете, ако спазва господните заповеди.

4. Константин Костенечки, след като споменава за иконоборците, заявява, че ще изобличава не погубването на божествения образ, т.е.

на иконите, но на божествените заповеди. Според него погубването на божествените заповеди е по-лошо от иконоборството. Каквото е падението на иконоборца Теофил, такава е и на тези, които не само не знаят, но и забраняват да се разпространява правото учение. В какво се състои правото учение? В установеното от добрите мъже или отци и установеното преди идването на Христос. Намеква за Септуагинта и отива още по-далеч - за установеното, което е отразено на скрижалите и "останалите". Вероятно се имат предвид скрижалите с Божиите заповеди, които са основа на Петокнижието. Защото "писмената", изобразени на двата камъка от децата на рода Сифов, са Божиите заповеди, а "останалите" са другите части на Петокнижието⁷⁵. Правилното разпространяване на християнството има за основа първите пет библейски книги дори до неговото време. Справедливо В. Ягич нарича откъса "многословно, синтактически ужасно забъркано съждение", но, както се вижда, той съдържа важна информация, която предстои напълно да бъде извлечена. Текстът гласи: съ въсацѣм дръзновенѣм писанѣмъ бѣвѣшимъ погубленѣ, не вжѣтвнаго образа... не вжѣтвнѣй повелѣанѣи. чѣдѣ оубо; не рекоу ли тако таково и се е... пажеж хѣжъше е въсако... не зрѣи моужа паденѣ... такоже и сѣи иже не тъкмо не вѣдѣнѣимъ, не и възвѣрающѣмъ прострѣтисе правому оученѣю и оуставленное не тъкмо добрыми мужми... или шѣцы, не прѣже пришѣствѣ хѣа при Птолемѣи, також... и иже чѣда и рѣи сиовъ на двѣи каменѣ издѣрѣтеннаа пишавѣ писмена крѣпко дръжещѣ, и прочѣи. по тѣ вѣ шѣразѣи и тѣ дѣла въспрѣимлюще ш сѣи дрѣгѣ ш друга сѣетсе вжѣтвное сѣме и сѣасе право даже до нѣ (142-143).

5. Като основа на богословието Константин Костенечки посочва подчертаното вече положение от книга Битие, отнасящо се до християнската антропология (сътворяването на човека по образ и подобие божие): "Сѣтъи вѣ, шѣца глѣ истѣчника оума прѣваго. ивѣ инѣмъ вѣгословѣмъ ни вѣщѣю невѣщѣствнагѣо ни же кою словѣсною хѣтрѣстѣю прѣвѣвшѣ соуцаго въсакого слѣва и разоума можемъ косноутисе такоже по сѣмоу образѣ иже рѣхѣомъ оума. шѣдѣ же сѣ; ш иже въ велицѣмъ въ процѣи шѣ сѣи шѣрѣтѣно е, иже самъ гла бѣ. "сѣтворимъ чѣка по образѣи нѣшѣмоу и по пѣбѣи" (151).

6. Срещу Несторианската ерес Константин Костенечки аргументира единството на бога с Изх 3:14: ивѣ игда въпрѣси Мо сѣи при коупинѣ, глѣе. кѣдѣ тѣи сѣи гѣи; рѣч азъ есмъ сѣи, сѣи рѣчѣ свѣщѣ сице, не имѣе пѣбѣна свѣщѣства свѣвѣ повѣдати ти (177).

Примерите от Ск могат да бъдат увеличени, но това тук не е необходимо. Сложният език на средновековния български писател изисква задълбочени анализи които ще бъдат извършени другаде. Изнесените случаи обаче са достатъчни да се направи извода за специалното отношение на Константин Костенечки към Петокнижието като основа на мистичното богословие и източник за защита на християнството от различни ереси. Не би трябвало да се съмняваме ни най-малко, че идеите са пренесени от България и техният родоначалник е Евтимий Търновски. Разбира се, данните не могат да се използват като важен факт за обосноваване на предложената хипотеза. Константин Костенечки не е нито

непосредствен ученик на Патриарх Евтимий, нито пък изрично споменава, че е извършен превод на Петокнижието от търновския реформатор. Но ще подчертая, че при всеки удобен случай Константин Костенечки изтъква единството между двата Завета, навсякъде прокарва паралели между тях, което напомня за съзвучието на Евтимиевите преводи с евангелието и непоколебимостта им в догмите.

Накрая ще обърна внимание на още няколко обстоятелства, които също би трябвало да се имат предвид. Специфична черта на средновековното мислене е ретроспективността. Максимата на средновековното съзнание е "колкото по-древно, толкова по-автентично, колкото по-автентично, толкова по-истинно"⁷⁶. Според Ориген всички възможни истини са събрани в Библията, защото тя е най-древна. А най-древната част на Библията е Мойсеевото петокнижие. Освен това самата философска основа на исихазма произтича от Петокнижието - нарушаване на непосредствената връзка между бога и човека чрез грехопадението, която трябва да се възстанови. Върху исихазма е изразено силно старозаветно влияние. Исихастите възприемат бога чрез дъха и сърцето си, което произтича от Стария завет⁷⁷. Факт е, че няма друго старозаветно съчинение като Петокнижието, което да е подлагано на толкова много изследвания от екзегети, историци, философи и естествоизпитатели⁷⁸.

В цитирания преводен откъс от ПСЕв съществуват и някои други неточности, които създават погрешно мнение за писателя и богослова Григорий Цамблак. Така например съвременният читател, запознат с юдейския култ и богослужение, остава с впечатлението, че писателят е бил нежежа в областта на юдейската религия. Говори се за унищожаване на храмове и жилища, въпреки че лексикалните единици храмъ и житѣльство са в дат. пад. едн. ч. За юдеите е съществувал един храм на бога Яхве, който е бил не само религиозен, но и народно-обществен център. Останалите храмове в Елефантина, Самария и Леонтополис не са били признати по закона и нямат никакво отношение към Юдейската война, за която наемква Григорий Цамблак. Търновският книжовник посочва като извор за войната Йосиф Флавий, чието съчинение за нея е било много популярно в средновековните европейски литератури⁷⁹. С други думи, Григорий Цамблак е познавал много добре историята на Юдейската война и е невъзможно да е допуснал някакви груби грешки. Освен това не са били разрушени жилищата, но е бил прекратен относително самостоятелният вътрешнополитически и религиозен живот на юдеите. Що се отнася до следването на кръста от юдеите, то и такава информация в действителност липсва. В. Сл. Киселков смята, че бедите са сполетели юдеите най-вече заради кръста⁸⁰, при което се получава двусмислие - или че евреите са пострадали заради изповядване на християнската вяра, или пък че техните страдания са вследствие предаването на Христос, т.е. те да са обвинявани в богоубийство. В действителност Григорий Цамблак

казва, че "краят" на еврейския народ е настъпил след кръста, след разпъването на Христос⁸¹.

* * *

Тълкуването на откъса и отношението на изследвачите към преводите показват, че досега, въпреки съдържащата се важна информация в него, той не е бил всъщност пълно интерпретиран. Поточно казано при неговото разглеждане не са избегнати сериозните пречки за постигане на научна строгост в медиевистичните изследвания. Тях А. Джамбелука-Коссова отбелязва като прибързаност, липса на търпение, прецизност и най-вече любов към абстрактното теоретизиране, "което е много по-леко и по-бързо осъществимо, отколкото безпристрастно бавно и настойчиво издирване на малките, понякога незначителни на пръв поглед истини, които могат да ни доведат до постепенното построяване на голямата научна истина"⁸². По друг начин не могат да се обяснят големите различия в мненията на учените относно сведенията, които съдържа откъсът. За Ив. Гълъбов текстът е във връзка с основните християнски съчинения и всъщност Григорий Цамблак прави Евтимий преводач на евангелските текстове⁸³. Благой Чифлянов вижда в откъса превод на ония богослужбени книги, които не са съдържали Ерусалимския типик⁸⁴. Кл. Иванова отбелязва, че Григорий Цамблак не "казва нищо конкретно за самия процес на работата: кои книги, кои съчинения, в какъв ред, за колко време и как са се превеждали"⁸⁵. Тя смята, че писателят не е изследовател на Евтимиевото дело, а само възторжен негов възхвалител. Безкритичното използване на преводите недвусмислено насочва към повърхностно в известна степен възприемане на текста от изследователите. Впрочем Кл. Иванова прави редакторска намеса в преводния откъс, но тя е крайно недостатъчна и не премахва логическите противоречия. Намесата би могла да се охарактеризира като стилистична, но не и логико-семантична, концептуална.

Лексико-семантичният (контекстологичният) анализ на *евимий*, *евимийскъ*, *евимийскъ*, *евимийскъ* и *евимийскъ* говори за проведена семантична диференциация спрямо други близки по значение думи. За точно определяне значенията на интересуващите ни лексикални единици в работата свидетелствува привеждането на преводния откъс в логически ред.

Филологическата интерпретация, т.е. тълкуването на откъса от лексико-семантична, логическа, акзетична и исагогическа гледна точка насочва вниманието към превод на старозаветни книги от Евтимий Търновски и по-точно - нов превод на Петокнижието. Страничните факти изцяло поддържат представената хипотеза. А самата хипотеза обяснява напълно съдържащите се в интерпретирания отрязък данни.

Тълкуването на откъса може би има най-голяма значимост за преводачите от старобългарски (разбиран като процес на развитие) на съвременен български език. Отделните противоречия и неточности предупреждават всеки преводач, заел се с не леката задача да представи на съвременния читател средновековното словесно изкуство, колко много препятствия могат да съществуват в сравнително неголям текст отрязък. Всеки един дребен на пръв поглед детайл е в състояние да внесе голямо разкращение в словото на средновековния книжовник. Колко точно Константин Костенечки посочва в какво се заключава разкращението - въ приложени заншени или прѣложени гла. Неговите думи напомнят за принципа на функционалните еквиваленти като основа на преводаческата работа. Очевидно с подобни на представения преводен откъс, изпъстрен с логически противоречия и несъответствия, нашият съвременник трудно ще бъде убеден, че книжовниците от Търновската школа са оставили литературни образци за цяла Източна Европа. Приобщаването му към ценностите на словесното средновековно изкуство ще остане недостижима мечта.

ЛИТЕРАТУРА

- ¹ Джамбелука - Коссова, А. Литературознание или филология? - Лит. мисъл, 1984, № 5, с. 94.
- ² Гълъбов, И в. Цамблаковото слово за Евтимий и българският книжовен език в края на XIV век. - В: Русев, П., И в. Гълъбов, А. Давидов, с. 60.
- ³ Цоневски, И. Патрология. Живот, съчинения и учение на църковните отци, учители и писатели. С., 1986, с. 72.
- ⁴ Божков, Д. Коментар на Мойсеевото петокнижие. Пловдив, 1906, с. 5.
- ⁵ Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 105.
- ⁶ Марковски, И.С. Въведение в Св. писание на Ветхий завет. Част I. Общо въведение. С., 1932, с. 150; Милев, А., А. Михайлов. Учебник по гръцки език за духовните училища. С., 1956, 3-4.
- ⁷ ѿ не зрѣти повѣсти въ ѿган, ꙗко Матѣи... ѿ прѣложи съ... ѿ еврѣнскаго ѿзыка въ ѿанскыи Ск /171/.
- ⁸ Златоуст, Й. Тълкуване на Посланието до Ефесяните. - В: Библиотека творения на св. отци. Година VIII, Книга II. С., 1941, с. 235.
- ⁹ Цоневски, И. Цит. съч., с. 70.
- ¹⁰ Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольскаго. Т. I. Спб., 1912, с. 32.
- ¹¹ Марковски, И в., С. Съведение... с. 28.
- ¹² Василиев, А. Ивановски стенописи. С., 1953, с. 15.
- ¹³ Сырку, П. А. Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV-XVII века, СПб., 1901, с. XCVI-XCVII.
- ¹⁴ Златоуст, Й. Тълкуване на евангелието от Матей. - В: Библиотека творения на св. отци. Година III, Книга I-II. С., 1936, с. 21.
- ¹⁵ Русев, П. Похвално слово на Григорий Цамблак за Евтимий Търновски. - В: Русев, П., И в. Гълъбов и др. Цит. съч., с. 25.
- ¹⁶ Златоуст, Й. Тълкуване на Второто послание на св. ап. Павла до Коринтяните. - В: Библиотека творения на св. отци. Година VII, Книга II. С., 1940, с. 240.
- ¹⁷ Пак там.
- ¹⁸ Давидов, А., Г. Данчев и др. Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак. С., 1983, с. 108.
- ¹⁹ Русев, П. Естетика и майсторство на писателите от Евтимиевата книжовна школа. С., 1983, с. 250.
- ²⁰ Горина, Л. В. "Похвальное слово Евфимию Търновскому" Григория Цамблака как исторический источник. - В: Славянские культуры и Балканы, I- С., 1978, с. 342.
- ²¹ Русев, П. Документалност и художественост в средновековните писмени паметници. - В: Помощни исторически дисциплини. Т. I. С., 1979, с. 160.
- ²² Вж. Людеканов, А. Принципът на функционалните еквиваленти - основа на теорията и практиката на превода. - В: Изкуството на превода. С., 1969, 99-115.

- 23 Miklosich, F. *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum*. Vindobonae, 1862-1865, p. 1061.
- 24 Войнов, М., Георгиев, В. и др. Старогръцко-български речник. С., 1943, с. 413.
- 25 Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. Graz, 1956, Т. 3, с. 1248.
- 26 Палама, Гр. Слова. С., 1987, с. 27.
- 27 Николова, Б. Григорий Цамблак за ереста на Варлаам в средновековна България. - В: Търновска книжовна школа. Т. 3. Григорий Цамблак. Живот и творчество. С., 1984, с. 118.
- 28 Гонис, Д. Теодосий Фудул и Пирон в Похвално слово за Евтимий Търновски (Към историческия характер на разказа). - В: Търновска книжовна школа. Т. 3, с. 337.
- 29 Палама, Гр. Цит. съч., с. 137.
- 30 Ангелов, Д. Богомилството в България. III. С., 1980, с. 429.
- 31 Марковски, Ив. С. Частно въведение в Светото писание на Ветхия завет. Второ преработено и допълнено издание. С., 1957, с. 15.
- 32 Пак там, с. 12.
- 33 Творенията на св. отца нашего... с. 669.
- 34 Русев, П. Похвално слово на Григорий... с. 26.
- 35 Вж. Наумов, А. За литературно-естетическите възгледи на Григорий Цамблак. - В: Търновска книжовна школа. Т. 3, с. 53.
- 36 Русев, П. Похвално слово на Григорий... с. 47.
- 37 Иванов, С. л. Евтимиевата традиция в творчеството на Йоасаф Бдински и Григорий Цамблак. - В: Търновска книжовна школа. Т. 3, с. 177.
- 38 Бахтин, М. М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1979, с. 433 - "В средновековната картина на света горе и долу, внише и низше, имат абсолютно значение както в пространствен, така и в ценностен смисъл... Всички образи и метафори на движението в средновековната мисъл и в художественото творчество имат рязко изразен и смайващ с последователността си вертикален характер".
- 39 Марковски, Ив. С. Частно... с. 13.
- 40 Майоров, Г. Г. Формиране на средновековната философия (латинска патристика). С., 1987, с. 37.
- 41 Псевдо-Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Перевод Игумена Генадия (Эйкаловича). Буэнос Айрес, 1957, с. 127.
- 42 Лосский, В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. - В: Богословские труды VIII. М., 1972, с. 18.
- 43 Пак там, с. 26.
- 44 Цоневски, И. Цит. съч., с. 285.
- 45 Лосский, В. Н. Цит. съч., с. 19.
- 46 Пак там, с. 23.
- 47 Майоров, Г. Г. Цит. съч., с. 10.
- 48 Лосский, В. Н. Цит. съч., с. 27.
- 49 Пак там, с. 25.
- 50 Майоров, Г. Г. Цит. съч., 90-91.
- 51 Псевдо-Дионисий Ареопагит. Цит. съч., с. 34.

- 52 Майоров, Г. Г. Цит. съч., с. 38.
- 53 Псевдо-Дионисий Ареопагит. Цит. съч., с. 12.
- 54 Лосский, В. Н. Цит. съч., с. 25.
- 55 Майоров, Г. Г. Цит. съч., с. 37.
- 56 Цоневски, И. Цит. съч., с. 312.
- 57 Майоров, Г. Г. Цит. съч., с. 37.
- 58 Псевдо-Дионисий Ареопагит. Цит. съч., с. 128.
- 59 Цоневски, И. Цит. съч., с. 228.
- 60 Майоров, Г. Г. Цит. съч., с. 59.
- 61 Цоневски, И. Цит. съч., с. 142.
- 62 Кабакчиев, К. Едно несъответствие в преводите на "Похвално слово за Евтимий" от Григорий Цамблак. - Старобългаристика, 1983, 2, с. 80-83.
- 63 Марковски, Ив. С. Въведение... с. 229.
- 64 Ако се съди по пунктуацията, В. Ягич като че ли не е разбрал смисъла на израза. Той е поставил запетая след *ГЛ҃* и след това продължава нататък като отделно изречение. Според преписа (вж. Кувев, К., Петков, Г. Събрани съчинения на Константин Костенечки. Изследване и текст. С., 1986, с. 91) след *прѣчижи* има поставена точка, т.е. В. Ягич не е установил, че става дума не само за Петокнижието, но и за останалите старозаветни книги.
- 65 Марковски, Ив. С. Частно..., с. 4.
- 66 Вж.: Гудзий, Н. К. История древней русской литературы. М., 1966, с. 25; Филкова, П. Д. Сборник текстов и упражнений по истории русского литературного языка. С., 1977, с. 7.
- 67 Вж. Марковски, Ив. С. Частно... с. 52.
- 68 Пак там, с. 13.
- 69 Марковски, Ив. С. Въведение... с. 73.
- 70 Пак там, с. 230.
- 71 Пак там.
- 72 Вж. Гьолдблатт, Х. Константин Костенечки и славянският тезис о приемствености апостольства: К вопросу о тематическом ключе в "Сказании изъявленном о писменех". - В: Втори международен конгрес по българистика. Доклади. Стара българска литература. Литература на българското Възраждане. С., 1987, с. 167.
- 73 Марковски, Ив. С. Въведение... с. 48.
- 74 Пак той, Частно... с. 12.
- 75 В. Ягич смята, че става дума за писмо и неговото предаване, а не за божните заповеди и останалите части на Петокнижието. Вж. с. 143, бел. 1.
- 76 Майоров, Г. Г. Цит. съч., с. 9.
- 77 Аверинцев, С. С. Цит. съч., с. 63.
- 78 Марковски, Ив. С. Частно... с. 65.
- 79 История русской литературы XI-XVII веков. Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1985, с. 43.
- 80 Вж. Кирилков, В. Сл. Митрополит Григорий Цамблак. С., 1946, с. 44.
- 81 Вж. по-подробно Кабакчиев, К. Лексикални и лексикално-граматически несъответствия при преводите от старобългарски на съвременен български език. (Върху материал от произведения на писатели от Търновската книжовна школа). - Български език, 1986, № 6, 506-507.

- 82 Джамбелука - Коссова, А. Цит. съч., с. 97.
 83 Гълъбов, Ив. Цит. съч., 56-57.
 84 Чифлянов, Бл. Богослужебната реформа на св. Патриарх Евтимия. - Дух. култ., 1972, 3-4, с. 64.
 85 Иванова, Кл. Патриарх Евтимий. С., 1986, с. 59.

ИЗПОЛЗВАНИ СЪКРАЩЕНИЯ

ПСЕв - Похвално слово за Евтимий. Използувано е цитираното издание на Русев, П., Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев. Похвално... В скоби се поставя съответната страница.

Ск - Сказание изъглаголено ш писменѣ. Използувано е изданието на Jagić, V. Codex slovenicus rerum grammaticarum. Berlin, 1896, Munchen, 1968. В скоби е отбелязана страницата.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Филологически факултет

Том 27 (26)

Книга 1 — Литературознание

1989

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 27 (26)

Livre 1 — Les Lettres

1989

ЧЕХОВ И ЕЛИН ПЕЛИН. ВЕЧНИ ТЕМИ

Радка Кърпачева
Катедра "Чужди литератури"

Радка Кърпачева. А. П. ЧЕХОВ И ЕЛИН ПЕЛИН. ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ

Представенна статья исследует типологические сходства в творчестве Антона Павловича Чехова и Елина Пелина на материале художественной интерпретации вечных тем: красоты, любви и смерти.

Исследование произведений русского и болгарского художников подводит итоги о типологической близости, обусловленной родством художественного видения мира и бытия, эстетических позиций и сходного типа повествовательного "нероманного" творческого мышления.

Radka Kirpatcheva. ANTON P. TCHEKHOV ET ELINE PELRNE. SUGETS ETERNELS

L'article traite les ressemblances typologiques entre Tchekhov et Eline Péline basées sur le matériel de l'interprétation artistique des deux écrivain sur des sujets éternels: la beauté, l'amour, la mort.

L'analyse des oeuvres des auteurs — russe et bulgare — amène à la conclusion de la ressemblance typologique conditionnée par les vues esthétiques proches sur le monde et sur l'existence, par les positions esthétiques, par le type de pensée "non romanesque".

В изучаването на Чеховото естетическо присъствие, на въздействието му върху творчеството на Елин Пелин изследвачът е подпомогнат много от обстоятелството, че сам писателят го признава и високо цени. Нещо повече — българският писател има много изказвания, оценки и мнения за силата, с която Чеховото изкуство въздейства върху перото му. Името на Чехов и неговото творчество се споменават в различен контекст в изказвания и статии, в множество интервюта и спомени, понякога сред други имена (Тургенев, Горки, Доде, Мопасан, Юго), но винаги с лична емоционална нотка, с неизменно отношение на преклонение и безкрайно уважение: "...ед-

Горки — те бяха големи хора, които будеха интерес и подтикваха към литература... бяха колоси", в интервю от 1936 г., едно сравнително късно признание.¹ В статията си "Малкия разказ" от 1921 г. още Елин Пелин изказва разбирането си за разказа, много сходно, родеещо се с Чеховото виждане за малкия жанр. Десетилетия покъсно, като оглежда пътя си на творец, българският писател отново признава: "Аз много обичах, обичам и сега руската литература! Който иска да стане добър разказвач, трябва да се учи от тях!"² През 1946 г. той пише на Ст. Каракостов за отношението си към Горки, но отново споменава Чехов, запазил сякаш вълнението от първите срещи с творчеството му: "Бях се запознал с Чехов, който ме обая!"³ Възторженото си отношение към създаденото от Чехов българският белетрист запазва докрай, през целия си живот. То се простира дори върху някои не дотам удачни, сравнително ранни творби, които руският писател изключва от събраните си съчинения, може да се каже, зачерква за себе си, както е с опита за роман "Драма на лов". През март 1944 г. Елин Пелин споделя с Тодор Боров: "Напоследък прочетох още една книга от Чехов, "Драма на лов" — която той е писал на 22 години. Тя не е като последните му работи, но пак е дълбока, мъдра и високо художествена."⁴

Тези признания показват, че особеното отношение на Елин Пелин към Чехов не е познатото преклонение на начинаещия към утвърдения вече световен писател, към един от "колосите". То е постоянно развиващ се, динамичен и задълбочаващ се вътрешен диалог с руския творец. Не е просто увлечение, влияние, макар че българският писател употребява точно тази дума. Корените му са по-дълбоки и идват от вътрешното родство, от сходния тип художествено мислене, художествено възприемане на света и новелистичен талант. Затова Чехов не е просто етап, епизод в развитието на Елин Пелин, а постоянен за цял живот творчески и духовен спътник на българския класик.

За ранното запознаване и интерес на нашия писател към творчеството на Чехов допринасят и обстоятелствата. Творческото формиране на Елин Пелин, разцветът на младия му талант (1898-1904) съвпада с периода на най-интензивното разпространение на Чеховите произведения в България. При това младият Елин Пелин е сътрудник на списанията "Българска сбирка" и "Български преглед", където за пръв път се печатат преводи на Чехови разкази. В "Българска сбирка" само от 1901 до 1905 г. са отпечатани дванадесет разказа. Във вестник "Съзнание" и в списанията "Просвета" и "Учителска мисъл" за същото време се появяват повече от двадесет превода на разкази от Чехов. Има основание да се предполага, че сам Елин Пелин е превеждал тогава някои от тях. През 1902 г. писателят постъпва на работа в редакцията на "Български търговски вестник" като завеждащ литературния отдел. Тогава на страниците на вестника

се появяват множество преводи на Чехови разкази: "Писател" (76), "Дъжд" (80-81), "Конска фамилия" (81-82), "Анюта" (82-84), "Лотариен билет" (86-88), "Тържество на победителя" (90-91) и други. Името на преводача не е посочено. Но всички разкази се превеждат за пръв път на български език, до момента българският читател не ги познава. Отпечатаните в "Български търговски вестник" произведения са взети от втория том на събраните съчинения на Чехов, от десеттомното издание на А. Ф. Маркс (СПб. 1898/1901). Изследователите смятат, че преводите са направени от Елин Пелин, взети от втория том на това руско издание, притежаван от писателя.⁵ Тази догадка се подкрепя и от думите на Елин Пелин за изданието на К. Митишев. Той споменава за това, че познава творчеството на руския писател преди преводите: "От това, което даде за Чехов (Митишев — б.а.) аз можах да се запозная и да науча нещо за руската литература, макар, че по-рано аз бях чел на руски Чехов."⁶

Интересите на младия Елин Пелин са твърде широки и многопосочни, самият той казва: "...на младини четях всичко, което трябва да прочете човек, който има желание да се учи". Неговата литературна вселена е твърде богата и многогласна, тя в никакъв случай не се съсредоточава и изчерпва с името и творчеството на Чехов. Но руската литература и великият руски майстор имат особено място в нея: "От руската литература научих много неща — пише той през 1949 г. за вестник "Народна младеж", — от нея се запознах с Чехов, Тургенев, Максим Горки и много други писатели. На руски език бяха преведени и то много сполучливо Алфонс Доде, Виктор Юго и други." На друго място посочва Мопасан, Копе. И независимо от това, че споменава големите френски белетристи, продължава с признанието: "Познанията, които получих от руската литература..."⁷ И то не е единствено. Емилиян Станев казва, че "винаги е долавял у Елин Пелин руско и френско влияние — на Чехов, Горки и Доде, въпреки самобитността му".⁸ Но самият Елин Пелин няма за друга литература и автор признания, сходни с тези за руската литература и Чехов, донякъде за Горки. Те винаги са обособени, винаги поставяни високо, над всичко останало. "Четенето на хубави произведения винаги в душата на един писател е благоприятно за творчеството му. Може да не му влияе. Аз смятам, че много са ми повлияли някои от добрите писатели, които съм чел — като Чехов и Горки. Смятам, че те са имали благотворно влияние върху мене. Тъй щото не може без влияние..." — признание от последната година от живота му, 1949.⁹

Чехов е много близък на българския писател с отношението си към обкръжаващия го свят, към действителността и живота като цяло. Чеховата неудовлетвореност от настоящето и страстната мечта за друг, нов живот, мечтата му за бъдещето импонират на Елин Пелин, те са му близки и скъпи. Запознаването с творчеството на Че-

хов, с опита и постиженията на великия новатор в белетристиката и театъра обогатява нашия писател, прави го по-тънък наблюдател, по-проникновен психолог и познавач на живота, води го към размисли и изводи. Периодът от 1898 до 1904 г. е време на голямото и дълбочено навлизане на Елин Пелин в творчеството и майсторството на Чехов, време на творческо формиране и съзряване. Той много чете Чехов, покорен е от поетичната красота на художествения му свят, от мъдростта на разказвача. Чехов му дава твърде много като творец. При това, както казва в едно интервю, нашият писател следва принципа на Молиер: "Вземам хубавото, където го намеря!"¹⁰

За степента на въздействие върху Елин Пелин, за дълбоката близост на мисленето му с това на великия руски майстор на разказа свидетелствува и творческата преработка на някои разкази от българския писател. Освен разказа "В съдилището" от 1903 г., с подзаглавие "По Антон Чехов" и Чеховия разказ "Злоумишленик" (1884), подобна връзка можем да открием и между "Андрешко" (1903) и "Пресолил" (1885) на Чехов, между "Хитрец" (1904) и "На пътя" (1884) на Чехов. Но това са действително творчески преработки. Разбира се, въпросът "Чехов — Елин Пелин", сложното отношение на сходството, на близост и неповторима творческа оригиналност в никакъв случай не бива да се разглежда на това твърде елементарно и ограничено ниво, което не може да открие богатството на естетически, нравствени и философски въздействия, ва вътрешни връзки и творчески постижения.

Близостта на Елин Пелин с Чехов е отдавна известна на изследвачите, но като проблем на творческото развитие и естетико-философското формиране на българския писател не е проучена в цялото ѝ богатство, в сложността на множеството ѝ прояви и аспекти.¹¹ Особено конкретните прояви на типологическото сходство, мащабите и същността на естетическите връзки. Целта на представеното изследване е в съпоставката на двамата писатели с несъмнена творческа близост; да очертаем типологическите сходства, но и отликите, които правят неповторим и единствен всеки от тях. Тази изследователска задача изисква непрекъснато съотнасяне на Чеховото творчество с това на Елин Пелин, изучаване на историко-социалните, обществени и културни особености на времето, допринесли за формиране на светогледа, философско-нравствените и естетически виждания, своеобразието на творческата личност у големия руски прозаик и драматург и българския разказвач. Защото сходното възприемане и художествено претворяване на света, сходното художествено мислене не заличават самобитния творец, своеобразието на връзките му с националното и наднационалното, общочовешкото, с конкретната историко-социална даденост и вечните закони на човешкото битие.

Когато разсъждаваме над темата "Чехов и Елин Пелин" и тър-

сим типологическата близост, нейните прояви, не трябва да отминаваме и една нейна особеност. Тя е в обстоятелството, че освен типологията в нея има и етап на несъмнено влияние, на пряко и многопосочно въздействие. Но сходния с Чеховия тип художествено, "нероманно" мислене, повествователният талант и особеностите на творческото възприемане на света и битието, обуславят и един по-висок етап на общност у българския писател, близост в идейно-философски и образен план, и в плана на художественото майсторство. Но близост, изказана със свой език, с колоритно и ярко самобитно българско перо, защото, както казва Ем. Станев, талантливият писател "взема отвсякъде своето", но съхранява при това творческата си индивидуалност, собственото си поетическо лице. Сам Елин Пелин обяснява: "Стильт се ражда с твореца. Това е способността му да пише. Но той се оформя от прочетените книги, от работата над произведенията на големите писатели. Автор, който няма свой стил, не е голям писател."¹² А българският класик Елин Пелин не е просто голям писател, той е феноменална изява на националното съзидателно художествено начало, белетрист със свое място в европейската проза.

Л ю б о в т а, к р а с о т а т а и с м ъ р т т а — трите общочовешки, взаимосвързани теми носят пълнотата и многообразието на света, спецификата на нравствено-философското и историко-социалното възприемане на човека, човешкото битие и неговите етични опори. Вечните теми — любов, красотата, смъртта, са неизменно в нравствените и естетическите търсения на Чехов. Но се проявяват и развиват много своеобразно. Малко са произведенията, в които тези теми са основни и главни, съсредоточие на авторското внимание. При това осмислени и видяни във от рамката на конкретно-историческото, пречистени от социалните и философско-нравствените наслоения на епохата. "Вечните теми" у Чехов никога не се проявяват в чист вид, откъснати от времето. Те са вписани в него с цялата конкретност и многообразие на жизнените, обществени и социално-исторически връзки. Оттам, те се включват в общата картина на живота като съществен момент от нравствените търсения на героите, като важен елемент от цялостната картина на руския живот.

К р а с о т а т а за руския писател е много високо, многозначно и многообхватно понятие. Тя винаги е свързана с духовно извисяване, с благородство на поривите. Чеховата красота не е заземена, тя никога не е просто и само красота на земния живот. Прекрасното извисява и духовно пречиства неговите герои. Затова у Чехов често красотата е до тъгата, понякога дори трагедията и трагичното прозрение. Защото тя е несъединима, несъвместима с прозата на живота, с инерцията, безсмислието и сивотата на делника: "...моята тъга беше онова особено чувство, което се ражда при съзерцанието на истинска хубост" ("Хубавици").¹³ До красотата ярко и остро се открито

ява грозното, посредственото, бездуховното, тягостният делник на живота. Красотата кара Чеховите герои болезнено ясно да почувствуват това, да тъгуват за безвъзвратно отминалите години, но и за безрадостното бъдеще, защото те нито виждат, нито намират в себе си сили да променят, де преобърнат вечното като че ли човешко съществуване. Красотата не носи радостта и усещането за пълнота на битието, както е у българския писател.

Красотата у Чехов е като че ли с ясно изказано философско-естетическо и социално-историческо съдържание. В същото време прекрасното е и над конкретния смисъл и съдържание, над връзките с живота във всичките му реални дадености. Те неуловимо преливат, разтварят се в надисторическото, общочовешкото и вечното му значение. В естетико-философските си размисли писателят е и в живота — днешния, реалния и земен живот с неярката му топла красота, в тъгата и усещането за обреченост на прекрасното. И в същото време е над него, извисен до великата вечна идея на прекрасното, любовта и смъртта.

У Елин Пелин красотата е радост. Тя е топла, земна, пълна със живот и любов към прекрасния "божи свят", излъчва невероятно жизнелюбие. Прекрасното за българския писател е неотделимо от светлото начало, от доброто и човечността. У него духовната красота някак естествено, по мъдрите закони на живота е неизменно свързана с физическата. Истинската красота, прекрасното са неотделими от вечните нравствени начала на народната душа. Стремешът към духовно извисяване, благородният порив към пречистване, така характерни за Чеховата представа за красотата, няма да намерим в Елинпелиновите герои. Освен в изключения като "Самодивските скали" и "Мечтатели". Красотата за нашия творец е неделима от доброто, истински човешкото, от висшата нравственост. Героите му носят доброто в себе си, то е тяхна исконна и неизменна същност и те не се стремят да постигнат нещо вън от нея. Те са неделима част от нравствения закон на доброто и човешината, състраданието и милосърдието. Така видяното отношение "прекрасно-добро", "човечност-красота" е по-конкретно и определено, вписано в една по-тясна историческа и социално-психологическа рамка в сравнение с Чехов.

Красотата за българския писател е жива частица от битието, свързана неделимо със земята и природата, с живота. Прекрасното за Елин Пелин е неразривно свързано с природата, то е земна красота. Тази естествена връзка е жива, пълнокръвна. Вън от нея за писателя красотата е невъзможна. Когато пише за своите красавици, писателят винаги се докосва до природата, чрез нея ги рисува. Косата на Войка е "руса и златна като жълта тинтява, светла и рохава като опашка на звезда" ("Лепо"), очите на Калина са "светли и бистри като горски кладенец", "сини като синчец", зъбите й — "бели и чисти като налягали овци", "като на катеричка", лицето на Иглика "сияе

като пролетен ден" ("Иглика") и т.н.

Прекрасното у Елин Пелин има и известен русоистки оттенък — то е неделимо от естественото, чисто и здраво начало у човека. Прекрасното е единение на духовно и физическо здраве. Чезне ли доброто, вътрешната светлина — чезне и красотата. На нейно място идва грозното, нездраво и хищно начало. Погледът на една от "първите селски хубавици", Цвета е "бистър, светъл и добър, устните ѝ са като малка ягода"; чорбаджийската болнава щерка Станка е с "телце малко изкривено, с повдигнато изгърбено рамо, което държи накриво главата ѝ". Тя стои до Цвета "като гнило пънче при млада, току-що разлистена тополка" ("Земя").¹⁴ Еньо от същата повест е "с лице хубаво", "младо, румено, замислено момче", унесено в любовта си, когато душата му не е обсебена от злото. Но с духовното опустошение красотата си отива: "той затлъстя, лицето му подпухна и заприлича на старец".¹⁵ Нравствената болест руши и физическата красота. В същото време Цвета, надмогнала, простила болката и обидата, съхранила доброто в душата си "беше все така хубава и хорските очи я гледаха с радост".¹⁶

За българския писател красотата е съвместима с живота, тя е част от него, от настоящето. Но често тя и страдаща, ранена, умираща в света на Елин Пелин. Умира Ивка, "лична и напета", заради любовта си към ратая-сиромах ("Любов"), умира в непосилна жътва Пенка, "селско дете обичливо" ("По жътва"), Елка — "стройна и напета мома... с големи и жални очи, които гледаха мило и благо... беше весели и жива" ("Гераците"). В разказите "Кал", "Нане Стоичковата върба", "Съзла Младенова", "Любов", в повестите "Гераците" и "Земя" и други още, красотата е пронизана от трагизъм, обречена от злото, от пошлостта и парите. В темата за прекрасното у Елин Пелин звучат сходни на Чеховите мисли за вътрешното противостоене на красотата с живота, с нравствената и социалната уродливост, с грозотата на настоящето. В "Кал", "Нане Стоичковата върба" и "Гераците" тази идея за несъвместимостта на красотата с живота е изведена дори в образи-символи с много голяма сила на внушение: посечения бор — "светото дърво, обожавано от прадедите, рухна под брадвата на внуците"; "чудната върба ...се залюля страшно и се наведе... дънерът изпращя, сякаш извики от болка... убитото дърво се наклони бавно и падна с трясък и проклетие. Крехките съчки се изпочупиха с плач..."¹⁷ Настоящото на българския живот в тези произведения се възприема като антипод на красотата, в него властва низкото, пошлото, нравствено безобразното: "В ужасната, гъста, черна и лепкава, непроходима кал е ...затънало всичко... и души, и сърца, и умове, и хора, и всичко... Вечно окаяние, вечно безпомощно лепване, вечно омразно жабуркане в тая тиня... в една бездънна лепкава кал, погъване все по-дълбоко, по-дълбоко, по-дълбоко."¹⁸

Когато пише за л ю б о в т а, Чехов разказва за живота. Любовта на героите му е неотделима от отмерения равен ритъм на делника, на бита. Тя не е изключително събитие, внезапно връхлитаща, тайнствена и ярка стихия. Както бавно и размерено, без външен драматизъм тече животът на Чеховите герои, така отмерена, сякаш приглушена е и любовта им. С нея неизменно е тъгата, копнежът по нещо като че ли близко и възможно, и в същото време — непостижимо. В разказа "За любовта" героят говори без драматизъм, безстрастно като че ли за любовта си — дълбока и дълга обич, съзнателно подтискана, мълчалива, почти безгласна, без ярки преживявания и емоционални взривове, но трагична. Това е разказ за любовта, но и за житейския делник, за инерцията, която надделява порива към извисяване, прави любовта и щастието невъзможни, непостижими. "...аз разбрах..., че когато обичаш, в разсъжденията за тази любов трябва да те ръководи нещо висше, нещо по-важно от щастието или нещастieto, от греха или добродетелта в техния обикновен смисъл, или изобщо не трябва да разсъждаваш."¹⁹ Любовта е била възможна, нужна е само крачка, но Чеховият герой не е могъл да я направи. Щастието е близко, но невъзможно. Смисълът на разказаната история е много по-богат, сложен, противоречив. Мотивът за любовта като изключителен, рядък дар в този разказ сложно е преплетен с нравствените закони на човешкото битие, с идеята за лично щастие и щастието на другите.

Чехов отрича и презира слабостта, неспособността за действие, дори в името на собственото щастие и любов. В същото време героите трябва да се подчиняват на вечния нравствен закон на доброто, на човечността. Чеховското разбиране за любовта проектира нравствения идеал на писателя, просветлява нови страни от него, утвърждава го. Разказът за любовта звучи като разказ за живота в цялата му сложност, в противоречивия възел на човешките копнежи, болки и радости. И всичко без сянка на изключителност, необикновеност, в обстоятелства житейски прости и повтарящи се. Руският писател слива вечната тема на любовта и красотата с общата тема на живота — конкретния, съставения от множество дребни факти, събития и обстоятелства. Способността да се извиси над живота в любовта и чрез любовта е особено важен белег за нравствената стойност на героите му. Заедно с това непостижимостта на щастието и настоящето, в конкретните исторически обстоятелства, устремеността към бъдещето като щастие, са характерни за най-скъпите на Чехов герои. Те са разочаровани, неудовлетворени от живота, остро чувстват фалша на човешките взаимоотношения, търсят път и страдат от невъзможността да променят нещата.

Елин Пелин гледа на любовта с мъдрост земна и човешка — тя е част от живота, най-красива, висша проява на истински човешкото. Любовта за него е естествен, неделен поток от голямото течение на

живота. Тя е вписана в него, носи най-доброто от човешката душа. Земна и естествена, тя не връхлита човека като таинствена, непонятна и гибелна стихия. Любовта е в делника, в бита, в обикновеното течение на живота. Но винаги у Елин Пелин тя е обгърната от светлина и земна поезия, топлина и човечност. Любовта е радост, ярко и неотразимо преживяване, дар за неговите герои ("Кумови гости", "Косачи"), дори и тогава, когато е недостижима ("Самодива", "Мечтатели", "Изпусната дума"), когато е обречена, самотна и трагична ("Любов", "Самичка", "Сълза Младенова", "Закъсняла нива", "Край воденицата", "По жътва"). Земна е обичта на младите, жива. Тя носи националната душа, нравственост и битие. Чисто и целомъдрено е отношението към любовта на героите — писателят се прекланя пред силата и красотата на душевния им порив, обгръща ги с възвишена поезия.

Любовта за Елин Пелин, за разлика от Чехов, е в живата рамка на селския живот — в полската работа, в селския делник, с постоянния, вечен тежък труд и неговия щастливо-горчив връх — жътвата, но и в обичайните срещи край кладенеца, с менците и росната китка, в грейналото в ярки възбу, бели кенари и цветя хоро. Земята и любовта, трудът и любовта, щастието са в естествена хармония, неделими. Не случайно неговите влюбени красавици са "моми работни", в чиста малка къщица, с праметен двор, пъстри лехи цветя, шарени черги.

Елин Пелин с повече вяра гледа на живота, когато пише за любовта. С повече вяра от Чехов. В неговия свят щастието е постижимо и в настоящето: "Косачи", "Кумови гости", "Ветрената мелница" и др. Наистина героите в повечето разкази са изправени пред тежки препятствия, притиснати от социални и нравствени обстоятелства, които правят далечна и невъзможна мечтата за щастие, понякога трагично я прегазват. Но все пак за него щастието е съвместимо с живота, с настоящето — въпреки всичко. И това просветлява цялата сложност на социално-нравствените и психологически връзки, тя не звучи обречено трагедийно, не е лишена от надежда за настоящето, както това е у Чехов. За руския творец щастието в границите на днешното, на "сега" е непостижимо, то е малко пламъче на надежда за бъдещето, но само за бъдещето: "струваше им се, че още малко — и решението ще бъде намерено, след което ще започне новият прекрасен живот; но и на двамата беше ясно, че до края ще има още много, много време и че най-сложното и трудното едва сега започва."²⁰ У Елин Пелин, въпреки сложностите и препятствията, любовта не е несъвместима с настоящето.

Таинствената, ярко избликнала внезапна и загадъчна страст не привлича Чехов, пред любовта на героите му се изправят реални нравствени препятствия, сложностите и противоречията на живота — "Дамата с кученцето", "Ариадна", "Къща с мансарда", "За лю-

бовта". Това е така и за Елин Пелин, който търси обективните социални и жизнени препятствия за щастието и нещастieto. Като цяло писателят запазва трезвото си чувство за реалностите в живота и като руския писател търси в конкретните социални и нравствени житейски дадености корена на любовните драми.

В творчеството на Чехов е много нашироко застъпен типът на мечтателната, поетична и слаба жена. Близки и скъпи за него са в драматургията Нина Заречная ("Чайка"), Маша ("Три сестри"), Соня ("Вуйчо Ваньо"); в разказите — Зинаида Фьодоровна ("Разказът на Неизвестния"), Катя ("Скучна история") и др. Женствената слабост, скромността, но и нравствената сила и душевна красота са опoетизирани от писателя — Мисюс ("Къща с мансарда"), Анна Сергеевна ("Дамата с кученцето").

Иван Бунин нарича влечението към жената "най-необяснима загадка". Чехов се опитва да вникне и психологически да обясни тази загадка в няколко разказа. Тя е, може да се каже, основната тема на разказа "Ариадна". У него няма възвишено-мистично отношение към жената, няма преклонение пред жената-тайнство, пред непостижимостта на нейния характер, логика, капризи и промени. Към героите си Чехов се отнася възискателно и строго, в съгласие с нравствената си програма, с идеала си за хармония на етичното и естетичното. "Жената трябва да се възпитава така, че да се научи като мъжа да признава грешките си... Учете я логически да мисли, да обобщава, не я уверявайте, че мозъкът ѝ тежи по-малко от мъжкия, и затова тя може да бъде равнодушна към науката, към изкуството, към културата изобщо. Момчето-чирак, обущар или бояджия, също има по-малък мозък от възрастния мъж, но участва в общата борба за съществуване, работи, страда. Трябва да има най-пълно равноправие." ("Ариадна").²¹ Етичното и естетичното като хармония, като стройно единство — това е основата на Чеховата концепция за жената, за любовта и красотата. Непримири е писателят, когато открие разминаване, несъответствие между физическата и духовна нищета, инерция и лицемерие, леност — "Ариадна". За една от особено обаятелните си героини, Елена Андреевна, той пише: "Тя е прекрасна, спор няма...но ето — тя само яде, спи, разхожда се, пленява ни с красотата си... и нищо повече. Тя няма никакви задължения, за нея работят другите... А празният живот не може да бъде чист" ("Вуйчо Ваньо").²²

В творчеството на Елин Пелин има изключения, които свидетелстват за интереса на писателя към загадките на човешката природа, за гайнственото и непостижимото у жената. Но не можем да говорим за романтизация на жената, за романтична идеализация в една или друга посока. Елин Пелин очевидно изпитва симпатия към жената от народа, към този тип, който събира най-доброто от националния характер и душевност. Красива, с ярка и земна хубост, тя

носи красива и силна душа. Женственото начало в Елинпелиновите героини е ясно изказано (у Чехов отсъства напълно). Те са жествени, с топла и жива красотата, излъчват вътрешен огън. Българският писател говори за "румени бузи" и "горещи очи", красиви "пълни бели ръце", кенарени нагръдки, кръшни снаги, малки, "стегнати от шарени чорапи" нозе. В портретите на Елин Пелин диша вечната женственост в хармонично единение с духовното и етичното.

Скромни и тихи, героините на Елин Пелин не търпят насилие и неправда ("Любов", "Закъсняла нива"), те отстояват човешкото си достойнство и гордост, с каквито и жертви да е съпроводено това. В неспособността им да се смирят, да приемат нещата в света такива, каквито са, е своеобразният им бунт, борбата им. Мълчаливо, без драматични жестове и ефекти, те отстояват високото си нравствено кредо, правото си на щастие. И като че ли колкото по-мълчалив, почти невидим и тих е бунтът, толкова по-голяма и непреодолима е силата му: Ивка от "Любов", Лазаринка от "Закъсняла нива" с нейното "мога ли аз да търпя!"; Елка от "Гераците", Цвета от "Земя", надвила "скръбта и обидата". Елинпелиновият тип героини твърде много се отличава от предпочитания от руския художник мечтателен и мек, поетичен тип. Неговите българки са естествени, първични понякога; те стоят здраво на земята, животът им, радостта и любовта са свързани с нея. Някои черти, сходни с Чеховия тип, носят героини като Сълза Младенова от едноименния разказ, учителката от "Самичка", и най-вече Ангелина от "Поприще". "Зачервена и свежа", тя се отделя сред другите женски образи като възплъщение на силното духовно начало, със съзнанието си за дълг и нравствено оправдание на човешкото си битие. В душата ѝ "имаше само една гореща вяра, вдъхната от книгите, едно чудно бяло знаме, на което пишеше "Напредък", преследвана от боси и голи селяци, окаяни същества, които с безкрайна вяра, ободрено и с вяра вървят."²³ Ангелина живее с "полет на душата" и мечти.

За Чехов любовта е своеобразно изпитание, проверка на нравствената и духовната стойност на човека. В единството на духовното и естетическото е положителната оценка на автора, то е доказателство за вътрешната стойност на героя. Вън от етичното красотата и любовта са невъзможни, те се превръщат в пошлост, егоизъм и лъжа. Може би затова Чехов няма разказ, в който любовта е единствен, основен проблем на произведението. При него любовната тема е винаги обгърната от нравствена атмосфера, сложно свързана с живота, с конфликтите и противоречията му. У Чехов никога любовта не измества живота с неговите конфликти и противоречия, не поглъща изцяло чувствата, преживяванията. Любовните колизии в Чеховите произведения са развити в богат социален и духовен контекст. Любовта за Чехов е проява на висша нравственост, тя води героите към

прозрение, към преценка на нравственото и жизнено кредо. Чехов неуловимо води героите си към съзнанието, че "освен светлината на настолната лампа..., освен малкия свят, в който се живее сладко и спокойно... има още друг, голям свят" ("Учителят по словесност"). Другият свят непрекъснато напомня за себе си с противоречията и конфликтите си, решава щастието и любовта, променя рязко съдбите. Елинпелиновият свят е повече затворен, наистина не в светлия кръг на лампата, той е затворен между полето и слънцето, пролетта, жътвата, гората — един свят, който не оставя усещането за другия, големия свят.

В разказите на Чехов няма щастлива любов. Дори там, където цари хармония, щастието е близко, но все пак е винаги в бъдещето, в новия живот — мечтан, почти достигнат, но заедно с това непостижим, както непостижимо е и пълното щастие — "...и струваше им се, още малко и решението ще бъде намерено..." ("Дамата с кученцето"). Любовта за Чехов е мярка не само за личните, но и за обществените отношения между хората, тя проверява човека. "Щастливата любов означава да се намери връзка на хармония между тесния семеен и големия свят. Но Чехов почти не вярва в това, или ако вярва, то като в нещо изключително. Но изключителното не го интересува, той пише за обичайното, характерното, повтарящо се."²⁴ За Чехов любовта се простира във времето, тя с неярка светлина озарява сивото, равно течение на живота, извисява над делника човешката душа, обръща я към бъдещето.

Любовта и красотата Елин Пелин не отделя от голямата тема за българския живот, за доброто и злото в човешките съдби, за характерите и събитията, за дребните наглед прояви на ежедневието. Дълбокият корен на нещата в живота за писателя е социалното и макар да разказва красиво за любовта, да я открива във вечния сблъсък на добро и зло, на чисто човешкото и неговото отрицание, той трезво гледа на света и ясно назовава онова, което стои зад бездуховното, жестокото в живота. Злото, което руши човешкото щастие и любов е проекция на силата, дележаща света на "сиромашия" и "чорбаджии". Елин Пелин не го показва оголено, открито, той представя етичните му измерения — нравствения упадък, гибелта на доброто, на меката доброжелателност в отношенията на хората, на състраданието и милостта. В този свят на "небратски дух" (Т. Жечев) и ожесточаване щастието е невъзможно. Любовта гине, превръща се в трагедия, за която "сиромашията е крива", става непостижима — "Край воденицата". Трагична е любовта на Ивка с баща, "човек богат, прочут и с име" от "Любов". Потъпканата човешка радост, любовта, убита от парите, е цяла в песента-плач на кавала: "В дълбоката тишина... затрептяха чудни звуци. Изпървом кавала зашумя тихо, игриво, но мигом пресече, въздъхна унило и зареди с безкрайна тъга песен за тихи и задушежни радости сред непосилен и тежък труд, за-

реди, сякаш заплака... Един през други затрептяха звуци, преляха се, сляха се и дружно се понесоха в нощта като безутешен плач. Извиха тихо, подеха се, сипнаха се като обилни сълзи... отчаяно, до небесата викаха за помощ."²⁵ За Елинпелиновите герои правото на любов и щастие е естествено и несъмнено, те живеят със съзнание за човешката си стойност, борят се, защитават любовта си. Борбата им е различна — от горчивото съзнание за наложения отказ от щастие в "Край воденицата", през трагичния бунт в "Любов", до любовта-подвиг в "Самодивските скали". В някои от Елинпелиновите разкази героите като че ли лесно се примиряват с обстоятелствата, подчиняват им се — Добрян от "Любов", Младен от "Край воденицата" — "сиромашията е крива". Но тяхното примирение не е отказ от любовта, тя остава жива. Умира възможността за щастие. Героите трагично съзнават обречеността на борбата си в свят, в който "любовта бяга от човешките сърца", а користта и парите решават съдбата. Но Елин Пелин не оставя акцента на трагичното. Темата за любовта не е трагична тема за художника. Затова ни покоряват с красотата и духовната си сила Магдалена и Перун, "за които всички приказват и се чудят на любовта и смелостта им", "излезли толкова високо, че не се вижда вече" в разказа "Самодивски скали". Любовта извисява човешкия дух, извежда го от привичното, извиква у него почти болезнен копнеж по изключителното, възвишеното. Легендата за "бялата кукувица", девойката, която се хвърлила в огнената пещ след любимия и загинала, кара "сърцето на Рустем да бие неудържимо" ("Мечтатели").²⁶ Мечтата за "разковничето" и неговата сила е висок поетичен символ на чудото на любовта, на вечното щастие. С мечтата си Елинпелиновите герои както Чеховите се откъсват, извисяват се над делника, с копнежа си за любов и красота духовно прекриват рамката на привичния свят на настоящето, домогват се до друга, по-висша действителност. Духовно прозират в бъдещето чрез мечтата си, подобно на Чеховияте мечтатели. Наистина това са своеобразни изключения у Елин Пелин в разказите "Мечтатели", "Самодивските скали", "Проклетисана гора", но те откриват великото противостоене на реалност и истинска красота, на живот и любов. Защото само в легендата заради любовта "бог е украсил горските поляни с жълта иглика и бреговете на горските потоци с мирзлив здравец". А вечер, когато влюбените се срещат в гората "упоени от щастие и любов, дори месецът закъснява от завист..." и по света се носят "славословия и песни за безграничната любов".²⁷ В малките притчи звучи почти езическо преклонение пред любовта като основна, първична същност на света — "Една разходка на св. Георги". В пролетния ден светецът благославя света, бликащ живот и любов, благославя влюбените, постила за тях мантията си на росната трева и тогава едва "слънцето пое своя божествен път и полето светна от божествена радост."²⁸ Но Елин Пелин пише и: "Когато пролетта

настане... и смели и победни, и славни песни на освободените потоци тържествено заехтат... и заговарят за безграничната волност, за безкрайната любов, ний... се боричкаме и хапем за зальк хляб."²⁹

Съзнанието за несъвместимост на любовта с реалностите на живота у Елин Пелин, не хвърля трагичен покров върху неговия свят. Любовта и щастието са възможни, те са рядък дар в тежкия делник, но ги има. Светлото, оптимистично възприемане на света позволява на твореца не само да допусне възможността за любов и щастие, но и да съзре плахото им пламъче в ситуации, превратни за съдбата на героите, дори в такива, които като че ли напълно го изключват. Неизтощимото жизнелюбие, вярата в доброто не позволяват самотата и сиромашията трагично да заключат съдбата на героите му от "Задушница" — най-светлото може би произведение на Елин Пелин. Житейска мъдрост, топлина и човечност има в този разказ: "злото и доброто — заедно вървят в живота. Дошло едното, па дойде и другото...с живите живеј". И в мрачноватата сцена на гробището, в героя, на чието "сухо и жално лице... се е отпечатало сериозно и тъжно настроение", умислен и свещенодействащ, Елин Пелин съзира радостна надежда за щастие — "прецъфтялото цвете може пак да цъфти". Тази надежда за щастие, въпреки всичко, просветлява мрачния есенен ден на гробището, прави красива "дългообразата, кокалеста женица". "Двамата мълчаливо тръгнаха... Той се вглеждаше в като момък във влажните и сиви като мъглите очи на Стоилка."³⁰

Сходството, но и индивидуалността на двамата творци особено релефно се проявяват в пресичането на двете нравствено-философски линии — любовта и смъртта. Любовта отрича смъртта, тя самата е живот и понякога — страх от смъртта. Чехов по своему възприема смъртта и я осмисля философски. Дълбоко и вярно е проникнал в Чеховото отношение към смъртта Бунин в стихотворението си "Художник":

"Он улыбаясь, думает о том,
 Как будут выносить его, как сизы
 На ярком солнце траурные ризы,
 Как желт огонь, как бел на синем дом.
 С крыльца с кадилом сходит толстый поп,
 Выводит хор... Журавль, пугаясь хора,
 Защелкает, взовьется от забора -
 И ну плясать и стукать клювом гроб!

В груди першит. С шоссе несется пыль,
 Горячая, особенно сухая.
 Он снял пенсне и думает, перхая:

"Да-с, водевил... Все прочее есть гиль!"

За Чехов смъртта не е свързана с таинственото, с мистическия страх от нея. Писателят я гледа с очите на художник и мислител, и не на последно място, разбира се, с очите на лекар. Спокойно, като неделна част от живота, като делник, наистина различен от житейския, но делник. "Усмивайки се, мисли...водевил..." И ако си спомним състоянието на писателя пред смъртта му, усмивката, с която казва "Ех, отдавна не съм пил шампанско." и взема чашата от лекаря... И трезвото, спокойно "Jch sterbe" на немеца-лекаря, са последното доказателство за това, че не става дума за нещо външно, за поза, вътрешно чужда и на художника и на човека Чехов. Може би затова за смъртта и безсмъртието той пише рядко, почти скъпернически, необичайно сдържано. Страх от смъртта, ужас от приближаването ѝ, съзнание за обреченост у него не може да се открие. Нито в творчеството му, нито в кореспонденцията. Макар, че както подчертава А. Кони: "Чехов имаше значително по-голямо морално право отколкото Тургенев и Л. Н. Толстой постоянно и със страх да мисли за близкия си край — той беше тежко, безнадеждно болен."³¹

Смъртта, както и любовта не занимават писателя като тема сама за себе си, творчеството му дори създава впечатление за отсъствие на интерес към нея. Но произведения като "Убийство", "В дола", "Архиерей", "Володя", "Спи ми се", "Човекът в калъф" и други още разказват за смъртта. Но по Чеховски, без генерализация, без да съсредоточават вниманието единствено и само на нея. Тя е вписана в естествения спокоен поток на живота, тя е част от голямото цяло. И нищо повече. Смъртта не е таинство, не е загадка. Оттам и в очакването на смъртта няма любопитство, няма страх. В тази връзка много характерно за неговите герои е това, че те нямат изострено съзнание за преходността, за краткостта на земното си битие. И смъртта, както любовта за Чеховите герои е изпит, нравствена оценка на живота, на истинността на битието. "Смъртта е страшна, но още по-страшно е съзнанието, че можеш да живееш вечно и никога да не умреш", отбелязва Чехов в записната си книжка.³² Смъртта е страшна, смъртта е трагедия, но именно от трагедията се чуждее Чехов и в живота и в творчеството си. Трагедията на живота, трагедията на смъртта не могат да бъдат за него своя тема. Освен това, истинската трагедия за Чехов е другаде — в безцелно, безсмислено проживяния живот. Не физическата — духовната смърт е страшна за писателя.

Смъртта за Елин Пелин, както и за Чехов, е неделима от живота, тя е негов естествен, разбираем завършек. Писателят гледа на нея спокойно и с разбиране, трезво, без сянка на мистика и страх. Тя естествено се вписва в битието, вплетена в течението на дните, на човешките съдби. Очакването ѝ не е съпроводено от страх, тя не е

трагедия. Нещо повече, нашият писател е близко до Чехов, той е от редките творци, които могат да погледнат с разбираща усмивка, да я просветлят с искрата на комичното и така да открие истинския смисъл на връзката живот-смърт в човешкия делник: "...като се понесе новината, че дядо Матейко починал, никой не повярва, защото той обичаше да се шегува, па и по-напред такава нещо с него не беше се случвало". Само Елин Пелин може да започне разказа си за смъртта така. И по-нататък: "...издъхна с усмивка. Дали че в рая му е тогава душата влязла, или, че ракийка видя, това никой не може да каже..."³³ Преобръщат се нещата, представите — смъртта е и усмивка, радостта е или от ракията, или от рая... И над всичко е мъдрата и лукава усмивка на писателя, "да, водевил" е смъртта понякога и у Елин Пелин. Макар че в корена на смеха му има достатъчно сериозно съдържание. Живот и смърт, трагедия и усмивка менят местата си и именно в това преобръщане се открива същината, реалната стойност на исторически и социално определеното човешко битие. Не само трагичното и смешното са преобрънати в художественото виждане на Елин Пелин. В него доброто и злото, добродетелта и порокут, ангелското и дяволското така се редуват, така променят стойностите, че понякога за Елин Пелин смъртта дори не е завършек. "Водевилът" продължава и след нея. Душата на бедния учител чака, и като никой не идва да я прибере, негодува, обидена от равнодушието на бужия порядък. "В друг свят минавам! Де да видим там как я карат! Или пак ще съм принуден да пращам дописки по вестниците!"³⁴ В същия разказ ангелът чете тефтера "пискливо като селска учителка", а лицето му има "заповедното изражение, като някой началник на отделение от министерството", тефтерът на свети Петър е "пронумерован, прошнурован и подпечатан" и т. н.

Има произведения, в които смъртта е дотолкова слята с живота, дотолкова (както у Чехов) е вписана в общия му поток, че писателят само лаконично я фиксира: "...напролет баба Магда се помина съвсем ненадейно" ("Гераците"); "...един прекрасен ден, като свърши занятията си в училище, учителят се върна у дома, легна и умря." ("Душата на учителя"); "...един пролетен ден, хубав, топъл и светъл, Геракът се беше извлякъл през вратата на кръчмата и лежеше по очите си..." ("Гераците"). Смъртта дори не е събитие, тя не променя хода на живота в селото, на живота изобщо.

Най-добра представа за това сходство с Чеховското разбиране за смъртта у Елин Пелин дава разказът "Братя". В него темата за смъртта и темата за живота в неговия пошъл, бездуховен смисъл текат като два слети, равностойни потока — умиращият монах и "бдящите" братя, които с нетърпение чакат смъртта му и запълват времето с игра на карти. Възклицанията, виковете на погълнатите в играта заглушават стонове за "водица" на смъртника. Те дори не забелязват кога е преминал "чертата" на живота: "...дрезгавото утро

авари двамата братя унесени в играта. Кандилото над главата на умрелия бе угаснало."³⁵ Смъртта е част от делника на живота. Тя е завършек, но в много тесен, частен смисъл. В по-широк философски план смъртта не е завършек. Тя не слага край — "...из прозорците надникна утрото..." — животът продължава.

Но както и при Чехов смъртта не може да бъде за Елин Пелин тема, към която е пристрастен, тя не е негова тема. Българския писател има произведения, които разказват за нея, но той не я отделя от общото звучене на живота, от любовта и красотата, от мощния и хармоничен поток на битието. Затова и няма творба, в която смъртта е основна, единствена тема. Там, където разказва за нея, тя е само елемент от хармоничното единство на живота, не е драматичен възрив, отклоняващ потока от неговото русло.

Но дори и тогава, когато показва смъртта като част от битието, от делника, българският писател емоционално стои по-близо от Чехов до събитието-смърт. Когато рисува смъртта, той създава неуповимо усещане за приповдигнатост, по-скоро нюанс на приповдигнатост и лиризмъ. Той го постига често само с една фраза, с шрих. Разказът за смъртта става емоционално наситен чрез пейзажа, чрез звука. Сравнен с руския писател Елин Пелин е по-развълнуван от смъртта, макар и да не го показва открито. Може би по-точно ще е да кажем, че у него има повече или по-малко драматизъм, отсенки на драматичното, които обогатяват епизодите. За смъртта, както за любовта и красотата художникът не може да пише без възмущение. При цялата си съдържаност, при несъмнено философското отношение, Елин Пелин в повечето си произведения е респектиран от смъртта. Колкото и сходно с Чехов да е в определени моменти възприемането му, той не може да каже като него: "смъртта е страшна, но по-страшно е да живееш и никога да не умреш". Смъртта е част от живота, тя е делник, но различен от повтарящия се, житейски делник за Елин Пелин.

В разказа му "Лепо" драматичен и зловещ "остър писък изпълни дола, даде отчаяно ехо и като нажежен тел проби Лепо от главата до краката". Дори в "Братя" в нощта се чуват страшни "невидими сиротински гласове", пеят в печката своето "Упокой, господи", задавят се умират, в гласа на смъртника се чува "сврхчовешко усилие, победено от смъртта". В "Лепо" емоционалният тон е по-богат. Преди лаконичното: "В сянката на стълбата лежеше Ивка, кървава и безжизнена", има своеобразно вътъпление, емоционално подсказване за нещастieto: "един ужасен женски писък процепи тишината, вдигна се отчаяно и грозно и сякаш отразен от небесния купол, падна над селото, страшно и зловещо... Злокобно завиха събудени псета. Настръхна нощта."³⁶ Понякога Елин Пелин обгръща смъртта с лиризмъ и без да създава тайнство, мистика, създава поезия. Такава е смъртта Монката от "Спасова могила": "...нему му става леко и ху-

баво, сякаш някой тихо-тихо го люлее... небето и звездите са се вдигнали високо, високо. Стана светло, светло. Небето се отвори... Наоколо е тъй широко, тъй хубаво. Нејде се чуват песни, трептящи като медени звънчета..."³⁷ Сиракът "радостно и леко" остава земята.

За Елин Пелиновите герои смъртта не затваря битието. Затова и у тях няма съзнание за това, че животът е кратък, съзнание за преходност няма. Те и не говорят за смъртта — темата на българския писател е животът, смъртта е елемент, тя допълва картината. За Елин Пелин смъртта е нравствена проверка. В смъртта и отношението към нея се проявява истинската стойност на героя, правдата или неправдата на неговото битие. В "Земя" смъртта на Еньо е някак безлика, тя се стопява, губи се в селския делник: "отровения от ракия Еньо не издържа... след десетина дена почина". Нравствената присъда над героя е в смъртта, но и след нея — мъртвият Еньо изгаря в църквата, от свещта, която гори за спасението на душата му: "...в ръцете му оставиха свещ, като на всеки покойник... тя бе запалила мъртвеца... намериха го обгорял като въглен."³⁸ Смъртта на Еньо, престъпил заради грозната си алчност вечни нравствени закони, посегнал на братовия живот е различна като етично звучене от смъртта на Монката, чистия малък страдалец. Сходен е нравствения смисъл на чорбаджийския син Нено от "Престъпление" — грозна и жестока, лишена дори от спокойствие и мир, отблъскваща! "Липо заслага по главата му тежки удари... бързо и силно, като че трепеше змия. Нено не шавна. Главата му стана на пихтия. По пътя пръскаше кръв и месо...Кончето...настръхнало гледаше страшната сцена и цвилеше."³⁹ Този епизод е изключение в творчеството на писателя, но има своето художествено и етично оправдание. И у Чехов има такива изключения — разказът "Володя".

Обобщено погледнато смъртта не е тема и на Елин Пелин, така както не е Чехова тема. Осветена сходно от двамата писатели в нравствено-философски и психологически план, но и с отлики, идващи от спецификата на художественото виждане, от неповторимостта на творческата индивидуалност на руския и българския писател. Чехов по-рязко обръща гръб на смъртта, отрича я. Той я допуска в творчеството си в много тясно пространство, като част от живота, но не като основна. За Елин Пелин тя е органично чужда. Твърде малко са разказите му, в които има смърт, но дори там, където я има, тя не е основна тема. Тя винаги идва, за да освети по-пълно главната тема на Елин Пелин — живота, човешкото битие, любовта към живота. Елин Пелин е по-открито жизнелюбив от Чехов. Спецификата на световъзприемането у руския писател и отношението му към живота обуславят и по-особен художествен подход — жизнелюбието е заложено по-дълбоко, в подтекст, като вътрешен патос на произведенията.

Подходът на Чехов към "вечните теми" — любов, красота,

смърт е много своеобразен. Те са наситени с голямо общочовешко съдържание, не го интересуват сами по себе си, като вечни, лежащи във времето нравствено-философски въпроси. Затова и писателят няма произведения, свързани изключително и само с тях. Единственият и значим предмет за художествено изследване у Чехов си остава животът, времето — неговата историко-социална същност и общочовешко значение. Сходна с неговата е позицията на Елин Пелин. Любовта, красотата, смъртта са проекции на голямото цяло — живота. В съзнанието на творците тяхното значение, нравствено-философско и историко-социално, е неизменно свързано с концепцията им за света и живота, за идеала, настоящето и бъдещето.

ЛИТЕРАТУРА

¹ Елин Пелин. Събрани съчинения в 10 т., С., 1959, т. 10, с. 355.

² Пак там, с. 131.

³ Пак там, с. 390.

⁴ Пак там, с. 302.

⁵ Русев, П. Твърчеството на Чехов и Горки — школа за реализъм и майсторство на Елин Пелин. Известия на Института за българска литература, 1957, 5, 169-250.

⁶ Елин Пелин. Цит. съч., т. 10, с. 475.

⁷ Пак там, с. 178.

⁸ Станев, Ем. Вж. Станева, Н. Дневник с продължение, С., 1981, с. 145.

⁹ Елин Пелин. Цит. съч., т. 10, с. 519.

¹⁰ Пак там, с. 367.

¹¹ Русев, П. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализъм и майсторство на Елин Пелин. Известия на Института за българска литература, 1957, 5, 169-250; Творчеството на Елин Пелин до Балканската война, С., с. 124; Елин Пелин — художествено виждане и творческо своеобразие, С., 1980.

¹² Елин Пелин. Цит. съч., т. 10, 406-407.

¹³ Чехов, А. П. Избрани съчинения, С., 1970, т. 1, с. 341.

¹⁴ Елин Пелин. Цит. съч., т. 5, 120-121.

¹⁵ Пак там, с. 155.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там, т. 3, 73-74.

¹⁸ Пак там, с. 35.

¹⁹ Чехов, А. П. Цит. съч., т. 5, с. 139.

²⁰ Пак там, с. 288.

²¹ Пак там, т. 4, с. 136.

²² Пак там, т. 6, с. 187.

- 23 Елин Пелин. Цит. съч., т. 1, с. 236.
- 24 Гейдеков. А. Чехов и Ив. Бунин, М., 1976, с. 216.
- 25 Елин Пелин. Цит. съч., т. 1, с. 66.
- 26 Пак там, т. 3, с. 56.
- 27 Пак там, т. 1, с. 221.
- 28 Пак там, т. 3, с. 138.
- 29 Пак там, т. 1, с. 220.
- 30 Пак там, с. 64.
- 31 Кони, А. Воспоминания о писателях, Л., 1965, с. 33.
- 32 Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем, М., 1944-1951, т. 12, с. 25.
- 33 Елин Пелин. Цит. съч., т. 1, с. 29.
- 34 Пак там, с. 108.
- 35 Пак там, с. 187.
- 36 Пак там, с. 67.
- 37 Пак там, с. 165.
- 38 Пак там, т. 5, с. 195.
- 39 Пак там, т. 1, с. 154.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Филологически факултет

Том 27(26)

Книга 1

1989

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 27(26)

Livre 1

1989

ЕСТЕТИЧЕСКИ ВЪЗГЛЕДИ НА АФНАСИЙ ФЕТ

Илиана Петрова
Катедра "Чужди литератури"

Илиана Петрова. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ АФАНАСИЯ ФЕТА.

В статье рассматриваются эстетические взгляды Афанасия Фета о сущности искусства, о художнике и творческом процессе, об отношении субъекта к объекту и др. Анализируется фетовская концепция "красоты" и выясняются критерии художественности.

Iliana Petrova. LES CONCEPTIONS ESTHETIQUES D'AFANASSIY FET

L'article présente les conceptions esthétiques de Fet concernant l'art, l'auteur, le processus créatif, les relations entre le Sujet et l'Objet de l'oeuvre etc. On fait une analyse de la conception de Fet du "beau" et on précise les critères de la littérature.

Съвсем определено може да се говори за естетическа система на Афанасий Фет, независимо от обстоятелството, че тя никъде не е обоснована самостоятелно, а може да бъде реконструирана само върху основата на някои негови статии, писма и изказвания. Още съвременните на Фет писатели и критици в отзивите си за поезията му разглеждат различни страни на въпроса за естетическите възгледи на художника, доколкото задачата, която е трябвало да решават, се е състояла не само в конкретното, но и в принципното приемане или неприемане на тази поезия, в оценката на самия подход към действителността, на отношението на твореца към обекта на художественото отразяване. Към проблема за естетическите възгледи на Фет в една или друга степен са проявявали интерес почти всички фетоведи, но той не е бил специален предмет на изследване. На него се спират Б. Бухшаб¹ и Д. Благой² в своите монографии за Фет, а също така Л. Лотман,³ А. Тархов⁴ и др. в статиите си отразяват отделни негови аспекти.

Спецификата на естетическите идеи на поета се определя от сложността на отношението му към света и живота. Както справедливо отбелязва А. Тархов, изразявайки общото мнение на изследователите-фетоведи, "крайъгълен камък на естетическата позиция на Фет е рязкото разграничаване на две сфери: на "идеала" и на "всекидневния живот". Това убеждение не е за Фет плод на отвлечено теоретизиране — то израства от неговия личен жизнен опит и има общ корен със самото същество на неговия поетичен дар"⁵. Като цитира една мисъл на поета, изразена в "Моите спомени"⁶ и отнасяща се към 1853 г. — "да се подхранваш по неволя се налага с действителността, но да си създаваш идеали също значи да живееш" — А. Тархов предполага, че подобно убеждение е характерно за Фет още през студентските му години" [6, с.365]. Своя стремеж към идеалния свят поетът наследява от майка си, а интереса към практическия живот — от баща си Афанасий Шеншин⁷. Чувствайки своята "незаконност" и чуждородност⁸ в среда, така привична и естествена за него, както и съмнителната възможност за скорошна реабилитация на дворянина в негово лице, Фет търси съчувствие и разбиране, живее непрестанно в очакване на някаква промяна. В сянката на този неразрешим и мъчителен за художника проблем чувството, духовността, поезията са единственият изход и възможност за самосъхранение. Поезията е високата същност на Фет, макар и не единствената. Невъзможността да придобие такова положение в обществото, което според него по право му принадлежи и от него е лишен насилствено, обрича поета на многогодишни "незаслужени страдания" [6, с.196]. Неустановеността и двусмислеността на социалния му статус, постоянното чувство на униженост и желанието да преодолее всичко това са само една от психологическите предпоставки за изострената потребност от красота, чистота и свобода. Почти в самия край на своя живот — в предисловието към третата част на "Вечерни огньове" през 1888 г. — Фет ще напише: "... Житейските тегоби ни заставиха в течение на петдесет години от време на време да се отвърщваме от тях и да пробиваме леда на ежедневието, за да вдъхваме макар за миг честия и свободен въздух на поезията" [6, с.368].

Темата за "борбата на изкуството с ежедневието" е определена от А. Тархов като "ключова тема" [6, с.368]. Можем да уточним — тази тема е ключова за естетиката, но не и за поезията на Афанасий Фет — там тя е само мотив, "ключ", но в никакъв случай не и централна, водеща тема, тъй като той се стреми да съхрани "чистотата" на своя художествен свят.

Особеностите на Фетовското виждане за мирозданието се обуславят преди всичко от литературната ситуация, характерна за периода, през който се формират и утвърждават естетическите възгледи на поета. През 40-те години в руската литература достига разцветът

си така наречената "натурална школа", чиито основни принципи са заложени още в "петербургските повести" на Гогол и в неговия роман-поема "Мъртви души". Като повик и белег на времето В. Г. Белински издига изискването за социалност. "Чистото изкуство", което се утвърждава в Русия като теория и художествена практика, е реакция срещу гражданската ангажираност, срещу "физиологичността", определящи облика на магистралната линия на развитие на руската литература през този период. От друга страна, краят на 50-те години е преломен момент в духовния и обществения живот на Русия. Нарастващата идейна диференциация между дворянския либерализъм и революционна демокрация довежда до разграничаване (в определени случаи и до противопоставяне) на писатели, които през 40-те години са били, въпреки идейните си различия, единни в своето разбиране за изкуството.

В тази сложна обществена и литературна ситуация се утвърждават изработените през 40-те години естетически принципи на Фет, еволюира неговата художествена система. Поетът не може да приеме "безобразния век на руската лакейска литература из живота на псалтовете" [6, с.225] и творчеството му се изгражда не в полемика с него, а при почти пълното му игнориране. Съветската последователка Л. Лотман характеризира творчеството на Афанасий Фет от 40-те години и по-специално лирическите му творби, включени в сборника от 1850 г. по следния начин: "Зад това сложно и противоречиво възприемане на живота стои още неосъзнато от самия поет отдалечаване от традиционното отношение към красотата като идеал, лежащ извън социалната действителност, изработен от човека през златния век на разцвета на античното изкуство... Но и "низкия" бит, скуката на дългите вечери, уморителната мъка на житейското еднообразие, мъчителната дисхармония на душата на руския Хамлет се превръщат в неговото творчество в предмет на поетическо осмисляне".⁹ През следващите десетилетия, когато философските и естетическите възгледи на Афанасий Фет се оформят окончателно и придобиват по-голяма систематичност, "прозата на живота" е почти напълно отстранена от поезията му като обект на художествено изображение. Самото разбиране на Фет за творческия процес като съзерцание встъпва в противоречие с "низката" природа на предмета. Като главна причина за несправедливата недооценка и "остракизма" на критиката по отношение на неговата поезия художникът сочи "чистотата на служенето", присъща на творчеството му дело [6, с.171]. Той противопоставя главния смисъл на своето изкуство като бягство от скръбта на водещите литературни явления в Русия през 40-80-те години на века. В предговора си към трета част на сборника "Вечерни огньове" Фет пише по повод писателите от революционно-демократичния лагер: "Разбираемо е до каква степен им се струваха нашите стихове не само празни, но и възмутителни със своята не-

възмутимости прискърбни с отсъствието на гражданска скръб..." [6, с.258]. Поетът възприема изкуството като висока област на духа, която се конституира от своите закони, различни от законите, действащи в живота и в науката (в частност — във философията)¹⁰. Той отстоява идеята за принципна афилозофичност на изкуството. В същото време А. Фет сближава поезията с другите видове изкуства и преди всичко с музиката. Рязко разграничено от всички чужди на неговата природа (и следователно, съгласно Фетовската естетическа концепция, враждебни на него) явления, изкуството не познава граници вътре в себе си — в смисъл че музиката, поезията, живописата, скулптурата имат аналогични принципи и средства за изразяване.

Фет утвърждава постижимостта на съществуващото и на неговата първооснова — красотата, но според него единствено интуитивното познание по силата на своята синтезираност, стремителност и безграничност може да преодолее огромната дистанция между явлението и същността. Тайната на света се разкрива посредством тайната на художественото творчество, която не може да бъде дешифрирана и запазва завинаги своето чудесно начало. "Тайната на творчеството за него самия (за художника — бел. а.) остава непроницаема тайна... Неизреченото по никакъв друг начин е изречено с цялата си неизмерима дълбочина, с цялата си безкрайност" — пише Фет [6, с.167]. Моментът на вдъхновено откровение се изживява от поета (както и от лирическия субект) като сътресение, разрушаващо покоя и внасящо все по-усилващо се емоционално напрежение в творбата.

В писмата и изказванията си, в статията си за Ф. Тютчев Фет неведнъж декларира интуитивността на поезията като област на чувствата и непосредственото възприятие, само осветена от идеята, но не и основана върху нея. Това въсъщност е само отделен аспект на проблема за принципната опозиционност на изкуството по отношение на живота, в който, както счита Фет, преобладава прозата и логическото начало. Философията, като област на разума, се възприема от него като "неестетическа", същностно чужда и нееднородна на изкуството. Поради това за нея няма място в поезията. "Какво е поетическата мисъл, с какво тя се различава от философската мисъл и какво място заема в архитектуриката на поетическото произведение?" На този въпрос Фет отговаря: "Както самата поезия е възпроизвеждане не на целия предмет, а само на неговата красота, поетическата мисъл е само отражение на философската мисъл и отново отражение на нейната красота; до другите й страни поезията не се отнася" [6, с.149-150]. Тоест философската мисъл според естетическите виждания на Афанасий Фет се отнася към поетическата, тъй както целият реален универсиум към художествения, както общото към частното, представляваща негова същност и най-висша изява. Но идеята, разбрана в платоновски дух, като непреходна същност, пребивавайки в битието, може да бъде отразена и посредством разу-

ма, и посредством интуицията (чувството). Тоест не мисълта, не идеята сама по себе си няма място в поезията, а аналитичният (философски) подход към нея, защото изкуството изисква не аналитичност, а синкретизъм. Поетът в представите на Афанасий Фет е не само субект на поетическото творчество, на процеса на сътворяване на поетическото произведение, но и обект на въздействие на спонтанно, непонятно как поредния образ, на случайния стих или рима [6, с.179]. Нещо повече — той е субект на художественото отразяване именно поради това, че е обект на това въздействие, представляващо отправна точка и начален импулс на целия акт на поетическо съзерцание.

Изкуството за Фет е "убежище", "обетована зема", надеждна и защитена от мъчителните въпроси на времето, от обществените катаклизми и превратности сфера на проява на човешкия дух. В този смисъл поетът противопоставя своето творчество не само на гражданския реализъм, но и на цялото обществено битие, което, споед неговото разбиране, се основава на дисонанси и противоречия, явява се форма на съществуване на не-красотата, тъждествена въ фетовата концепция на анти-красотата. В лириката на Фет разрушението на хармонията се представя рядко и никога — конкретно. Особеното е в това, че той не възприема красотата и антикрасотата като антиноми, което всъщност би означавало признаване на съотносимостта на тези категории и би дискредитирало художественото внушение за вездесъщието на прекрасното, възведено в главен закон на Фетовия поетически свят, нито създава свят в света (сакралното в профанното), а изгражда единно, вътрешно цялостно и самодостатъчно, саморазширяващо се до безкрайност мироздание, което напълно заслонява реалното.

Тази художествена реализация е естетически последователно защитена. Красотата се трактува от Фет не само като смисъл и същност, но и като висш критерий за значимостта на света. Според поета именно принципната асоциалност на изкуството му позволява да изпълни главната си мисия — съхранението на "чистата" духовност, "заплашвани" от нарастващата идеологизация и гражданска ангажираност на литературата. Той не може да приеме "адвокатурата в поезията" и "отсъствието на и д е а л н а ч и с т о т а" [6, с.221]. В статията си "За стихотворенията на Ф. Тютчев", която в най-цялостен и разгърнат вид съдържа естетическите възгледи на Афанасий Фет и има програмен характер, авторът поставя въпроса за същността и задачите на поетическото творчество и на изкуството въобще. Тук той отново утвърждава, че действителността като обект на художествено пресъздаване е значима единствено със своя смисъл — красотата, която е тъждествена на идеала. За Фет изкуството не е и не може да бъде аналог на действителността, то не е в състояние да я отрази всестранно и напълно, а и такава цел би го обезмислила,

превръщайки го в несвободно повторение на вече съществуващото [6, с.146]. "Самата воня трябва в създаването да благоухае, преминавайки durch den Labirint der Brust¹¹ на художника" [6, с.221] — вариант на същата идея откриваме в писмо на поета до Л. Н. Толстой от 1863 г.

"Аз не се срамувам от своето съчувствие към него" — пише Фет за "чистото изкуство" [6, с.161]. Въобще думата "чист" е своеобразна "емблема" на личностите и творчески стремежи на поета и заема централно място както в лирическия, така и в естетическия му речник. Чистотата се свързва с вътрешната освободеност, с максималната изява на същността. В зависимост от съдържанието, което поетът влага в понятието свобода на изкуството и твореца, той решава и въпроса за целите на художествената дейност, като отрича тяхната обусловеност от странични фактури и счита, че целта на изкуството трябва да се определя от самото него [6, с.164-165]. На практика "чистотата" на изкуството се оказва своеобразна "кастовост". Възвишеността, идеалността на съдържанието на художественото творчество Фет свързва с изискването на "чистота на служенето" [6, с.171] на поета, като декларира своята неизкушеност от "материалната изгода" и от "така наричаната авторска слава" [6, с.178].

В духа на така изложените естетически възгледи Афанасий Фет тълкува творчеството на редица руски и световни поети. Като се позовава на творчеството на Гьоте, Шилер и Пушкин, той се опитва да докаже, че "въпросите: за правата на гражданство на поезията между другите човешки дейности, за нейното нравствено значение, за съвременността през дадена епоха и т. п. "са "кошмари" и поради това завинаги се е освободил от тях [6, с.146]. Според Фет творчеството на Гьоте, Пушкин и други любими негови поети не притежава социално-историческа насоченост и конкретност. Тези черти, които съзира, воден от тенденцията в своите убеждения, според него са предопределящи за непреходността на великите произведения на изкуството. Всяка обусловеност и ангажираност би ограничила свободата на творчеството и, следователно, би разрушила иманетната универсалност и абсолютистност на истинната поезия, а с това, с разрушаването на нейната природа — и самата нея. За Фет Омир и Шекспир са "явления високо недосегаемо, на светли облаци" [6, с.204]; в техните произведения е невъзможно да се заподозре наличие на логическо начало. Това е присъщо на гения, защото "умът, изплуващ на повърхността — е враг на простотата и на тихото художествено съзерцание" [6, с.204]. И още: "Където няма наивност, няма изкуство" [6, с.206]. Поетът утвърждава безусловността на естетическите критерии, които според него са критерии и за духовността

* през лабиринта на сърцето (нем. — б.а.)

а личността, за нейната съпричастност към единия или другия полюс на двусвета — към сакралния или към профанния [6, с.221]. Вярата или неверието в Омир, Праксител или Лизип той приема като неоспорим знак за нравствената същност на човека.¹¹ Пушкин, Лермонтов и Тютчев определя като "наставници на изящното в руското стихотворство" [6, с.179]. В духа на теорията "изкуство за изкуство" поетът разглежда и стихотворението на Пушкин "19 октябрия" /"Рождает лес багряный свой убор..."/, в което открива "целия идеал и цялата история на борбата на изкуството с ежедневиия живот" [6, с.164].

В своята "ревност" към "чистотата" както на изкуството, така и на естетическия усет (на чувството за изкуство) Фет стига до крайности. Поетът изразява съмнение във възможностите на всички социални слоеве да почувстват красотата и отрича правото на всички страни и явления на живота да бъдат предмет на художествено отразяване. Фет е във възторг от поведението на "Казаци" на Толстой, но "Поликушка" счита за творба, недостойна не само за гения, но и за таланта, защото съзира в нея опит за "адвокатура" в изкуството. Съветът, който си позволява да даде на автора в писмо до него, изразява разбирането на Фет за мисията и статута на твореца: "Виете слънце — е, сияйте жарко, меко, както искате, но сияйте..." [6, с.221].

Правят впечатление постоянните опити на поета да формулира по най-лаконичен и точен начин своя възглед за твореца и изкуството. Понякога определеното се строи върху антитезата на почти лудесната вяра и здравния смисъл: "Който не е в състояние да се свърли от седмия етаж надолу с главата, с непоколебима вяра в това, че ще полети във въздуха, той не е лирик. Но заедно с подобна гързост в душата на художника трябва неугасимо да гори чувството за мяра" [6, с.156]. Мисълта за лудостта като аналог на вдъхновението неколкократно се появява в различни варианти в писмата и статиите на Афанасий Фет.¹² Поезията според него е откривателство, прозрение, ясновидство — неволно и непосредствено, подобно на ясновидството на древните, което предопределя емесването в тяхното съзнание "на понятията поет и пророк в една и съща дума vates" [6, с.169]. Като анализира разбирането на Фет за твореца и изкуството, съветският изследовател А. Тархов стига до извода, че то отразява античната представа за "безумно-екстатическия поет-пророк" [6, с.367].

Един от въпросите, към които художникът постоянно се връща, е този за свободата на твореца. Фет тълкува това понятие в широк смисъл — за него това е свобода даже от времето и пространството [6, с.163]. Поетът ревностно отстоява идеята за иманентната само-

ценност на художествената творба, на "свободното изкуство" като цяло, подчиняващо се на специфични закони, произтичащи от самата му природа, т. е. на "вътрешни" закони, чужди на всякакви рационални доводи за целесъобразност. Според Фет свободното изкуство се намира в особено, "неотносително положение" и "изисква от възникващото произведение собствен *raison d'être* независимо от някаква външна полезност" [6, с.177].

Централна категория в естетиката на Фет е красотата. Въпреки твърдението на поета, че в изкуството естетиката и етиката са несъвместими понятия, тъй като изкуството стои по-високо от морала (напр. в стихотворението "Добро и зло"), красотата като съкровена същност на съществуващото в подтекста на философските разсъждения на поета се свързват с моралната целесъобразност на света — доброто¹³. Красотата се третира като глобален и единствен, актуален инвариант на всички същностни прояви на света, на всички форми на световното битие, както в естетическата система, така и в поетическите интерпретации на Фет. Той признава нейната обективност, "Високото и прекрасното е високо и прекрасно не затова, че от него се увлича поклонникът, а по собствената си неизменна природа" [6, с.258]. Доколкото красотата се явява всеобщо свойство на света във всичките му части — "светът във всичките си части е еднакво прекрасен" и, следователно, обектът на поетическо съзерцание е "безразличен"¹⁴ [6, с.147], то всички те в еднаква степен са достойни да бъдат обект на поетическо пресъздаване, т.е. като даденост са естетически равноценни. Оттук следва, че реалният свят не се възприема от Фет като йерархична система сам по себе си¹⁵. В процеса на творчеството обаче художественото отражение на универсума се строи именно като йерархична система — по силата на субективния фактор (зоркостта, всевиждането). Способността за откриване, съзерцание и проникване в красотата, поради своя относителен характер, предполага йерархия, наличие на степени за отразяване на прекрасното. Тази йерархия има принципен характер, тъй като процесът на постигане на красотата е всъщност движение от света на явленията (видимостта) към света на същностите и идеите (в платоновски смисъл)¹⁶, на "нещата в себе си". Йерархията на художествения свят се отределя не от степента на наличие или проява на прекрасното (такива степени в обективната реалност не съществуват), а от степента на нейното постигане. В този смисъл йерархията знаменува дистанцията между света на същностите и света на явленията.

Творческият акт се разглежда от Фет като процес със свои закономерности и последователност: откриване на красотата, нейното обособяване и хуманизация и представянето ѝ за "всеобщо разбира-

*право на съществуване (фр.—б.а.)

не" [6, с.149]. Независимо от дистанцията между субекта и обекта и отчуждението на субекта от обекта, те са съотносими. Тъй като художественото изображение е носител на идеала, то е антропоморфно. Като допуска и естетическо тълкуване на монотенстичната заповед "Не си прави кумир", поетът обобщава: "Въплъщавайки идеала, човек неминуемо въплъщава човека" [6, с.149].

Условното разчленяване на творческия процес на отделни моменти не се разпространява извън сферата на естетическите възгледи на Фет. Тази идея не намира отражение в неговото творчество, където синкретизмът не се противопоставя на аналитизма, а направо го игнорира. Тя се оказва изключително важна при моделирането на лирическата ситуация и при изграждането на лирическата атмосфера в поезията му: в неговите стихотворения процесите са представени като явления, съществуващи не свободно в потока на времето, а само в момент от времето (в актуалния поетически момент) и светът се възприема не постепенно, а изведнъж, независимо от времепространствената продължителност на текста в неговото графично изображение.

"... Същността на предметите е достъпна за човешкия дух от две страни — пише Фет. — Под формата на отвлечена неподвижност и под формата на животрептящо движение, на хармонично пее-не, присъщо на красотата. ... Към първата форма се приближават чрез безкраен анализ или чрез поредица от анализи, втората се улавя в мигновен синтез всецяло, de facto" [6, с.165]. Поетът поставя под съмнение възможността да бъдат пресъздадени "вкусът, мирисът и стихийният живот" на предмета на изкуството. Но всъщност в творчеството си той се стреми да придаде именно тези неуловими черти на света, без които е невъзможно внушението за истинност. Художникът според разбирането на Афанасий Фет е не просто човекът, който вижда, а човекът, който "ПРО-вижда" [6, с.148]. За него зоркостта е тъждествена на поетическата сила "поетическа сила, тоест зоркостта"; [6, с.154]. Зоркостта се разбира като способност на духа да улавя не зримото, а същностното, значимото. А в изкуството, според Фет, значима е красотата. В естетическата система на поета зоркостта е противопоставена на "високата мисъл", чиято абсолютност се поставя под съмнение "quasi-висока мисъл"; [6, с.148]. Но отсъствието на "високата мисъл" съвсем не се възприема и не се представя от Фет като липса на смисъл. "Вътрешното съдържание" се носи от субекта, от потенциалната му способност за всевиждане, а не от природата на самия обект. Като разкрива основите на творческия процес — наличието на обективен фактор (светът) и на субективен (чувствителността, зоркостта), поетът утвърждава приоритета на втория, неговата абсолютност и универсалност "степената на поетическа зоркост, на яснovidство е всичко" [6, с.147]. Мисълта, както счита Фет, е възможен, но не задължителен компонент на художест-

веното творчество, защото "реалността се заключава не в истинността на изказаните мисли, а в истината на изразяваното чувство" [6, с.176].

Апологията на емоционалното начало изисква и ново разбиране за съдържанието на художествените творби: "не нравоучение, наставление или извод, а внушаването от тях впечатление" [6, с.181]. Но въпреки филипиките против аналитизма Фет почти безрезервно приема мисловната и рефлексивна поезия на "поклонника на чистата красота" Ф. Тютчев, когото счита за свой учител. В естетиката му се утвърждава схващането за сливането на чувството и мисълта в рамките на истинната художествена творба, което се отразява и в неговата лирика. Считаме, че за поезията на Афанасий Фет е приложимо понятието чувство-мисъл, изразяващо именно това сливане на двете начала.

За художника е изключително важно изискването за моноцентризъм, което е моделиращо и в границите на неговата лирика: "Изкуството е ревниво; то в едно и също произведение не допуска два центъра на равновесие. Макар мисълта и чувството постоянно да се сливат в художественото произведение, но да властват разделено и едновременно в цялата пиеса те не могат" [6, с.157]. Този естетически принцип Афанасий Фет отстоява и в своята поезия, основана на синкретизма на чувството-мисъл.

Поетът защитава правото на изкуството на "творческо преобразяване на действителността"¹⁷. Художественото отражение на света в естетическата система на Фет се третира като своеобразен "превод по смисъл", прекодиране, и тъй като универсалният и съкровен смисъл на нещата се носи от красотата, то всичко, което се намира извън полето на нейното сияние, остава в сянка, защото, докосвайки се до идеално-вечното, се самоотрича. "Преводът по смисъл" по силата на своята тенденциозност и изборност представлява "съкратен" художествен вариант на обекта на съзерцание. Процесът на възприемане на света е вдъхновено "посвещение" в неговия "таен живот". Тайната в цялостната художествена концепция на Афанасий Фет е непроявената проява на същността. Както отбелязва Л. Лотман, "нахлуването на чудесното разрушава законите на повседневното"¹⁸. Посвещението означава още и допускане в тайната. Творчеството и сътворчеството на създателите (поета и читателя) в този смисъл се превръща в съобщност на посветени, а процесът на художествено творчество е всъщност процес на предаване на тайната [6, с.168].

Подобно на Тютчев, и Фет "сякаш върви покрай всичко общоизвестно и се спира на черти, които е видял сам" [6, с.154], и в неговите стихове диша някаква тайна на природата, която тя ревниво скрива от очите на непосветените" [6, с.155]. Поетът изразява същността на своето разбиране за поезията, когато пише: "Аз обичам само това, което прелестно танцува в жерава, защото това е т а й и и-

я т живот, die Sache an sich⁶, което за хората знаят само поетите" [6, с.277].

Стремещът да се отрази скритото битие на нещата до голяма степен моделира поетическия речник на Фет, в който думи като "трептене", "сияние", "звук", "всичко" и т. н. са център на най-богатите семантични "гнезда". Например стихотворението "Фантазия" предизвиква немалко спорове сред приятелите на поета главно поради съдържащи се в него епитет "извилистый" (криволичещ, лъкатушен) — "На суку извилистом и чудном..." Думите "извивы", "извилистый", срещани многократно в лириката на поета, имат широко значение. В естетиката на Фет те са знак за свободата на проявяващата се същност, за разкрепостяването на първобитието (на нещата, отношенията, чувствата). Мотивът за "извивката", за "кривината", който нерядко се среща в образната система на поета, създава впечатление за вътрешна динамика, за своеобразен "диалогизъм" на същностите, за "игра" на техните сияния. Това виждане се оказва определящо за художествения свят на поета и е поставено в основата на един от неговите главни естетически принципи — принципна за индиректност. Така например по повод на свой превод на произведение от Хораций Фет отбелязва: "Той ужасно криво пише, а това само аз ценя у поета и не мога да търпя праволинейните" [6, с.323].

Художникът е категоричен и пределно лаконичен при формулирането на своето творческо кредо: "Истината! неотносителната истина! най-съкровената същност на предмета — и повече нищо." [6, с.165].

Основните естетически критерии за художественост остават в общи линии непроменени, само уточнявани, през целия му творчески път. За "чистотата" вече стана дума. Определящо е и изискването "нищо излишно", само "насъщното" [6, с.176-177]. Фет остава верен на идеята си за независимост на изкуството от всякакви съображения за "външна полезност" [6, с.177]. Освен това — лаконичност и стегнатост на поетическия изказ, адекватност на първообраза, художествения образ и възприятието: "Лирическото стихотворение е подобно на розова пъпка: колкото е по-стегнато, толкова повече носи в себе си красота и аромат" [6, с.177].

Стихът трябва да носи голяма потенциална енергия, способна да разруши рамките на случайността и да разкрие вечната и непреходна същност на нещата "... нужна е необикновена сила, за да може от теснотата на случайността да изплува бисера на общото, вековечното" [6, с.177]. В универсалността на времето Фет вижда залог за непреходността на художествената творба. Така например, като се спира в статията си за Тютчев на стихотворението му "Ети бедные

⁶ "нещо в себе си (нем. — б.а.)"

селеня...", заключава: "То точно така би било съвременно след две хиляди години, както вероятно и ще бъде за неопределено време". Именно затова за предмет на художественото пресъздаване трябва да се избират "вековечните явления на вътрешния и външния свят" [6, с.161]. Богатството на поетичната картина Афанасий Фет търси не в разнообразието на елементите, от които тя се изгражда, а в разнообразието на техните прояви. Неповторяемост на повторимото, основана върху неизчерпаемото многообразие на скритата същност (смисъла) поетът приема като задължително условие за художественост. "Под новост¹⁹ аз разбирам не само предмети, а новото им осветяване с вълшебния фенер на изкуството" [6, с.178] — пояснява Фет, който сам нееднократно е бил обвиняван непрекъснато в повторения на едни и същи мотиви. Действително, повторенията в богатата на вариации фетовска поезия е общата основа на света, а новото, оригиналното, неповторимото в тях — това е различието във виждането на лирическият субект, доколкото всеки път по различен начин се постига безпределната същност. Повторяемостта на образи и мотиви не накърнява свежестта на поетическото внушение. Въпреки убеждението си, че творческият акт е спонтанен и интуитивен, Фет подчертава, че всяко произведение на изкуството се подчинява на определени естетически норми: "... Художествените закони за всяко съдържание са неизменни и неизбежни като смъртта." Първият закон е законът за "единството на представата" [6, с.232]. Фет има предвид единствеността на представата. Неотменим и общовалиден е и законът за "художествената необходимост" [6, с.168]. Тя се състои в максималната функционалност на всички елементи в творбата, проявена в хармонията и висшето напрежение. Върховното "усилие на духа", каквото поетът счита актът на възсъздаване, е пределно "изчистено" от онова, което нарушава вътрешното единство; в произведението на изкуството всичко трябва да бъде необходимо. Отстъплението от този закон би довело до разпадането на художественото цяло, до разрушение на чистотата и единствеността на поезията. Строгостта на естетическите канони обаче не противостои на разбирането на Фет за свобода на творческата изява, тъй като те произтичат от самата природа на изкуството, т. е. те са вътрешни, а не външни и са всъщност закони на самопроявяването и саморазкриването на "красотата", на "тайния живот" като обект на поетическото съзерцание. Художественият "ред" се предопределя както от хармонията на "света от красота", така и от акта на съзерцание (като взаимопроникване и равновесие между мирозданието и човека).

Характерно е, че почти всеки от така формулираните закони се определя като "първ", най-важен, което всъщност значи — неотменим. За поета второстепенни закони няма.

"Действително, първото условие за художественост е ясността;

но ясността е различна" [6, с.163] — пише Фет. Поетическата "ясност" не е тъждествена на директността и определеността. "Мъгла" ("туман") — това е още една дума, обхващаща в широтата на смисъла си както конкретно-художествени, така и естетически решения. "Туман" като хранилище на тайната, като метафора на нееднозначността принципиално се свързва с разбирането на Фет за истинско изкуство. Това ни дава право да смятаме, че "неясността" на стиховете, в която неведнъж са упреждали поета (напр. Н. Страхов — [6, с.355]), едва ли винаги е била резултат на непрецизирана художествена мисъл. Навярно по-често тя е следствие на стремежа да се пресъздаде неуловимото.

Поетическата истина се възприема от Фет винаги в своята единственост. "На човека-художник е дадено всецяло да овладява най-съкровената същност на предметите, тяхната трепетна хармония, пееща им истина" [6, с.166]. Каква е целта на художника? — "с помощта на свободното творчество да овладее хармоничната истина на предмета така всецяло, че всички надарени със слух ще възникнат: ето това е!" [6, с.167]. Изостреният усет за художественост е и усет за истинност. Изкуството търси не приблизителен, непълен, едностранчив вариант на истината, а нея самата с присъщата ѝ цялостност, всеобхватност, неделимост.

Според Фет съществуването на поезията като такава е невъзможно без с ъ г л а с и е т о на значения, багри звуци, присъствия [6, с.156]. Елементите на една творба не трябва да враждуват. Тяхната общност не трябва да встъпва в границите на обезличаването и стереотипа, но едновременно и относителната самостоятелност не бива да се превръща в автономност. Всъщност това е хармонично състояние между "аз" и "всичко", когато елементът съществува едновременно и в равна степен и сам по себе си, и заедно с всички, изразявайки своя собствен и общия смисъл в тяхната слятост. Според Фет поетическата мисъл не може да бъде изразена или формулирана от отделен структурен елемент, т. е. не съществува като смислово ядро в художественият текст, а се реализира от целия текст, на всички нива и във всички планове е д н о в р е м е н и в равна степен [6, с.150]. Всички елементи — съгласно, а не поотделно — са смислово функционални и градивни в рамките на поетическата система.

"Всецялостната любов на художника е източник на онова чудо, което ние наричаме творчество и посредством което човек предава на другия хармоничното настроение на своята душа" [6, с.165] — тази мисъл на Афанасий Фет съдържа в себе си косвения отговор на забележката, която откриваме в изследването на Б. Бухщаб — за значителните поправки, които трябва да нанесат фетоведите в самооценката на поета.

Направените наблюдения ни дават основание да твърдим, че

въпреки известната си противоречивост, естетическите възгледи на Афанасий Фет представляват цялостна система, останала почти непроменена в своите основни постулати през целия творчески живот на поета (40-те — началото на 90-годиши). Най-значимите въпроси — за красотата, за отношението субект-обект, за творческия процес, за синкретизма на чувството-мисъл и мн. др. са постоянен предмет на осмисляне за него. Изводите, до които стига Фет, въпреки спорността и тенденциозността на някои от тях, в своята постъпателност разкриват генезиса на художествеността, на раждането на глобалното поетическо внушение. "Наивността" не се оказва единствена същност на изкуството, което има и свое "законодателство".

Проблемът за естетическите възгледи на Афанасий Фет е значим както сам по себе си, така и в своята "отвореност" по отношение на философските идеи и поетическото творчество на този забележителен руски лирик. Триадата философия — естетика — поезия би дала възможност за по-цялостно изследване на неговия сложен и недонясан художествен свят. Проблемът за естетическите възгледи е само един от подстъпите към голямата тема за личността и творческото присъствие на Афанасий Фет в руската литература през XIX век.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Б у х ш т а б, Б. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974.
- 2 Б л а г о й, Д. Мир как красота. (О "Вечерних огнях" А. Фета) М., 1975.
- 3 Л о т м а н, Л. А. А. Фет. — В: История русской литературы в 4-х томах. Т. Л., 1982.
- 4 Т а р х о в, А. "Музыка груди". (О жизни и поэзии Афанасия Фета). — В: Ф е т, А. А., Сочинения в двух томах. Т.1. М., 1982.
- 5 По този въпрос: Т а р х о в, А. Е. Проза Фета-Шеншина. — В: Ф е т, А. А. Цит. съч. Т.2. М., 1982, 364-365.
- 6 Цитатите от Фет са по: Ф е т, А. А. Сочинения... Т.2. В скоби е посочена страницата.
- 7 Ф е т, А. А. Воспоминания. М., 1983, с.238.
- 8 Въпросът за произхода на Фет все още не е изяснен.
- 9 Л о т м а н, Л. Цит. съч., с.429.
- 10 Б у х ш т а б, Б. Цит. съч., с.64.
- 11 А. Фет пише: "... Който не вярва в Омир, Рафаел, Праксител и Лизип е профанатор" [6, с.221].
- 12 Ето някои определения на Фет за твореца:
"Поетът е луд, за нищо негоден човек, бърборещ божествени глупости" (Вж. Б у х ш т а б, Б. Цит. съч., с.65),

"Поетът е собствено човек, у когото видимо за страничния поглед от всички пори изтича живот, независимо от неговата воля" [6, с.361].

"Поет е отзи, който в предмета вижда онова, което без неговата помощ друг няма да види" [6, с.169].

13 В това отношение Фет не е последователен. Като пример ще приведем цитат от писмо на поета до Л. Н. Толстой: "Лирата без kategorischen Imperativ на никого не е нужна..., макар че Imperativ още не е гаранция за хубавото" [6, с.260].

14 Фет очевидно има предвид природния свят, а не света въобще.

15 Срв. "Вътре в поетическия кръг за поета няма йерархия на предмети — те всички са му еднакво мили и важни за него." (Л о т м а н, Л. Цит. съч., с.433).

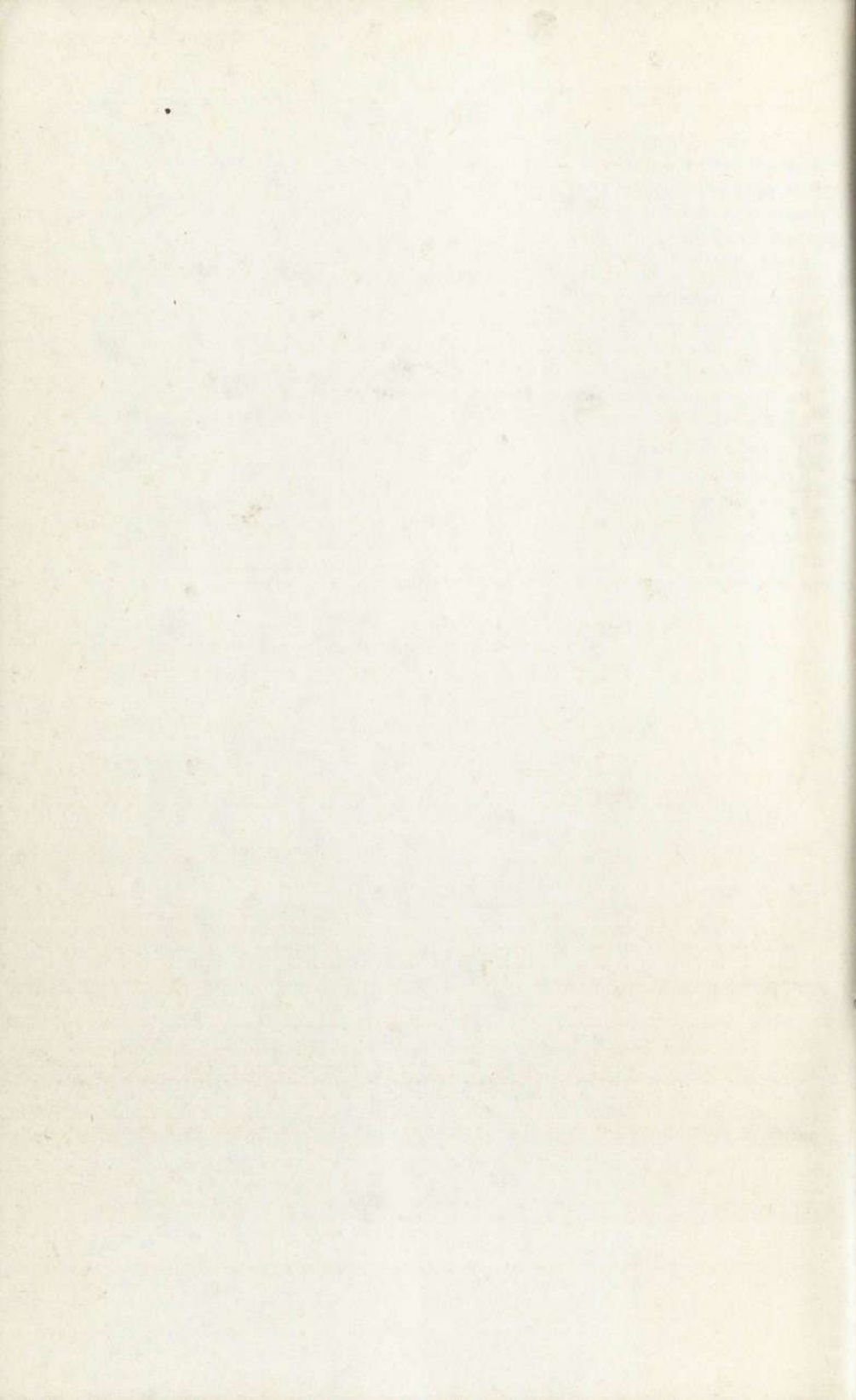
16 Вж Б р ю с о в, В. Собрание сочинений. Т.6. М., 1975, с.211.

17 Б у х ш т а б, Б. Цит. съч., с.60.

18 Л о т м а н, Л. Цит. Съч., с.434.

19 В оригинала — "новизна".

20 В оригинала — "вот оно!".



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Филологически факултет

Том 27 (26)

Книга 1 — Литературознание

1989

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. SYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 27 (26)

Livre 1 — Les Lettres

1989

ЧОВЕКЪТ И СВЕТЪТ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ДЕТЕТО В ПОВЕСТТА "КАРЮХА" НА МИХАИЛ АЛЕКСЕЕВ

ГЕОРГИ ГЪРДЕВ

Катедра "Чужди литератури"

Георги Гърдев. ЧЕЛОВЕК И МИР ГЛАЗАМИ РЕБЕНКА В ПОВЕСТИ "КАРЮХА" МИХАИЛА АЛЕКСЕЕВА.

Анализ на повестта "Карюха" на М. Алексеева в най-пълно обемно отразява концепцията на писателя за хармония и дисхармония в отношенията "личност — общество — природа". Автобиографическият характер на произведението предопределят позицията на повествователя — светът през очите на детето. "Писател — в миналото" и "писател — в настоящето" заедно създават сложна картина на действителността. Антропоморфното детско съзнание търси хармонията между законите на социума и законите на природата, които ярче от всичко проявяват се в съдбата на "коня-кентаур" — Карюха и "коня-птица" — Майки. Статията представлява част от по-цялостно изследване за творчеството на М. Алексеева.

Georgui Gârdev. L'HOMME ET L'UNIVERS A TRAVERS LE REGARD DE L'ENFANT DANS LA NOUVELLE "KARJUCHA" DE MICHAIL ALEKSEJEV.

L'analyse de la nouvelle "Karjucha" de M. Aleksejev manifeste de la manière la plus exhaustive la conception de l'écrivain de l'harmonie et de la discordance des rapports homme — société — nature. Le caractère autobiographique de l'oeuvre prétermine le point de vue du narrateur — le monde à travers le regard de l'enfant. L'écrivain-naguère et l'écrivain-présent s'unissent afin de réaliser l'image complexe de la réalité. La conscience anthropomorphe de l'enfant est en quête d'une harmonie entre les lois de la société et les lois de la nature qui sont explicitées par les destins de "l'homme-centaure" Karjucha et le "cheval-oiseau" Mère. Le présent article fait partie d'une étude plus détaillée de l'oeuvre de M. Aleksejev.

В своята книга "Земля и грозы"¹ А. Йолкин подробно разкрива причините и конкретния повод за написването на повестта "Карюха". Става дума за дълго зреещия в съзнанието на писателя замисъл — да разкаже за трудния живот на руското доколхозно село и за мъчителното преодоляване от селянина на собствения си исторически опит, за да възприеме новото и непознато понятие "колхоз" като организация на живота и труда, като форма на човешко битие в условията на едно колективизиращо се общество.

Една случайна среща дава ключа към темата: трактористът Иван Коротин е изоставил в полето повредения си трактор и безгрижно се прибира в къщи." Аз си представих — разказва М. Алексеев на А. Йолкин — изобщо възможна, но трагическа сцена, която би могла да стане в нашето доколхозно село. Какво би станало с него, ако да кажем изведнъж, в един, както се казва, час, в разгара на сеитбата, паднат 54 коня. Стон и рев биха се понесли над цялата Саратовска губерния".² Случката "сега" възкресява спомена за "някога" по твърде любопитен начин, в основата на който е вътрешната "духовна" връзка между човека и коня. Съвременният "железен кон" (тракторът) не може да предизвика съчувствие, болка, състрадание, ако се повреди (заболеє) или го бракуват (равносилно на смърт). Той се превръща в безжизнена купчина метал, без да трогне никого. Машинната цивилизация е ограничила възможностите на човека за духовен контакт с природата и това го прави безчувствен и студен като желязото, което все повече ни заобикаля и от криле за човешкия дух заплашва да се превърне във верига.

Намерен е ключовият образ — конят, и възловата ситуация — неговата смърт. Остава гледната точка. Ще се разказва за "някога", за да се защити "сега". В основата на сюжета е изцяло автобиографична случка. Възможни са много гледни точки, но най-убедителна е позицията на "аз" — повествователя, а естетически най-функционална — на детето — свидетел и участник в събитията. Замисълът е придобил окончателна завършеност като съдържание и форма.

За автобиографичната повест като жанр Р. Ликова пише: "...разказвачът е и герой на творбата. Съзнанието на авторовото "сега" и съзнанието на авторовото "тогава" се срещат в едно и също "аз", което води повествованието. (...) Двойното осветление на миналото — с поглед отвътре, на участниците в него, и с поглед отвън, като даденост, осветлена от по-късна временна точка, (...) поражда суровия реализъм на творбата и своеобразното чувство на оптимистична непреклонност и несломимост при срещата със злото."³

Действието в повестта "Карюха" е затворено в границите, очертани от разцеплението на голямото патриархално семейство до тревожния и неясен, но изпълнен с надежди смисъл на думата "колхоз". Ако разцеплението на патриархалното семейство е закономерен исторически процес, то и колхозът е исторически обусловен и неизбежен. Разпада се един вид малко човешко общество, за да се изгради друг вид, на съвършено различна принципна основа. За руския селянин от 20-те години това е нещо ново и то трябва да се осъзнае и изстрада, за да се превърне от надежда в съдба.

Промените в съзнанието на селянина — от позицията на частната собственост до идеята за колхоза, авторът проследява чрез една незначителна на пръв поглед случка — раждането и смъртта на едно конче. Историческият период не се отличава с изключително

духовно напрежение, породено от социални колизии и конфликтите са приглушени, присъстват иманентно, като начала на бъдещите обществени сблъсъци. Това прави задачата на писателя по-трудна, защото са по-трудноуловими белезите на промените и по-малки възможностите за съпоставка. Този миг от историческия живот на народа за отделната човешка съдба е тежък период на преосмисляне и изстраждане на новите истини. Подготвя се ново битие, още неясно и неоформено, но белязано със знака на надеждата и очакването, със знака на вярата в историческия разум на народа. "Карюха" е пронизана от трагически интонации — пише Н. Толченова. — Но нали не само тази болка, а също така и очакването за промени преминава точно така осезаемо и плодотворно през цялата повест, съставяйки нравствения смисъл на "Карюха", нейното дълбоко и тънко художествено очарование".⁴

Подчинявайки повествованието на автобиографичното начало, писателят възплъщава "минало аз" в образа на момчето-разказвач. "Писателят-преди" и "писателят-сега" заедно изграждат картината на света — многобагрена и осезаемо пластична, мозаечно-фрагментарна и лирически експресивна, а в надтекстуалните сцепления — философски осмислена и хармонично завършена. Но естетическите възможности на гледната точка са заложили не само в единството на "писателя-преди" и "писателя-сега", а и в различията — момчето от миналото и авторът от днешния ден се различават по натрупания житейски опит, по характера на познанието за света и човека. "Писателят-сега" "управлява" наблюденията на детето, но е подчинен на логиката на детския характер, чиято същност е способността да надарява с човешки качества и живата, и неживата природа. Неуловимата игра на гледните точки позволява на М. Алексеев психологически мотивирано "да превключва" повествованието от анималистичния свят към социума и да открива скритите връзки между тях, а не само отделните пресечни точки на съдбите им. Там — на границата на невидимото — той търси същността и художествената условност се превръща в художествена правда за човека и света, защото и позицията на момчето е "гранична" — някъде между природното и социалното. Детето познава малкия свят на селския двор, но още не е равноправно в обществото на възрастните. Неговата антропоморфна способност го представя като своеобразно "продължение" на природата, а това обогатява нравствения смисъл на детската гледна точка със скритото присъствие на мъдростта на природата и нейния изначален стремеж към хармония и съвършенство.⁵

В тази "гранична" позиция на детето-разказвач е заложило диалектичното единство на двете основни гледни точки: когато се разказва за случките и събитията, в които главни участници са възрастните, то е в ролята на обективния, външно безстрастен наблюдател. Живеният опит на "писателят-сега" подбира от множеството пос-

тъпки, реплики и жестове ония, които най-цялостно рисуват душевното състояние на героя и неговата позиция, и най-вярно очертават посоката на авторския замисъл. А когато погледът на детето се насочи към света на птиците и животните в двора, тогава "писателят-сега" изцяло се доверява на антропоморфното детско светоусещане, на способността му да съпреживява, сякаш е "вътре в героя". Това разделение е условно и между крайните прояви на "граничната" позиция са всички нюанси на преливането, а от неусетната смяна на гледните точки произтича особена емоционална динамика на повествованието. Когато момчето описва (т.е. съпреживява) природния свят, вътрешното напрежение на разказа се поддържа от емоционалната наситеност на ситуацията — страх, възхищение, страдание, радост, ужас, възторг. А когато се описва светът на хората, чувството е приглушено от стремежа да се "обективизира" душевността, да се разкаже за нещата така, както са били и читателят сам да постигне логиката на процесите, явленията, характерите, да се докосне до скритата критико-оценъчна позиция. Така гледната точка позволява на автора по-дълбоко философско осмисляне на човека и света и обуславя лирическата струя на повествованието, а художествената цялост на творбата придобива особена музикална структура.

Разказът за разпадането на голямото семейство на Михаил Харламов и тримата му сина започва направо: "У дома се беше случило нещо, скъсали се бяха сякаш някакви невидими нишки, свързващи голямото ни семейство"⁶. Все още всички живеят под един покрив, но дългата маса вече не събира трите поколения заедно и обедът или вечерята не са ритуал на благоговееене пред хляба, а болка в прегладнелия поглед на най-малкия. Писателят съзнателно подчертава, че основното в позицията на Миша (момчето-разказвач) е недоумението: "Само аз, най-малкият в семейството, не можех да разбера какво е станало" (6, с.11), за да спре вниманието си върху последиците от разцеплението. Гладът и очакването в погледа на момчето са в съчетание с наивната детска настойчивост и предизвикват чувството за вина у възрастните: "Отде можех да зная, че залъкът хляб или късчето месо, поглъщано жадно от погледа ми, засядаше на гърлото им? Исках да ям, и нищо повече!" (6, с.12). Детето не може да осмисли дисхармонията и затова страданието е доминиращо емоционално състояние във встъпителната картина, когато разцеплението е още в началото си. Окончателното разпадане предстои — в двата края на селото са вече готови къщите за най-големия и за средния син на стария Михаил Харламов.

Болката в душата на детето е изострила до краен предел сетивата му. То внимателно следи и точно отбелязва всеки жест и реплика, всяка реакция на възрастните. Така разказът за техния разпад се малък свят става отправна точка за психологически проникновено навлизане във вътрешния мир на селянина от доколхозна Ру-

ия. Но сцената на делбата има своя естетически смисъл и като въведение в концепцията на писателя за човека и света, за епохата и нейните социално-нравствени норми. Неслучайно от цялостното разсъждение на семейството М. Алексеев спира вниманието си само върху подялбата на конете и подробно описва техните качества, но с оглед на възможностите им да се трудят. Така се откроява мястото, което заема конят в художествения свят на писателя, в неговата философско-нравствена ценностна система: също както и човекът, конят е труженик и воин, сеяч и пазач на родната земя. Той помага на човека да преживее и продължи себе си във времето, дава му сили за настоящия ден и увереност за утрешния. Затова всеки от братята се надява на него да се падне по-младият кон, или най-младият. Никой не иска жребият да му отреди Карюха, защото е най-старата.

Случайното и закономерното в повествованието се преплитат с неумолимата логика на съдбата да отрежда на едного повече, другиму — по-малко. Големият двор е "разграден" и всеки от синовете поема по свой път, към свой дом, повел след себе си свой кон. Пашата на малкия Миша — Николай Михайлович — повежда Карюха, разгневен от злата си съдба и отчаян от неясното бъдеще. Защо? "От гледна точка на стопаните ѝ тази кобилка притежаваше всички съществуващи и несъществуващи конски пороци. Помислете само: първо, беше стара; второ — мудна; трето — коварна и зла (...); четвърто — рита (...); пето — необщителна; изведеш ли я на нощна паша, няма да пасе с другите коне, ами непременно ще се запилее и явол знае къде... просто да се чудиш как успява да се изплъзне от вълчите зъби — хитрината ли я спасява, друго нещо ли?" (6, с.15)

В цитирания пасаж прави впечатление характеристиката, в която едновременно с белезите на анималистичното (стара, рита) са изобразени и чисто човешки черти (мудна, коварна, зла, необщителна, хитра). Още с първото навлизане в света на животните писателят използва антропоморфния принцип на изображение, който с движението на сюжета се развива и обогатява от детското светоусещане. Контрастният съществен момент е появата на вълците в повествованието. Те все още нямат пряко присъствие, но се съобщава, че съществуват и са реална опасност за руския селянин, неговата тревога за сигурността на стопанството. Оформена е опозицията кон-вълк, т.е. най-добрият помощник на човека от двора и звярът извън двора. Необикновената способност на Карюха да се изплъзва от вълчите зъби приближава повече характеристиката на коня до тази на човека.

За да постигне пълнота на встъпителното изображение, авторът изкривя и положителните страни в характера на Карюха: "Ако можеше да се разбере с хората на техния човешки език, Карюха сигурно щеше да им обърне вниманието върху това, че всичките ѝ добри черти водят началото си — точно според диалектиката — от нейните недостатъци. Да не беше, да речем, мудна (...), щеше да се съсипе

преждевременно, да измършавее и да загуби завидната си издръжливост (...) опитай се да бъдеш добра — ще си останеш гладна, а всеки момент може да те впрегнат (...). Измършавееш ли, ще ти се отщат жребците и няма да раждаш всяко лято." (6, с.16) Все повече се обогатява представата за сложния, "човешки" характер на Карюха. Но цитираният откъс е от най-показателните за сложното преплитане на гледните точки в авторовата позиция. Тук са едновременно и антропоморфното детско съзнание, което обяснява коня "отвътре" ("опитай се да бъдеш добра"), и всезнаещият автор с обобщенията и разкриването на причинно-следствените връзки. Прави впечатление налагащата се асоциация с анималистичния цикъл на Йовков "Ако можеха да говорят", не толкова с фразата "ако можеше да се разбира с хората", колкото с цялостното светоусещане на българския и руския селянин. Еднаквото преклонение пред мъдростта на природата вероятно има своята обща основа в праславянския корен на двата народа или още по-далече — в общочовешкото качество на трудолюбивите и мирни селяни по цялата земя: да се сродяват с прамайката природа, откривайки в нейните безсловесни чеда черти от собствената си душевност. От там тръгва и задушевната топлина в отношението към животните в селския двор.

За последен път писателят събира всички от старото патриархално семейство на другата сутрин след подялбата. Карюха, Буланка и Ласточка вече са пренощували за първи път "вързани на различни места в двора" (6, с.17). Всички са заедно на хармана за последен път, за да овършеят късната пшеница — последен плод на общия им труд. Но харманът е извън двора и тук наблюдателните детски очи са необходими на автора, за да изгради цялата картина на "случайно" попадналите пред погледа детайли. Всичко извън двора е нов свят за детето и сетивата му са особено изострени. То забелязва и нежната зеленина от прорасли в пукнатините на гумното ръжени зърна, и кокошките, дръзнали да предприемат такова далечно пътешествие, и останките от изядените от вълците теле, полакомило се да похапне от чуждото просо, и враната, кацнала върху едното рогче на нещастната му глава.

Това е обстановката. За вълците се споменава някак между другото — достатъчно са жестоки следите от тяхното присъствие. Те са някъде наблизо, защото: "Карюха вдигаше сепнато тежката си глава, хвърляше тревожен поглед към своята по-малка дъщеря и тихичко изцвилваше, сякаш за да я предупреди да не се отдалечава много от хармана" (6, с.18). Тук са и хората и ту единият брат се върти в безкрайния кръг на хармана, ту другият, и всеки бие чуждия кон и жали своя. В това безконечно въртене сякаш се повтаря мъчителният човешки живот и неговият бесен кръговрат около оста, наречена собственост. "Вършаха до късна вечер, но не смогнаха" (6, с.19), защото действуват законите на разцеплението и всички, които

се трудят, са раздвоени: Карюха — между страха за по-малката дъщеря и хармана, братята — между прибирането на общото жилище и запазването на своя кон. Трудовото напрежение вече има нюансите на социалното.

В композиционната структура на повестта сцената с хармана е своеобразен идейно-естетически възел, в който се преплитат както основните смислови направления (човекът-собственик и човекът-труженик, човек-общество-природа, конят и вълкът и т.н.), така и двете основни сюжетни линии, разположени в двата свята — човешкия и анималистичния. Кръгът около хората се затваря от тъмнината на настъпилата вечер и от невидимия кордон.

Дошлият някъде от вън в това затворено човешко общество ловец на вълци — Максим Звонарьов — е второстепенен герой и неговата огромна фигура само ще се мерне в повествованието, но в тази нощ на хармана тя е централна. Още с появяването му детските очи забелязват: "Той можеше цяла неделя да не яде, но седнеше ли на трапезата, не ставаше от нея, додето всичко не омете" (6, с.20). А трапезата тази вечер не е обща, защото братята вече са разделени и като знак за беда Максим сяда до собственика на Карюха. Ние можем да си позволим сравнението "яде като вълк", защото авторът го внушава със самата същност на този човек — разположена някак между хората и вълците. Дръзнал да си избере за професия лова на вълци, той е придобил много от техните качества: умее да гладува, но и да яде като звяр, като вълците не забелязва, че е причинил беда на хората, просто се е нахранил и толкова. И още — той "знае" езика на вълците, може да ги извика и да "разговаря" с тях. И го прави: "...така зави, че всички в плевника тръпки ги побиха, а конете се изправиха на задните си крака" (6, с.22). Това е диалог между човека и звяра, защото малко преди Максим да ги "повика", вълците вече са надали вой "провлечен, ридаещ, вледеняващ до ужас сърцето" (6, с.21-22). А малко след това се обажда водачът на глутницата. Харманът става център, в който се събират всички главни действащи лица: затаилите дъх хора, ужасените коне и приближаващите в пътен обръч вълци. Хазартната игра на Максим продължава и тоя диалог със зверовете сякаш е повик към събратята. Невидимият вълчи кръг около хората се затваря и се изправят един срещу друг в непрогледната нощ малкото безпомощно човешко общество и могъщата, безкрайна природа. Единствената светлина са зелените точки на вълците очи, студени и безмилостни, готови да възмездят всеки, дръзнал да предизвика и да се изправи срещу силите на майката природа.

Единствен старият дядо Михаил запазва спокойствие и разум в миговете на суматоха и страх. Като въплъщение на разума, той стои някак встрани и наблюдава дръзкото човешко предизвикателство, едва сдържайки гнева си от тази игра с природата. В цялостната

концепция на М. Алексеев за човека старият Харламов е онзи образ, който преминава през няколко произведения и носи основната авторова идея за съществуване в хармония с майката природа, а не в двубой с нея. Тук неговото присъствие е в опозиция на Максим Звонарьов, който се е сродил със злите сили. Очевидно е преклонението на писателя пред нравствената същност на Михаил Харламов и не случайно той има своето продължение в образа на малкия Миша, който пренася във времето неговата мъдра философия. В интервю на писателя за сп. "Факел" той казва: "Мисля, че макар човекът да е най-разумното същество, той все пак е дете на природата и нейна неделима част. Дете на природата. И като всяко дете, той не трябва да бъде високомерен към своите родители".⁸

Сцената на хармана завършва с напрегнат смях след преживения ужас. Сякаш вълците само напомнят, че ги има и че шегите с тях са безсмислени. Постепенно се разотиват, за да се върнат по-късно отново тук — на хармана и да накажат човешкото лекомислие. В тази първа глава вълците присъстват някак безплътно, като невидими сили на злото, които са винаги около нас. Сякаш авторът ни подготвя за решителния двубой между човека и звяра, който човекът би трябвало да спечели, за да си осигури възможност да се пребори със злото вътре в човешкото общество.

И този двубой започва още на другия ден след случката на хармана. Слещу глутницата излиза въоръжена и организирана хайка, но претърпява поражение, защото само така може да завърши, според М. Алексеев, двубоят на човека с природата. Собственикът на Карюха, един от най-добрите стрелци в селото, изпуска удобния момент да убие водача на глутницата. Смътна и неясна за самия него тревога се влива в сърцето му и остава там до оня миг, когато може би същият водач ще го лиши от надежди и ще прекърши високомерието му на човек. Затова Николай Михайлович не отива при другите ловци, които все пак са убили, макар и "изтърсаци и недорасляци" (6, с.29), а пътеката го отвежда към селото, към двора, където той е господар. Зад него остава гората, тъмна и страшна, запазила дивите си чада. Поставен между гората и двора, човекът е понесъл бремето на своята вина и нейният смисъл не е в това, че не е успял да убие застаналите за миг пред пушката му вълци, а в това, че е предизвикал на двубой природата. Той високомерно е повярвал в своето всемогъщество и е забравил преживения ужас от опасната игра на Максим и предупреждението на студените вълчи очи. Затова сега мислите му се мятат от селото, където е Карюха, към гората, където са предизвиканите страшни врагове.

Ако в случката на хармана централно място заема Максим, то хайката се ръководи от неговия по-голям брат и по-опитен ловец — Сергей Звонарьов. Разликата между двамата определя тяхното място в опозицията човек-вълк: в единия случай това е само игра със

силите на природата, в другия — безпомощен двубой. Авторът подчертава различията между двамата братя още в портретната характеристика: Максим е едър и добродушен, даже наивен, само някои негови белези отвеждат към съпоставката с вълците, а Сергей е повече звяр, отколкото човек: "...лицето му беше се зачервило, косите — невидели от памтивека гребен — бяха залепнали на повесма по челото му, дори посивялата (цветът на вълците) брада бе мокра и се стичаше на лъскави поточета по голите му, също тъй космати (отново напомня звяра!) гърди, а очите му пускаха сякаш пламъци (вълчите очи само светят) изпод веждите и ти, без да шеш, започваш да си мислиш, че сигур няма да му е много весело на вълка, като се срещне очи в очи с такъв звяр" (6, с.26). Увлечен от безумието на дръзката си мисъл да бъде господар на природата, човекът се е превърнал в страшен звяр и в целия му облик има нещо далече по-диво и първично, отколкото във вида на убитите вълци: "Вълците не бяха големи и съвсем не изглеждаха страшни; даже ми се стори някак странно и необяснимо, че нас, дечурлигата ни плашат с тях (...). Муцуните им бяха привлекателни наглед, като на домашните кучета и аз не пропуснах да ги помилвам" (6, с.29) Детският поглед изостря контурите на видимото в света на възрастните и в природния свят и контрастът става още по-рязък, а вътрешният му заряд е в скритата критико-оценъчна позиция на момчето-разказвач, в неговата нравствено-ценностна скала, обусловена от близостта му до природата.

Характерен момент в описанието на хайката е участието на децата в нея. Сякаш между другото авторът отбелязва: "На това опълчение от хлапета инструкции даде...", "На всички нас, дечурлигата, беше посочено...", "Построиха ни отвъд гората..." (6, с.26,27), за да се подчертае, че децата участват пряко своята воля, подчинени са на света на възрастните и сляпо изпълняват техните заповеди. И отново със силата и чистотата на детските впечатления писателят постига емоционално-смысловото богатство на картината. Втурнало се срещу природата, това "опълчение от хлапета" използва всевъзможни инструменти, които издават силен и "тревожен звук": "...камшици, кречетала, пионерски барабани, стари кофи, ръчни клепала" (6, с.26), защото от тях се иска да разтревожат гората, да изплашат всичко живо в нея. И те започват да крещат с преиначени гласове, "дивашки", свраките и враните увеличават "общата бъркотия", кучетата лаят като "побеснели", за да се оформи окончателно картината на "внезапното адово пришествие в гората" (6, с.27). Епитетите и сравненията, освен че изграждат общата представа за адския и невъобразим хаос, имат и оценъчна функция, особено силно откритоена в контраста с лаконичното описание на гората — "тиха, даже вгълбена някак в себе си" (6, с.27).

Нарушена е хармонията, защото човекът се е втурнал във вечния покой като "...крещяща, дюдюкаща, подсвиркваща, квичача, ла-

еща и думкаща с дяволските си инструменти дивашка орда", за да прогони всичко живо "в ужас, накъдето му видят очите" (6, с.27). В опозицията "мир, порядък, рай — хаос, безредие, ад" ясно се открояват воюващите начала и амбициите на човека да бъде господар на природата. Писателят изцяло потъва в света на детето, което заглушава естествения си страх и разгорещено и замаяно е увлечено от общата психоза на безумието, подчинило се на социума. Чувствата, мислите, преживяванията, реакциите — всичко е сведено на равнище момче-разказвач и е подчинено на естетическата концепция на М. Алексеев за човека и природата. Детето сякаш се стреми да примири непримиримите неща, защото хармонията е в основата на неговото светоусещане. Разклатени са някакви устои, които момчето подсъзнателно носи в себе си и с които съизмерва ставащото. Писателят използва рефлексията само на емоционално равнище, а рационалното осмисляне на човешките действия и постъпки става в надтекстуалните сцеления на творбата. Там се откроява и постепенно навлизане на света на възрастните в детската душа, и неусетното приобщаване на детския свят към социума. Остава обаче водещ мотивът за подсъзнателния стремеж към хармонията, който движи човешкото поведение и човечеството изобщо. Детското страдание от нарушената цялост на наивния възглед за света се превръща в памет за красивото и доброто начало и във вечен стремеж към него. Но пак там — в социума — са заложили и силите на злото, които разрушават изконния ред и сътворяват хаоса.

На много места в повестта "Карюха" пластичният рисунък на изображение се превръща в проследяване на душевните движения, които очертават и психологическата същност на героя, и социално-нравствените критерии на писателя. Светът извън човека става свят "вътре в човека" и в него винаги нещо се руши и нещо ново се прибавя. Финалът на разказа за хайката по своеобразен начин се преплита с мотива за разцеплението в семейството. Двете начала на злото — социалното и природното — се сливат. Бащата го няма сред ловците и това засилва напрежението, натоварвайки го с предчувствието за беда. Тогава се намесва всезнаещият "писател-сега", за да внесе успокоение с истината, която му е известна: "С баща ми не се беше случило нищо, ако не се смята това, че не можал да убие вълк" (6, с.29). С първата част на фразата се завършва ситуацията на напрежението от хайката за вълци — бащата е невредим, нищо лошо не му се е случило. Но втората част има смисъла на драматичен запев, начало на предстояща трагедия. Откъснат от устойчивата цялост на голямото патриархално семейство, човекът е станал неуверен в себе си, изневерили са му даже доказаните му способности на безупречен стрелец. Напуснал привичната си среда — семейството, двора, човешкото общество, селото — той е тръгнал на безсмислен двубой с всесилната природа и си е спечелил коварен и жесток враг

— неубития водач на глутницата. Но предчувствието за беда не е само душевно състояние, а и композиционен възел. Не случайно героят е сам в този миг на тревога и страх, на срам и неудобство от другите и постепенно сложното душевно състояние се превръща във вглъбяване в себе си и равносметка. Обкръжава го тайнствената и всемогъща природа, а пътят му отвежда към селото. Там са хората с всекидневните си грижи, радости, проблеми, с познатия и равномерен ритъм на живот. Вътрешното напрежение неусетно стихва, без да изчезне съвсем. Спокойствието е измамно.

Отделните глави в повестта имат своя белетристична завършеност. В творчеството на М. Алексеев този "стремеж на фрагмента към автономия" отдавна е забелязан от критиката,⁹ но самостоятелно звучащата част винаги съдържа в себе си онези смислови ядра, които отвеждат към сюжетната последователност. В случая обединяващо и движещо сюжета начало са двете преплитачи се и взаимобогаत्याщи се теми — анималистичната и социалната. Естетическата функция на детската гледна точка не се изчерпва с пластичността на рисунъка и чистотата на морално-етичната позиция. Всяка случка, всяко преживяване е момент от еволюцията на детското съзнание, а обогатяването на детския свят от представи и неговото приобщаване към законите на обществото се оказва също така обект на наблюдение и художествено претворяване, както и промените в съзнанието на възрастния човек, подчинен на историческите обстоятелства и на социалните закономерности. В крайна сметка — обединяващо и движещо сюжета начало е проследяването на натрупващите се промени в човешкото съзнание, или — в съзнанието на руския селянин от края на 20-те години.

Повествованието винаги започва от света на човека и се завръща пак там, за да се затвори кръгът на спиралата и да се придвижи действието напред във времето. Така е и в онази глава, от която започва разказът за живота на отделилото се семейство. Всичко е познато от стародавния ред на нещата и едновременно с това — появило се е нещо ново. Животът продължава безкрайния си ход, но са променени опорните точки за равновесие на човека в неустойчивия още свят, защото обществото също търси трайни форми за своето съществуване. Новата къща има свой двор и той е продължение на сътворяването през хилядолетията чудо — светът на хората и светът на животните са се слели в един общ свят: "И така живеем вече в нова къща: тати, мама, Настенка, Санка, Лъонка, аз и Карюха. Можех да започна изброяването на членовете на семейството ни и с Карюха и всъщност това щеше да бъде съвсем справедливо." (6, с.31) Възрастният човек може да не забележи, но детето непременно ще подчертае: "Можех да започна и с Карюха", защото наблюдателните му очи с преклонение откриват колко много зависи животът на хората от Карюха, от нейното "трудолюбие", от това, че всяка година

ще ражда по едно конче, от умението ѝ "да се разбира" с човека.

Достатъчно е най-беглото изброяване на многобройните задължения, стоварени на старите плещи на Карюха, за да се открие нейното място в живота на селянина: "С Карюха докарвахме дърва от гората", "...с нея извозвахме храна от хармана", "запрягахме я в плуга и ралото, и в грапата. Така от сутрин до вечер, от зори до мрак" (6, с.32-33). Става ясно, че конят в художествения свят на М. Алексеев е труженик, не със сходна, а с еднаква съдба с тази на селянина, който също цял живот се труди "от зори до мрак". Всъщност — трудят се заедно и това придава общ смисъл на живота им.

Започвайки повествованието с Карюха, авторът използва антропоморфното детско съзнание за изграждане на по-цялостна "нравствено-психологическа" характеристика на коня. Научаваме, че Карюха има точно определено отношение към хората и животните — тя обича или ненавижда, безразлична е или се страхува, надменна е или хитрува. Тоест, тя е л'и ч н о с т, която има не само свой характер, но и свой разум и своя нравственост. Така се уплътнява внушението за пълното сливане на анималистичния и човешкия свят в тясното пространство на двора и художественият образ на света придобива по-ясни очертания. Там, на двора, хармонията между животните и хората има конкретни измерения във всекидневното съществуване и разумът на природата се въплъщава в разума на коня, кучето, петела, свраката, врабчето и т.н. Детето вижда, че човекът може да бъде безпричинно жесток, а конят — никога, човекът може да не забележи чуждата доброта и преданост, конят — никога. И в отношението на Карюха към хората има преди всичко справедливост и природосъобразност. Затова най-близо до нея стои старият дядо Михаил, който носи мъдростта на вековете и сърцето на дете, живее по законите на хармонията в отношенията си с хората и в общението си с природата. И той, като Йовковия чичо Митуш разбира, че "ако добитъците знаеха да говорят, те щяха да бъдат като нас. И по-добри".¹⁰ Схващането за тази висша нравственост на природата и за неразумното отношение на човека към нея е в основата на авторската концепция за човека и света. Оттук тръгва и внушението за високата нравствена мяра, наложена от присъствието на изначално съществуващата хармония. Без да е пантеистична, тази писателска позиция категорично изисква повече разум в отношението на човека и човечеството като цяло към прамайката природа.

В тази глава се разказва и за първото излизане на малкия Миша с по-големия му брат Льонка и с Карюха за нощната паша на конете. Момчето-разказвач е повече наблюдател на детските игри и лудории в лоното на природата, отколкото участник, защото още не е "свой" в този детски свят, който има своя организация, закони, мярка за добро и зло. Тук, сред природата, този свят има и свое равновесие и устойчивост, които могат да бъдат нарушени само отвън.

Като неканен гостенин се вмъква сред тях Мишка Земсков и ги ограбва с правото на по-силния — отнема им храната, придобита с труд и опасности, макар и не по най-почтения начин (откраднали са кокошка, но това не е престъпление според селските момчета). Наглата измама и откритото насилие са чужди на детската нравственост, затова всички са стъписани и не успяват да реагират, а когато разбират, че са измамени и ограбени, вече е късно. По-големият и по-силен Земсков идва отвън неочакван и нежелан, като пратеник на друго време и друго общество, където правото на по-силния е закон, а той, силният, е господар. За децата остава болката и поуката от нея, гневът от злото и паметта за нето. И всичко това ще се окаже необходимо в един следващ момент от живота им, но то е вече извън темпоралните граници на повествованието.

Случката с ограбването има своето интересно продължение в сцената с детето, висящо над пропастта, когато долу е вълчицата-майка и нейното вълче котило. Ситуацията е особена, защото е разположена в рамките на безгрижна и невинна на пръв поглед игра — две момчета държат малкия Миша за ръката и го спускат от стръмния бряг, за да търси там, в дупките, гнезда на бързолети и да вземе птичите яйца. Положението е несигурно и опасно като илюстрация на поговорката "животът му виси на косъм". Тънката нишка може да се прекъсне от най-малкото трепване. Детето виси безпомощно между спасителния свят на по-големите и безмилостните челюсти на вълчицата-майка. Г о р е са хората — д о л у е вълкът. Момчето е поставено в с р е д а т а от другите деца. То изпълнява тяхната воля — да вземе яйцата от гнездата и няма съзнанието, че ограбва птиците. Момчетата са възмутени, когато с правото на по-силния Земсков ги ограбва, но за тях е естествено да използват своето право на по-силния, когато са сред природата, защото действат по нейните закони — те имат право да се нахранят с беззащитната кокошка. Но ограбването на гнездата е безсмислен акт, който нарушава природните закони на продължение на живота и затова вълчицата в дъното на бездната се възприема като предупреждение, че в природата има сили, които могат да накажат неразумния човек. Случайното и закономерното се преливат, за да отведат смисъла на случката към света на възрастните и към идеята, че не може безнаказано да се намесваме в живота на природата. В образ и душевно състояние тук е съсредоточено схващането на писателя, че пътят на момчето е предопределен и спасителната посока е една — живот в обществото в мир с природата. Големите деца ще го изтеглят г о р е и всички заедно ще отидат при възрастните, а те отново ще тръгнат да търсят вълчицата и нейните вълчета и отново — без успех, за да остане за-силеното предчувствие за беда.

Окончателното подреждане на детайлите е завършено: детето, възрастните, обществото и природата вече имат свое място в обща-

та картина на света, а между тях протичат сложни процеси на връзки и взаимоотношения, на сближения и конфликти, които непрекъснато придвижват живота напред. Оттук нататък писателят все повече насочва погледа си към човека и неговия малък свят, към обществото и неговите закони, а това означава разказ за историческата съдба на селянина, за характера на епохата в доколхозна Русия.

Човекът в поетиката на М. Алексеев винаги е точно ситуиран в историческия момент и в мястото на действие, т.е. неговите пространствено-временни координати са определени. Като имаме предвид, че във всичките му произведения на селска тема мястото на действие е неизменно — родното село на писателя — Монастирско, по-важни за нас остават временните координати, умението на автора да открива в душевността на човека характерологичните белези на епохата и историческата перспектива, заложена в конкретната случка, съдба, съзнание. Този подход на писателя към действителността е дал основание на критиката да твърди, че "Алексеевите произведения за хляба са най-тясно взаимосвързани и сякаш сами по себе си оформят епопея".¹¹

Всъщност авторът продължава своя разказ за семейството и неговия двор, за характера и съдбите на хората и животните, но сюжетно-организиращ образ си остава конят-труженик Карюха. Животът на отделното семейство все повече зависи не само от "трудолюбие" на Карюха, но и от нейния "интимен" свят. Своенравна по характер, тя винаги успява да се откъсне от надзора на пастирите: "Избора си Карюха никога и с никого не съгласуваше (...) — при нея за чистокръвно потомство и дума не можеше да става" (6, с.34). А колкото е по-добро потомството, толкова по-устойчив ще бъде светът на възрастните. Безпородното потомство е задоволявало голямото патриархално семейство, но отделеният син е затруднен. Той търси изход от бедността и го намира в спасителната мисъл да се намеси в избора, да измени досегашния ред — ако "женихът" е породист, то значи, че кончето ще изтръгне селянина от нищетата. Законите на обществото са принудили човека да се намеси в законите на природата. Още в това противопоставяне "общество-природа" като че ли са заложени началата на трагичното. Собственикът на такъв породист жребец е намерен, но той е с друг социален статус, не е селянина-труженик, а богатият, имащ и следователно — силният с парите си. Найвната мечта на Николай Михайлович е да стане като него, да бъде господар. Само че най-напред трябва да даде 30 рубли, за да доведе богатият собственик своя огнен жребец при Карюха, трябва да заплати за чистокръвното потомство, което ще го измъкне от низините на безпородните труженици. Може би затова майката предчувства беда. Тя се надява само да избави децата си от глада. Макар и различно, и двамата мислят "както преди", като човекът от миналото, без да отчитат настъпилите промени в резултат

на новите социални процеси. За малкия Миша "сватбата" на Карюха е миг на опиянение от тайната на зачатнето.

Описанието на сцената е изпълнено с лиризъм и звучи като химн на любовта. Очите на детето придават особена светлина на емоционалната наситеност. В общата първоначална суетня и суматоха около подготовката на събитнето изведнъж остават само чистите звуци на призива и трепета от предстоящата любовна игра. Светът губи своите измерения и се превръща в необятен храм на зачатнето. Сякаш странна светлина стопява всичко наоколо, като в небитието потъват хора и предмети. Цялото същество на малкия разказвач е погълнато от красотата на любовния миг и от още неясната мисъл, че това е начало на нов живот. Самата природа пред очите на детето е извършила извечния любовен акт, за да бъде живот и той да продължава вечно.

Когато магнията на опиянението свършва, пред погледа на Миша отново изплува всекидневното и грубото, което превръща екстатическата извисеност на мига на зачатнето в най-обикновено изнудване на човешката надежда, защото в социума все още господства правото на по-силния. И всичко завършва унизително грозно — празникът на чувството се превръща в продължителен и тягостен запой.

Позицията на момчето — между анималистичния свят и света на възрастните — съдържа в себе си възможности за ненатрапващо се сравнение на разума на природата с разума на човека (хармония-дисхармония), а рязката смяна на емоционалната гама провокира съзнанието и отправя към нетърпеливо очакване. Природният и човешкият свят се сливат и пресечната точка отново са чистите детски очи. То именно прекъсва грозния запой, за да започне безвремието на очакването. Писателят прокарва незабележима граница в усещането на отделните герои, че съдбата им се е сляла със съдбата на Карюха. Чудото е станало, и майката, момчето и Карюха го очакват като рождество, а бащата — като промяна на социалния статус, забогатяване, господство. Все повече се очертават принципите, върху които М. Алексеев изгражда концепцията си за хармонията в отношенията човек-природа. Но сега всичко е потънало в равна и спокойна тишина: бащата вече не е пияният грубиян и деспот; деият на майката е низ от приятни грижи за спокойствието на Карюха; променя се даже околният свят — дворът, къщата, хамбарът. Сякаш Карюха е станала извор на светлина и доброта. От нея тръгва красотата на чувствата и надеждата за щастие. Мигът се е разтворил във вечността и очакването е безвремие, човешките нозе и длани не усещат умората. Светът е станал трон за Карюха: "Сега мама не я наричаше другояче, а само "господарка". Яж, господарке, яж, златната ми!" (6, с.67)

С особена пластичност на рисунъка и психологическа дълбочи-

на на преживяването авторът изобразява действията и душевните състояния на героите в сцената, когато всички се докосват до първите плахи движения на новия живот в утробата на Карюха, като преклонение пред тайнството: "Един ден татко извика всички ни на двора. Както бяхме там, той се приближи до Карюха, тури двете си ръце на корема ѝ и почна да слуша. На лицето му се появи усмивка, плаха и неочаквано блага, тя се задържа дълго, дълго така. После един по един всеки от нас отиваше и правеше същото. Под дланите, някак съвсем близко и обезпокоително се усещаха силни удари, тъй резки и нетърпеливи, че Карюха трепваше, а очите ѝ дълбоки и спокойни, се обръщаха сякаш навътре." (6, с.67)

Човекът е въвлечъл коня в своята историческа съдба, а двамата заедно се оказват частица от вечната природа. Трагическата и оптимистическа фигура тук е човекът, защото той е разпънат по хоризонтала на социалното си битие и по вертикала на природното начало. В детската душа реалността и мечтата се сливат и от безкрайното движение на времето остават само утрешните дни, преживени като сън днес. Миговете на очакване се превръщат в блян, в който приказното има по детски фантастични и наивни измерения: там, в едно незнано бъдеще, ще изчезнат нищетата и болката, за да остане само светлината на щастието. И когато момчето е само с бременната Карюха (за да възвести евентуално началото на рождеството), при него идват като пратеници на природата врабчетата, свили сламените си гнезда до билото на покрива, и малките мишлета, "тръгнали на лов за някое изтърколило се зрънце" (6, с.69). Хората ги няма, но малкият човек не е сам — около него тихо прошумолява животът.

За всички сцени в повестта, свързани със зачатие и рождеството, може да се каже, че господства патосът на живота. Писателят успява така да насити емоционалната атмосфера, че всяка от тези сцени изглежда като кулминационен момент в развитието на сюжета. Това дава основание на критиката да търси обяснение за майсторството на М. Алексеев в незабележимото, ненаатрапващо се присъствие на дълбоко философското осмисляне на човешкото битие и характери, ситуации и обстоятелства, които носят и скрития емоционален заряд, и пластичната чистота на рисунъка, и психологическата дълбочина на проникновението.¹² Към казаното от критиката можем да прибавим само, че авторът не би успял да постигне скритата сила на художественото въздействие без цялостната и завършена концепция за света и мястото на човека в него.

Сцената на рождеството е нарисувана в същата емоционална гама на радостни и светли усещания. Новото е в нюансите на тържеството от величието на мига. Чувствителните детски сетива са уловили всяка тръпка на възбуда и напрежение и в човешките души, и в душата на Карюха. Идващият нов живот е погълнал цялото същество на малкия разказвач и всяко движение или трепване на бъде-

щата майка има своя светъл резонанс в словото. Карюха е станала своеобразен център на човешката вселена и сякаш не с очите си вижда, а със зрящата си душа Миша съпреживява и напрежението, и умората, и болката, и последната въздишка на облекчение. Всичко това се събира в един неудържим вик: "Живо е-е-е!" (6, с.74), с който момчето обявява не само тържеството на живота, а и оживяването на надеждата. Мечтите на всеки вече имат своя плът, стават реални, видими, конкретни.

Едновременно с малкото конче се ражда и пролетен майски ден — оттук и еднородно избраното име за новороденото: май — Майка. В поетиката на М. Алексеев пролетта винаги присъства със своя смисъл на пробуждаща се за живот природа, а смисълът на сцената на рождеството е и във възкръсването на човешката душа. Този унисон има най-въздействаща художествена реализация чрез изострените от напрежение и щастие детски сетива. Те сякаш вземат цветни отломъци от обкръжаващия свят и композират мозайката на пролетното утро: "Изад Чаадаевския рид се изтърколи огромният огненочервен диск на слънцето. Зад плета, навярно в градината, в цариградското или пък във френското грозде пееше в захлас славей; прехвъркналият на покрива на обора голям и червен като слънцето петел възвестяваше гръмогласно на света за извънредното събитие, станало в нашия двор рано тази сутрин. Единственият обърнат към двора прозорец на къщата ни, поздравен от първия докоснал го слънчев лъч, се заусмихва в отговор, засмя се и заблещука от търколниците се по него прозрачни капчици роса" (6, с.75). Картината на пълната хармония е окончателно завършена: заедно с пролетта и надеждата за нов живот, в човешката душа се ражда и денят. Миг, ден, човешки живот, вечност — всичко се е сляло (времето е станало единно и неделимо) в тази кратка сцена и е потънало в багри и звуци, превърнало се е в най-светлия химн на рождеството.

Домът на Карюха (оборът) и домът на човека (къщата) са в един общ двор и позицията на детето е отново някъде между тях. Неговият поглед се мести от ставащото при хората към поведението на Карюха и новородената Майка — от дисхармонията към хармонията. В това зрително поле най-силно присъства критико-оценъчната позиция на детското нравствено съзнание. В поетиката на контраста и в динамичната смяна на гледната точка писателят търси художествено-изобразителен изказ на своята концепция за човека, обществото и природата. Общият двор на едноличния стопанин не може да обедини в неразчленимо цяло анималистичния свят и социума. Спирайки погледа ту на някой от новодошлите (сякаш цялото село се е стекло, за да съпреживее мига на рождеството), ту на Карюха и новородената Майка, които са изведени като на сцена в най-слънчевия кът на двора, момчето изживява сложни и противоречиви чувства. Единният и хармоничен в представите му свят се разпада,

остават само усилията му да възстанови неговата цялост. В къщата ослепителната светлина на рождеството се е превърнала в делнично сива картина — опиянението от празника на духа се измества от най-банално и подтискащо пианство.

Мотивът за разцеплението, с който започва повестта, в този епизод е изведен на ново смислово равнище. В отделната човешка съдба се откриват противоречията на общественото битие. Вътрешната логика на повествованието ни убеждава, че без Карюха и нейната дъщеря Майка бащата на Миша би бил един от онези селяни, които няма присъствуват на събитието и се осланят не на илюзията за забогатяване, а на историческата си предопределеност да бъдат орачите и сеячите на общонародната нива. Не толкова в човешката природа, колкото в устройството на живота е заложено злото в света на хората. Михайло, собственикът на породистия жребец, е заел позата на господар-благодетел. Цялото му поведение подсказва един умален модел на социалния хищник. Той е убеден, че хората са му длъжници и че са зависими от неговото благоволение. Властта на имащия го прави "снизходително сдържан и невъзмутимо важен" (6, с.78). Неговото присъствие очертава върха на социалната пирамида, изградена през вековете по законите на притежанието — имащият е силен, следователно е господар. Той е сам г о р е, д о л у е мнозинството, което открай време му се е подчинявало безропотно и инерцията на това отношение е още силна.

А Николай Михайлович се е откъснал вече от низините и се е устремил нагоре. Раждането на Майка е материализирало "невидимата черта — "кой колко и какво има" (6, с.78) и неговото семейство, макар че все още не е на върха, вече не е и долу. Откъсването от низините предизвиква тяхната завист, почти омраза, или — началото на омраза. "Писателят-сега" направлява детския поглед и той разкрива реакциите не толкова на другите, колкото на родните братя на Николай Михайлович — Петър и Павел. Сега средният брат е отделен не само от братята си, но и от с ъ б р а т я т а с и. В реакциите на братята е концентрирано отношението на всички останали. Това засилва психологическия реализъм на повествованието. Чистият и необременен детски поглед следи и най-трудноуловимите душевни движения, а "писателят-сега" ги коментира: "Като усети събуждащия се в него звяр, чичо Петруха се опита да го приспи — насили се и извика: "Честита ти нова радост, братко! И на тебе, Фроске!" — Ала явно беше закъснял с наздравецата си. А и гласът му не беше неговият — звучеше неестествено и фалшиво. Сигурно и той самият разбра това, защото млъкна сконфузено.(...) Смутен и с желание да скрие смущението си от хората, чичо Петруха..." (6, с.79)

А мнозинството е сякаш в ролята на хора от древногръцките трагедии и трябва да отрече и отхвърли или да потвърди позициите: "Все пак подеха и други, но не дружно, а с разкъсани, несъгласувани

и също тъй неестествени възгласи" (6, с.79). Еднакви чувства са обхванали всички и настроението е общо, защото раждането на Майка вътрешно се приема позече в неговия социален аспект, отколкото като природен акт.

Присъствието на стария дядо Михаил и малкия Миша подчертава контраста в отношението към събитието. За тях Майка е продължение на живота. С красотата си кончето само откроява вечния стремеж на природата към хармония и съвършенство. В тяхната позиция е заложено преклонението пред извечните закони на битието и затова в радостта им няма фалш и лицемерие. Чувствата им са естествени, а думите — искрени и неподправени. Тягостното усещане за дисхармония предопределя "бягството" на детския поглед от света на възрастните и "завръщането" му в света на хармонията, където Майка открива за себе си тревите и птиците, светлините и сенките, движението и покой. Тя самата е късче красота и момчето с особено вдъхновение съпреживява всяко нейно трепване, естествената ѝ безпомощност и удивлението ѝ пред багрите, звуците, движенията. А нали е казано, че удивлението е начало на познанието...

Тук отново откриваме Йовковото отношение към животните: "Ако кончето разбираше човешкия език, щях да му предложа..." (6, с.80). Майка е удивително сходна с неговата Айя. И мотивът за майчинството в света на животните, отвеждащ към "вечната женственост" на природата, към нейния жребий да бъде "майка на живота" — всичко е толкова близко и сходно не само като светуусещане, но и като философско осмисляне на човека, обществото и природата.

Когато Майка опознава света в двора, тя всъщност се приобщава към човешкия свят и затова съзнанието на момчето изключва страха в контактите на новороденото с всичко, което го заобикаля. Този свят трябва да бъде разбран и приет, защото той отдавна е включен в живота на човека, подчинен е на човешките стремежи, жилания, нужди. Тук е гиздавият петел Петка — побойник и страшилище за съседските петли, а протяжният му крясък е прастарият знак за селянина, че е свършила нощта и настъпва ден. Тук са шумните немирици вrabчетата, бързивата сврака, спокойната крава Рижонка, ленивото прасе... Тук е и Карюха, която сякаш казва на недоумяващата Майка: "Не се тревожи, глупавичката ми, всичко си върви както трябва." (6, с.82) Тя "знае" законите на вечния порядък, защото този свят е и неин.

Съвсем друго е, когато се описва първото излизане на Майка и з в ъ н двора. Там кончето продължава да опознава света с удивление и любопитство, а хората и Карюха се страхуват. Техният страх се предава и на Майка. Антропоморфното детско съзнание така преплита чувствата и преживяванията, че е трудно да се определи кога наистина малкото конче изтръпва от уплаха и ужас и кога въображението на момчето му приписва тези чувства: "Голям страх

бра Майка през всичкото време: кравите минаваха тъй близо, че малко оставаше страшните им рога да я намушкат. След това като тъмна река се повлече стадо овце. На хълма се издигаше някаква сива и тровава въртележка — вятърната мелница" (6, с.87).

Но ако е трудно да се определи къде свършват преживяванията на кончето и откъде започват преживяванията на момчето-разказвач, то в описанията на поведението на хората и Карюха всичко отвежда към общото чувство на страх за новороденото. Башата и синът се стресват от внезапно изскочилото в нозете им зайче, макар че после се смеят на безсмисления си страх. Това е познатият ни смях на напрежението. При Дъбов дол, там, където е било леговището на вълците, Карюха внезапно спира и наостря уши. Тя притежава познанието за истинските опасности и е достатъчно животинският ѝ инстинкт да долови макар и далечно присъствие на вълците, дори само следи от тяхното пребиваване, за да спре внезапно и дълго да се взира в далечината. Същото това познание за света и опасностите кара и башата да слезе от каруцата, когато далеч пред тях се появява селянин с куче. Отдавнашният приятел на човека — кучето — винаги носи в себе си инстинктите на звяра и филогенетически е най-близо до вълка.

Мотивът за запознаването със света заема особено място в поетиката на Алексеевите произведения. Неговата функция не се изчерпва с това да ни въведе в обстановката и обстоятелствата, при които ще се развива действието, или с това — да ни запознае с участниците в събитията. Тук по-скоро е заложен смисълът на първичните усещания и представи за света, които стоят най-близо до изконните начала, до неразрушимата връзка на човека с природата, както и до напомнянето, че преди своя исторически живот човекът има своето биологическо начало и прекаленото, високомерно отдалечаване от него може да доведе до разрыв с трагични последици. По този повод е любопитно да приведем мнението на Г. Гачев, изказано във връзка с нравственото отношение на човека към природата: "По силата на своето историческо развитие човечеството се стреми да преодолее хуманитарния егоизъм, който е обявил човека за самоцел на обществото и природата: защото или ние ще се научим да се съобразяваме с природата, с битието като цяло, с другите съжители, съседите ни в космоса (с водата, с въздуха, с дърветата, с антилопите), като с нравствени личности, без да оскърбяваме техните прерогативи в битието, предполагайки, че притежават самостоятелност, субективност, същност (а не само субстанция, пасивна материя и обективна реалност), или сами ще изгорим в огнения пъкъл на своята тъпа надменност, ще се задушим от дима на високомернето"¹³. Прави впечатление еднаквостта на позициите на Г. Гачев и М. Алексеев от цитираното интервю. Оказва се, че въпросът е не само екологически, а и нравствен, защото вълнува всички съветски писатели¹⁴. Но с

особена настойчивост той присъства в творчеството на М. Алексеев още от първия му роман за руското село — "Вишневиат вир". Минава през всичките му следващи произведения ("Хляб — съществително име", "Карюха", "Върбица неплачуца", "Немирници") и заедно с художествените си пластично-изобразителни функции той уплътнява и представата ни за идейно-философската концепция на писателя за човека и света.

След раждането на Майка става реална "невидимата черта — кой колко и какво има". Богатият Михайло и бащата на момчето, "...опрели чело в чело, градяха фантастични планове, свързани повече или по-малко с раждането на Майка(...) Пък ако няма колхози (по онова време взе да се говори все по-често и по-често за тях), и на баща ми ще свалят шапка." (6, с.84) За първи път в повестта, сякаш между другото, авторът конкретизира истинската опасност за надеждите на новия собственик за забогатяване. Изменени са социално-класовите основи на обществото и старите пътища за благоденствие на човека са вече несигурни, критериите за стойностите на личността не са заложени в материалното състояние. Обещанието: "Ще заживееш, Микола, като търговец!" (6, с.85), е застрашено не толкова от вълците, колкото от промените в живота на самото общество.

Използвайки антропоморфното детско съзнание, писателят успява да внуши идеята за погрешно избрания от бащата път и по още един, особен по художественото си въздействие начин: променя се поведението на Карюха. Тя сякаш съзнава своето ново значение за хората и у нея се появяват господарски привички: аристократична надменност, капризи, недоволство, дори жестокост. Отношението ѝ към стопаните напомня това на Михайло. И тя като него се чувствава благодетелка и з н а е , че бедният селянин е зависим от нея: "Големеенето, важниченето, което забелязахме у нея наскоро след срещата ѝ с Аганьок, сега се разви до краен предел. Тя не се задоволяваше вече с трева от ливадите или от гората... Ядеше бавно, като присвиваше капризно очи и недоволно сумтеше..." (6, с.94) С появата на Майка Карюха като че ли се е освободила от задълженията пред хората и не е вече конят-труженик, двойник на селянина, а аристократка. При нея е осъществен оня психологически преход от труженик до господар, към който се е устремил бащата на момчето. В съдбата на животното е закодирана съдбата на селянина и не заради смъртта на Майка тя ще се върне към задълженията си, а защото така е устроен животът: "След една-две недели запрегнаха отново Карюха в каруцата. Тя влезе между стръките съвсем без желание. Знаеше си, че това няма да я отминне, но не очакваше да стане тъй скоро" (6, с.86). Кратка е измамната илюзия за господарски живот и конят "знае" това, а заблудата на човека продължава до трагичното стечение на обстоятелствата, което отново ще го върне към жребия

му на орач и сеяч на земята. Неусетно някак е внушена идеята за мъдростта на природата и склонността на човешкия разум към заблуждения.

Двата свята, природният и човешкият, са разположени в съзнанието на момчето, а от там и в повествованието, успоредно и то отново е между тях. Погледът му внимателно следи всяко движение на Майка и Карюха и всичко, което става въкъди. Така в душата му се преплитат възторгът (хармонията) и страданкето (дисхармонията) и динамиката на разказа е постигната от рязката смяна или плавните преходи на емоционалните състояния. За него Майка не е толкова реализирана мечта, колкото въплъщение на красотата и съвършенството, защото социалната ѝ стойност — да бъде начало на забогатяване, е все още напред във времето. Затова момчето следи едновременно и грацията на нейните жестове, и постепенното ѝ вплитане в съдбата на селското семейство. Все по-категорично засиси вече от бъдещата стойност на Майка например съдбата на Настьона — по-голямата сестра на момчето. Годеникът и неговите родители настояват сватбата да стане час по-скоро, а Николай Михайлович не иска да се лиши сега от Майка, рано е още и няма да получи желаната сума. Парите може да стигнат за сватбата, но другите му планове ще рухнат, т.е. сватбата ще върне Николай Михайлович там, откъдето е тръгнал — в обществото на бедните. След раждането на Майка той се е лишил от опорна точка, защото вече не може да разчита на съчувствие и помощ от своите събратя, а все още не притежава и силата на богатството. Това чувство на несигурност засилва подтекстуалното звучене на трагическия мотив и повествователното напрежение. В същото време то е и вътрешнопсихологическа мотивировка на "бягството" на детския поглед от света на възрастните към анималистичния свят.

Ако отношението между хората поражда в душата на момчето смут и объркване, хаос на мислите и чувствата, то в света на животните неговият дух се опиянява от красотата и хармонията. Особен поетичен възторг предизвиква усещането за сливане на Майка с просторите на природата: "Там я обхващаше някакво опиянение. Носеше се по тревата като черна светкавица и приличаше на голяма птица — не се виждаше дългите ѝ крака да допират земята и човек би помислил, че Майка лети заедно с някакъв огромен и хвърчащ зелен килим." (6, с.95) В руския текст този пасаж звучи като откъс от лирическа проза. Особената ритмическа структура на фразата, ярката образност и емоционална наситеност позволяват да се открие тук поезията на белите стихове.

Но сравнението на Майка с птица, а на нейния бяг — с полет, не е само видение на очарованата детска фантазия. Тук тя е конят от просторите, където я няма барриерата на оградения двор. Възстановена е нейната исконна връзка с природата, която не е ограничена от

волята на човека. Просторите за нея са като небесата за птиците и в порива за полет е неосъзнатият стремеж за връщане към началото. Веднага се откроява контрастът с коня от двора — Карюха: "А когато се увлечеше прекалено в препускането, я извикваше с гръмко, повелително и строго цвилене. Майка се връщаше при Карюха, а тя я наказваше със своеобразно мърене: захапваше леко ушите ѝ, сякаш ги теглеше." (6, с.96) Разбира се, във взаимоотношенията Карюха — Майка не е трудно да открием чрез антропоморфното детско съзнание взаимоотношенията майка-дъщеря изобщо. Но в сцената е заложена опозицията "двор-простори". Карюха "има право" на човешки реакции, постъпки, поведение, запазвайки анималистичния си статут, защото тя не е второстепенен участник в живота на човешкото общество, а равноправен член със своите отдавна определени задължения, със своята орис на труженик. Нейната съдба е предопределена от онзи момент, в който човекът за първи път е приобшил коня към своя свят. Първоначалното подчинение се е превърнало после в сливане на съдбите, в срастване.¹⁵ Светът на Карюха е и светът на човека — нивата, двора, обора, а светът на Майка са просторите, небесата. Не случайно в авторския замисъл нейното име е Звездочка.¹⁶ Асоциацията отвежда към дълечното и недостижимото, към космоса и неговата трепетна светлина. Случайно ли Майка е човешката мечта? Не само защото мечтата е полет на духа над земното и всекидневното. Тук сравнението с птица е прераснало в метафора — Майка въплъщава в себе си мечтата и на човека, и на коня за хармония в цялостния свят на природата.

Но законите на обществото са неумолими, приземени от битието, те подчиняват волята на човека, а следователно и на коня. Веднъж станал собственик и скъсал връзките си с низините, Николай Михайлович може да възстанови равновесието само ако превърне Майка в богатство, т.е. тя трябва да познае юздата и камшика: "...първото докосване на камшика беше за нея и страшно, и неразбираемо. Тя се сепна, отхвърли се нагоре, (...) заизвива яростно глава и зацвила високо, изплашено и жално." (6, с.110) Дошъл е краят на нейното детство, а това значи и на свободата, на волята за полети извън двора.

За последен път тя ще полети, но този път в ъ т р е в д в о р а и около ч о в е к а. Завързана с дълго въже, Майка се върти в кръг, чийто център е човекът. Описаната сцена почти повтаря цитирания вече полет в просторите, но в нея се съдържа и смисловото противопоставяне — "свобода-подчинение". Разликите започват още с цветовата гама: в първия случай тъмното тяло на Майка лети по зеления (цветът на живота, на пролетта) килим, във втория — кончето вече е сменило "тъмното си одяние със светлосиво на големи петна със сивосинкав оттенък" (6, с.105) И бяга в покрития с бял (цветът на смъртния саван) сняг двор. Промените във възрастта са

предопределили и промените в съдбата. Сцените са еднакви по своята лирическа експресия, в основата на която е неударжливото възхищение пред красотата: "Майка не препускаше, а летеше във въздуха, (...) не виждахме да опират в земята нейните тънки, дълги крака. Възможно е затуй да не виждахме, защото земята беше покрита с пресен чисто бял сняг, над който Майка летеше като над облак. Облакът от снежен прах се виеше на кълбо под копитата ѝ и бързо изоставаше, без да успее нито да се разсее, нито да падне на земята, тъй като Майка бягаше все по-силно по кръга." (6, с.110-111)

Този път сравнението на полет в кръг има смисъл на полет преди приземяване. В просторите кончето прекъсва своя полет по зова на разтревожената Карюха — майката вика своята дъщеря. И то е слизано от небесата, но е завръщане при майката и винаги има възможност или поне надежда за нов полет. Сега и полетът е по волята на човека — бясно въртене в омагьосан кръг, и слизането е завинаги: "Майка тръгна по корно след стопанина си. Към шейната със зобта тя се приближи като в зрастна" (Разредките в цитата мон — Г.Г.) (6, с.111) Свободата е заменена с покорство. Волята на човека е в камшика и въжето, с което е привързал окончателно коня. Природата не познава тия атрибути на насилствено подчинение (поробване), но в човешките взаимоотношения въжето и камшикът са прастарите знаци на отношенията "господар-роб". А за да стане господар сред хората, според недалновидните си намерения, Николай Михайлович знае, че трябва първо да покори красотата, да я приземи, за да я превърне в стока, която се заплаща скъпо.

Има съществена разлика във включването на Карюха (след раждането) и на Майка в живота на двора. В първия случай това е доброволно приемане на съдбата на труженика в човешкото общество. Във втория е насилно над красотата, снемане живота на природата на равнище живот на човека. Трагичната смърт на Майка е предопределена от това, че тя не е кон за ралото и каруцата, а за просторите и вихрения бяг. В символната същност на нейната красота отсъства труженическото начало, това, което за Карюха е смисълът на съществуването. Отсъства връзката ѝ с човека и земята — тя е кон-птица, а не кентавър. Родена е да бъде полет за мечтата, но човешката мечта е земна и в това е драматичното противоречие.

Трагичната смърт идва след поредица от случайности, всяка от които е художествен детайл, съдържащ в себе си и шрих от нравствено-психологическата характеристика на персонажа, и елемент от обстоятелствата. Настюна е опиянена от любовното чувство — все повече се приближава денят на нейната сватба. В зимната нощ тя най-малко може да мисли за вратата на двора, а и самата тя трябва да напусне този двор. Годеникът е в същото емоционално-психоло-

гическо състояние. Но освен това, той е и човекът извън двора. Неговата мисия е да разгради това затворено пространство, защото зад вратата е любовта му, бъдещият живот. Вратата за двамата влюбени е бариера, която трябва да преминат. Бащата е опиянен от покоряването на Майка и отново пиян от алкохола по този повод. (Мотивът за пиянството заема особено място не само в събитийно-фабулната основа на повестта, но и в нравствено-ценностната скала на писателя. Алкохолът — откритие на човешкия разум, подчинило слабия и безволев човек и отново му разума — е една от съществениите причини за дисхармонията.) Не е случайно и това, че другар на бащата по чашка е богатият Михайло. Загубил чувството си за отговорност и ред, бащата за първи път не проверява затворена ли е вратата. Потънал е в дълбок и мъчителен сън, в който едва се промъкват тревожните звуци на кратката драма на харманите. Символично значение има и появата на прабабата Настася, основателката на рода, в съня на бащата: "Голяма беда ще си докараш — пророкува тя — с тия гуляи, Миколай, помни ми думите!" (6, с.113) Това пророчество засилва предчувствието за беда дълбоко в подсъзнанието. Майката е съсипана от умора: всекидневните грижи за дома и двора; неочакваният и нежелан гуляй — гост, суетня, шетане; след тях отново — почистване, грижи за новороденото теле, предене и т.н. За нея сънят е отмора след тежкия и изнурителен ден. Децата спят безгрижни и причудливите им сънища са продължение на дневните им игри и фантазии.

Подреждането на случайностите довежда до закономерното разграждане на двора. А от харманите се носи "дъх на сено, на овесена слама, на плява и на сухи брезови клонки". (6, с.115) Още една случайност, която примамва Карюха и Майка извън двора. А там са вълците. По повод творчеството на друг известен писател Г. Гачев пише: "Айтматов въвежда зимата като космическа вещница, злобно-личностна стихия, и това е в духа на анимизма на народната поезия: далечното е чуждо, чуждото е враждебно. Затова вертикалът на трите равнища: човек, природа, вселена се разполага на една хоризонтална плоскост, в битката между добрите и злите сили на природата, а човекът е между тях".¹⁷ Със същия идейно-естетически смисъл въвежда зимата в своята поетика и М. Алексеев — много са близки концептите на двамата за човека, обществото и природата. Бихме прибавили само нощта към зимата, в противовес на утрото и пролетта. В единия случай (зимата-нощ) животът умира и белият саван на снега е покривалото на смъртта. В другия (пролетта-утро) — се ражда живот и багрите, звуците, движенията са безкрайни в пространството.

Но сега предстои смъртта и сцената е една от най-пластичните и художествено въздействените не само в повестта, но и в цялото творчество на М. Алексеев, от общата гледна точка на "писателя-

преди" и "писателя-сега". Стилът е афористичен, фразата — експресивна, задъхана, емоционалното напрежение — доведено до краен предел: "Силите на глутницата били разпределени с невероятна бързина. Водачът на глутницата вече се бил покачил върху заснежени калпак на копата, четири силни звяра заели позиция зад конете в плитката, наполовина засипана със сняг вада. Водачът и тези четири звяра трябвало да атакуват младата. Два вълка били поставени в засада, а други два трябвало да се заемат с Карюха.(...) Последвал втори сигнал, подаден от водача. Като изтракал силно със зъби, той скочил върху гърба на кончето и в същата секунда..."(6, с.116) Нататък всичко става със светкавична бързина и студена жестокост. Картината е така динамично раздвижена, че се възприема като покъртително зрелище. В това единоборство на доброто и злото в просторите на природата Карюха търси помощта на човека: "Изпохапана, тя на няколко пъти изтичвала у дома, но никога не излязъл да ѝ се притече на помощ."(6, с.117) Човекът може да е господар, но не може да е спасител на коня.

Трагическият мотив в повестта има своите две течения — като мотив и лайтмотив в музиката. Началните драматични акорди зазвучават още с първото изречение — с разпадането на голямото патриархално семейство и отвеждат към друго разцепление: скъсване на връзката "личност-общество" и преминаване зад "невидимата черта — кой колко и какво има". Почти едновременно зазвучават и драматичните акорди на анималистично равнище: от появата на вълците на хармана, през хайката и увисналото над вълчето леговище дете, до последната "нощ-зима", когато идва смъртта за коня-птица и остава кентавърът, оня човекокон, чийто жребий е трудът. Оттук нататък двата мотива ще се слепят, но това ще стане извън темпоралните рамки на повестта, в нейното продължение — романът "Немирници". До този момент успоредното движение на тези два мотива на напрежението (социалния и анималистичния) е в основата на емоционалната динамика на повествованието и на сюжетно-събитийната последователност. Това дава основание на съветската критика да ги разглежда като един общ мотив.¹⁸

В общия философски план на творбата се откроява различната смислова натовареност на трагичното, въпреки че социалното и анималистичното не само се преплитат в художествената тъкан на повестта, а и са диалектически обвързани и взаимообусловени. Човешкото, социалното и природното са началата, образувачи представата за завършената цялост на света в концепцията на писателя. Не конфликтите трябва да определят смисъла на връзките между тях, а хармонията. Ако трагичната гибел на Майка на анималистично равнище се свързва с прекръснатия полет на коня-птица и със страданието за погубената красота, то в социален план нейната същност е в краха на илюзорната надежда и оттам — във в р ъ щ а н е т о отно-

во зад чертата на материалното неравенство. Обществото в крайна сметка сменя в себе си индивидуално-човешкото и обобщено-природното. Там, според М. Алексеев, трябва да се търси хармонията, защото най-важната цел на обществото е да постигне съвършенството си в лоното на природата.

Но за отделното човешко съзнание рухването на надеждата е равносилно на смърт. Застрашен е малкият свят на семейството, изграден изцяло от мечти, свързани с Майка. Реакцията на всеки от героите изгражда общата картина, наситена с доведени до краен предел емоционални състояния: ужас у Настяна от съзнанието за вина; отчаян и безпаметен гняв на бащата; сърцераздирателен вопъл на майката и саможертвена закрила на дъщеря ѝ от гнева на бащата; неимоверни усилия на братята да укротят разбеснелия се глава на семейството. После идва смазващото чувство за вина у бащата (не е убил водача на глутницата) и решението да сложи край на живота си; инстинктивният усет на момчето за опасност и отчаяният му вик: "Татенце, неде-е-е-ей!" (6, с.119) Бавно и мъчително възкръсва душата на селянина за нов живот.

На пръв поглед след смъртта на Майка Николай Михайлович се връща отново към изходното си социално положение, при това — психологически съкрушен, загубил единствената си опорна точка за равновесие в бъдещето. Звучи смъртно закана: "Нищо, Карюха, нищо, ние него с теб... ние, знаеш ли..." (6, с.120), защото е смъртна и неясна надеждата в отново споменатата дума "колхоз". А тя е спомената от богатия Михайло в смисъл на опасност за имащите. Връщането в низините прави финала на драмата начало на нови надежди, предчувствие, че изходът от бедата е заложен в самия характер на обществото, т.е. — изходът е за всички, за колектива, а не за отделната личност. Но тъй като новото общество не е завършило окончателно своето устройство и още дълго ще търси пътища за собственото си усъвършенстване, там — напред в годините — са и предстоящите нови беди и страдания, заблуди и открития, победи и поражения. Повторената в самия край на повестта закана: "Нищо, миличката ми... Ние него с теб... ах ние него..." (6, с.120) като че ли определя и бъдещия враг. Това няма да е водачът на вълчата глутница, а човекът-вълк и неговата глутница. Трудно и мъчително се формира новото съзнание, при което човекът и конят пак ще станат кентавър, но при различни социални условия.

В общата идейно-философска тъкан на повестта Майка се възприема като символ на мечтата на едноличния стопанин, като видение, близко по своя смисъл до нереалното, до измисленото и затова е обречено на смърт в зимата-нощ. А Карюха оцелява за утрешния ден не само по логиката на случайностите, а преди всичко по логиката на живота — да бъде труженик заедно със селянина и да носи в утробата си още живот. В това е скритият оптимизъм на творбата

— в правдивостта и хуманизма, във вярата в градивната същност на труда, в хармонията на триединството личност-общество-природа.

ЛИТЕРАТУРА

- ¹ Е л к и н, А. Земля и грозы. М., 1976.
- ² Пак там, с. 242.
- ³ Л и к о в а, Р. Литература и художествени търсения. С., 1982, с.223.
- ⁴ Т о л ч е н о в а, Н. Хлеб и проза. М., 1976, с. 71.
- ⁵ Най-точно определя мястото на детето в руската литература видният съветски културолог и литературовед Г. Гачев: "Голямата руска литература не вижда в децата, в простия факт на тяхното съществуване самостоятелна стойност. Детето заема място в нейното поле като чисто нравствено съзнание, като мисъл с особена чистота и прозрачност". Гачев, Г. Националният образ на света. Литературна мисъл, 1972, 5, с. 28.
- ⁶ А л е к с е е в, М. Карюха, С., 1977, с. 11. По-нататък цитатите ще бъдат от това издание. В скоби ще се посочва страницата.
- ⁷ "Геронте-животни на Йордан Йовков — пише С. Султанов — не говорят с междуметия: те говорят главно със своите мълчаливи жестове, със своите индивидуализирани навици и може би най-вече със своите очи, повечето пъти тъжни и замислени, в които авторът ни кара да се заглеждаме. Много пъти тия мълчаливи герои въздишат, страдат като хора." Султанов, С. Йовков и неговия свят. С., 1968, с. 151-152.
- ⁸ А л е к с е е в, М. Сталинград очаква своите писатели. Факел, 1985, 4, с.200.
- ⁹ Вж. напр. Сурганов, В. Человек на земле. М., 1975, с. 527.
- ¹⁰ Й о в к о в, Й. Избрани разкази в два тома. С., 1964, т. 1, с. 295.
- ¹¹ Т о л ч е н о в а, Н. Цит. съч., с. 102. Вж. също Борзунов, С. Высокой мерой правды. М., 1980, с. 11 и др.
- ¹² Вж. Е л к и н, А. Цит. съч., Т о л ч е н о в а, Н. Цит. съч. и др.
- ¹³ Г а ч е в, Г. За възможното съдействие на хуманитарните науки в развитието на естествените. Литературна мисъл, 1980, 8, с. 106.
- ¹⁴ Вж. напр. материалите от VI конгрес на писателите на РСФСР в "Литературна Россия", 1985, 20.XII. 51.
- ¹⁵ Любопитни са разсъжденията на Г. Гачев за оседлаването на Великия кон и за сливането на конника с него. Кентавърът не е само митология, а историческа съдба на коня и човека. Вж. Гачев, Г. Чингиз Айтматов и мировая литература. Фрунзе, 1982, 169-203.
- ¹⁶ Вж. Е л к и н, А. Цит. съч., с. 251.
- ¹⁷ Г а ч е в, Г. Чингиз Айтматов и мировая литература, с. 197.
- ¹⁸ Вж. напр. О в ч а р е н к о, А. Новые герои — новые пути. М., 1977, с. 265.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 27 (26)	Филологически факултет Книга I – Литературознание	1989
	TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. SYRILLE ET METHODE" DE V. TIRNOVO	
Tome 27 (26)	Faculte philologique Livres I – Les Lettres	1989

ZUM VERHÄLTNIS VON
MAKROSTRUKTUR UND
WIRKLICHKEITSGESTALTUNG IN CHRISTA
WOLFS PROSA

Nikolina Burneva
Катедра "Немска филология"

Николина Бурнева ЗА ОТНОШЕНИЕТО МЕЖДУ МАКРОСТРУКТУРАТА И ИЗГРАЖДАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ В ПРОЗАТА НА КРИСТА ВОЛФ

Предложеният комуникативно ориентиран модел на литературен анализ разкрива формално-тематичната функция на монтажния принцип в "Образци от детството", повествователната метафора на театралното представление в "Няма място. Никъде" и мнемоничния принцип на разказа в "Касандра" - те обуславят тенденцията към повишена кохерентност на повърхностните структури за сметка на увеличаващата се многозначност на смисъла.

Николина Бурнева О СООТНОШЕНИИ МЕЖДУ МАКРОСТРУКТУРОЙ И ПОСТРОЕНИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В ПРОЗЕ КРИСТЫ ВОЛЬФ

Коммуникационно ориентираната модель на литературен анализ оценява монтажния принцип в "Образци от детството", повествователната метафора на театралното представление в "Нет места. Нигде" и мнемоничния принцип на разказа в "Касандра". Они обуславливают тенденцию к повышенной когерентности поверхностных структур за счет увеличения многозначности смысла.

Eine vielstimmige Debatte über die sogenannte Krise des Romans, in der sich die Wortmeldungen gegenseitig unterstützen, übertönen oder allmählich abklingen, dauert schon jahrzehntelang an. Die in diesem Zusammenhang unumgänglich zitierte Studie von Wolfgang Kaiser¹ expliziert nur eine Ansicht, die sich innerhalb der literarischen Öffentlichkeit bereits verbreitet hat – spätestens seitdem Joyce und Proust mit ihren Romanen Aufsehen erregten². 1958 empfiehlt Martin Walser "die Unübersichtlichkeit des Wirklichen nicht durch Kunst /zu/ überhöhen, sondern /.../ in die Thematik der Romane einzubeziehen"³. Diese Einstellung entsprang der Überzeugung, der Romancier habe "nicht so viel

Überblick über die Gesellschaft und über sich selbst", daß er sich "in so groben kompositionellen Anordnungen als Sinngeber aufspielen dürfe"⁴. Die Desillusionierung hinsichtlich des Stellenwerts von Literatur innerhalb des Systems sozialer Kommunikation erreichte einen Höhepunkt, als einer der Vertreter des nouveau roman die radikale Ansicht vertrat, daß der Literatur keinerlei kognitive Funktion in Bezug auf die gesellschaftlichen Beziehungen zukomme⁵.

Die Debatte um die "Krise des Romans" ist also auf den Realismusgehalt von Literatur zurückzuführen. In dieser Hinsicht kann die sozialistische Literaturwissenschaft auf ihre Erfahrungen aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zurückblicken. Durch den ersten Kongreß der sowjetischen Schriftsteller (Moskau 1934) angeregt, führt die sogenannte Realismusdebatte auch innerhalb der deutschsprachigen marxistischen Literaturwissenschaft zu einer Polarisierung der ästhetischen Funktionen. Namhafte Vertreter der Ästhetik — Alfred Kurella, Georg Lukacs u.a. — setzen sich für die traditionellen genremäßig festgelegten Formen des kritischen Realismus des 19. Jahrhunderts ein, die den volkstümlichen Charakter der Literatur gewährleisten sollten. Andererseits vertreten erfolgreiche sozialistische Autoren wie Anna Seghers, Bertolt Brecht, Johannes R. Becher u.a. die Ansicht von der notwendigen Modernisierung der künstlerischen Praktiken.

Wenn bis 1945 die Debatte vorwiegend die Exilschriftsteller betrifft, so wird sie nach Ende des zweiten Weltkrieges auf deutschem Boden weitergeführt. Unter den Bedingungen des Wiederaufbaus und der Grundlegung des Sozialismus gründet Brecht sein "Berliner Ensemble", veröffentlicht J. R. Becher seine poetologischen Schriften, gestaltet A. Seghers die Probleme ihrer Zeitgenossen in zahlreichen Romanen und Erzählungen. Allerdings bedingt die Spezifik des kulturellen und öffentlichen Lebens im jungen sozialistischen deutschen Staat eine auffällige Vorsicht gegenüber den sogenannten "formalistischen" und "modernistischen" literarischen Verfahrensweisen. Im Kampf um die Festigung der sozialistischen Weltanschauung gewinnt die ideologische Argumentation Oberhand, während die ästhetischen Erwägungen in den Hintergrund zurückzutreten scheinen⁶.

Erst in den 60er Jahren kann diese Einstellung als ein Defizit der literarischen Praxis eingesehen werden. Die Bemühungen um eine Auflockerung der literarischen Formen, die den gewachsenen Ansprüchen des Publikums, aber auch dem komplizierten Wirklichkeitsbild entspricht, äußern sich in einer regen Diskussion über die Möglichkeiten und Grenzen der "traditionellen" literarischen Formen, die bis in unsere Gegenwart hineinreicht⁷.

1971 veröffentlicht Christa Wolf — eine der jüngeren Autorinnen der DDR-Literatur — einen Essayband, in dem sie ihre Ansichten über

Das Verhältnis von Tradition und Innovation, von Gesellschaft und Künstler, Weltanschauung und künstlerischer Praxis unterbreiten. Nach Ihrem Germanistikstudium an der Universität zu Leipzig hat Christa Wolf die Möglichkeit gehabt, in zahlreichen Rezensionen und Berichten für die "NDL" die Zuverlässigkeit des angeeigneten philologischen Wissens zu erproben. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse führen sie zur kritischen Einstellung gegenüber der literarischen Tradition, zum Anspruch auf ein dem zeitgenössischen Weltempfinden angemessenes Wirkungspotential der Literatur, zu der daraus entspringenden Ambition, durch einen freieren Umgang mit den genrespezifischen Möglichkeiten der Belletristik und durch die explizierte textproduzierende Tätigkeit des Autors den Rezeptionsvorgang zu intellektualisieren⁸.

Ein so formuliertes poetologisches Programm provoziert das Interesse für seine Umsetzung in die künstlerische Praxis, zumal beides — literaturkritische und essayistische Überlegungen und belletristische Produktivität von Christa Wolf immer Hand in Hand gehen.

In ihrem Erstlingswerk, "Moskauer Novelle" (1961), haben die frühen Auffassungen der Germanistin Christa Wolf Niederschlag gefunden. Ähnlich wie in der "Moskauer Novelle" behandelt die Autorin auch in ihrer zweiten Buchveröffentlichung "Der geteilte Himmel" (1963) aktuelle politische und soziale Probleme am Beispiel einer Liebesgeschichte. Allerdings werden bereits hier "einem Handlungsablauf, der an Abschnurren eines aufgezogenen Uhrwerks erinnert"⁹, Schranken gesetzt durch eine zwar zur Identifikation einladenden, aber ihre richtige weltanschauliche Entscheidung fast mit dem Tod bezahlenden Heldin; durch die ernst und kritisch behandelten, soziologisch differenziert gesehenen Konflikte; durch die dem Stoff angemessene erzähltechnische Verknüpfung von personaler Perspektive und gesellschaftspanoramatischem Hintergrund.

"Juninachmittag" (1967, bulg. 1970) bietet eine in der Ich-Erzählform vermittelte Impression an, die nicht in einer zusammenhängenden Reihe (Parataxe) oder in einem System von Abhängigkeiten (Hypotaxe) geordnet, sondern nach der Technik der freien Assoziation gestaltet ist: weder die erzählte Welt (als fragliche Idylle), noch das Erzählsubjekt (als fragliche identische Größe) verbürgen dem Text Zusammenhalt. Es bleibt der Erzählvorgang selbst, seine Weise, Sinnzusammenhänge zu erstellen. Die konnotative Verknüpfung, eine bestimmte syntagmatische Ordnung divergierender Teile, schafft hier den Sinn.

Im Roman "Nachdenken über Christa T." (1968) wird von einer kaum Konturen gewinnenden Erzählerin die Lebensgeschichte einer jungen Frau geschildert: Kindheit, Flucht gegen Ende des zweiten Weltkrieges, Landarbeit, Studium, früher Tod an Leukämie. Durch das eingreifende Erzählen wird zwar mosaikartig Material aus unterschiedlichen

Erzählperspektiven gesammelt, dieses jedoch durchgängig kommentiert und von der Erzählerin aufbereitet. Erinnerungspartikel, Rückblenden, Gedankenspiele und Reflexionen ersetzen weitgehend einen kontinuierlichen Handlungsablauf, um das zentrale Thema — die Spannung zwischen Alltagserfahrungen in der sozialistischen Gesellschaft und dem Anspruch der Hauptfigur auf Selbstverwirklichung — zu transponieren.

Der drei Jahre später erschienene Essayband "Lesen und Schreiben" faßt die bisher gewonnenen Ansichten über Kunstproduktion und -rezeption zusammen, die bereits von den 1969-73 entstandenen "drei unwahrscheinlichen Geschichten" — so der Untertitel des Bandes "Unter den Linden" (bulg. 1977) — überboten werden: Erzählen als Vision, die sich am Traum orientiert, um Selbstverständigung zu bewirken; eines Katers parodierendes Pasticcio aus dem Vocabulaire der ihrer Menschlichkeit sich entäußerten Forschungsdogmatiker; das Handlungsschema einer trivialen science fiction als Ausdruck der Skepsis gegenüber dem übertriebenen wissenschaftlichen Rationalismus — das sind die Ergebnisse einer verstärkten Rezeption und Neubewertung der Romantik durch Christa Wolf.

Schon dieser skizzenhafte Überblick über die künstlerische Praxis der Schriftstellerin beweist ihre unruhige, stets nach ausdrucksvolleren ästhetischen Mitteln suchende Schreibweise, die gerade anstehende Probleme öffentlichen Lebens aufzuwerfen vermag. Es hat sich langsam eingestellt, daß das Erscheinen eines jeden Werkes dieser Autorin heftige Diskussionen herausfordert, wodurch sich — Für und Wider — Christa Wolfs kommunikatives Programm realisiert. Bezeichnend sind in dieser Hinsicht die Kritikersammlungen zu den Werken "Der geteilte Himmel" und "Nachdenken über Christa T."¹⁰

Die Wirkungsintensität der Werke von Christa Wolf läßt sich dadurch erklären, daß sie (neben Romanen von Erwin Strittmatter, Erik Neutsch, Hermann Kant u.a.) die Wende zu einer neuen Stufe sozialismusinterner Auseinandersetzung innerhalb der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik seit Beginn der 60er Jahre bewirken. In seinen "Wirkungsästhetische Analysen" baut Dieter Schlenstedt¹¹ seine Beobachtungen neben anderen auch auf Christa Wolfs bereits referierte Werke, um festzustellen, daß der "Beginn der neueren DDR-Literatur um 1960" anzusetzen ist: "Es zeigte sich nun deutlicher eine Neigung zu einer Prosa, deren Formen Ausdruck eines reflektorischen Wirklichkeitsverhältnisses sind und Anregung zu solchem Verhältnis, Formen der Befragung des Weges durch den Sozialismus, der drängenden und kritischer werdenden Erkundung des widersprüchlichen Zusammenhangs von gesellschaftlicher und individueller Entwicklung. /.../ schon verfestigte Systeme der Erfahrungsverarbeitung und verkrustetes Verhalten zu problematisieren: Das Bemühen galt nicht zuletzt einem undemonstrativen,

analytischen Wirklichkeitszugriff, der 'Authentizität' erreichen, unsere 'Befindlichkeit' diagnostizieren will./.../

Drei Prosa-Autoren haben die veränderte Subjektivität und deren kommunikative Intentionen als Grund eines Neuansatzes unserer Literatur, wie er mit den sechziger Jahren zu beobachten ist, genauer charakterisiert: Jurij Brezan, Hermann Kant, Christa Wolf. /.../ Was sie theoretisch aussagen, läßt sich unschwer als Bestandteil immanenter Ästhetik von Brezans 'Krabat', Wolfs 'Nachdenken über Christa T.' und Kants 'Aula' ausmachen¹².

Diese Feststellung faßt u.E. auf eine sehr prägnante Weise zusammen, was sich aus den Diskussionen über Wolfs Prosa aus den 60er Jahren ergibt. Die Meinungsäußerungen konstatieren einen Wandel von Dominanzen bei der prosaliterarischen Aneignung und Wiedervermittlung der Wirklichkeit von den 50er Jahren, der durch die Veränderung des geschichtstheoretischen Konzepts zu erklären ist: "die Verselbständigung von Besonderheiten des entwickelten Sozialismus zur eigenen Formation, die damit in Zusammenhang stehende Harmonisierung der widersprüchlichen geschichtlichen Bewegung zu einer schönen Menschengemeinschaft, die Vorstellung, schon erreichte Übereinstimmung zwischen individuellen und gesellschaftlichen Interessen mache nun eine gänzliche Neuigkeit aus. In dem Maße, wie sich diese Vorstellung als theoretisch inadäquat erwies, mußte auch deutlicher werden, daß die These, die unmittelbare Gegenwart sei der bestimmende Gegenstandsbereich unserer Literatur, den Blick verengte"¹³.

Diese zusammenfassende Charakteristik des Neuansatzes innerhalb der DDR-Literatur war zu erinnern, weil sie den literaturgeschichtlichen Stellenwert der bisher genannten Werke von C.Wolf bündig hervorhebt. Die Entscheidung, uns im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf diejenigen Werke der Autorin zu konzentrieren, die nach 1976 entstanden sind, kann an dieser Stelle nur hypothetisch begründet werden: Der Roman "Kindheitsmuster" (1976) markiert u.E. einen Neuansatz in der künstlerischen Praxis der Autorin, indem er die bisher erprobten erzähltechnischen Mittel komplex anwendet und den genrespezifischen kompositorischen Rahmen bis aufs äußerste spannt. War in den bisherigen Werken das Sujet aus dem Leben der sozialistischen Gesellschaft der DDR entliehen, so tritt es in "Kindheitsmuster" in den Hintergrund zurück, um in der Novelle "Kein Ort. Nirgends" (1979, bulg. 1981) und "Kassandra" (1983, bulg. 1986) nicht explizit weitergeführt zu werden. Wenn die früheren Werke von Christa Wolf die fiktive Welt aus sich entstehen lassen, erfolgt die Ausfächerung der Fiktion seit "Kindheitsmuster" in expliziter Inanspruchnahme realgeschichtlicher kultureller Überlieferung (d.h. unter ausdrücklichem Verweis auf die Lebenserfahrung der Schriftstellerin¹⁴ und auf zeitpolitische Ereignisse in "Kind-

heitsmuster"; auf die künstlerische Verwertung des biographischen Stoffes zweier deutscher Schriftsteller in "Kein Ort. Nirgends"; die tendenziöse Verarbeitung des mythologischen Stoffes in "Kassandra"). Diese Verfahren intensiviert umso mehr die Beziehung zwischen Abbild, Sinnbild und Wertung sowohl innerhalb der künstlerischen Aussage als auch hinsichtlich des Rezeptionsprozesses. Diese Beobachtung berechtigt um zur Annahme, daß gerade in diesen drei Werken das Prinzip der "subjektiven Authentizität" voll zum Tragen kommt. Auf die hier nur pauschal genannten Charakteristiken der drei Werke einzugehen, um zu ergründen, inwieweit die formengeschichtlichen Neuerungen eine sinnkonstituierende Funktion haben und daher als produktive Elemente aufzufassen sind, wird Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein. Daß Christ Wolfs Werke nicht einsam innerhalb der DDR-Literatur stehen, sondern – bei allen Besonderheiten des Individualstils – mit ebenfalls viel diskutierten Werken von Irmtraut Morgner, Jurij Brezan, Christoph Hain Franz Fühmann u.a. korrespondieren, legt nahe, daß die Beobachtungen zu "Kindheitsmuster", "Kein Ort. Nirgends" und "Kassandra" einige Besonderheiten der DDR-Literatur der 70er und zu Beginn der 80er Jahre widerspiegeln. In diesem Sinn versteht sich die hier vorgelegte Arbeit als einen Beitrag in eine Diskussion, die schon längere Zeit anhält und wohl lange fort dauern wird¹⁵.

"... du bist angehalten, die Fakten zu verwirren, um den Tatsachen näherzukommen." (KM, 77)¹⁶

Der Roman "Kindheitsmuster" setzt direkt mit dem Hauptthema ein: "Das Vergangene ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd." (KM, 9) In der abstrakten Periodisierung der Geschichtsschreibung und im Schema des individuellen Lebenslaufs ist jene historische Kontinuität aufgehoben, die in jedem Bereich des öffentlichen und privaten Lebens durchschlägt. Durch ihre prädestinierende Rolle sind vergangene Entwicklungsstadien in Gegenwartigen nicht vollständig getilgt, ihre Spuren sind verblieben – als Keimzellen künftiger Erscheinungen oder als Rudimente für überwunden geltender Phänomene. Im Lichte dieses dialektischen Herangehens an den Geschichtsablauf erhält der zweite Satz eine ambige Bedeutung: Zum einen bezieht er sich als Feststellung auf die Verzerrung von Lebenserfahrungen zugunsten eines handlichen und kohärenten biographischen Stoffes; Zum anderen deutet er programmatisch ein Verfahren an, daß das Aufdecken vergangener Erfahrungsinhalte durch distanzierte analytische Betrachtung ermöglichen muß. Die Ambivalenz des zweiten Satzes gibt somit Aufschluß über das Anliegen des Buches: die Entfremdung von der Vergangenheit wird mit den ästhetischen Mitteln

der Verfremdung zu begegnen sein.

Der dritte Satz des Romananfangs ("Frühere Leute erinnerten sich leichter: eine Vermutung, eine halbrichtige Bemerkung", KM, 9) expandiert das schon angekündigte poetologische Programm. Indem er die Problematik des Erinnerungsvorgangs thematisiert, eröffnet er das breite Feld isotopischer Verflechtungen, die weiter im Text unter den Themen "Wahrheitssuche", "Selbstüberwindung im Schreibprozeß", "Sprachforschung" usw. einen wesentlichen Teil des metatextlichen Diskurses bilden. Letzteren Satz für Satz zu verfolgen, wäre wohl nicht unergiebig, würde aber den Rahmen der vorliegenden Behandlung sprengen. Die eingehende Betrachtung des Romananfangs sollte eine charakteristische Eigenschaft des Textes nur veranschaulichen: die Neigung, durch ein Netz essayistisch-autoreflexiver Äußerungen das System der 'fiktiven Welt' zu umspannen und somit Hinweise für die Genesis, die Bedeutungsstruktur und – letzten Endes – für Textrezeption zu liefern. Diese Behauptung wird im folgenden durch die konkrete Textinterpretation und die herangezogenen Beispiele zu begründen sein. Zugleich wird das Herausarbeiten wichtigster makrostruktureller Aspekte angestrebt.

Was durch den Romananfang als Thema angeschlagen wird – der Umgang mit Vergangenheit und der durch ihn bedingte intensive Erinnerungsvorgang, – geht in die Erwägungen über die Textgestaltung ein. "Die Beschreibung der Vergangenheit – was immer das sein mag – dieser noch anwachsende Haufen von Erinnerungen – in objektivem Stil wird nicht gelingen." (KM, 215) Problematisierung des Vergangenheitsbegriffs, dessen Beziehung auf die individuellen Lebenserfahrungen, die dadurch bedingte Komplexität des zu vermittelten Stoffes sind Faktoren, die sich einer geordneten Darlegung widersetzen. Immer noch dem meta-narrativen Diskurs folgend, stoßen wir auf einen Absatz, der weitere Auskünfte über die Genese des Textes und seine Makrostruktur zu geben verspricht: "Dieses Kapitel, seit langer Zeit dazu bestimmt, von Krieg zu handeln, wird wie jedes andere auf Blätter vorbereitet, die Überschriften tragen wie: Vergangenheit. Gegenwart. Reise nach Polen. Manuskript. Hilfskonstruktionen, erdacht, das Material zu organisieren und es, wenn schon nicht durch den simplen Mechanismus von Ursache und Wirkung, so durch dieses System ineinandergreifender Schichten von dir abzutrennen. Form als Möglichkeit, Abstand zu gewinnen. Die niemals zufälligen, niemals beliebigen Formen des Abstands-Gewinns. Die nackte Willkür, die im Leben waltet: Hier hätte sie nichts zu suchen." (KM, 216) Der Verzicht auf eine 'objektive Beschreibung' wird durch die Ablehnung einer kausalen Abwicklung des zu erzählenden biographischen Stoffes bekundet. Daß am Romananfang nur vage ange deutete Bestreben, Distanz zum vermittelten Stoff zu gewinnen, nimmt hier Gestalt an – es soll durch eine polylineare Textkomposition verwir-

klicht werden, um dem komplexen Weltempfinden des Erzählerbewußtseins eine adäquatere Ausdrucksmöglichkeit zu gewähren.

Die explizite Benennung der "vier Blätter" hat mehrere Literaturkritiker dazu veranlaßt, sie als die vier Handlungsschichten des Romangeschehens anzusehen¹⁷. Stellvertretend für diese Strukturierung soll die von Christel Zahlmann unternommene zitiert werden:

"1. Die Textoberfläche bildet die erste Diskursebene von KM. Sie bildet, streng chronologisch, alles das ab, was bewußte Rede darzustellen vermag und ist – horizontal – in mehrere Handlungs- und Zeitebenen unterteilt:

a) Kindheit und Jugend in Landsberg, Flucht und unmittelbare Nachkriegszeit in der SBZ – 'die Nelly-Ebene'.

b) Polenreise: 10. und 11.7.1971.

c) Die Zeit der Entstehung des Manuskripts (1972-1975).

2. Dahinter oder darunter entfaltet sich dann die vertikale Trennung. Diese zweite Ebene des Diskurses im KM vertritt die Grundspannung zwischen Bewußtem und Unbewußtem; sie ist in jeder der Handlungsebenen präsent.

Während also die erste Diskursebene den expliziten Text bildet und zugleich die manifeste Ebene der zweiten, entwickelt und beinhaltet die zweite den Diskurs des Unbewußten.¹⁸

Gegen diese Gliederung ist erst einmal einzuwenden, daß sie in der Ebene 1.c. sowohl die Handlungssequenzen (z.B. Reise der Erzählerin nach Amerika, die Geschichte von Lehrer M., die Gespräche mit Lenka u.a.), als auch die selbstdeutenden Partien des Textes einschließt und dadurch die Grenzen zwischen Sujetwelt und Metatext verwischt¹⁹. Eine Ungenauigkeit ist auch in Zusammenhang mit der Ebene 1.a. festzustellen, denn im Roman wird von Ereignissen berichtet, die vor Nellys Geburt stattgefunden haben – für sie ist im oben zitierten Schema kein Platz eingeräumt. Daraus ist zu schließen, daß die Handlung

- und Zeitebenen in diesem Text sich nicht überlappen. Ein Bedenken gegen die Formulierung 'streng chronologisch', das weiter unten ergründet wird, sei an dieser Stelle nur geäußert.

Ohne die zitierte Untersuchung im einzelnen verfolgen zu können, gestatten wir uns den Vermerk, daß die Trennung von der 'Textoberfläche' und der zweiten Diskursebene sehr diffus und unergiebig bleibt. Zu welcher Ebene sollten die Träume gezählt werden, wenn sie im Klartext und mit Kommentaren versehen als Abbild von Unbewußtem fungieren? Und schließlich – wo ist die zweite Diskursebene zu orten, wenn sie 'dahinter', 'darunter', aber auch 'in' der ersten Ebene manifest ist? Die traditionell strukturalistischen Metaphern, die C.Zahlmann gewählt hat, um die Komposition des Romans zu erfassen, erweisen sich als prinzipiell unzulänglich²⁰. Mit der bloßen Feststellung der Handlungsebenen

einschließlich der oben genannten Korrekturen) ist wenig geleistet. Das Verdienst der hier zitierten Analyse besteht darin, daß sie über die bloße Deskription der Textoberfläche hinauszugehen versucht und nach der "Stimme des Textes" fragt.

"Im Idealfall sollten die Strukturen des Erlebens sich mit den Strukturen des Erzählens decken. Dies wäre, was angestrebt wird: Phantastische Genauigkeit. Aber es gibt die Technik nicht, die es gestatten würde, ein unglaublich verfilztes Geflecht, dessen Fäden nach den strengsten Gesetzen ineinandergeschlungen sind, in die lineare Sprache zu übertragen, ohne es ernstlich zu verletzen. Von einander überlagerten Schichten zu sprechen — 'Erzählebenen' — heißt auf ungenaue Benennungen ausweichen und den wirklichen Vorgang verfälschen." (KM, 354) Die metanarrative Reflexion unterstützt die von uns geäußerte Skepsis gegenüber strukturaler Beschreibung der Komposition dieses Romans. Die Unmöglichkeit, Leben und Schreiben in eine unzerrennliche Parallelität zu vollziehen, führt zur notwendigen Zwischenhaltung des Erinnerungsvorgangs, der in diesem Roman zum wichtigen thematischen Kern wird, beeinflußt er doch alle Aspekte des Erzählvorgangs mehr oder weniger.

"Frühere Entwürfe fingen anders an: /.../ mit dem Versuch, die Arbeit des Gedächtnisses zu beschreiben, als Krebsvorgang, /.../ als Fallen in einen Zeitschacht." (KM, 11) Wenn die Arbeit des Gedächtnisses expliziert wird, bezieht sich das gleichzeitig auf den Erzählvorgang. Die Richtung des Sich-Erinnerns widerläuft allerdings dem natürlichen Gang des vermittelten Geschehens. Die Überlappung beider Bewegungsrichtungen der Ausbreitung des Stoffes bewirkt es, daß die Erzählung die tatsächliche Chronologie eben nicht befolgen kann. Um die Gesetzmäßigkeiten für die Anordnung der Handlungssequenzen zu ergründen, muß nach anderen Kriterien gesucht werden.

In diesem Zusammenhang ist auch die weiter oben getroffene Feststellung, daß Handlungs- und Zeitebenen nicht vollständig zusammenfallen, näher ergründet werden. Die Unzuverlässigkeit der Kindheitserinnerungen ist eine der Ursachen, die einem kohärenten Ausbreiten der erinnerten Wirklichkeit entgegenarbeiten. Um diese Beschränkung wenigstens partiell aufzuheben, muß die Erzählerin die Erinnerungslücken mit erfundenen oder konstruierten Handlungssequenzen besetzen: "Ob sie /Nelly — N.B./ aber wirklich zu ihres Veters Manfred Tauffeier zugelassen war, bleibt ungewiß /.../ Du beschließt also: Sie dürfte als einziges Kind /.../ an der Kaffeetafel Platz nehmen." (KM, 100) Der an dieser Stelle explizierte Konstruktionscharakter wird im folgenden Text nicht mehr hervorgehoben. Er verleiht aber der in szenischer Darstellung vermittelten Episode einen quantitativ neuen Zug: nicht weil sie ein

Element des autobiographischen Stoffes ist, wird sie in die Erzählung aufgenommen, sondern um ein Thema — 'Judentum im Dritten Reich' — in einer künstlerisch verschlüsselten Form anzuschlagen. Das Verhältnis zwischen Nellys Tante Lisbeth und dem jüdischen Arzt wird im folgenden durch eine von der Erzählerin erfundene Intrige, die bis in die Nachkriegsjahre hineinreich, verfolgt. Dadurch wird die Orientierung der Gestaltungsmodalität in Richtung auf Konstruktion weiter gesteigert. Es ist evident, daß die Einordnung dieser Sujetsequenz in ein traditionell gebautes Textschema wie das oben zitierte nicht möglich ist. Für die Interpretation des Ideengehalts des Romans sind die Beobachtungen zur Gestaltungsmodalität, d.h., zum Verhältnis zwischen Konstruktion und Mimesis innerhalb der Sujetwelt insofern wichtig, als sie Schlußfolgerungen über den Realitätsbezug der fiktiven Welt ermöglichen: Indem die Imaginationen der Erzählerin sozialpolitisch relevante Sachverhalte in die Erzählung einbeziehen, untermauern sie den im Metatext geäußerten Anspruch, individuelle Erfahrung unter dem Gesichtspunkt massenpsychologischer und soziologischer Phänomene zu verfolgen. Die Bedeutung einer solchen Zielsetzung für die Mimesis biographischer Momente wird an den Episoden ersichtlich, die Nellys Verhältnis — um beim selben Thema zu bleiben — zu den durch die faschistische Ideologie als 'minderwertig' ausgegebenen Nationalitäten veranschaulichen, so z.B. in Sachen "Judentum".

Nelly ist tief beeindruckt von der Erzählung eines nationalchauvinistisch gesinnten Bekannten ihres Vaters über die Mißhandlungen, denen ein Jude durch seine Mitschüler ausgesetzt ist. Sie versucht angestrengt, ihr eigenes Verhalten in einer solchen Situation zu hinterfragen: "Auch sie muß vorbeigehen. Auch sie wird ihm also 'eine reinhaun'. Oder vielleicht nicht? /.../ Aber niemals /.../ gelingt es ihr, an ihm vorbeizukommen. Immer reißt im entscheidenden Augenblick der Film. Immer wird es dunkel, wenn sie ganz dicht vor ihm steht, er schon den Kopf hebt, die Augen leider auch. Sie erfährt nicht, ob sie imstande wäre, ihre Pflicht zu tun. Was sie erfährt, aber lieber nicht wissen will, ist: Sie möchte nicht in die Lage kommen, ihre Pflicht tun zu müssen. /.../ 'Blinder Haß', ja, das ginge, das wäre das einzig Richtige. Sehender Haß ist zu schwierig."(KM, 178) Wenn die Konstruktion der Erzählerin, auf die weiter oben hingewiesen wurde, das Thema von einer politisch-typologischen und zeitlich distanzierten Position aus behandelt, wird durch die Imagination der Doppelgängerfigur Nelly dessen individuell-psychologische und zeitgenössische Dimension aufgedeckt, wodurch — ein weiterer Ertrag dieser gestalterischen Verschachtelung — das moralische Dilemma des heranwachsenden Mädchens zwischen Anpassung und Zurückhaltung veranschaulicht wird.

Eine weitere Gestaltungsmodalität wird erreicht, wenn das Thema

von dem Bewußtsein Nellys in ihr tatsächliches Erlebnis übergeleitet wird. Während der 'Kristallnacht' beobachtete Nelly den Brand der Synagoge in der Stadt: "Um ein Haar wäre Nelly ein unpassendes Gefühl unterlaufen: Mitgefühl. Aber der gesunde deutsche Mädchenverstand baute seine Barriere dagegen, als Angst. (Vielleicht sollte wenigstens angedeutet werden, welche Schwierigkeiten ein Mensch in Sachen 'Mitgefühl' haben muß /.../, der als Kind gezwungen wurde, Mitgefühl mit Schwachen und Unterlegenen in Haß, in Angst umzumünzen; dies nur, um auf Spätfolgen früherer Geschehnisse hinzuweisen, die man zu Unrecht oft nur in der zwar zutreffenden, doch nicht erschöpfenden Rechnung zusammenfaßt: 177 brennende Synagogen im Jahre 1938 ergeben ungezählte Ruinenstädte im Jahre 1945.)" (KM, 212) Die imaginativ erlebte Unsicherheit des moralischen Urteils aus der vorausgegangenen Episode wird in dieser nun 'in actu' erfahren. Die in Klammern angegebene Einräumung vollendet die komplexe Behandlung des Themas durch den zum Publizistischen tendierenden Erzählerkommentar.

Imagination der Erzählerin (d.h. Fiktion zweiten Grades mit gleichnishafter Funktion) — Imagination der Hauptfigur (introspektives Auseinandersetzen mit dem Thema) — sich ereignete Begebenheit ('reale' Überprüfung der Position der Figur) — vollendender Kommentar der Erzählerin (geschichtsdeutende Funktion) — das sind die Gestaltungsmodalitäten, durch die der Text eine vielschichtige Behandlung des betreffenden Themas anstrebt. Darüber hinaus — durch einen Traum der Erzählerin und dessen Deutung (KM, 243) wird die Brücke über das konkrete geschichtliche Phänomen hinaus zu allgemeineren sozialpraktischen Problemen geschlagen.

'Judentum im Dritten Reich' ist nur einer von den vielen Problemkreisen, das wir gewählt haben, um kompositorische Prinzipien zu veranschaulichen. Die Zwischenschaltung des Erinnerungsvorgangs zwischen Erleben und Schreiben ergibt die Möglichkeit zu einer Erweiterung der Gestaltungsmodalitäten. Das ist ein kompositorischer Ertrag der thematisierten Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses. Auf eine weitere Konsequenz — die dialogische und poliphone Überlagerung der poetischen Rede, kann im Rahmen dieser Ausführung nicht eingegangen werden²¹.

Die gerade dargelegten Schlußfolgerungen werden auch durch den Metatext des Romans unterstützt: "Doch bleibt es dabei, daß Erfindungen ausscheiden und die Erinnerung an Erinnerungen, die Erinnerung an Phantasien nur als Informationen aus zweiter Hand verwendet werden können, als Spiegelungen, nicht als Realität." (KM, 286) Dem Bemühen um eine adäquate Vermittlung der Erfahrungen entspricht die Hinwendung zu 'Erinnerungshilfen' (KM, 15): Namenlisten, Stadtskizzen, Zettel

mit mundartlichen Ausdrücken, mit Redewendungen in 'Familienjargon', mit Liedanfängen (Volksliedern, nationalchauvinistischen bis hin zu englischsprachlichen Hits), Fotos, Zeitiungsnotizen u.a.m.

Ein Beispiel soll dieses Verfahren veranschaulichen: "Nellys Mutter, Charlotte Jordan, wird neununddreißig. Sie färbt ihre Haare, Nelly hört die Übertragungen zum Anschluß Österreichs und Goebbels Ausspruch: 'Es ist erstanden, das germanische Reich deutscher Nation.' Zur Zeit der Niederschrift wird Hitlers Schirmmütze für 75000 DM versteigert. Nelly steht vor dem Spiegel, probiert Frisuren und sagt langsam und deutlich: 'Mich liebt keiner.' Die Erzählerin aber konfrontiert den Leser mit der Frage, was dieser Satz mit dem Goebbels zu tun hat. (KM, 155) Erinnerungen unterschiedlicher Reichweite, unterschiedliche Erlebnishorizonte werden so assoziiert, und dem Leser bleibt es aufgegeben, die Verschränkung von Subjektivem und Objektivem, von privatem Erleben und politischer Geschichte zu deuten. Von einem Familienfoto der Jordans ist die Rede. "Steil aufgerichtet blicken sie aneinander vorbei, in die vier Ecken des Zimmers." Die Erzählerin aber behauptet, Millionen solcher Fotos hätten etwas mit dem Ausbruch des Krieges zu tun. Der Leser sieht sich herausgefordert, die angebotenen psychologischen Interpretationsmuster aufzunehmen und anzuwenden, um diesem unvermittelten Nebeneinander einen verständlichen Sinn zu geben. Lieblosigkeit und Sprachlosigkeit der kleinbürgerlichen Familie erweisen sich als Folie für die politischen Räusche, die die Propaganda vermittelt. Selbstentfremdung und Identitätsverlust finden in Devotion und Heroisierung ihre Kompensation."²² Die Aufnahme der Fülle von dokumentarischem Material bereichert die Gestaltungsmodalität um eine weitere Dimension. Die thematische Verflechtung zwischen der Fiktion und den Praktiken realgeschichtlichen Abflaufs steigert das konnotative Potential des Textes.

Die hier herausgearbeiteten Modalitäten der Wirklichkeitsgestaltung verleihen der Makrostruktur des Textes einen Montagecharakter. Das Ziel dieses Verfahrens ist die Verfremdung einer selbstkritischen Überprüfung des Versäumten, Verdrängten und Uneingestandenen. Die Fähigkeit des Sich-Erinnens hängt unmittelbar von der Urteilskraft ab. "Nellys äußeres Gedächtnis bewahrte die Szene auf, so wie der Bernstein Fliegen aufbewahrt: tot. Ihr inneres Gedächtnis, dessen Aufgabe es ist, die Urteile zu überliefern, die man aus Vorkommnissen zieht, konnte sich keine Bewegung mehr leisten. Es blieb stumm. Nichts als mechanische Aufzeichnung." (KM, 364) Die Bewältigung des biographischen Stoffes durch die Erzählerin hängt von dem Bewußtwerden des eigenen sozialen status quo der Hauptfigur ab. Die weltanschauliche Diskrepanz zwischen beiden bedingt das Mißtrauen der Erzählerin gegenüber einer von Nelly auf weiten Strecken als heil empfundenen Wirklichkeit.

Diese kritisch zu überprüfen, bedarf des möglichst komplex gesehenen zeitgenössischen Kontextes der Erzählerin. Wenn Gedächtnis als "ein wiederholter moralischer Akt" (KM, 189) definiert wird, eröffnet sich der Erzählvorgang für die Handlungssequenzen der Gegenwart. Den Reichtum an thematischen Bezügen in ihren mannigfaltigen Verflechtungen im Romantext zu verfolgen, hieße wohl ein dreifach so umfangreiches Buch zu schreiben wie das hier besprochene. Wir beschränken uns im Rahmen dieser Untersuchung auf das bereits erörterte Thema 'Judentum im Dritten Reich', um es auch in seinen gegenwärtigen Aspekten auszuführen.

Der Jude, Generationsgenosse von Nelly/der Erzählerin, mit dem letztere während einer Lesung in der Schweiz spricht, ist als siebenjähriger aus Deutschland vertrieben worden. Ein späterer Besuch in seiner Heimatstadt Köln habe ihn in seinem Beschluß bestärkt, freiwillig deutschen Boden nicht mehr zu betreten. (vgl. KM, 402 f.) Diese Episode liefert eine Belegstelle für die Tendenz des Romans, über die Fiktion hinaus auf textexterne, realgeschichtliche Phänomene hinzudeuten: in diesem Fall auf den grundlegenden Unterschied in der Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit in beiden deutschen Staaten.

Andererseits wird diese Episode über das konnotative Netz des Textes mit Lenkas Bericht über ihre Reise in die CSSR (KM, 373 f) verknüpft. Diese stilistisch sehr gelungene Episode relativiert zum Teil den Anspruch auf eine tatsächlich vollzogene, bewußte und tief empfundene Auseinandersetzung mit der nationalen Problematik durch manche Landeskinder der Erzählerin, was auch ihre Resignation erklärt: "Ein Lied, in diesem Sommer '74, von Deutschen gesungen, hat dir jede Anteilnahme an ihnen genommen. /.../ Die Sänger werden keine Zeile dieses Buches lesen." (KM, 374) Somit werden durch zwei Episoden aus dem Erlebnisbereich der Erzählerin und ihrer Tochter zwei ambivalente Verhaltensweisen zur nationalen Problematik vorgeführt. Beide, innerhalb der Romanfiktion als biographisch 'verbürgt' angegeben, akzentuieren Betroffenheit und Wille zur Wiedergutmachung auf der einen und bedenkenlose Wiederaufnahme klischeehafter Dünkels auf der anderen Seite. So bewirken die konnotativen Verflechtungen im Text die Konnotationen zweiten Grades in der Rezeption: Vergangenheit und Gegenwart immer 'mitlesen', um herauszufinden, "wie wir so geworden sind, wie wir heute sind?" (KM, 105)

Solche Rakurse auf widersprüchliche, sich manchmal ausschließende Verhaltensmuster bilden die Motivation für das dichterische Unternehmen. So wird "Kindheitsmuster" zum Roman seiner Entstehung. "Für immer sind die Betroffenen von den Nicht-Betroffenen durch eine unüberschreitbare Grenze getrennt." (KM, 306) Gegen diese Grenze anzukämpfen, den "nach uns Kommenden unsere Behinderungen zu ver-

melden" (KM, 305), aber auch – hauptsächlich – durchgemachte Erfahrungen für Gegenwart und Zukunft produktiv zu verwerten: das ist das Grundanliegen des Romans, das bedingt auch den Grundgestus der Erinnerung und Montage als kompositorisches Prinzip.

"...wer der Fremdling in ihrem Salon in Wirklichkeit, das heißt, in seiner Vorstellung ist." (KON, 48)

Eine von Karoline von Günderrode formulierte Frage, über die sie und ihre Freundin Bettine von Arnim einmal nachdenken möchten heißt: "/.../ was es bedeute, daß die ernstesten, schmerzlichsten Dinge in einer Maskerade unter die Leute kommen; ob nicht eine schwere Krankheit des Gemeinwesens sich hinter so vielen lachenden Mündern verstecke". (KON, 37 f.) Hier ist ein wichtiger Hinweis für die Kommunikationsstrategie des Textes enthalten: die Akzentsetzung auf die Ergründung der Bedeutung orientiert den Appellcharakter des Textes. Über diese illokutive Bedeutung hinaus enthält das Zitat auch den Code: die Problematik der Bestimmung des menschlichen Lebens wird über das Gleichnis der Fiktion behandelt.

Der impressionistisch gehaltene Einstieg in die Erzählung "Kein Ort. Nirgends" schafft eine zwitterhafte Atmosphäre, die sich durch genaue Deskription nicht festlegen will. Die Erzählerstimme, in einem nicht näher bestimmten "wir" geortet, beläßt dem Rezipienten die Freiheit zur näheren Konkretisierung. Schon in diesem Erzählerrahmen aktualisiert sich eine Gestaltungsmodalität, die dann die verschiedenen Bedeutungsebenen des Textes beeinflussen wird. Mit der genremäßig dramatisch anmutenden Vorstellung der 'handelnden' Personen und der Angabe von Zeit und Ort der Handlung ist der Konstruktionscharakter der Fiktion verbunden. "Erwünschte Legende" (KON, 6) steht an der Stelle einer Beglaubigung dokumentarischer Treue; die Erzählerin will sich nicht als Herausgeberin verbürgten biographischen Stoffes ausgeben, sondern als Medium für eine imaginativ gefärbte Gestaltung der Welt.

In diesem Sinne stellt der stilistisch sehr raffiniert in der Schwebe gelassene Satz "Wer spricht?" (KON, 6) eine semantische Ambiguität dar. Als Sprecherin kann (noch) die Erzählerfigur oder (schon) die Kleist-Figur oder aber (in ironischer metanarrativer Verfremdung) der fassungslose Leser aktualisiert werden. Somit bildet dieser Satz einen sehr diskreten Übergang zum 'Bühnengeschehen'²³.

Karolines von Günderrode weiter oben zitierte Gedanke ist auch in seiner referenziellen Bedeutung relevant: Das Durchschauen der zwischenmenschlichen Beziehungen als Rollenspiel bildet einen der wichtigsten thematischen Aspekte auch im Rahmen der "Fiktion": "Holz, schön geschwungen, Lehne eines Sessels. Der Sitzbezug schimmernd, in unge-

wisser Farbe, silbergrau. Glänzendes Parkettmosaik, auf dem stehe ich. Menschen zwanglos über dem Raum verteilt, wie das Gestühl, in schöner Anordnung. Das verstehn sie, man muß es ihnen lassen." (KON, 7) Das Vorführen der "Bühnenausstattung" wird durch die Beschreibung der Requisiten konkretisiert, der Zeigegestus fortgesetzt.

Allerdings ist die Perspektive nunmehr mit der Figur Kleist verbunden, dadurch verleiht die Beschreibung dem Interieur neben seinem referenziellen noch einen appraisiven Bedeutungsgehalt. Wirklichkeitsempfinden wird auf ein befremdetes Zuschauen dem *theatrum mundi* reduziert. Daß auch die Menschen in dieser Beschreibung als Requisite fungieren, ruft die Assoziation an Marionetten hervor. Dieses distanzierte, entfremdete Verhältnis der Kleist-Figur zu seiner Umwelt wird isotopisch aktualisiert: ".....so langsam geht die Zeit und im Zimmer hinter ihm bewegen sie sich unbeirrt in ihrer freien, untadligen Art, in der sie eine gültige Form zu sehen scheinen. Die Sitten, die hier geduldet, vielleicht erwartet werden, sind ihm neu, nicht ohne Reiz. Alle, denkt er, mit ganz wenigen Ausnahmen, verkennen mich" (KON, 74).

Die Bindung der Erzählperspektive an den Protagonisten Kleist und Günderröde – eine auffällige Charakteristik des Erzählvorgangs, ist sehr ertragreich für die Weltgestaltung. Der theatralische Grundgestus, mit dem von Kleists Perspektive aus die Wirklichkeitsgestaltung erfolgt, wird durch eine parallele, als Günderrödes Beobachtung fungierende Feststellung näher erläutert: "Auf einmal sieht sie /.../ das Muster, das die Beziehungen der Menschen in diesem Raum abgeben würden, als graphische Zeichnung auf einem riesigen weißen Papier, /.../ Eigenartig schöne Darstellung, die sie kaum betrifft. Sie sieht den Punkt, den alle Linien meiden, um den ein freier Flecken sich gebildet hat: Kleist." (KON, 53)

Tatsächlich läßt sich das verhältnismäßig begrenzte Figurenensemble der Erzählung (eine Salongesellschaft) in ein Schema fassen, dessen Verbindungslinien folgende interpersonale Beziehungen tragen: 1. Günderröde-Kleist als Protagonisten und Außenseiter zugleich (was in der zuletzt zitierten Partie postulativ gesetzt und graphologisch ausgedrückt wird); 2. Die emotional geladene Beziehung Clemens Bretano-Karoline-Savigni, für die wir keine genauere Bezeichnung finden können als die Metapher 'sympathetisch': einerseits der um mitfühlendes Verständnis für das problematisierte Weltempfinden des anderen bemühte Brentano der Künstler, andererseits der selbstsichere, ja -gerechte Wissenschaftler, der ein ungebrochenes Weltbild um jeden Preis bewahren will – Savigni. Das sind zwei Männergestalten, die stellvertretend für zwei Lebenshaltungen stehen. 3. Die Beziehung zwischen dem um Ausgleich bedachten Wedekind und dem störrischen Kleist, die der zwischen Savigni und Günderröde vergleichbar ist; 4. Die Linie Karoline-Bettine-Lisette, die

zur Linie Kleist-Ulrike-Wilhelmine symmetrisch ist. Die graphische Darstellung der Figurenkonstellation, die wir gerade umrissen haben, stimmt im wesentlichen mit der oben zitierten Vorstellung von Karoline überein. Das berechtigt uns dazu, diesen Textabsatz als eine verkappte metanarrative Deutung aufzufassen.

LISETTE

BETTINE

CLEMENS

GÜN D E R R O D E

SAVIGNI

MERTEN

K L E I S T

WEDEKIND

(ULRIKE)

(WILHELMINE)

Die auffällige Symmetrie innerhalb der Figurenkonstellation verstärkt den Eindruck, daß sich die Wirklichkeitsgestaltung eines traditionellen Schemas bedient — dessen des bürgerlichen Trauerspiels. Dadurch, daß sich die Protagonisten diesem Schema entziehen, wird es parodiert²⁴, um die Fragwürdigkeit von Normen, die sich als unverrückbar ausgeben, aufzudecken. Die Bindung des Erzählverlaufs an der personalen Perspektive von Außenseitern bedingt es, daß die 'faktische' Sujethandlung nur in Bruchstücken und die agierenden Nebenpersonen äußerst fragmentarisch vorgeführt werden. Somit praktiziert der Text eine Modalität der Wirklichkeitsgestaltung, die bewußt auf Totalität verzichtet. Daß auch die kontroversen Positionen der Gesprächspartner schwach ausgeprägt sind und es "ernst zu nehmende nur in einem Fall gibt"²⁵, ist ein gezielt eingesetztes kompositorisches Mittel, das eine Parallelität der vermittelten Wirklichkeiten augenfällig macht.

"Was für eine vorzügliche Einrichtung, daß Gedanken nicht als sichtbare Schrift über unsere Stirnen laufen. Leicht würde jedes Beisammensein, selbst ein harmloses wie dieses, zum Mördertreffen." (KON, 12/13) Das Wissen um die dämagogische Verschleierung des Sein-Schein-Gegensatzes im öffentlichen Gespräch nimmt Gündertode die Lust "zu Verstellungen und Entgegenkommen. Ich fühle zu nichts Neigung was die Welt behauptet". (KON, 9) "Welt" meint hier ein Wertsystem, eine Sinn-Setzung und Selbstverständigung, die die Protagonisten nicht hinnehmen können. Somit verläuft parallel zur oberflächlichen 'Salonhand-

lung' die intensive gedankliche Auseinandersetzung der Protagonisten mit einem Wirklichkeitsverständnis, das auf seinen individuellen Wertmaßstäben baut.

"/.../ wer der stumme Fremdling in ihrem Salon in Wirklichkeit, das heißt, in seiner eigenen Vorstellung, ist". (KON, 48) Der durch Kleist gesetzte Vorrang der Vorstellung gegenüber der (anschaulichen) Wirklichkeit ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Seine kompositorische Signifikanz besteht darin, daß er erzähltechnisch das Zurücktreten der 'öffentlichen' Handlung zugunsten der Introspektion und der Reflexion motiviert. Darüber hinaus steuert er die Sinnggebung der beobachteten Wirklichkeit und trägt somit die Auseinandersetzung mit dem Problem vom Verhältnis zwischen Ideal und Realität.

Diese Doppelung der Wirklichkeit innerhalb der Fiktion ist das Resultat des theatralischen narrativen Verhaltens. Durch die Nicht-Übereinstimmung beider 'Wirklichkeiten' wird die innere Spannung der Hauptfiguren erzeugt. Besonders an der Kleist-Figur wird deutlich, daß die Existenzformen der Protagonisten in beiden Wirklichkeitsbereichen grundverschieden sind, ja sich meistens gegenseitig ausschließen. Ihr wechselseitiger Einbruch ineinander bewirkt die ständige Zerrissenheit zwischen Rollenübernahme und Identitätsbewahrung. "Wer bin ich. Leutnant ohne Portepée. Student ohne Wissenschaft. Staatsbeamter ohne Amt. Autor ohne Werk.

Gemütskrank. Das beste wird sein, sich diese Formel zu eigen zu machen, man wird sie gebrauchen müssen." (KON, 63) Die Unmöglichkeit, 'Ich an sich' und 'Ich für die anderen' in Übereinstimmung zu bringen, drängt die Protagonisten in die Isolation und das psychische Trauma.

Identität ist aber mit eigenen Erfahrungen verbunden und den Erinnerungen an sie. "Die Fäden zu jeder Vorzeit zerreißen, das muß er lernen, Wedekind hat Recht." (KON, 43) Der biographische Stoff der Kleist-Figur wird durch Rückblenden angedeutet. Daß auch er unkohärent und fragmentarisch vermittelt ist, ist eine erzähllogische Folge der Figurenperspektive. Der Erinnerungsgestus bedingt die Ausfächerung der Sujetwelt: zur 'äußeren' Handlung, die die klassizistischen drei Einheiten wahrt, und zur selbstobjektivierenden Form des inneren Monologs gesellt sich die Kette vergangener Ereignisse. Selbst auf dieser Schicht wird der theatralische Gestus fortgesetzt, um die Selbstobjektivierung, aber auch die Selbstentfremdung der Kleist-Figur zu betonen, so z.B. die Erinnerungen an Wilhelmine und Ulrike.

Kleists Erinnerungsprozeß, seine Gedächtnisinhalte sind wiederum nicht nur mit seiner 'vorstellungsmäßigen' Wirklichkeit, sondern auch — über den Salonklatsch in den reicheren Häusern — Gegenstand öffentlicher Gespräche und somit mit einer öffentlichen Wertschätzung ver-

bunden. Aus seinem Drang, sich den anderen mitzuteilen, läßt Kleist am Höhepunkt der Salonszene die anderen an seiner 'vorstellungsmäßigen' Wirklichkeit teilhaben, um dann resigniert das Unverständnis der Salongesellschaft festzustellen: "Um Himmelswillen, wem sag ich das!" (KON, 93)

In diesem Sinne ist auch die Schlüsselfunktion der Erzählung von Wedekinds Hund zu verstehen: Von zwei Menschen, denen er gleichermaßen anhängt, gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen gerufen, wird der Hund nach unschlüssigem Hin- und Herrennen "von unwiderstehlicher Schlagsucht bezwungen, habe er sich genau in die Mitte" zwischen beiden hingelegt und sei eingeschlafen. (KON, 90/93) Die im weiteren Text explizierte Parallele zu Kleists Lebenssituation veranschaulicht die lähmende Wirkung der Konvention auf die Identität des einzelnen.

Unser vordergründiges Interesse für die Kleist-Figur erklärt sich daraus, daß er (viel häufiger als Karoline) der Versuchung zur sozialen Integration nachgibt. "Der Spalt des Vorhangs schließt sich, der sich für einen Augenblick aufgetan hatte, als wolle er ihn einlassen in die Welt." (KON, 21) Die Theatermetapher in der Erzählung bewährt sich ein weiteres Mal: das Gefühl, wie ein Fremdkörper von der Gesellschaft ausgestoßen zu sein, läßt sich auch nach dem intensiven Meinungs- austausch nicht beseitigen.

An dieser Stelle sei noch einmal auf H.Fehervarys Untersuchung hingewiesen: "Im zweiten Teil verlassen sie (die Protagonisten — N.B.) die Bühne und treten in einen anderen Text. Dieser Text gehört Günderrode. Hier ist sie nicht empfindsame Heldin, sondern Schriftsteller und Frau. Hier ist Kleist nicht der Dramatiker und Hamlet-Darsteller, sondern einfach der Mann, der schreibt."²⁶

Die hier festgestellte Zweiteilung des Textes wird durch den theatralischen Grundgestus bedingt. Von dem Moment an, wo beide Protagonisten nur unter sich sind, gewinnt die Theater-Metapher eine prinzipiell andere Bedeutung. Sie ist kein Verfremdungsmittel mehr. Theater wird zum Gegenstand des Gesprächs zwischen gleichgesinnten Partnern. "Die Ungesunde Lust, auf die Hebel und Stangen hinter den Kulissen zu zeigen" (KON, 141), wird zur Metapher für eine bewußte und verantwortungsvolle Auseinandersetzung mit der erfahrenen Wirklichkeit. Über dieses Gespräch kann Kleist verstehen, daß er die Selbstobjektivation seiner inneren Zerrissenheit in sein Werk hineinzutragen versuchte. Von diesem Gespräch heraus wird die Grenze der Fiktion durchbrochen, um über den Erzählerrahmensatz "Wir wissen, was kommt." (KON, 174) über den Text hinauszugehen.

So beginnt die Simultanität von erinnerter, tatsächlicher und vorstellungsmäßiger Wirklichkeit im Bewußtsein der Figuren den Montage-

Charakter des Textes, der sich einer 'naiven' Lektüre widersetzt. Der Rückgriff auf die realgeschichtlichen Biographien beider deutscher Schriftsteller erweitert die textexternen Konnotationen. "Die Collagetechnik", die R. Michaelis als einen "das ganze Buch verzerrende Makel"²⁷ bemängelt, erweist sich kompositorisch als *conditio sine qua non* für die verfremdete Gestaltung von Wirklichkeit.

"Ich hatte das Gefühl, mit meinem Körper jene Stelle abzudecken, durch die /.../ andere Wirklichkeiten in unsere Welt der festen Körper einsickerten." (K, 309)

Die Erzählung "Kassandra" beginnt mit der Beschreibung des Löwentors von Mykene. Der heutige Blick des Erzählers nimmt einzelne Details wahr, die sich zu einer Bildaufnahme zusammenfügen. "Unverändert", heute wie gestern" (K, 201) expliziert die Idee, daß menschliches Tun seine Spuren durch die Jahrhunderte hinterläßt. Doch die Statik des Bildes beginnt bald zu schwinden. "/.../ kein Blut hervorquillt. Ins Finstere. Ins Schlachthaus. Und allein." (K, 201) sind weniger Elemente des tatsächlich wahrgenommenen Bildes südlich leuchtender Landschaft als Vorstellungsinhalte des Beobachters. Das Löwentor von Mykene eröffnet die Perspektive für die historischen Dimensionen sich ins Mythologische verflüchtender Ereignisse. Die Erzählergegenwart tritt zurück, das Bühnenbild einer längst vergangenen Handlung scheint auf.

Das wechselseitige Durchdringen der Gegenwartsperspektive des Erzählers und der ins Bewußtsein der Cassandra-Figur projizierten Abwicklung der Ereignisse aus den Trojanischen Kriegen wird durch die Ambivalenz des Raumes bewußt gemacht. An dem vom Erzähler beschriebenen Ort wartet die gefangengenommene Prophetin auf ihre Ermordung. Ihr Blick bricht an der Wand einer existential eindeutigen Zukunft – des Todes – und muß in der Erinnerung nach inneren Halt suchen. Der Wagenlenker, mit dem sie ab und zu ein Wort wechselt, die sie mißtrauisch beobachtenden Einheimischen, auch Marpessa mit den beiden Kindern ihrer Herrin – die begrenzte Besetzung der Bühne schränkt den Bereich der unmittelbaren Wahrnehmung ein. In diese fließen die Erinnerungen an das vergangene Leben ein, das mit dem Schicksal des trojanischen Königshauses und Volkes aufs engste verflochten ist.

Ein Gleichnis verweist auf das allmähliche Abgleiten des Bewußtseins in den Strom der Erinnerungen: Die Weidenmatte, auf der Cassandra sitzt, ist der einzige Gegenstand, den sie durch die Wirrsale des Zusammenbruchs aus der Heimat in die Gefangenschaft hinübergerettet hat. "Mir unbewußt hat meine Hand begonnen, eine dünne Gerte aus dem Geflecht herauszulösen. /.../ Ich will, aufmerksamer nun, weiter an

ihr ziehen und rütteln. Ich will sie freibekommen. Ich will sie mit mir nehmen, wenn ich hinunter muß" (K, 280) Was als unbewußte, durch zufällige Assoziationen hervorgerufene Hinwendung zur Vergangenheit begonnen hat, wird nunmehr als letzter Willensakt vorgenommen. Daraus ergibt sich die äußere Komposition der Erzählung: die ortsgebundene, handlungsarme und zeitlich sehr begrenzte Gegenwartsebene umfaßt den weit verzweigten Block der erinnerten Welt mit ihren dynamischen und polyphonen Bezügen.

Der Cassandra-Figur kommt somit eine zweipolige ästhetische Funktion zu: als erinnernde/erzählende Instanz und als Figur der durch sie vermittelten Welt. Die Konsequenz dieser autobiographischen Erzählsituation für den Verlauf des Erinnerungsvorgangs (damit auch für die Erzählung) ist ambivalent: Einerseits setzt sie ein freies, omniscientes Verfügen über die Auswahl und Deutung des dargebotenen Stoffes voraus, andererseits wird die Gestaltung durch die personale Sicht dieser einen Figur 'kanalisiert'. Diese — prinzipielle — Spannung in der autobiographischen Erzählsituation wird in diesem Text durch die soziale Stellung der Hauptfigur zum Teil aufgehoben: als Königstochter, Priesterin und Dissidentin verfügt sie über eine soziale Sonderstellung, die ihr Einblick in alle Bereiche des öffentlichen (und privaten) Lebens in Troja ermöglicht. Zum anderen gefährdet aber eine innere Unsicherheit der erzählerischen Instanz die prinzipiell mögliche souveräne Behandlung des Stoffes und macht sie — im Fortschreiten des inneren Monologs — immer fragwürdiger.

Diese Diskrepanz zwischen dem Anspruch auf ein aufrichtiges und analytisches Herangehen an die Vergangenheit und dem Widerwillen, sich einer schonungslosen Selbstanalyse zu unterziehen, ist auf Kassandras Grundwiderspruch zurückzuführen: das ist die Unvereinbarkeit zwischen den moralischen Geboten, denen sie huldigt, und dem scheuen, ja manchmal feigen Widerstreben, diese konsequent zu praktizieren. Dieser Widerspruch findet auch im Erinnerungsvorgang seinen Niederschlag (so z.B., wenn die selbstkritische Analyse auf die Beziehungen mit der Schwester Polyxena sich richten muß, vgl. K, 298).

Aus diesem Widerspruch erwächst die Feststellung: "Ich hab ein Angst-Gedächtnis. Ein Gefühls-Gedächtnis. /.../ ohne meinen Willen nahm mein Gedächtnis diese Tatsachen nicht ernst genug. Als seien sie nicht wirklich. /.../ Schatten-Taten." (K, 309) Die Figur, die als Vermittler vergangener Ereignisse fungieren soll, erweist sich als eine in ihrer Kompetenz höchst unzuverlässige. Die Folge für den Erinnerungs- und Erzählvorgang ist die Auflösung der zusammenhängenden, chronologisch ablaufenden Kette der erinnerten Begebenheiten. Das sich erinnernde Bewußtsein nähert sich vage an ein Objekt, um gleich davor zurückzuschrecken, sich in der Hinwendung zu einem anderen abzulen-

ken, und – von diesem zurückgeprallt – sich einer weiteren Assoziation hinzugeben. Dieses mnemonische Prinzip hat zur Folge, daß die markantesten der erinnerten Figuren zwar sehr früh in die Erzählung eingeführt werden, ohne allerdings genügend determiniert zu sein. Daraus entsteht eine enigmatische Spannung, welche die Verschachtelungen der Struktur zusammenhält und das Entstehen eines konnotativen Netzes im Text begünstigt.

Das Widerstreben, mit dem Cassandra den Erinnerungsprozeß vollzieht, ist also nicht allein auf Resignation vor dem Tode und Müdigkeit zurückzuführen. Vordergründig resultiert es aus dem Zwang, durch eine schonungslose Selbstenthüllung Unabgeholtenes aus der Vergangenheit aufzudecken. Die Notwendigkeit, Erinnerungslücken kreativ zu schließen, spielt auch eine Rolle in dieser schwierigen Selbstobjektivation.

"Wenn ich mich heute an den Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block; langsam weiter zurück, das Mädchen." (K, 220) Dieser metanarrative Hinweis deckt eine grobe Strukturierung des erinnerten Stoffes auf und betont die rücklaufende Richtung seiner Vermittlung. Allerdings strukturieren die angegebenen Blöcke das biographische Material, ohne über die konkrete Anordnung der Episoden im Text etwas auszusagen.

"Wie schnell und gründlich man vergißt." (K, 212) Der Abbau der Amnesie ist mit einem fast gewalttätigen Akt verbunden, die dazu erforderliche psychische Energie kann nicht dauernd anhalten. Am Tief tritt ein anderes Erinnerungsmuster auf: "Als hätt ich einem Schiff, das ruhig lag, die Kette gelöst, unaufhaltsam schwimmt es im Strom, weiter hinter, zurück." (K, 243) Dieses andere Erinnerungsmuster bedingt eine Anordnung der vermittelten Ereignisse, die der vorher angekündigten rückläufigen Bewegung zuwiderläuft. Die natürliche Chronologie des Geschehens gewinnt allmählich Oberhand, was die Entwicklung der dramatischen Spannung auf die Höhepunkte hin begünstigt und das Thema vom Selbstlauf der Geschichte kompositorisch unterstützt.

Durch diese Erinnerungsmuster wird die Souveränität des sich erinnernden Bewußtseins zum vermittelten Stoff weiter zurückgenommen, die Erzählerinstanz wird zum Medium: "Rasend schnell die Abfolge der Bilder in meinem Kopf, die Worte können sie nicht einholen. /.../ Immer leuchten diese Gestalten wie Signale auf." (K, 245) Viel weiter unten im Text heißt es wieder: "Durch dieses starre Bild laufen Gestalten." (K, 303) Der Blick in die Vergangenheit liefert Momentaufnahmen, die sich zu Szenen ausbauen lassen. Durch dieses Bild-Gedächtnis wird Sich-Erinnern mit "Sehen, was nicht ist" (K, 228) gleichgesetzt. Ein weiteres Mal

bewährt sich die Gabe der Prophetin, in einer nur scheinbar verkehrten Richtung. Die Gedächtnis- und Erkenntnislücken lassen sich durch 'Sehen' schließen, durch die Fähigkeit, hinter die Erscheinung vorzudringen, das Wesen der Dinge zu erfassen. "Ist es ein Bild? Ein frühes, sehfrühes Bild, das schwimmt. /.../ Schärfer. Schärfer. Ja. Der stille weiße Mittelpunkt." (K, 234) Dieser Kommentar zu einer konkreten Erinnerung kann als Paradigma des mnemonischen narrativen Prinzips interpretiert werden.

Das Zurücktreten eines vordergründig rationalistischen Herangehens an den Stoff bedeutet keinen Schwund an analytischer Haltung. Die rein-logische wird aber durch eine komplexere und naturhafte ersetzt — die der Erfahrung: "Oder 'sah' ich denn? Wie war das doch. Ich fühlte. Erfuhr — ja, das ist das Wort; denn Erfahrung war es, ist es, wenn ich 'sehe', 'sah'." (K, 260) Das unvermittelte Nebeneinander von Präsens und Präteritum expliziert das Ineinanderfließen der 'gegenwärtigen' und der 'vergangenen' Bewußtseinsinhalte. Darüber hinaus deutet es auf ein Grundmuster der Welterfahrung, die sowohl für die erinnerte, als auch für die sich-erinnernde Cassandra gültig ist: Durch das fast restlose Sich-Hineinversetzen in die Situation, die sie erkennen will, durch das fast überwältigende emotionale Engagement 'erfährt' die Prophetin intuitiv-antizipatorisch das Wesen der Erscheinung.

Diese Erfahrungsmuster motiviert die vorausdeutende Funktion des Traumes, dessen metaphorische Ausmalung die konnotative Potenz der betreffenden Episoden steigert. (So z.B. Kassandras Traum von Aineias Schiffahrt /K, 217/, die sich auf eine mehrere Jahre später unternommene verhängnisvolle Aktion bezieht (K, 266 ff.) Dieselbe intuitiv-erkennende Welterfahrung findet in Kassandras Wutanfällen ihren Höhepunkt, verursacht durch ihre enorme Konzentration totale psychosomatische Erschütterungen.

Auf der gegenwärtigen Bewußtseinschicht hat dieses Erfahrungsmuster seine Entsprechung in den Tagträumen der Prophetin, im scheinbar beliebigen Aneinanderreihen der unzähligen Bilder, Szenen und Reflexionen, die erst vom Ende her ihren Zusammenhang offenbaren. "Hervorbringen müssen, was einen vernichten wird." (K, 262) Die unmittelbare Distribution dieses Satzes im Text bezieht ihn auf den "Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual". (K,261) Das Resultat der schonungslosen Selbstanalyse läßt ihn aber, wie noch zu zeigen sein wird, auch für den Erinnerungsvorgang schlechthin gelten.

Dadurch, daß die Cassandra-Erzählung in ihrer Form des inneren Monologs Erinnerung mit Erzählen gleichsetzt, haben die mnemonischen Kommentare metanarrativen Charakter. Allerdings sind das keine systematischen Hinweise, die eine entscheidende lektüresteuernde Funktion haben können. Auch werden sie meist im Laufe der Erzählung erst

ergründet und zeugen eher von Kassandras Persönlichkeitsbild denn von den Strukturierungsprinzipien des Textes. Die Gesetze, nach welchen das Versetzen in die Vergangenheit erfolgt, werden nicht vordergründig herausgestellt. Umsomehr verdient Beachtung die Frage, die schon am Anfang auftritt und leitmotivisch den inneren Monolog der Protagonistin begleitet: "Warum wollte ich die Sehergabe unbedingt?" (K, 204, 214, 223, 237, 252, 301 u.a.) Die verschiedenen Antworten, die sie ausprobiert, werden zu Katalysatoren der verbissenen, schmerzvoll aufrichtigen Autoreflexion der Hauptfigur.

Auf den Vorgang der Bewußtwerdung der Hauptfigur können wir im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingehen²⁸. Hier sei nur auf eine Selbsteutung Kassandras verwiesen, die eine der wichtigsten kompositorischen Funktionen der Hauptfigur betont: "Das Gefühl, mit meinem Körper jene Stelle abzudecken, durch die /.../ andere Wirklichkeiten in unsere Welt der festen Körper einsickerten. Die die fünf Sinne, auf die wir uns verständigt haben, nicht erfassen, weshalb wir sie verleugnen müssen." (K, 309) Dieses Gefühl treibt die Königstochter und Priesterin Cassandra in die soziale Isolation und den Wahnsinn. Dasselbe Gefühl hilft ihr, in der freien, experimentierfreudigen Gemeinschaft in den Ida-Bergen utopische Entwürfe mitzugestalten. "Zeitlücke", "Zeitloch" wird somit zur Metapher für solche Phasen geschichtlicher Umgestaltung und antizipatorischen Aufbruchs, in denen auf den Ruinen einer zerstörten Welt die urwüchsigen menschlichen Tugenden, aber auch die humanistischen Traditionen vergangener Kulturen zu neuen Formen menschlichen Zusammenlebens verwertet werden.

Auch in kompositorischer Hinsicht erweist sich der Vorgang der Erinnerung (und des Erzählens) als ein konzentrisches Übereinanderlagern von Zeitlücken: die Analogien zwischen der erinnerten Welt und den gegenwärtigen Wahrnehmungen der Hauptfigur werden mehrmals aktualisiert – durch die ähnliche Landschaft ("Der gleiche Himmel über Mykene wie über Troja", K, 202); durch die gelegentlich gleiche Kondition der Cassandra ("So eine Stille um mich, in mir. Wie jetzt. Wie hier", K, 331); durch die ähnlichen Reaktionen der Menschen ("Arme Menschen. Wie sie meinen Trojern ähneln." K, 320).

Am aufschlußreichsten ist allerdings Kassandras einziges Gespräch auf der Gegenwartsebene. Der Wagenlenker, "ein kluger Mann", stellt ihr "die Frage aller Fragen": "So ist, wenn Sieg auf Sieg am Ende Untergang bedeutet, der Untergang in unserer Natur gelegt?" Worauf Cassandra antwortet: "Ich glaube, daß wir unsere Natur nicht kennen. /.../ So mag es, in der Zukunft, Menschen geben, die ihren Sieg in Leben umzuwandeln wissen." (K, 320) Die gegenwärtige Bewußtseins-schicht der Prophetin hatte während des Erinnerungsvorgangs die Funktion übernommen, die schwerwiegenden Schlußfolgerungen aus der Analyse der

eigenen und der gesellschaftlichen Erfahrung vorzutragen. Im Gespräch mit dem Wagenlenker werden diese Schlußfolgerungen aufgehoben: Sowohl der Pessimismus über die Neigung der Menschen, "sich selbst aufzugeben", als auch die im freien Leben in den Ida-Bergen gewonnene Zuversicht fließen in Kassandras Antwort zusammen.

Die Frage "Warum wollte ich die Sehergabe unbedingt?" erhält epiloghaft erweiterten Sinn: Die am Anfang des inneren Monologs mehrfach ausgedrückte Aussichtslosigkeit auf eine Überlieferung der gewonnenen Erfahrung wird durch das Gespräch mit dem Wagenlenker relativiert. Gerade dieses Gespräch arbeitet u.E. dem Eindruck entgegen, daß "Hoffnung innerhalb des geschlossenen ästhetischen Modells als Übergabe einer Botschaft an handelnde Personen nicht vermittelt werden kann"²⁹. Cassandra wird zur Vermittlerin von Erfahrungen und moralischen Werten, die von den archaischen Strukturen über die trojanische Kultur bis zum griechischen Bereich menschlicher Hinsicht die Achse, die die übereinander gelagerten Zeitebenen verbindet. Sie gewährt auch den Übergang zur Erzählergegenwart und verweist durch die semantische Offenheit des Erzählerrahmens in einen unbegrenzten Kontext literarischer Kommunikation.

Denn die zwei letzten Zeilen des gesamten Buchttextes schließen den Rahmen der Erzählergegenwart nur formal ab: "Hier war es. Die steinernen Löwen haben sie angeblickt. Im Wechseln des Lichts scheinen sie sich zu rühren." (K, 343) Über seine referenzielle Bedeutung hinaus verweist der Text auf die symbolhafte Aussage des Buches. Die soeben dargebotene Cassandra-Interpretation ist nicht die einzig- und endgültige. Die Spuren jahrhundertalter menschlicher Erfahrung sind nicht gelöscht, aus ihrer versteinerten, denkmalartigen Form kann sie das wissbegierige Interesse der Nachkommen erlösen.

Bereits in einem ihrer frühen Essays versucht Christa Wolf gleichnishaft auf den Mechanismus der Selbst-Objektivierung hinzuweisen: "Mir fällt die Libby's-Milchbüchse ein, die mich als Kind verwirrte. Eine lächelnde Krankenschwester auf ihrer Banderole, die dem Betrachter auf ihrer flachen Hand eine Libby's-Milch-Büchse entgegenstreckt, die wieder diese verflixte Krankenschwester auf der Banderole hatte — /.../ So fort bis ins Unendliche, nicht mehr sichtbare, wo aber — darin eben bestand ja die perfide Suggestion — immer weiter allerwinzigste Krankenschwestern dem Verbraucher Kondensmilchbüchsen entgegenstreckten. /.../ der Trichter, in den man zu kriechen seine Phantasie gezwungen hat."³⁰ Diesen Text finden wir im Roman "Kindheitsmuster" wieder und auch die Erzählung "Kassandra" variiert das stufenartige Versenken in den Trichter der Imagination und der Erinnerung. Die Autorenebene der mehrdimensionalen Erörterungen in den "Kassandra"-Vorlesungen, der Erzählerrahmen im Text der Erzählung, der innere Monolog der Pro-

phetin auf der Gegenwartsebene, ihre Beobachtungen auf der Ebene der erinnerten Welt, aber auch die imaginative Brechtung des behandelten Stoffes in ihren Träumen und Visionen bilden das Netzwerk der Dichtung. Ein romantisches Verfahren — das Beleben des statischen Bildes mit Hilfe der Vorstellung und der Einbildungskraft wird produktiv angewandt, um die diachronische Anordnung der Phänomene auf einen synchronen Plan zu bringen. Ihr Nebeneinander und ihre Gleichzeitigkeit führen zu einer 'polyphonen' psychischen Einstellung, die der fiktiven Welt eine gleichnishafte Funktion verleiht.

Aus der Interpretation der drei Werke geht hervor, daß die Texte in keinem der Fälle eine lineare Ausfächerung einer in sich geschlossenen, kohärenten Wirklichkeit anbieten. Der mnemonische Grundgestus bewirkt es, daß das Zustandekommen der fiktiven Welt Teil der Handlung ist. Es ist ein Mittel zur betont virulenten Wirklichkeitsgestaltung. Das Wechselspiel zwischen tatsächlich erlebter/erfahrener, erinnelter, imaginerter Welt (Traum, Tagtraum, explizite Konstruktion der Erzählerfigur) verhindert das harmonische Hineinversetzen des Lesers in die Fiktion. Dieses Prinzip ist ein verbindendes Moment zwischen den drei Werken, wenn auch die Gestaltungsmodalitäten sich im einzelnen unterscheiden.

Es ist auffällig, daß alle Rezensionen zum "Kindheitsmuster" mit einem Versuch zur Strukturierung der Handlung beginnen, während "Kein Ort. Nirgends" und "Kassandra" nicht zu einer solchen Verfahrensweise einzuladen scheinen. Wenn sich die Oberflächenstruktur des Textes im "Kindheitsmuster" durch ihren betont montierten Charakter abhebt, so ist in den nächsten zwei Werken nur scheinbar ein Zuwachs an erzählerischer Einheitlichkeit festzustellen. Auf der Tiefenstruktur wird die Montage als Prinzip der Wirklichkeitsempfindung in einem viel stärkeren Maße durchgesetzt - durch das Bewußtsein der Figuren nicht aufgehoben, sondern verinnerlicht. Dadurch erklärt sich die Theater-Metapher in "Kein Ort. Nergends" und die Zeitlückenmetapher in "Kassandra".

Diese Potenzierung der in "Kindheitsmuster" noch vordergründig eingesetzten Verfremdungstechniken schlägt sich auch im Verhältnis von Text und Metatext nieder. Während im ersten der behandelten Werke die metanarrativen Reflexionen der (impliziten) Autorin durch eine abgesonderte Handlungsschicht unterstützt werden, sich dadurch vom übrigen Text deutlich abheben, wird die Sujetwelt-konstituierende Funktion in den nächsten Werken in zunehmendem Maße auf die Protagonisten übertragen. Das hat seine Konsequenzen für die Persönlichkeitsgestaltung, die sich bis in den Funktionen der poetischen Rede niederschlagen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Kaiser, W. Entstehung und Krise des Romans. Stuttgart, 1954.
- ² Zur deutschsprachigen Erzählprosa des zweiten Jahrzehntes des 20. Jhs als "erstes Hauptkapitel" in der Entwicklung des literaturtheoretischen Phänomens "Krise des Romans" vgl. Kaufmann, H. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin und Weimar³, 1976, 294 – 346.
- ³ Walser, M. Lesererfahrungen mit Marcel Proust. – In: Was zu bezweifeln war. Aufsätze und Reden 1958 – 75. Berlin und Weimar, 1976, p. 288 etc.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Robbe-Grillet, A. Für einen Realismus des Hierseins. – In: Akzente, 3, 1956, H. 4, p. 316. Dazu vgl. Burmeister, B. Streit um den nouveau roman. Eine andere Literatur und ihre Leser. Berlin, 1983, 118-127.
- ⁶ Vgl. dazu Kurze deutsche Literaturgeschichte. Berlin, 1981, 703-706.
- ⁷ Vgl. Richter, H. Tendenzen der DDR-Literatur der 70er Jahre. – In: Zu einigen Problemen der Germanistik in der VR Bulgarien. V. Tirnovo, 1979, 8-24.
- ⁸ Burneva, N. Christa Wolfs poetisches Prinzip der "subjektiven Authentizität". – In: Philologia, Vol. 24.
- ⁹ Wolf, C. Über Sinn und Unsinn von Naivität. – In: Fortgesetzter Versuch, Leipzig⁴ 1985, p. 48.
- ¹⁰ "Der geteilte Himmel" und seine Kritiker. Hg. Reso, M. Halle, 1965; Wirkungsgeschichte von Christa Wolfs "Nachdenken über Christa T." Hg. Behn, M. Königstein, 1978.
- ¹¹ Schienstedt, D. Wirkungsästhetische Analysen. Berlin, 1979.
- ¹² Ibid, p. 16, 29.
- ¹³ Ibid, p. 27.
- ¹⁴ Vgl. z.B. "Erinnerungsmuster" (Diskussion mit C. Wolf). – In: Fortgesetzter Versuch..., 100-131.
- ¹⁵ Vgl. dazu Literarische Widerspiegelung. Dokumentation eines Gesprächs. – In: WB, 1, 1984, 114-141; Arbeitsgespräch zu Fragen der Wertung in der Literaturgeschichtsschreibung. – In: Weimarer Beiträge 10, 1980.
- ¹⁶ Die im Text mit der entsprechenden Seitenzahl angeführten Zitate aus C. Wolfs Werken sind folgenden Ausgaben entnommen: Kindheitsmuster, Berlin und Weimar³, 1982; Kein Ort. Nirgends, Berlin und Weimar⁴ 1982; Cassandra. Berlin und Weimar², 1984.
- ¹⁷ z.B. Nieraad, J. Pronominalstruktur in realistischer Prosa. Beobachtungen zu Erzählebene und Figurenkonstellation bei Christa Wolf. – In: Lit. wiss. JB der Görresgesellschaft, Bd. 19 (1978), S. 289 ect.; Bock, S. C. Wolf: "Kindheitsmuster". – In: WB, 9, 1977, 102-103.
- ¹⁸ Zahlmann, C. "Kindheitsmuster". Schreiben an der Grenze des Bewußtseins. – In: Erinnerter Zukunft. Elf Studien über C. Wolf. Würzburg 1985, 291-315.
- ¹⁹ Einer der wenigen Autoren, welche diese Besonderheit beachten, ist K. Barthes, Abrechnung mit dem Faschismus und "subjektive Authentizität". – In: NDL, 5, 1978, 166-168.
- ²⁰ Auch H. Richters Versuch, die Relation der drei Bereiche zu beschreiben, ist aufschlußreich: "Die dritte Sphäre, die schließlich die beiden anderen überlagert und zusätzlich homogenisieren hilft, hat geringste stoffliche Konsistenz und die fließendsten Grenzen aufzuweisen. Ihr Zentrum ist die Arbeit der Erzählerin an ihrem Buch und sie hat deshalb zwei genaue Eckdaten." – In: H. Richter, Werke und Wege. Halle-Leipzig, 1984.

7-72. Wohl aus der Erkenntnis der unzulänglichen Modelle für diese Komposition des polylinearen Textes greift Richter zu einer stereometrischen Metapher, die allerdings als mathematisches Modell nicht ausführbar ist.

²¹ Burneva, N. "Kindheitsmuster" als Sprachmuster.-In: Literaturwissenschaftliche und linguistische Aspekte der Analyse literarischer Texte, Sofia, 1987, 157-164.

²² Greiner, B. "Mit der Erzählung geh ich in den Tod." Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von C. Wolf.-In: Erinnerter Zukunft..., p.138.

²³ Eine solche Ansicht vertritt auch O.Gutjahr: ...die Erinnerung des fiktiven Zusammentreffens /zwischen Kleist und Günderröde - N.B./ bleibt auf der Zeitebene der Inszenierung, und nur zu Beginn und am Ende der Erzählung rekurriert der Erzähler auf ein 'Wir', so als würde er gemeinsam mit den antizipierten Lesern einer Neuinszenierung des Vergangenen beiwohnen.-In: Erinnerter Zukunft..., p. 56.

²⁴ Sehr überzeugend weist die Tendenz zum theatralischen Gestus H.Fehervary nach: Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit.-In: Entwürfe von Frauen in der Literatur der 70er Jahre. Hg. J. van der Lühe. Sonderheft von "Das Argument", 1982, 132-153.

²⁵ Püschel, U. Liebe kein Unding. Zutraun kein Phantom. Bemerkungen zu C.Wolfs "Kein Ort. Nirgends".-In: dieselbe, Mit allen Sinnen. Frauen in der Literatur. Halle-Leipzig, 1980, 170-177, p. 174.

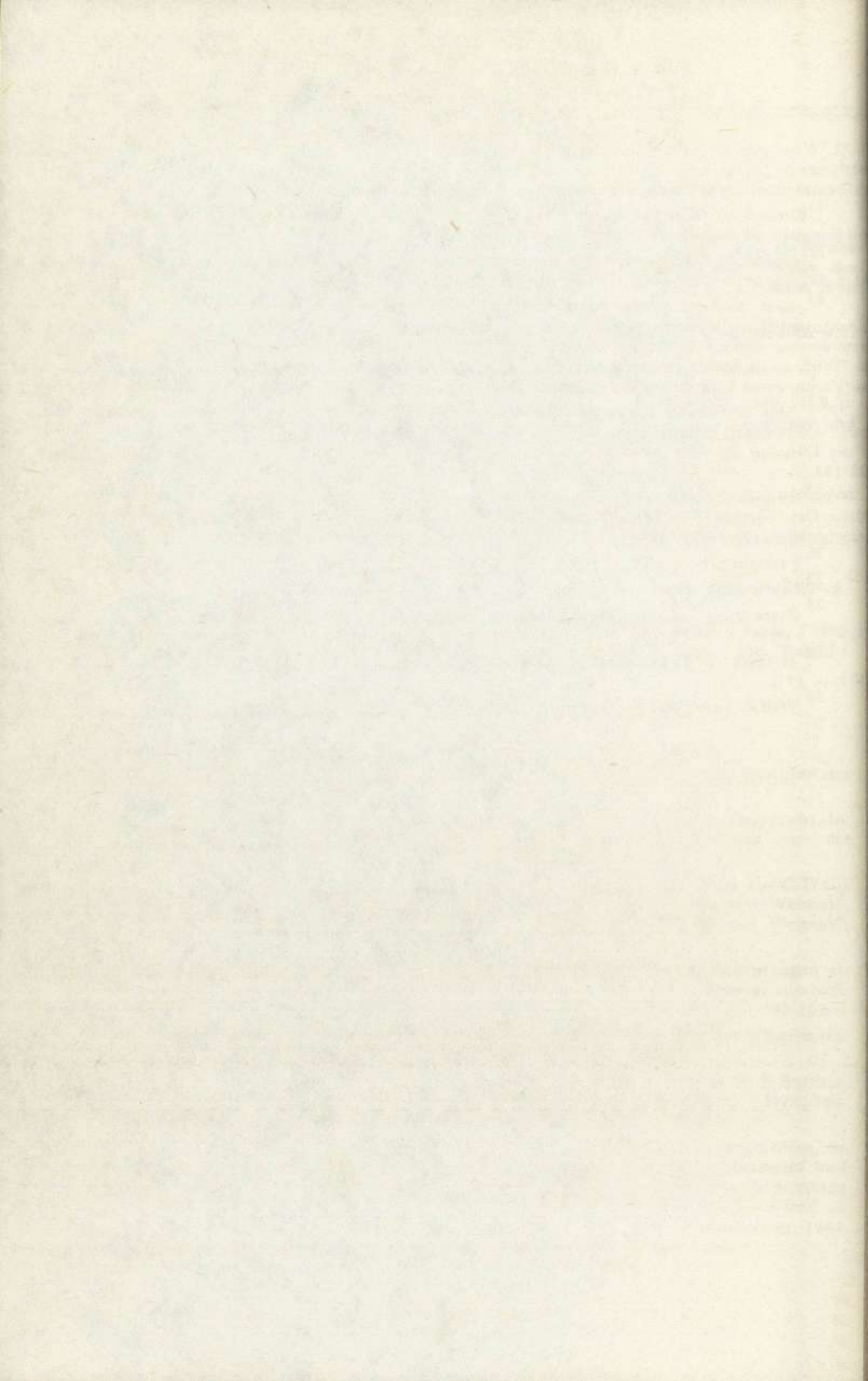
²⁶ Fehervary, H. Op. cit., p. 149.

²⁷ Michaelis, R. Rezension über C.Wolfs "Kein Ort. Nirgends".-Die Zeit, 16.3.1979.

²⁸ Burneva, N. Das Wort als Brücke oder Barriere.-In: Literatur und Kultur, Sofia, 1989.

²⁹ Hörnigk, Th. "Kassandra" von C. Wolf.-In: Weimarer Beiträge, 8, 1984, 1368-1371, p. 1372

³⁰ Wolf, C. Lesen und Schreiben.-In: "Fortgesetzter Versuch" ..., p. 8.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Филологически факултет

Том 27 (26)

Книга 1 — Литературознание

1989

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 27 (26)

Livre 1 — Les Lettres

1989

ДВЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
НА ВИЕТНАМСКАТА ВОЙНА:
"СЛЕД КАЧАТО" НА ТИМ О'БРАЙЪН И
"РАЗМИСЛИ В ЗЕЛЕНО" НА СТИВЪН РАЙТ

Йонка Кръстева
Катедра "Английска филология"

Йонка Кръстева ДВЕ ХУДОЖЕСТВЕННИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЬТНАМСКОЙ ВОЙНЫ: "ВСЛЕД ЗА КАЧАТО" ТИМА О БРАЙНА И "РАЗМИШЛЕНИЯ В ЗЕЛЕНОМ" СТИВЕНА РАЙТА.

Исследуемые произведения стоят в ряду выдающихся достижений художественной прозы (в отличии от "новой журналистики"). Они являются лучшей иллюстрацией общей тенденции индиректного изображения и трактовки более объемной проблематики американского прошлого и американского характера художественной техники постмодернистского, экспериментального искусства. В анализах основных проблем особое внимание уделяется идейно-художественному внушению осуществляемое художественными приемами пикарескной и мифологично — сказочной традиции, необычной для жанра военного романа.

Jonka Krasteva TWO INTERPRETATIONS OF THE VIETNAM WAR: TIM O'BRIEN'S GOING AFTER CACCIATO AND STEPHEN WRIGHT'S MEDITATIONS IN GREEN.

"Going after Cacciato" and "Meditations in Green" are the best representatives of the imaginative responses (as contrasted to the works of "new journalism") to the Vietnam experience, demonstrating at its best a general tendency towards indirect treatment of war events and questioning of traditional notions and beliefs. They are widely given to literary experiment and exhibit "postmodern" qualities in their endeavour to render the uniqueness of the Vietnam War in regard to traditional "war stories" and to mythical American self-concepts, respectively. Special attention is given to the effects created by the usage of literary devices of the picaresque novel, myth and fairy tale, which are not traditionally associated with the war novel.

"Може би за нас всичко беше свършило
 още когато трупът на Олдън Пайл бе
 изхвърлен от водата под моста на
 Дакоу..."

М. Хър, "Дописки"

Войната с Виетнам остави силен и траен отпечатък в американската проза, оцвети по нов начин светогледа на писателите, накара много хора да подложат на критична преоценка своето културно и историческо наследство. И автори и критици подчертават уникалността на преживяванията на американците във Виетнам по отношение на традиционните "военни истории" и митичните концепции за американския войн-мисионер. Макинърни определя това събитие като "разрив и трансформация на самото историческо въображение".¹ Което изисква нов подход в интерпретацията и нови езиково-стилови средства и художествена техника. Писателите, отразяващи този конфликт се оказаха в ситуация сходна с тази на техните предшественици от предишните войни — Хемингуей, Мейлър, Хелър, Вонегът в търсенето на най-адекватната форма за предаването на събития и явления, драстично различаващи се от представата, създадена за тях от културата и идеологията на обществото. М. Хър, Ф. Капюто, Т. О'Брайън, Р. Стоун, Дж. Уеб, С. Райт продължават и обогатяват тенденциите в "новия" военен роман, очертани от Мейлър, Хелър и Вонегът, засилвайки експерименталния характер на прозата, превръщайки въображението в евристично оръдие за познание и интерпретация на жизнения опит. Едновременно с това се подчертава и моделиращата и предсказваща функция на литературата и необходимостта тя да бъде разглеждана като важно социално явление. Основното, което осигурява приемственост между предшественици и съвременници е предметът на изследване — не самите военни действия, а последствията от тях и процесите в обществото, довели до тях. Представителните произведения за Виетнам — "Дописки" на Хър, "Слух за война" на Капюто, "След Качато" на О'Брайън, "Редови войници" на Стоун, "Защо сме във Виетнам?" на Мейлър, "Размисли в зелено" на Райт всъщност се стараят както да анализират и осмислят това събитие, така и да го поставят в контекста на литературните явления от предните десетилетия. Предлагайки своята художествена "версия" за Виетнам, писателите предлагат и анализ на творческия процес на написването на книгата. По този начин творбите изпълняват и критични функции спрямо самите себе си и в този смисъл те са и металитература.

В едно интервю по радиото през 1969 г., Хелър казва: "Параг-

граф 22" не беше точно книга за Втората световна война. Това е книга за американското общество през годините на Студената война, войната в Корея и възможността за един Виетнам".² Тази тенденция към иносказателност и многообхватност на явленията, заедно с идеята за заличаване на границите между мирно и военно време се продължава и утвърждава от най-добрите американски романи от 60-те години насам, които се определят като "експериментални" и "авангардни". Показателно е, че много от тези творби, с несъмнено "постмодернистични" елементи, избират като художествен предмет войната или ситуации, близки до военната. Започвайки от "Канибалът" (1949) на Хокс, "Параграф 22" (1961) на Хелър, по-късно "Защо сме във Виетнам?" (1967) на Мейлър, "Кланица 5" (1968) на Вонегът, "V" (1964) на Т. Пинчън, и през последното десетилетие "След Качато" (1978) на О'Брайън и "Размисли в зелено" (1983) на С. Райт откриваме, че в тях войната престава да бъде историческо събитие, с ясно определени пространствено-временни координати, коренно различно от мирното време, а се превръща в метафора на съвременния живот. В този ред на мисли, Дейвид Лънбърг, в статия от 1984 година писа, че "Войната, като явление коренно различно от мирно време, беше премахната в сянката на атомния век, е военна литература".³ Основните думи, свързани с анализирането на тази литература са фрагментарност, алогичност, асоциативност, алиенация, пространствена форма, ентропично и апокалиптично светоусещане, които извикват представата за хаоса. Докато традиционната война предлагаше ясна хронологична схема, с начало, развой и край, то войната във Виетнам, а в много отношения и съвременния живот като цяло упорито отказват да се вмести в такава схема. "Да се пише за такава война не е лека задача. Непрекъснато се хващам, че искам да бъда ветеран от една традиционна война, чиито драматични военни кампании и исторически битки да бъдат художествен предмет, вместо монологична поредица от засади и престрелки"⁴, казва Капюто в "Слух за война". Отивайки извън пределите на конкретното събитие и на националния мит, тези произведения нагледно доказват, че общоприетите понятия и категории за подреждане, дефиниране и структуриране на съвременния жизнен опит са вече невалидни. Хронологическата структура се замества със симултанност на събитията, което от своя страна води до фрагментарност на повествуването и пречи и на героите, и на читателите да осмислят явленията според традиционните правила за разказване и четене. Основния проблем на героя-войник и писател е да постигне контрол над хаоса в заобикалящия го свят и този в своята психика, да открие "кода" към обяснението на ирационалните събития чрез възможностите на въображението.

През последните двадесет години Виетнам се превърна в най-

значимото събитие в съвременната американска история. От 1965 година, когато се появиха "Зелените барети" на Мур, до днес художествените произведения на тази тема надхвърли петдесет, а тези на "новата публицистика" са над четиридесет, като броят им непрекъснато се увеличава. Коментирайки характер на ранната проза Пърл Бел отбелязва, че за нея е характерно "педантично внимание към детайла"⁵, което е разбираема реакция на "неразбираемите странности на Виетнам", но като художествена техника не може да даде задоволителна и достоверна интерпретация на събитието. Покъсните произведения намират адекватни художествени средства за пресъздаването на свят, в който събитията и явленията не се пораждаат от причинно-следствени връзки, традиционната хронология, основаваща се на тях се разпада, а оттам и постъпателното развитие на сюжета, характерно за класическия реалистичен роман е невъзможно. Най-често въображението изпреварва действителността, налагайки ѝ своите причудливи фантастични модели. Ако е вярно, че изкуството имитира живота, то еднакво вярно е, че и животът имитира изкуството. Всички произведения на виетнамска тема убедително показват как поведението на войниците във Виетнам имитира войните с индианците от Уестърна. В "Дописки" на М. Хър в продължение на 15 минути се води диалог, по думите на автора — герой "взет направо от "Параграф 22" на Хелър. Тайнствената смърт на Олдън Пайл под моста на Дакоу в "Тихия американец" на Г. Грийн става емблематична за съдбата на американския войник във Виетнам. Въображаемите и действителни светове започват да се преливат и сливат, "да плагиатстват" един от друг. В прозата това доведе до странни съчетания между факт и измислица в търсенето на нови принципи и сцепление и на обяснение на жизнени и художествени явления.

Според Т. Мейърз "Хронологията на значимите произведения за войната започва може би през 1977 година с публикуването на две мемоарни творби, "Дописки" на М. Хър и "Слух за война" на Ф.Капюто; за художествената проза тази дата е 1978 година, когато бе публикувана книгата на Т. О'Брайън "След Качато" и получи единодушно признание и на читатели и на критици "...Подобно на всички велики романи от миналото тя притежава и историческа наситеност и митичен резонанс"⁶, които според много изследвачи отсъстват от прозата на тази тематика⁷. Творбата прави силно впечатление с майсторски постигнатия контрол над амалгамата от факти, видения и спомени, вплетени в нейната ярка и стегната тъкан, с внимателно поддържаната пропорция между факт и въображение, които се допълват и поясняват, придавайки ѝ цялостност и завършеност. По всеобщото мнение художественото овладяване на материала, съ-

ответствието между форма и съдържание е основният проблем, който много от произведенията за Виетнам не успяват да решат. Оригиналното и сполучливо решение на тези проблеми в "След Качато" несъмнено е едно от големите достойнства на книгата.

През 1983 година излезе от печат "Размисли в зелено" на С. Райт, творба, която по идейно-естетически позиции и художествена техника е много близка до "След Качато". И двете книги са роман в романа за реални случки и за своеобразното, иносказателно представяне и тълкуване на тези случки в художествено произведение. И в двата случая чрез творческия акт на писането авторът-герой-писател постига яснота в осмислянето на жизнения си опит и се оформя като по-зряла, завършена и нравствено издигната личност. Основният конфликт не е предизвикан от външното действие, а от "приключенията" на мисълта в изследването на възможните варианти на действителността и избиране на най-правилния. Въображаемото пътуване на Пол Бърлин и неговия взвод до Париж е начин авторът да си отговори на въпроса "Бих ли могъл да избягам от войната и да живея в мирния и хубав Париж, сърцето на цивилизацията?" В "Размисли в зелено" чрез фантастичния сюжет на превръщането на човек в растение се изследват реални процеси, довели до обективното и субективно отчуждение на личността. Първото е породено от апокалиптично усещане за световна катастрофа, а второто — от загубата на личността и възникването на психическа нагласа, при която са задушени нравствените и съпротивителни сили на човека. Това, което Т. О'Брайън казва за своята книга се отнася и за тази на Райт: "Основната тема на романа е как нашето въображение реагира на ситуацията край нас, не само как психически се справя с тях, но, което е още по-важно, как ги осмисля във философски и нравствен аспект"⁸. Тук става въпрос за такъв тип произведения, чиито художествен текст обособява светоглед, надхвърлящ дори хоризонта на авторовото световъзприемане. Създавайки фиктивния автор на "След Качато", Пол Бърлин, О'Брайън чрез своя герой се поставя в особена прихично-етична позиция спрямо себе си, спрямо собствените си представи и жизнен път, както и спрямо отразената в творбата действителност. "Пол Бърлин от книгата не съм аз", казва писателят. "Някои негови черти са и мои, но повечето не са... Той е по-голям мечтател, отколкото бях аз".⁹ "Бях" се отнася за времето, което О'Брайън прекарва във Виетнам. Години по-късно, чрез своя герой авторът успява да види неща, които на времето не е забелязал, да превърне въображението си "в евристично оръжие, което ще ни помогне да си поставяме определени цели". В тези творби критичното изследване на валидността на национални вярвания и представи, върху които се гради американския модел за света, води до корекция в светогледа, до раз-

ширяване на културния и исторически кръгозор.

Основна идея, внушена убедително от двата романа е, че животът на въображението е така реален и важен за личността, както и нейното биологическо съществуване и социално поведение в обективния свят. Чрез аналитично изследване на предполагаеми ситуации, към които водят реални процеси от действителността, ние можем да мотивираме по-точно нашите стремежи, без да изпускаме от поглед и тяхното нравствено измерение. Този аспект на литературата е свързан с нейната пророческа функция. Неслучайно Виетнам беше предречен от една "смешна" книга, "Параграф 22" на Хелър, а предсказанието за изхода на конфликта беше произнесено още в 1955 година от "Тихият американец" на Г. Грийн.

Основните въпроси, които стоят пред двамата главни герои, Бърлин и Грифин ("Размисли в зелено") е как, след като няма върно познание за действителността, човек може да достигне до истината? Как можеш да постъпиш справедливо в несправедлив свят? Правилно ли е да избягаш от войната или е по-правилно да останеш? Откъде трябва да се почне? "Трябва от много неща да се отучиш, преди да започнеш да учиш отново",¹⁰ разсъждава в същия дух авторът-герой в "Дописки". Сложната и безисходна ситуация, в която е поставен непосветения герой е формулирана най-добре в "След Качато" в често цитираната 39-а глава "Нещата, които те не знаеха": "Не познавах дори и най-простите неща: чувството за победа или удовлетворение, или нужна саможертва. Не знаеха какво означава да завземеш позиция и да я задържиш, да превземеш село, да издигнеш знамето и да наречеш това победа... Нямаха кауза. Не знаеха дали това е идеологическа или икономическа война, или за хегемония, или просто от злоба... Не знаеха какви чувства да изпитват, когато виждаха горящите села. Отмъщение? Загуба? Спокойна съвест или мъка. Не знаеха. Те знаеха старите митове за Куанг Нгай — разкази предавани от ветераните на новациите, но не знаеха на кои разкази да вярват... Не познавах добото и злото".¹¹ Няколкократно писателят ясно посочва контрастта между тази ситуация и положението по време на Втората световна война, когато съществуват ред и устрем, ясно определени цели и мотиви. Темата за нетрадиционността на този конфликт и за необикновената непросветеност на американския войник по отношение на действителността в чуждата страна, преднамерено подхранвана от определени културни феномени, се преплита с темата за необходимостта от отърсване от илюзиите и получаване на истинно познание за себе си и за света, почиващо на твърда нравствена позиция. Пътуването към себе си е и пътуване през културата и историята на страната, дори и на света, изследване на националното самосъзнание. Ясно се показва, че стереотипите на

масовото изкуство създават у младото поколение невярна представа за конкретния исторически момент, предлагат неадекватни модели за лично и социално поведение. Любимите герои на Джон Уейн, Франк Синатра, Оди Мърфи култивират шампионска психика у младия човек, разпалват стремежа към бърза слава и пари, подхранват високомерие и сляпо упование на достиженията на техническия прогрес. Изграждането на митологически, а не исторически и философски светоглед е добре обмислена стратегия, реализирана чрез извикване от миналото образа на американския запад, на уроците по смелост и лоялност, когато всички други ценности са поставени под въпрос.

Някак съвсем неочаквано в годините, когато Маршал Маклуан проповядваше предимствата на новопридобитата електронна чувствителност и на глобалното информационно село, изобилната информация за войната се оказва съмнителен дар, който допринесе не толкова за ясното поставяне на проблемите, колкото за фабрикуването на привидно правдоподобни "истории" за Виетнам. "Информацията е разтегливо понятие", подчертава М. Хър в "Дописки"... "Невъзможно беше да разбереш как изглежда Виетнам, когато четеш повечето от вестниците, както беше невъзможно да знаеш как мирише там".¹² Т. О'Брайън засяга един друг аспект на този проблем — измамното чувство за "познанство" с Виетнам, внушавано от средствата за масова информация: "Виетнам беше събитие, в което много хора в Америка мислеха, че са взели участие чрез телевизията" [8, с.146]. Изживявайки емоционално невярно представените епизоди, "от втора ръка", човек получава представата за близка действителност, с която би могъл да се справи. Но веднъж оказал се там, той открива с ужас, че това е непозната планета от друга галактика, решава да отстоява цялостта на своя космос. Модерната техника, на която войникът е разчитал толкова много се оказва неефективна. Неуместната самонадеяност на американския воин, опасното подценяване на врага и последиците от това са третирани в ироничен план в 13-а и 15-а глава в "След Качато" в поредица от сцени, които символизират незавидната участ на нашественика. По пътя за Париж, въпреки изписаното на парче от карта предупреждение на Качато "Внимание има дупка на пътя", взводът пада в дълъг отвесен тунел, който ги отвежда в лабиринт от тунели, осветени от факли. Тук за пръв път виждат жив виетнамец, майора Ли Ван Хгок, гледащ през огромен перископ, който им съобщава, че са военнопленници. Той се опитва образно и чрез притчи да им обясни ситуацията, в която се намират, стараяйки се да им внуши идеята за многомерността на явленията: "Нещата могат да се гледат от различни ъгли. Тук, отдолу или отвътре навън нещата често се виждат по различен начин... Под-

земято, каза усмихващия се мъж, е синтезираният образ на земята и на тайните, които тя крие... Земята е врагът" [11, с.108,114]. Неспособен да приеме факта, че са военнопленници, както да разбере и смисъла на притчата, американският лейтенант заплашително припомня: "Ние ви превъзхождаме по численост, по оръжие и по технология", но противникът му обяснява, че от един лабиринт не може да се излезе с изстрели. Насилието само прави кръстословицата сложна, за нейното решаване трябва специален шифър. Както всички останали Пол Бърлин се чувства объркан, безпомощен, уязвим и напълно и з г у б е н.

Т. О'Брайън изследва формалните и тематични аспекти на борбата за постигане на някакъв контрол над слепия случай в напрегнатото и трескаво военно ежедневие от гледна точка на войника и на писателя. Читателят заедно с героя и автора се опитва да отграничи правдоподобното от измисленото, да подреди в някакъв разбираем модел противоречиви и ирационални събития. И читателят е изправен пред основния въпрос, на който трябва да си отговори Пол Бърлин — "Къде свършва фактът и откъде започва продължението на факта. По какво фактите се различават от вероятностите?" [11, с.44]. Романната структура се опира на три повествователни линии, които съответствуват на три временни перспективи: спомените за шестмесечното му участие във военните действия и годините преди Виетнам, (минало) измислянето на пътешествието до Париж (проектирано бъдеше) нощният пост на П. Бърлин на наблюдателата кула край морето, който продължава шест часа, през които "стават" всички случки от другите две повествования (сегашно време). Съвсем схематично фабулата може да се представи по следния начин: взводът на Пол Бърлин устройва засада на дезертиралия Качато; по време на засадата Бърлин започва да си представя едно преследване на Качато до Париж и своя шестчасов нощен пост на една кула край морето; фантазията и реалостта се сливат в едно, когато Пол забравя, че не е в хотела в Париж, пред стаята на Качато и започва да стреля; така той спасява Качато, тъй като с прибързаните си изтрели издава засадата; Качато е обявен за изчезнал.

Книгата започва някъде по средата на действието със съобщение за смъртта на по-голямата част от войниците във взвода: "Настъпиха лоши дни, Били Уоткинс беше мъртъв, също и Френчи Тъкър. Били Бой умря от страх, изплашен до смърт на бойното поле, а Френчи Тъкър беше прострелян през носа. Бърни Лин и лейтенант Сидни Мартин бяха умрели в тунела. Педерсън беше мъртъв и Руди Чеслър беше мъртъв. Бъф беше мъртъв. Общителният беше мъртъв. Всички те бяха сред мъртвите. От дъжда изникваха гъбички, които растяха в ботушите и по чорапите на мъжете, чорапите изгниваха, а

краката им побеляваха и ставаха толкова меки, че можеше да смъкнеш кожата с нокът... войната беше студена, подпухнала, гнила..." [11, с.13]. Оприличаването на войната на разлагащ се труп внушава идеята за обреченост и безизходност, единствената алтернатива са поражението и смъртта. В тази мрачна обстановка войниците започват да си спомнят за зловещите и странни шеги на войната. Една от тях е случаят с Пол Бърлин, който е обзет от силен страх и започва да изживява необикновени полети на въображението си. Военният лекар определя симптомите на заболяването му като: вкочаняване на крайниците, замъгляване на зрението, парализа на умствените процеси, чрез които различаваме това, което се е случило, от това, което само би могло да се случи; чувство за летене във въздуха и т. н. [11, с.45]. Другата гротескна шега е клоунът на взвода — Качато, който си подсвирква на пост, лови риба там където я няма, събира слюнката си в бутилка, но в същото време с часове "разлиства страниците на един стар атлас, изучавайки картите, задавайки странни въпроси: Колко са високи планините, колко широки реките, колко дълбоки джунглите" [11, с.21]. Видян в този аспект героят се нарежда до Ор и Йосарян от "Параграф 22", до Били Пилгрим от "Кланица 5". Той носи в себе си и наивността, и мъдростта, и знанието, и глупостта. В спомените на Бърлин, контурите на неговото лице трудно се улавят: "По един странен начин Качато изглеждаше незавършен. С открито лице, наивен, пълен, без леките, точни, завършващи шрихи, които зрелостта обикновено оставя у едно момче на седемнадесет години... всичко у него издаваше дълбока глупост..." [11, с.21]. Героят се появява в ролята на амбивалентния глупак-мъдрец. Показателно е, че във въображението си Бърлин започва да го вижда в друга светлина, с нови магически възможности. В своя поход на запад войниците непрекъснато откриват преднамерено оставените следи от Качато. Първата нощ той прекарва в "една прикътанна дупка в скалата, покрита с каменна плоча". Взводът си почива в "скалната пещера" на преследвания. Явни са асоциациите с каменния гроб на Христос и с идеята за смъртта и възкресението. Така както Христос остави знаци и знамения, по които апостолите му да го следват, така и Качато оставя непрекъснато следи, съвети и предупреждения на своите преследвачи. Той е и войник от взвода, и видение, въплъщение на един възможен изход от безперспективността. По време на перипетиите към този изход, героят приема различни образи. В следващия момент П. Бърлин го вижда високо в планината. "Ръцете му пляскаха като криле... Усмиваше се. Съвсем бавно и внимателно, Качато разперваше ръце, сякаш да им покаже, че са празни, разперваше ги като криле, с дланите надолу... Лицето му беше щастливо... Тогава устата му се отвори и гръм разтърси пла-

нината.

- Какво каза? ... Кажете ми, какво каза?
- Не мога да чуя, сър. Оскар — ?

Последва още един тътен, продължителен тътен, който се носеше на вълни... Пол Бърлин наблюдаваше през бинокъла как устата на Качато се отваря и затваря, но се чуваше само гръм. А ръцете му продължаваха да пляскаят, вече по-бързо и не толкова предпазливо — дълбоки приплясвания с криле. Летеше, откри изведнъж Пол Бърлин. Несигурно, неумело, но все пак летеше.

— Пиле! изпищя Стинк [11, с.25]. (Тук са явни и литературните илюзии с "Пилето", на Уортън — книга, която по същия индиректен начин свързва вьетнамската тематика с проблемите на съвременна Америка). Полетът на Качато е и плод на въображението и образна представа на вековния стремеж на човешкия дух към отвъдното, на желанието на човека да придобие волността и свободата на птицата. Героят асоциира и с митичния Икар и с веселите богатири-великани от народните приказки, въплъщение на природните стихии. За Бърлин той е и мечта и положителна алтернатива, изход от царството на смъртта: "Надявам се, че ще продължи да се движи", прошепна Пол Бърлин на доктор Пирит. "Само на това се надявам. Моля се само да се движи. Ако прави така, никога няма да го хванем" [11, с.27]. Страховете на героя за безопасността на Качато, т. е. за възможността да се стигне до Париж, се проектират във видение — "дяското слепощие на Качато потъва навътре, тишина, и след това огромна експлозия от изтичащ навън мозък... Това го изплаши... Не можеше да не се моли за някакво чудо" [11, с.29]. Следователно Качато е и проекция на страховете, надеждите и мечтите на разказвача и средство за изследване на възможностите за тяхното потискане или реализиране. Бърлин непрекъснато се стреми да го зърне, очаквайки той да му разкрие някаква тайна. В един момент "Кръглолицето на Качато се превърна в луната" [11, с.44]. С това изречение започва втората повествователна линия, състояща се от десет глави, със заглавието "Наблюдателният пост", в които героят разсъждава над идеята, правдоподобността на епизодите и други проблеми на "военната история", която в момента съчинява: "Беше само една идея. Анализирани възможни ситуации. Не беше мечтане, не означаваше само да си представиш нещо. Не беше лудост... означаваше да превърнеш задънени улици в пътища на запад... Беше начин да задаваш въпроси. Какво стана с Качато? Къде отиде и защо? Какви бяха мотивите му, имаше ли мотиви и имаха ли значение мотивите"

вите ... Какво се случи и какво би могло да се случи?" [11, с.46-47]. Това, което става по пътя към Париж дава отговор на тези въпроси, т. е. Пол Бърлин сам намира решенията. Предприемайки въображаемото пътуване през Изтока и Европа, подобно на Хък Фи по Мисисипи, той успява да излезе извън границите, нормите и предразсъдъците на своето общество. Реакциите и действията му могат да се поставят в определена нравствена перспектива и вече не е така трудно да се отдели доброто от злото. Следователно тази повествователна линия, романът на Бърлин, следва модела на романа на инициацията, реализиран чрез художествените похвати на пикарескната и митологично-приказна традиция.

Епизоди като полетът на Качато, падането в дупката по пътя за Париж, и др. са дали основание на някои изследвачи да определят метода на Т. О'Брайън като "магически реализъм". Но трябва да се отбележи, че идеите, които внушава левитирането на много от героите на Маркес не са идентични с идеите, които се внушават от "полетите", "пропаданията" под земята, невероятните освобождения на героите от плен в "След Качато". Сам Т. О'Брайън в едно интервю казва, че когато е писал книгата не е бил запознат със "Сто години самота" на Марекс. След неуспешен опит да прочете прилична част от нея, той намира че двата похвата не си приличат, че в неговата книга няма нищо "магическо". "Истинските теми на книгата са въображението и паметта. В този смисъл тя е за това какво човек прави, когато пише художествена проза... Но за мен тя е и за това как тече животът. Аз мисля, че в основата си, а може би и изцяло, нашият живот се определя от това, което помним и от това, което си представяме — това засяга поставянето на целите".¹³ Подобно на мита, този тип проза се стреми да "очовечи" хаоса, да му наложи някакъв смислен модел, да върне на човека загубената връзка със себе си и със света.

Повествованието в главите "Наблюдателният пост" представя вътрешните монолози и расъждения на Пол Бърлин. Той се чуди на силата на своето въображение, мисли за природата на страха и на смелостта, за взаимоотношенията между изкуството и живота, за историята на собствения си живот, за проблемите на композицията и фабулата на своя разказ. Показателно е, че във всяка глава съвсем точно се отмерва времето от дванадесет без десет в полунощ до шест часа сутринта. Героят е напълно съзнаващ себе си разказвач и писател, стреми се да реконструира своето минало, да си представи някакво друго развитие на минали събития и да види проекцията им в бъдещето. Така както повествованието за пътешествието до Париж е напълно правдоподобно по отношение на време и място — от Октомври до Април се изминават 8, 600 мили по реален маршрут —

Лаос, Бирма, Делхи, Авганистан, Техеран, Анкара, Атина, Загреб, Бон, Люксембург, Париж, така и в главите "Наблюдателният пост" всичко е дадено в строга последователност и свързаност. Поради използване на традиционната техника за предаване на реалистично повествование, читателят остава с впечатлението, че това са събития, които героят изживява "сега", т. е. това е неговото настояще. Но това е само илюзия. В шестия монолог Бърлин напомня на самия себе си: "Концентрирай се върху реда на нещата, направлявай така наниза от събития, че да разбереш как едно нещо е довело до друго, търси мястото, където случилото се е прераствало във видение за това, което би могло да стане ... Къде фактът е преминал във въображението?" [11, с.248]. Героят ясно осъзнава, че предадени в реда, в който стават, събитията рядко се подреждат в разбираема схема. Фактите от живота се осмислят в изкуството по особения начин, по който са подбрани и подредени: "Подреждането е най-трудната част. Дори и когато бяха наредени като мъниста, фактите не се подчиняваха на истински ред. Събитията не протичаха. Фактите стояха отделно един от друг, безразборни и случайни, дори и така както се случваха, епизодични, накъсани, без гладък преход от единия към другия, без чувството, че дадено събитие произтича от предното" [11, с.248]. Като че ли именно повествованието за "кулата край морето" представя отклонението от факта към въображението. Към края на романа става съвсем ясно, че и тези десет глави са чиста фикция, така както и преследването на Качато. След неуспешния опит да заловят Качато Пол Бърлин чува, че "те говореха за някакви слухове., за някакъв наблюдателен пост край морето, за лека служба, за място, където можеш да плуваш и да придобнеш чудесен тен, да ловиш риба. След това си говореха за завръщането у дома. Ще излезе военен роман от това. Хората ще се смеят и ще клатят глави, никой няма да повярва и дума. Само още една военна история" [11, с.394]. "Наблюдателният пост" е просто още един разказ за това, което би могло да стане, в противес на това, което всъщност става. Тази идея е реализирана в двете повествователни линии, но с напълно противоположни по функция и внушение художествени техники. Повествованието за шестте часа на пост на кулата се превръща по-скоро в умствено състояние, символизиращо може би специфичната нагласа на писателя-творец. Показателно е, че когато пада в дупката на път за Париж Пол Бърлин изпитва "смътното чувство, че е високо на кулата над морето". Тази фраза внушава идеята, че и двете повествования са от един порядък, плод на авторовото въображение и към тяхното тълкуване трябва да се подхожда по еднакъв начин.

Третата повествователна линия предава точно, с най-малки подробности ежедневието на войниците, с "жив, безпощаден реали-

зъм",¹⁴ както се изразява Джон Лиланд. Но и тук нещата са привидни. Епизодите разказват за начина, по който са умрели другарите на Пол, за първия му ден във Виетнам, за първия патрул, първия бой, телефонното позвъняване у дома, обърканите му реакции към земята и хората на Виетнам. При по-внимателен прочит ще открием, че те нито следват хронологична последователност, нито са свързани помежду си. Например в девета глава Бърни Лин и Френчи Тъкър умират от раните, които получават при претърсването на тунела, но чак в четиринадесета глава виждаме как влизат в тунела и как са ранени. Могат да се посочат и други такива примери, доказващи тезата на Пол, че и в истинския живот нещата невинаги са логически свързани помежду си, и често са белязани с ирационалността и гротескността, характерна за фантастичните светове. Епизодите от въображаемото преследване на Качато използват за свой материал извикани от миналото ситуации. Например десета и тринадесета глава, "Дупка на пътя за Париж" и "Падане в дупката по пътя за Париж" са разделени от единадесета глава "Огън в дупката", разказваща за смъртта на Педерсън и за опожаряването на едно село. Десета глава завършва с фразата "всички се търкаляхме надолу в дупката по пътя за Париж" [11, с.97], а към края на единадесетата глава четем "Ракетите се виждаха праз дима, яркочервени знаменца и Уили Питър и ТОЙ продължаваха да падат, а мъжете стреляха, докато изстреляха всичко. Селото беше една дупка" [11, с.100]. Тринадесета глава започва отново с прекъснатото пропадане в дупката от края на десета глава, като гладкият преход между двете се осъществява със същото чувство за пропадане и по време на боя. По същия начин и тунелът, в който загиват другарите на Пол прераства в подземния тунел-лабиринт по пътя за Париж. Така неусетно всеки факт придобива качеството протяжност, възможността да прерасне във фикция, като и всяка измислица от своя страна съдържа и възможността за превръщане във факт. По този начин трите повествователни линии звучат като вариации на една тема и образуват завършено, хармонично цяло. Според Дейл Джонс, "Отчасти за да предаде усещането за съществуването на войната като самостоятелен свят, но най-вече, за да подчертае духовното израстване на Пол Бърлино от объркването заради участието си във войната във Виетнам към трансцендентно самопознание, Т. О'Брайън използва художествената техника на "отложената кохерентност",¹⁵ където смисълът на представените събития и идеите, внушени от начина на тяхната организация, започват да се долавят дълго след като сме навлезли в представения свят на творбата. Тази техника предполага изкривяване на хронологичното време, употребата на лайтмотиви, повторения и асоциативно подреждане на епизодите за предаване на мисловните процеси в съзна-

нието на героя.

Като разсъждава над своя сюжет авторът-герой, Пол Бърлин, решава, че би могъл да срещне и вьетнамската девойка в едно отклонение от пътя, да се влюби в нея, да разбере страната и народа ѝ, заедно да правят планове за щастлив живот в Париж. Чрез фантастичния и пикарескен сюжет, той може да последва съвета ѝ: "За да се върне в къщи, човек трябва да стане бежанец" [11, с.122]. Дистанцирайки се от ежедневието и познатото, героят може да получи по-обективна представа за своя и за чуждия свят. Както разкрива анализът на различни културни феномени, източникът на неговите проблеми — страхът и невежеството — се намират у дома, в Америка. Свикнал да приема всяка непозната територия като "индианска земя" Пол Бърлин изучава основно "Индианския пътеводител". Когато по-късно открива, че придобитите от него знания са напълно безполезни, започва да си представя, "че бяха в горите на Уисконсин, с индианци водачи" [11, с.281]. След като девойката Заркин става един вид негов водач, той вижда нещата от нова перспектива. В този смисъл и събитията, които стават във фантастичния свят имат много по-пряко отношение към действителността, отколкото реалния живот, който Пол живее според остарели представи, и който се старае да осмисли като го помести в неадекватни калъпи.

Присъствието на вьетнамската девойка в разказа, любовта, която се заражда между нея и Пол, всъщност издава осъзнатата необходимост на героя да разбере страната и хората срещу които воюва, да опознае тяхната култура и светоусещане. Показателен е фактът, че за разлика от героите в другите книги за Виетнама, Пол проявява повече любопитство и състрадание към вьетнамците, отколкото омраза и жестокост.

Заркин всъщност е двойникът на Бърлин, неговото второ аз. Тя е красивата възможна реализация на неговата мечта за края на войната, за щастлив и мирен живот, за преодоляване на страха и възможността за конструктивни действия. Тя непрекъснато го подтиква към Париж. Неслучайно Бърлин води непрекъснато и често философски диалог с нея. Това е диалог със самия себе си в търсене на правилния избор. И съвсем естествено в последната, кульминационна сцена от повествованието за Качато, главните герои са Заркин и Пол Бърлин, преговарящи на зелената кръгла маса в хотел Маджестик в Париж, в залата за конференции. Първа започва своето слово Заркин: "... все още бихме могли да създадем обща представа за щастие и чрез делата си тук да поставим началото на реализация на тази представа ... Страхуваме се да се разделим със старите си роли ... Страхуваме се от щастие, защото се стархуваме от неуспех. Но трябва да преодолеем страховете си. Едно нещо е да си

представяме какво би могло да стане. Друго е да защитим с действия нашите мечти... Сержант Пол Бърлин, призовавам Ви към действие... Не се подвеждайте от несъществуващи задължения... Вие стигнахте далеч. Пътят до тази маса беше опасен. Поехте много рискове. Проявихте смелост, която надмина и най-красивите Ви мечти. Сега е време за последното смело действие. Приканвам Ви: Влезте гордо в света на вашата собствена мечта" [11, с.375]. Трудният път на героя е пътят на неговото духовно израстване. Той вече може да отличи доброто от злото, разбира, че смелостта идва със знанието и мъдростта, че нищо не трябва да се приема на доверие, а да се подложи на критичен анализ от твърда нравствена позиция. "И въображението, подобно на действителността, има свои граници", открива в един момент авторът Бърлин. И героят Бърлин действа според това придобито знание. Той осъзнава дълга си към всичко, извършено от него — участието във войната, клетвата, която е дал и е готов да понесе отговорността за своите действия. Това именно го възпира да не приема предложението на Заркин. Да избяга от войната, означава да избяга от всякакви отговорности. "Основният проблем е как да постигнеш щастие в рамките на дадени граници", разсъждава Пол. Човек не може да избяга от своето минало и своето културно наследство в чужд, мирен и красив свят. Той е длъжен да направи собствения си свят такъв — това всъщност внушава отказът на героя.

С тънкия си усет към несъответствията между популярните митове, интерпретиращи американската история като героично повторение на индианските войни, и историческата действителност, О'Брайън придава обратен смисъл на мотива за американската експанзия на запад. "Походът на запад" не отвежда Качато и неговите преследвачи до нови, девствени земи, а до Париж — градът, където беше официално обявена независимостта на САЩ през 1783 г.; градът, който е символ на европейската култура по времето на Първата и Втората световни войни и градът, където по времето на действието в романа, 1968 г., се протакат преговорите за мир във Виетнам. Париж буквално е края на пътуването на Качато и на въображаемото пътуване на Пол Бърлин. Констатацията на героя, че "Въображението, подобно на действителността има граници" [11, с.378] означава, че кръгът на американската експанзия на запад се е затворил. От друга страна се намеква иронично и за факта, че САЩ, които като колонии са се борили за националната независимост, са приели колониално наследство в Индокитай от Франция. В края на романа Качато, загадъчният символ на невинност и невежество, на мъдрост и оптимизъм, е обявен за изчезнал. По този начин авторът О'Брайън внушава, че понятия като "историческа мисия", "Кръстоносен поход

за демокрация" са загубили силата си като системи от символи, които биха могли да обяснят участието на САЩ във войната с Виетнам.

С края на преследването на Качато на практика нищо не се променя за Пол. Войната продължава, той все още е войник. Дори и в романа, който измисля, щастливият край е невъзможен. Логиката на неговия разказ го отвежда в друга посока. В действителната среща с Качато на върха на хълма, по време на засадата, Бърлин изгубва самообладание, изпада в паника, загубва контрол над оръжието си (започва да стреля напосоки) и контрол на тялото си (уринира в бельото си). В този момент трите повествователни линии се сливат. Бърлин, войникът-герой и писателят се сливат в едно лице, на източния скат на хълма, малко след като са изпуснали Качато — там, където фактът е преминал в измислица — в началото на книгата. Привидно нищо не се е променило. Но Бърлин продължава да мисли за бъдещата си книга, за преследването на Качато до Париж. Той престава да сънува кошмари и овладява своя страх. Творческият акт на писане го научава как да се издигне над непосредствените изживявания, да търси смисъла на събитията и тяхната логика на един по-широк културен, исторически и ценностно-личен хоризонт. За разлика от автора Бърлин, авторът Тим О'Брайън успява да овладее своя материал и му придаде свързана, завършена форма чрез естественото и плавно сливане на трите повествователни линии. Когато се опитваме да ги видим като една, т. е. като допълващи се една друга, всъщност ще разберем, че това е разказ за превръщането на един войник в талантлив писател. Художественото творчество се оказва път към истината и катарзиса в една трудна и екстремна ситуация. Отново откриваме познатата и любима тема за изкуството като спасение от хаоса и безумието, извор на самопознанието, мъдростта и смелостта.

"Размисли в зелено" на Стивън Райт също разрешава интерпретация на много нива. И тук повествованието представя трудния път към самопознанието чрез критична преценка на изминатия жизнен път. Като доминиращи можем да определим темата за осквернената невинност и за покаянието. В основен предмет на художествено изследване се превръща проблемът за несъответствието между историческия момент и значими национални митове, съдържащи агресивно значение, превърнали се в литература и обществена идеология и довели до дълбока криза в духовния живот на една млада и жизнеспособна нация. Творбата изгражда модела на съдбата на американския войник във Виетнам, представена метафорично чрез един чисто митологичен сюжет — превръщането на войника в растение от злата вълшебница-джунглата. Този процес е и завършваща фаза в еволю-

цията на американския митичен герой, която можем да определим като деградация на мита за покорителя на чужди територии, на нови земи, мит-парадигма, залегал дълбоко в съзнанието на всеки американец. В художествената структура на произведението, както и на по-голямата част от останалите романи за Виетнам, този мит играе ролята на скелет, на носеща конструкция, която споява градивните елементи на романа и му придава единство и завършеност. И в това произведение не откриваме традиционния за военния роман постъпателен ход на времето и хронологията на военните действия. Сюжетът представлява низ от епозоди, чиято нелепост и жестокост героите се опитват да припознаят чрез мисълта, да ги поместят в една по-мощна схема, да разгадаят техния смисъл. Всеки епизод е инвариантен на основната повествователна ситуация — бавното унищожаване на разузнавателната част 1096 от невидимия враг, кошмарното пътуване на войниците към "сърцето на мрака", където научават и ужасяващи истини за себе си. Основният конфликт е борбата на американския войник с невидимия враг, приел образа на джунглата. В по-късните художествени произведения за Виетнам този образ се превръща в доминираща сила и неотразимо присъствие, оприличава се на "отвъдния свят", на "царството на духовете", на "долната земя". Цялата литература за това събитие може да се нарече "митология на долната земя", на деструкцията, едно модернизирание, технически напреднало царство на Хадес, сътворено от деянията на нашественика и обърнато се против него.

Природата е представена като чудесен, възшебен, но и чужд, и враждебен свят. Нейните осквернители заплащат или с живота си или по още по-опасен начин — чрез трансформация на човешката си природа загубват своята човешка психика и получават растителна психика. Традиционният модел е обърнат — покорителят е покорен, асимилиран, ролите са разменени. "Дойдох да опиша войната, а тя изписа мен", с горчива ирония констатира по същия повод М. Хър, авторът-герой в "Дописки". Показателен е фактът, че един от героите в "Размисли в зелено" се нарича Мутантът. Чрез сцени с неповторима яркост и поетичност се описват отделните етапи на този сюжет-приказка, като същевременно се търси националното и културологично значение на трансформационните процеси, настъпили в човешкото съзнание, и тяхната значимост като важен определител на националната психика.

Още на първата страница на романа е предстван крайния резултат на зловещата метаморфоза:

"Ето ме тук, на прозореца, тази незабележима главица, наклонена към слънцето, чакаща да бъде напоена. С помощта на силен бинокъл бихте могли да различите цвета на моя лист (млечно зе-

лен), и на моя цвят (пурпурен и бял), и жалките контури на прекъснатия ми растеж. Навън, на открито, с достатъчно простор за моите корени, мога да стигна до четири фута ... Ето какво означава да си изтръгнат от родната почва, заточен в глинена саксия, пет етажа вертикално, миля и половина хоризонтално от най-близката циментирана земя. Чувствавам се стар".¹⁶ Звучи темата за пълното деформиране на човешката психика и душевност, за тяхната подмяна от едно безпомощно вегитиране при неблагоприятни условия, за напълно прахосаните човешки възможности, нереализирани стремежи и желания. Какво трябва да се разбира тук под "изтръгнат от родната земя", "заточен в глинена саксия"? На първо място това състояние символизира начина, по който войникът се чувства във Виетнам като изгнаник. Второ, с разгръщане на повествованието става ясно, че главният герой Грифин, до такава степен се е срастнал с царството на джунглата, че когато се връща в мирния живот, в своята страна, отново се чувства излишен, отново е изгнаник. Той напълно е изгубил връзката със своята естествена среда. На всеки американски войник е известна и легендата за съотечественика му, който попаднал под магията на джунглата, започва да се бие срещу своите съотечественици. В романа се среща с няколко такива "омагьосани" войници. Един от тях, намерен след дълго отсъствие, иска само да разказва с "неизчезващия делириум на избягал луд" за езика на джунглата, за това, което е научил от нея. Друг герой, Клейпул, споделя същата участ: "Гъсталакът изригна с шум и движение. Клейпул не помръдваше, той просто остана да седи там в плетеницата от растения, която бе завинаги негов дом, и чакаше това, което щеше да изплува и да направи с него това, което трябваше да направи" [16, с.148]. Именно този вид трансформация, асимилирането на героя от растителния свят, е представена като образец, символизиращ съдбата на всеки американски войник. Повторяемостта и типичността на явленията, съставляващи този модел, му придават митични характеристики. Както във всеки мит и тук откриваме мотива за инициацията и изпитанието, мотива за отвличането и за слизането в царството на мъртвите.

Инициацията е ритуал, който връща към началото, към времето на полагаането на основите и нормите на дадения модел на света и затова тя винаги има ценностна насоченост. Митичният герой тръгна по пътя на своето изпитание с ясни представи, по отношение на това, което се иска от него, с ясна ценностна ориентация и норми на поведение, чиито абсолютни стойности трябва да защити с подвизите си. След успешно преминаване на изпитанията, той е вече годен да бъде пълноценен член на обществото. Каква е ценностната мотивация, с която главният герой, Грифин, се отправя да воюва в непоз-

натата, екзотична страна? Той получава първата си информация за нея по време на инструктажа от офицера в Кентъки: "Това, което наблюдаваме, разбира се, е нагъл опит от страна на комунистичните диктатори в Ханой чрез военна агресия да свалят демократичния режим в Сайгон ... Какво става, ако не лекуваме една инфекция? Бактериите се размножават, хранейки се със здравите тъкани и накрая индивидът умира. По силата на морална клетва лекарите не могат да пренебрегнат съществуването на болестта. Една рана върху кожата на дадено демократично управление застрашава здравето и на останалите... Разбира се, ние не търсим лична изгода, ние просто вкарваме непрекъснато пеницилин" [16, с.6]. Това е официалната позиция на САЩ и пред света и пред войниците. Явен е стремежът да се пренебрегне историческият факт, че американското нашествие се явява продължение на френско-виетнамската война, която се води за национално освобождение на страната. Отново се възражда мисионерският идеализъм на нацията, призвана да изтрие злото от лицето на земята.

Един от първите американски митове е този за "заселника-пионер", "новият Адам", отърсен от греховете на Стария свят. Още със заселването на новия континент, американецът е възприемал себе си като "светец с оръжие" (определение на Д. Х. Лорънс), призван да изгради неговото царство на Земята. Преселниците-пионери не са символизирани Христовите войни, те са считали себе си за такива. По този начин метафоричното се възприема като действително, символът се покрива с реалността. Вярата в съществуването на такава уникална мисия е една от мотивировките за кръвопролитните войни с индианците. Моментът на новост и уникалност на жизнения опит позволява митологично третиране, оттук и сходството на тези нови митове с космогонните митове. Много често американските митове са двусмислени, както показва и понятието "светец с оръжие" и с течение на времето и промените в социалния и исторически контекст някои от тях започват да функционират като анти-митове. "Адам" и "рай" са несъвместими с насилието, ето защо войните срещу индианците се представят като пример на неподчинение на волята на бога, като по този начин се допуска съществуването на насилие в името на райския мир. Но със своята жестокост и цинизъм действителността пародира същността на тази вяра, която проповядва любов към ближния и заклеймява убийството като смъртен грях. "Новият Адам" вместо да се освободи от него, съзнателно го повтаря и отново се превръща в падналия и грешен човек. Повторяемостта на тези основополагащи действия в американския космос им придава и митична значимост като модел за лично и обществено поведение. Участниците във всички войни на Америка, против Мексико,

в Първата и Втората световна война, Корея и Виетнам, бяха мотивирани от митичната вяра, че насилието е оправдано от стремежа да се отвоюва по-демократично и справедливо общество.

Събитията във Виетнам повтарят по един особено гротескен начин историческото минало, унищожаването на индианците-езичници. Виетнамското население е било наричано "индианци". По време на обучението войниците са играели на "каубой и индианци". Съвсем целенасочено, с различни средства и на първо място със средствата на масовата култура, е било внушавано на войниците, че са избраници, оживяващи героично минало, повтарящи архитипни действия на своите предци. Чрез подхранването на илюзията за съществуването на подобна мисия и за съвременния американец се изявява и идеологическата сила на мита като образец за лично и социално действие. Романът ясно показва, че под хипнотичното въздействие на национални митове, неприложими към конкретната жизнена обстановка, съзнанието се деформира и възприема изкривено и действителността: "Пълзях между буйна растителност, вирах се през бинокъла. Индианци. Навсякъде Кадилаци. Индианци задръстваха тротоарите ... Съзнанието бе самотна торба, хвърлена в сметта на шумотевицата и когато всички образи изчезнаха, изчезнах и аз" [16, с.69] споделя Грифин. Той живее в действителност, конструирана от истински случки, от исторически и митични представи, от образите на екрана на компютъра, която е по-реална от всичко, което става край него. Повествователната техника се стреми да изобрази сложните процеси в съзнанието на един объркан човек, намиращо се често и под въздействието на опиат, съзнание, което борави само с ярки образи, свързани по някаква сюрреалистична логика, капризно и причудливо съединяваща представи, предмети, отделни части на предмети, от реални и фантастични светове. Характерно е асоциативното "наизване" на епозоди, монтажно изграждане на текста и на цялата художествена творба. Субективизацията на автора се характеризира с раздвояване на авторската гледна точка, автобиографичното повествование се редува с повествование в трето лице. Съществуването на двата вида повествование представени от един разказвач, засилва субективно-обективното начало и е израз на търсене на нова наративна форма в движението към самосъзнание, самопреценка и самоанализ, което е възможно само от дистанцията във времето. Този принцип може най-общо да се определи като субективна-автентичност¹⁷, процес, изискващ реконструиране на истински модел на действителността и нейната ценностна ориентация. Реминисценцията от сюжетно-композиционен принцип, се превръща в начин на организиране на романното време.

Неадекватно и нереално възприемане на света от героя се обус-

лава от типични съвременни фактори в националната култура, целящи точно този ефект. Векът на компютъра създаде и своето божество-чудовище, електронна игра, която превръща децата в бъдещите човекоубийци. Много често Грифин е неспособен да различи приумиците на електронната игра от сюрреалистичните ужаси и злокобната фантастичност на реалните събития и изпада в състояния, близки до шизофрения: "Белите стени се разтвориха и през стаята ми премина парадът на безмълвни, несвързани предмети: резе, брава, месингова шпионка, черната буква U, стоманена скара, стъкло от прозорец, редица от дървени подпори, дискове от жълта светлина, въртящи се дървета, части от автомобили... Пъргаво, мършаво куче пребяга, лаейки...

Пейзажът се разтвори към широк бряг. Червен пясък се носеше на преси по пътя" [16, с.14]. Пред очите на героя се низят нелепи сцени от едно пътуване до Грийнландтаун, праметнати през телена мрежа трупове, които му изглеждат като "три плашила", точно както се дават на електронните игри; изцъклените очи на убити с разпилени вътрешности, с пожълтелите им оголени зъби, кискащият се сержант Шърбърт, летящият джип. "Така се нижеха сцена след сцена, все по-напрегнати, втурващи се с дезориентираща внезапност.

Разбира се и аз бях там, но бях игран от някой друг" [16, с.14]. Персонажът гледа на себе си "отстрани", сякаш е фигура в електронна игра и някой прави ход с него, манипулира го, превръща го във вещ, в послушно оръдие. Въвежда се нов герой-демон, компютърът, който "... се обади с весела, напевна интерпретация на "Чопстикс". На екрана започнаха да се движат от дясно наляво група храсти. Сграбчих пластмасовата дръжка на моята оръжейна система... Компютърът сигнализира "огън". Появиха се дървета, след тях фигури. Пометох три, ей така ...

Всичко полетя във въздуха. "Жълтата роза на Тексас", пееше компютърът. Това беше само игра. Колкото повече наблюдавах, толкова по-малко чувствавах" [16, с.15]. Процесът на трансформация на човешкото по посока на бездушното, безчувственото и безлично започва много пред срещата с Виетнам. В случая асоциациите с Франкенщайн на Мери Шели са явни — една интерпретация на мита за създаване на изкуствен свръхчовек, деяние, което според християнската религия е плод на съюза между човека и дявола. И тук, както и в съвременната научна фантастика, се акцентува върху негативната страна на митовете за служещите на хората човекоподобни автомати, изкуствени интелекти и прочие. Компютърът е представен като един от злите духове, под чието въздействие всичко започва да се възприема по пошлите стандарти на електронната игра, комикстрипове и уестърна. Като норма на поведение се налагат готови

модели, мисленето се деформира чрез умишлено натрапване на клишета и догми, моделиращи агресивна, автоматизирана, програмирана личност, елиминиращи чувството за човечност и отговорност. Лишена от възможността за хармонично развитие, поради потискане на творческите и аналитични способности и нравствени принципи, личността неминуемо е обречена на деградация. Техническите достойнства на съвременните оръжия подхранват у нея високо самочувствие и самонадеяност, илюзията, че всичко е позволено, че няма граници на нейните възможности. Постепенно човек започва да възприема качествата на машината като свои собствени и неусетно да прехвърля отговорността си върху нея. Пред екрана на компютъра Грифин се чувствува като бог-демиург, като гръмовежеца Зевс. Неговата задача е да разчита образите върху филмовата лента и да огражда с кръгче целта за поражение. Асоциациите на името на героя с митичното животно грифон, войнолюбивия полуорел, полулъв, ясно разкриват идейния замисъл на автора.

Във всички произведения, посветени на Виетнамския конфликт предмет на художествено изображение са и пораженията, които плодето на ускорения технически прогрес в условията на модерната война, нанася на човека, когато неговото съзнание не е достатъчно подготвено адекватно да възприеме и ценностно осмисли новата ситуация, в която е поставен, да осъзнае както новопридобитите си възможности, така и произтичащите от тях отговорности. Произведенията на М. Хър, Ф. Капюто, Т. О'Брайън, С. Райт, Р. Стоун представляват съществен принос към антиутопичното виждане на такива писатели като Джорж Оруел, Рей Бредбъри, Курт Вонегът и др., с тази разлика, че техният художествен свят не е напълно измислен, а има точни и реални пространствено-временни координати. С настъпването на ерата на техническото изкуство, на електронната музика, видеото, личния компютър, особено актуален стана проблемът за типа личност, която то възпитава. Както недвусмислено показват всички творби на виетнамската тема, този факт води до забавяне и блокиране на мисловните процеси и нормални реакции и принижаване на творческата дейност, които от своя страна стимулират интелектуалното, духовно и нравствено израстване на личността.

Категорично се поставя и въпроса за моралните измерения на всяко достижение. Каква стойност имат знанията и уменията на духовно и емоционално бедния човек, лишен от естествените чувства на състрадание, обич, милост, покаяние, великодушие? Вдействителност такава личност е носител на гибелна мъдрост и знания. Притъпяването на сетивността, безразличието към човешките страдания, неоправданата самоувереност, са едни от най-честите симптоми, издаващи патологичното състояние, в което може да изпадне човек,

когато се довери прекалено много на своето изобретение или пък се опияни от "безграничните възможности" на своя ум. Такъв е и героят от "Размисли в зелено".

Много често виждаме човека в неравен бой с машината. Героят Педерсън например в "След Качато", след шока, който изживява, откривайки, че по него се стреля от собствения му хеликоптер, в предсмъртна агония започва хладнокръвно да стреля по отдалечаващата се стоманена птица: "Педерсън беше улучен отново, но все още продължаваше много внимателно да се прецелва и да стреля, проследявайки издигания се кораб ... Изведнъж картеচারите изчезнаха от вратите, но дори и без тях, загритите им картеченици продължаваха да се целят и да стрелят автоматично и "Чинук" потреперваше, когато Педерсън хладнокръвно се прецелваше и стреляше в пластмасовия му корем" [11, с.162]. Тази сцена символизира трагичната участ на човека, изгубил напълно контрол над своята среда, превърнал се в жертва на собственото си творение. Машината не познава нравствения закон, напразно очакваме от нея милост или чувство за отговорност. Човек сам носи морална отговорност за последствията от своите действия. Както доказва практиката, и както внушават разглежданите от нас произведения, емоционалната и духовна дейност не е само украшение на интелектуалната, а нейн задължителен спътник и регулатор. Емоционални и нравствени съображения са заложени във всяка наша положителна или отрицателна преценка, във всеки наш избор. Именно поради поражения в тази сфера на човешката психика, героите не са в състояние адекватно да направят своя избор в критична и отговорна ситуация.

Сериозната литература, насочваща се към различни аспекти от проблема за ролята на техниката в съвременния модел на света, отразява диапазона на нравствените търсения в самото общество. Анализирани до тук романи внушават, че именно в условията на бурен технически напредък най-важен става проблемът за самопознанието, самоанализа и самокритичността. Проблемите за гражданската активност и за моралния дълг на личността придобиват нови измерения. Те налагат разширяването на понятийния и културен кръгзор, на терминологичния апарат и едно максимално насищане на модела на света на отделния човек с нови, прецизирани и оценностени понятия и представи.

От дистанцията на времето Виетнам дава възможност за поглед към истинската същност на нещата, за откриването на потискани или дълго премълчавани истини. Тук моментът на прозрение е равностоен на процеса на инициацията при традиционния мит, но има една съществена разлика. Инициацията в древния мит предполага откръсане на героя от социума, успешното преминаване на изпита-

нието, "узряването" и накрая окончателното му интегриране в социума и функционирането му според неговите закони. В "Размисли в зелено" този модел е напълно разрушен и носи обратен смисъл. Абсолютна стойност има не героизмът, а оцеляването. Неслучайно, осъзнавайки престъпния характер на своите програмирани и механични действия, Грифин изпитва желание да унищожи доказателствата за тях, да се откаже от миналото си. Оцелелият след изпитанията и "прогледнал" герой не се връща пълноценен в социума, той е едновременно в него, но и вън от него, той просто вегетира. Тази нетрадиционна интерпретация на мотива за инициацията е продиктувана от усещането за съществуването на трагични и деструктивни явления в съвременното милитаризирано общество.

Централен епизод в романа е патрулът за откриване на екипажа на сваления хеликоптер, в който Грифин участва по собствено желание за да изпита "лудостта на войната" и да се освободи от чувството за вина. При описването на това пътуване откриваме и мотива за отвлечането и за слизането в царството на мъртвите. Главният герой и другарите му са "отвлечени" от хеликоптера и изоставени в непознато и злокобно място, за да дирят изчезналите. Те се движат на ръба на два контрастни свята — небесната хармония и огнената стихия на ада. С удивление гледат готическата украса нарастваща геометрично във всяка посока и се питат със страх "... а долу, кой можеше да каже какво кипеше и цвъртеше долу в тази крипта" [16, с.260]. Придвижването им сред красивата джунгла се превръща в действително пътуване в подземното царство, когато откриват другарите си, обесени на перките на хеликоптера. Природата изпълнява същите функции както гората във вълшебната приказка, която според В. Проп е обредно място, последната задържаща преграда, вратата към селенията на мъртвите. Тук Грифин не е в ролята си на невидимия и всемогъщ бог-гръмовержец, а в ролята на преследвания нарушител на магическото пространство. Джунглата е неизчерпаем извор на чудеса, предизвикващи стъписване и забвение. За американския войник тя се превръща в злата магьосница, която го наказва за дързостта му, превръщайки го в растение. "Аз преминавам в друг свят", говори героят. "Прекрачих бариера. Земята долу бе топла и мека, сякаш вървиш по човешка плът. Гръбначният ми мозък започна да предава кодирани съобщения на калта, а калта отговаряше с тайни сигнали. Листата възвишаха. Чувствувах как бавно се изпразвам, тръстиката, мехурите, змиите, докато останах кух, като каменен Буда, със следите на времето, оплетен от лиани, потъващ в непроходимите дебри на някакъв забравен хълм" [16, с.15]. Персонажите се чувстват като осквернители на мирния храм на древно и загадъчно божество, а не като спасители на унищожавана от варвари ци-

вилзация. Природата олицетворява ценностите на Виетнам. Тя е непобедима, внушителна и прекрасна със своето спокойствие, монументалност и хармония, с вековното си съществуване. Борбата на американския войник с нея е по същество един митичен сюжет като борбата между героя и злия великан, но с разменени роли и ценностни позиции. В случая митичният герой е вършител на злото, а актът на магьосничеството е справедливо възмездие. Затова неговата метафорфоза е необратим процес, за разлика от вълшебната приказка, която винаги завършва с щастливото освобождаване на юнака от магията, заедно с допълнителната награда.

В тази и фантастична, и реална среща са противопоставени по оригинален начин две ценностни системи, два типа цивилизации (техническа и аграрна) с ярко открояващия се контраст между тях. Това е конфликт между два свята, така различни и несравними като планети от различни галактики. Описанието на пейзажа е както при митологичното съзнание, той е одухотворен и обожествен. Грифин се чувства като "шпионин в лагера на противника, заключен в затвора на тия, които е осъдил" [16, с.53]. Тези думи веднага ни напомнят за подобната ситуация в "След Качато" — пропадането в дупката по пътя за Париж. Ситуацията, в която е човека, е представена като неравна борба с неидентифициран, праисторически, чуждоземен звяр, борба, предварително обречена на неуспех. Служилите заедно с главния герой изчезват един по един, така както Моби Дик, като персонификация на суровия, но справедлив природен морал, поглъща всички моряци и оставя един, който да разкаже за постигналото ги възмездие за тяхната безумна дързост.

Анализите дотук показват, че една от последиците от дългогодишния военен конфликт с Виетнам, е възприемането на войната като метафора на редица проблеми в съвременното американско общество. Наложил се е идеята за преосмисляне на национални символи и представи, на вярата в надеждността на изкуствения интелект, запаметяващите устройства и на оръжейните системи, опиращи се на тях, както и на теорията за превъзходството на западните индустриализирани общества над всички останали. Засиленият страх от смъртта намери израз в структурните сходства между ситуацията, в която попада войникът в условията на модерната война и тази на индивида в съвременното общество.

Както и всички романи за Виетнам "След Качато" и "Размисли в зелено" изобилствуват с богати литературни и исторически алюзии и предлагат съпоставки между класическите образци на мъдростта на човечеството и значими национални митове и представи за действителността. В резултат на тази съпоставка, разкриваща и безнравствеността на масовата култура, се поражда стремеж към създаване на нов тип изкуство, със социално-критическа насоченост и адекватни критерии за художественост и правдивост. Ясно звучи една

от основните и нови за военния роман теми — за взаимозаменяемостта между изкуството и живота, която при липса на стабилни нравствени устои в художествения модел, води до фатални последиствия. Прозата за Виетнам по най-убедителен начин разкрива меканизма на превръщането на митовете в национална култура и идеология, които предизвикват появата на конкретна историческа действителност. Актът на сътворение на автентичен представен свят и езикова реалност се извършва заедно с изграждането на една нова личност, с възстановени нравствени ценности, готова да понесе отговорността за своите дела. Следователно не е случайно, че самият процес на писане и творческо въобразяване предизвиква особен интерес през 60-те и 70-те години. Тези нови идейни и естетически търсения на прозата за Виетнамския конфликт са израз на наболял и актуален проблем — на проблема за високата нравственост и хуманност на писателя и на критика, за отговорността му пред самия себе си, пред изкуството, пред историята и пред своя народ.

ЛИТЕРАТУРА

- ¹ M c I n e r n e y, P. Straight and Secret History in Vietnam War Literature. Contemporary Literature, 1981, N 22 p.203.
- ² H e l l e r, J. Playboy Interview, 1975, N 2 p.61.
- ³ L u n d b e r g, B. The American Literature of War: Civil War. World War I and World War II. American Quarterly, N 36: 3.1984, p.388.
- ⁴ C a p u t o, P h. A Rumor of War. New York, 1977, p.XII.
- ⁵ B e l l, P. Writing About Vietnam, Commentary, October, 1978, 75-77.
- ⁶ M y e r s, T. Diving Into the Wreck: Sensemaking in "The 13 Valley". Modern Fiction Studies. Spring, 1984. vol. 30, p.120.
- ⁷ N a p a r s t e c k, M. Vietnam War Novel. The Humanist, 39, (July-August 1979), p.38.
- ⁸ S c h r o e d e r, E. Two Interviews. In: Modern Fiction Studies, Op. cit., p.139.
- ⁹ Ibidem, p.142.
- ¹⁰ H e r r, M. Dispatches. New York, 1977, p.18.
- ¹¹ O' B r i e n, T. Going After Cacciato. New York, 1978, p.320.
- ¹² Dispatches, p.6.
- ¹³ Two Interviews, opt. cit., p. 138.
- ¹⁴ R a y n o n d, M. W. Imagined Responses to Vietnam: Tim O'Brien's Going After Cacciato. In Critique, Winter, 1983, p.98.
- ¹⁵ J o n e s, D. W. The Vietnam of Michael Herr and Tim O'Brien: Tales of Disintegration and Integration. Canadian Review of American Studies, vol. 13, Number 3, Winter 1982, p.317.
- ¹⁶ W r i g h t, S. Meditations in Green. New Uork, 1983, p.1.
- ¹⁷ Вж: Литературна мисъл, 1986р N 6, с.133.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 27 (26)	Филологически факултет Книга 1 – Литературознание	1989
	TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE" DE V. TIRNOVO	
Tome 27 (26)	Faculte philologique Livka 1 – Los Lettrea	1989

СЪЩНОСТ И ФУНКЦИИ НА ЕПИТЕТА В
ПОЕЗИЯТА НА Н. ГЕРОВ И Д. ЧИНТУЛОВ

Николай Димитров
Катедра "Българска литература"

Николай Димитров СУЩНОСТ И ФУНКЦИИ ЕПИТЕТА В ПОЕЗИИ НА
ГЕРОВА И Д. ЧИНТУЛОВА

Эпитет со своими универсальными функциональными возможностями и частым употреблением предоставляет возможность исследователям совершать наблюдения не только над индивидуальным стилем автора, но также и над литературным направлением или эпохой. В поэзии первой половины прошлого века употребление эпитета в большей степени основывается на принципе амплификации.

Н. Геров и Д. Чинтулов направляют свои усилия на использование эстетической полноты слова, эпитеты в их творчестве приобретают более усложненную ассоциативную нагрузку. Эти два поэта по-новому относятся к художественной стойкости выразительных средств фольклора — они умело включают их в образную систему своих стихов.

Nikolai Dimitrov NATURE AND FUNCTIONS OF THE EPITHET IN THE
POETRY OF N. GEROV AND D. TCHINTOULOV

The epithet with its universal functional ability and frequent usage makes it possible to observe not only the individual author's style but also the literary school or time in time in which he works. In the poetry of the first half of the last century the usage of the epithet is based to a large extent on the principle of amplification.

N. Gerov and D. Tchintolov direct their efforts at using the aesthetical significance of the words. Their epithets take on more complicated suggestive meaning. The two poets have a new attitude towards the worth of the folklore artistic means and skillfully include them in the figurative system of their verses.

Епитетът е измежду най-често употребяваните художествени средства в поезията и белетристиката заради своите универсални функционални възможности. Той е художествено определение на съществен признак на предмет или явление, но съществен от гледна точка на авторовото виждане за този предмет. Чрез епитета авторът изразява своето отношение и оценка, предизвиква асоциации, постига експресивен ефект. Епитетите могат да изпълняват и самостоя-

телна изобразително-емоционална функция в състава на метафорични, метонимични и други художествени конструкции. Не са редки обаче случаите, когато, без да се осъзнават същностните качества на това изразно средство, то се употребява само в ролята на структуроорганизиращ елемент, губи от възможностите си за пълноценно естетическо въздействие, превръща се в словесен баласт. Поради разнообразните си функции, епитетът често се използва като характерологичен белег за индивидуалния стил на автора, за литературното направление или епоха.¹

* * *

Малко е направено досега за изследване поетиката на възрожденската поезия (особено на поезията от първата половина на миналия век). Още по-малко са усилията за анализиране микроструктурата² на тази поезия. Казаното за употребата на епитетите и техните функции от изследвачите на Възрожденската поезия до 40-те — 50-те години на XIX в. има спорадичен характер.³ Не по-различно е положението и с останалите художествени средства, служещи за изграждане на образната система във възрожденските стихове от това време.⁴

В стихотворенията от първата половина на XIX в. няма да открием образци на художествено майсторство. Но те ни дават възможност да проследим пътя на възрожденската поезия от външното шаблонно усвояване на жанровите особености, художествените форми и средствата за изразяване у първите стихотворци, през новаторството на Н. Геров и Д. Чинтулов — носители на нови естетически критерии в поезията — до самобитния талант на П. Р. Славейков и гения на Ботев. В този процес на развитие, ясно се определя мястото на двамата одески възпитаници, Н. Геров и Д. Чинтулов, за издигане естетическото равнище на поезията ни. Изследването на епитетните употреби в техните стихове ще ни даде възможност отчасти да проследим как трафаретният израз на мисли и чувства се заменя с инвентивност в поетическия изказ, как многословието, като тип художествен израз, отстъпва място на стегнатия, но функционално поефективен стих, как художествените средства, без да издават особена оригиналност, придобиват други измерения, друга функционална натовареност. Двамата поети въвеждат нова поетическа лексика, осъзнават естетическата сила на фолклорната поетика и я използват, макар и по различен начин, в творчеството си.

Н. Геров се освобождава от риториката и абстрактната образност в стиховете на просвещенските поети до 40-те години на XIX в. Успява да придаде плът на стихотворенията си. Своите преживявания, страсти, увлечения, той превъплащава в живи картини, в конк-

ретни образи. Художествеността в неговите стихотворения се дължи на изменение в начина на възприемане и пресъздаване на действителността. За разлика от първите стихотворци, при които преобладава разсъдъчността, у него ръководещо е сантиментално-романтично начало. Засилва се субективността в неговата поезия. Чувства се присъствието на индивида, носител не на отвлечени идеи, а на конкретни душевни състояния: любовни терзания ("Есен", "Предумване", "Борба с Купидона", "Теб видях", "На Ч..." и др.); тъга по нерадостно изживяна младост ("Спознал съм ся аз с грижа рано", "Къде утече време злато"); угнетението на самотната личност ("В един горещий летен ден", "Плач от самотия" и др.). В стиховете му ще видим и образа на родината, но не като абстрактна величина, а като същност, свързана с конкретни изживявания — носталгия по нея, чувство за самотност в чужбина, любовни копнения и плановете за щастливо бъдеще ("Каквото някое дърво", "В един горещий летен ден", "Плач от самотия", "Мисл връла ми влезна в главата"). Творческият процес при Н. Геров протича по съвършено нов начин. За разлика от неговите предходници, в чието съзнание първо се ражда идеята, а след това се търси формата за нейното изразяване, при Н. Геров поетическата идея израства и узрява в процеса на създаване на творбата. При него нямаме "прекрояване", нагласяване, механическо "поставяне" на готови стари и шаблонни форми. В такъв случай, дори и когато използва познати вече художествени средства, те не изглеждат привнесени отвън, а намират точно своето място, съобразено с идейната и емоционална насоченост на стихотворението. Следващият момент в творческия процес при Н. Геров е шлифовка на текста. Г. Гачев, който изследва архива на поета, открива четири преписа на стихотворението "Мисл връла ми влезна в главата". Ето какво пише той: "От тях личи с какво усилие и колко дълго е търсил той епитета "връла", за да обозначи тази мисъл — смътният стремеж, който ги влече надалече, към идеала, към познанието, стремежът, който не му дава покой, мъчи го, терзае го и в който същевременно се таят изворите на върховното блаженство. Той пише: "Мисл лоша ми влезна в главата". Но това е тясно оценъчно и затова веднага с молив поправка "мисл сладка" — т. е. на диаметрално противоположното, но и това е много дребнаво и поетът продължава да търси: "Добра ми мисл влезна в главата". Но това също е безсъдържателна абстракция. И най-после "мисл връла". А "връла" е много богата по отсенките на значението си дума.⁵ Епитетът "връла" носи в себе си обобщаващо значение, което най-пълно изразява мислите и настроението на поета в този момент. Всеки един от другите епитети ("лоша", "сладка", "Добра") има в известна степен разделително значение, т. е. предава само част от цялостното психичес-

ко състояние на лирическия герой. "Връла" е твърде познат епитет, зает от фолклора и използван често от стихотворците преди Н. Геров. Но там той е прикрепен обикновено към някое живо същество ("връли хайдутти", "връли турци") или предмет ("връла ракия") и се е превърнал в клише. Употребен обаче като определение на думата "мисл", придобива метафорична отсянка, звучи оригинално. В това можем да се убедим, ако отворим "Речник на българския език" на Н. Геров и видим как той обяснява думата "врълий": лютий, безжалостний, лошавий, жестокий, свирепий, злой, грозний: "Връли хайдутти, връли душмани, връли клетки кеседжии"; мъчний, что докарва мъка, тяжкий, что не ся търпи, лютий, жестокий, мучителний, тягостний: "Връла тряска го тресе"; силний, буйний, голямий, жестокий: "Врълий ветер, връла ракия, връла клятва"; лютий на вкус, киселий, кескин, жгучий на вкус, крепкий: "Връла ракия, връл оцет"; отровний, ядовитий... Бръзий спешний: "Връла работа"; за место: стръвний, лоший, сарп, крутой. "Връла планина".

Всичко казано дотук показва едно напълно съзнателно търсене от страна на Н. Геров на най-подходяща форма за своите стихотворения, нещо, което съвсем не е характерно за просвещенските стихотворци. В подкрепа на това ще цитираме предположението, което прави Г. Гачев за споменатия по-горе случай със стихотворението "Мисл връла...": Как би постъпил при такова затруднение Бозвели? Много просто: той нямаше да избере една дума, а щеше да сложи вариантите на епитета ("лоша", "сладка", "добра", "връла") и щяха да се получат 5 — 6 и то сложни и съставни определения за едно съществително. М. Арнаудов, сравнявайки двата варианта на диалога "Плач бедная мати Болгарии" стига до извода, че Бозвели никога не е съкращавал, а предимно е прибавял думи.⁶

Освен това Н. Геров, за разлика от своите предшественици живее вече със самосъзнанието на творец:

Пред твой днес аз стоя олтар,
 На тебя въпия, Гуслане,
 Разкрий твоите щедри длани,
 Излей на мене своя дар,
 Моята гусла нагласи,
 Като достойно да умея
 Аз Симеона да възпея.
 /"Пред твой днес аз стоя олтар"/

Той търси оня "чуден цвят", от който се става поет, но вместо него намира любовта, оказала не по-малък стимул за поетически порив ("Посвящение"). Това самосъзнание на творец го кара да не се

задоволява с постигнатото и познатото, а да търси нови форми за изява на своя поетически талант. И Н. Геров е постигнал известен успех в това отношение, без да направи пълна крачка в истинската поезия. Неговите стихове не блестят с никакви оригинални открития, със силни и пластични образи, но в същото време звучат по новому, внасят свежа струя в българската поезия, сякаш оживяват остарелите форми и изразни средства. Това се дължи на поетическия усет на Н. Геров, на умението му да съчетае чувства и настроение с подходяща образна мисъл, да постигне оня синхрон между тях, който осигурява по-пълноценно естетическо въздействие.

Епитетите, използвани от Н. Геров, не се отличават с голямо своеобразие. Напротив, често в неговите стихотворения ще срещнем познати, шаблонни епитети, които обаче, вплетени органически в общия идейно-емоционален тон на творбата, придобиват ново звучене, натоваарват се с нови функции. Ще илюстрираме казаното чрез стихотворението "Есен", в което поетът употребява 20 епитета. Стихотворението започва със следния стих: "Настана вече хладна есен!". На пръв поглед нищо особено, но епитетът "хладна" из един път ни въвежда в оня етап на есента, когато лятото безвъзвратно е отминало, когато падат първите слани, започват есенните дъждове, дърветата окончателно свалят своята листна премяна. Читателят добива ясна представа за действителността, която ще бъде описана по-долу. В следващите строфи по убедителен начин авторът е успял да разкрие съдържанието на това определение. В него той влага не толкова природното явление, колкото психическото състояние на лирическия герой. Така както в природата настъпва "хладна есен", идваща да смени "гиздавий божи свят чудесен", така охлаждава и сърцето на поета, загубил своята любов. За да покаже картината на есента, Н. Геров използва следните епитети: "връла, люта слана", "буйни, връли ветрове", "грозна страшна буря", "черен облак". Чувства се съгъстяване на тоновете, постепенно се стига до първата емоционална кулминация, породена от асоциациите на поета. Употребата на двойни епитети не е напълно удачна, особено на двата епитета "връла" и "лютая", които са синоними и се обясняват един чрез друг. Авторът се е ръководил от желанието да предаде с по-голяма пълнота нарастващата сила на природната стихия, поради което използва епитетите "буйни" и "връли", "грозна" и "страшна" като градиращи. Сякаш първият епитет му се е сторил недостатъчно експресивен и той го е допълнил с по-силен, обобщаващ казаното. Освен това при внимателно вглеждане ще се убедим, че единият от двойните епитети издава повече настроение, отколкото движение на природното явление. Бурята е действително страшна, но това дали е грозна или красива, зависи от моментното състояние на наблюдаващото я

лице. Също и епитетът "врѣла" съдържа в себе си частица от психическото изживяване.

Така чрез тия епитети, без напълно да се уплътни художественото внушение, поетът е вдъхнал на стиховете си потискащото чувство на тъга по отминалите дни, загатнат е финала на стихотворението, в който е показана драмата на лирическия герой.

По-нататък неприятните асоциации, предизвикани от природната картина, намират своя конкретен израз при разкриване душевните терзания на героя. За това спомагат и общоупотребимите епитети като: "люта горест", "зла тъга", "тъмен ров". В съчетание с определяемото, към което са употребени, те излизат от сферата на трафаретността, придобиват нова функционална натовареност.⁷ В стихотворението взаимоотношението природа — човек е изградено чрез образен паралелизъм, в който основно място заемат епитетите. Това още един път подчертава ролята им като художествено средство, служещо както за засилване образното въздействие на творбата, така и за пълноценно изразяване на чувства, настроения, вълнения. Едно от условията за изпълнение на тази роля е тяхната точна и уместна употреба, каквато наблюдаваме при Н. Геров в "Есен". Но все пак той не е проявил достатъчно творческа смелост и оригиналност, за да излезе напълно от шаблона и с това да наложи свой стил, типично индивидуално звучащо на произведението си.

Новаторството на Н. Геров трябва да търсим не само в неговото умение да подбира и използва точно познати вече изразни средства, но и в това, че внася една своеобразна "гражданственост" в поезията ни. Той изчиства своите стихотворения от църковнославянските заемки, срещаци се най-вече при стихотворците духовни лица. В стиховете му спорадично ще срещнем епитети с религиозен характер от рода на: "вишний Бога", "праведна молба" ("Стоян и Рада"), "правий боже" ("Не дочакал ново лято"), "праведното небе" ("Мисл врѣла ми влезна в главата").

Епитетните конструкции, които употребява Н. Геров звучат значително по-съвременно. При него няма съчетание на епитети и определяеми думи от рода на: "тихая душе и божественная воистину и ангелская" (Н. Рилски), "зората наша светла и умилна" (Г. Пешаков), "аспидояхидная утрово разтворна", "гордостна сребролюбивая пазва утворна" (Н. Бозвели). Предимство на подобен род конструкции, употребявани главно под влияние на църковнославянската книжнина, е това, че позволяват да се акцентува върху епитета, стоящ след определяемата дума. Но като се има предвид, че семантиката на този епитет до голяма степен се разкрива от един-два предхождащи го епитета, то неговата употреба става излишна, придава се архаичност на стила, нарушава се ритъмът на стихотворени-

ето. Съчетания от този тип при Н. Геров изобщо не се срещат. При него наблюдаваме обаче едно друго явление — типично за народната песен — вмъкване на допълнителна дума, най-често местоимение, между епитета и определяемото — "печала аз тогаз голяма", "злочестен аз съм человек", "верен себ'другар", "омразното му имя", "невинна любя простота" и др. Подобно раздалечаване на епитета от определяемата дума води до затруднения при възприемането на съчетанието като цяло. При народните песни това не се наблюдава тъй като там вмъкнатата дума е най-често кратката форма на възвратното или лично местоимение — "тънка си сабя въртеше", "буен си огнян накладе", "с руйно го вино напои". Освен това епитетите там са постоянни и определяемото се знае предварително. От своя страна, разкъсаните епитетни конструкции стужат най-вече за подобряване ритмовата организация на стиха и в това отношение Н. Геров прави крачка напред в сравнение с предхождащите го стихотворци. При него претрулването на определяемото с епитети, каквото се наблюдава при Н. Рилски, Г. Пешаков, Н. Бозвели и др. липсва. Н. Геров рядко употребява двойни епитети (стихотворенията "Есен", "На Ч...", "Стоян и Рада"), а тройни изобщо не използва — свидетелство за изострено художествено самосъзнание, за по-самокритичен творчески процес. Двойните епитети той избягва да съединява със съюза и, нещо характерно за предходниците му, особено когато епитетите са инверсно употребени след определяемото. ("сон далбок и смертовидний", "зората наша светла и умилна", "нощта темна и премрачна" (Г. Пешаков), "Хатишериф е чуден и знаменит..." (Н. Рилски). Това придава архаичност на фразата. При него или и двата епитета са пред определяемата дума ("върла, лютая слана", "добрий, чистий нрав", "пръва истинна любов") или, ако е след нея, е изпуснат съюзът и ("похоти плотски, телесни").

Н. Геров почти не си служи със сложни епитети. Малкото, които се срещат в поезията му са съставни, имат характер на разгърнат израз — "калена в яд стрела", "пустий останал годеж" ("Стоян и Рада"), "изпаднал, голям от времето свидетел ням", "дни сега от мен веч украдени" ("В един горящий летен ден"), "мила, сладка драго, на живота доброта" ("Откак ми тя, ой Богдано"). Сложните епитети са отличителна черта в поезията на Н. Рилски и особено на Н. Бозвели. При тях те се появяват под влияние на църковнославянската книжнина и традицията на византийското витийство и освен че придават архаичност на стила, правят изказа тромав и грапав, особено когато се прекали с употребата им, както е при Н. Бозвели. При тях те са резултат и от друг тип художествено уплътняване на понятийно-образната система.

Новаторството на Н. Геров се състои не само в изчитването на

стиховете му от архаични епитети и епитетни конструкции, но и във въвеждането, главно под въздействие на сантиментално-романтичната рецепция в нашата поезия, на новозвучащи, внасящи свежа образност епитети: "чудна хубост", "чувствителна, телесна слабост", "невинна хубост", "лъжовна красота", "любов невинна", "невинна простота", "рядка доброта", "благо сърдце". Всички те служат като критерий за морални качества и естетически ценности, което говори за насочване погледа на твореца към духовния свят на човека, към преценка на нравствени норми. Тази нова за българина поетическа лексика го кара да обърне поглед към себе си и към околните. Епитети като "невинна простота", "лъжовна красота", "невинна хубост" предизвикват читателя към по-усложненото мислене, оказват се катализатор за критично възприемане на заобикалящия го свят, подсилват естетическото въздействие на съответните стихове.

Едно от успешните стихотворения на Н. Геров е "На Ч...". Ще разгледаме последната му строфа, за да се убедим в напредъка на поета, който се наблюдава по отношение на стихотворната техника и образна изразителност:

Там славей по зора ще пее
 И ще весели той нас
 И тънкий ветер ще да вее
 И ще развява той тогаз
 Твойте гиздави къдрици.
 На твойта чудна красота
 Ще се дивят селски девизи,
 Любезна и мила моя.

Да се спрем на епитета "тънкий", използван за характеризиране на вятъра. В предходната строфа на стихотворението поетът мечтае да избяга от суетата на града и да се усамоти със своята любима в някое кътче на село, където ще се радва на живота в природата, където в душата му ще царува хармония и любов. Епитетът "тънкий" поражда асоциации за тишина и спокойствие и в същото време съдържа чувство на нежност и благоговейност към любимата девойка. За нейната красота само е загатнато чрез един детайл — "гиздави къдрици", с които ще си играе вятърът. Епитетът "гиздави", зает от народното творчество, създава не толкова визуална представа за изгората на поета, колкото издава неговото отношение на преклонение пред хубостта ѝ. Авторът е уловил мига, в който девойката е най-красива и го е шрихирал сякаш с едно драсване на четката, но образът изпъква пред нас с цялата своя обаятелност и свежест. Поетовото опиянение достига своята кулминация и той не може да намери

никакво друго определение за външността на девойката, освен "чудна", а последните епитети "любезна" и "мила" говорят за привързаността, за сила на чувството, за уважение към любимата. Финалът на това стихотворение е написан в сантиментално-романтичен дух. Тонът е мечтателен, упойващ, нежен. Той е постигнат и с помощта на умело подбрани епитети, чийто естетическо въздействие е пълноценно.

Основно произведение на Н. Геров, което има най-голямо значение за развитието на новобългарската поезия е поемата "Стоян и Рада". То се появява в резултат на засиления интерес на поета към фолклора.

Сюжетът на "Стоян и Рада" е зает от народната песен, но в разработката му Н. Геров се проявява като новатор, рушител на старите традиционни етични норми. По отношение на поетиката и образната организация обаче се придържа към традицията, идваща от фолклора. (По-голяма оригиналност е проявил в посвещението към поемата). Епитетите, които използва не правят изключение — те почти изцяло са заети от народното творчество ("очи ясни", "грозна дума", "черна чума", "клетва люта", "лице бяло" и др.). Прави впечатление контрастната цвятова и тонална организация на произведението, за което в най-голяма степен роля са изиграли епитетите: Двата основни цвята в поемата са белият и черният — "бял ден", "бисер бял", "лице бяло", "черна чума", "черни дни", "черен свят", "черната земя", "черни очи". Пръвзхождащият цвят е черният. Това отговаря на общото настроение и идея в поемата.

В статията си "Изворът на Белоногата" като възрожденска поема" П. Тотев пише: "Както се вижда в "Стоян и Рада" липсват всякакви емоционални компромиси, чувствата се развиват последователно, градирано, праволинейно и се сблъскват с пълна сила".⁸ Същност емоционалната градация започва още в началото на поемата, след посвещението. Наглед тонът е спокоен, лиричен, предизвикан от съкровените чувства на младите. Но в същото време в него се долавя скрито напрежение, породено от неизвестността и от обвързаността на героите от нея. Чувства се неувереност, плахост в мечтите им преди решителния за тях час:

Горките тайно ся лъстили
да доживеят до бял ден

Предчувствието за неосъществимост на такова голямо щастие се сбъдва. На пътя им се изпречва злата воля на майките:

И майчината грозна дума

отрова му в душа изля
 като удар от черна чума,
 като калена в яд стрела;
 катран му тя капна на сърдце
 и му отне нозе и ръце.

Настъпила е емоционалната кулминация в състоянието на лирическият герой. Епитетът "грозна" звучи с категоричността на присъда. Интонационната му реализация в контекста на строфата се покрива сякаш със семантиката на думата "удар", употребена един стих по-надолу и на израза "и му отне нозе и ръце", с които се постига по-голяма пълнота и релефност при предаване изживяванията на героя. Повторението на сонорната съгласна и спомага да се внуши по-силно отчаянието на сина. Всичко от заобикалящия го свят резонира в съзнанието му като далечен екот, в душата му настъпва безизходен мрак. Оттук нататък започва прогресивното съгъстяване на тъмните краски в поемата. За това способстват както епитетите "черна чума", "черни дни", "черн свят", "лютий ден", "лъжовен свят", "черната земя" така и съществителното "катран", глаголят "зачерни". Дори белият цвят, срещащ се много рядко до края на поемата не носи традиционната функционална натовареност — да олицетворява красотата, жизнелюбието, нравствената чистота, а има негативен оттенък - "изсъхнало й лице бяло", "Пребледнял мъртвец". Тази полюсност в настроението и цветовата гама е нещо твърде характерно за народната песенна градиция и Геров умело я използва като компонент в психологическата характеристика на геронте.

Н. Геров не е продължил дълго да се занимава с поезия, за което може само да се съжالياва. Но поетическите му опити показват постепенните изменения в художественото съзнание на българския книжовник и творец. Те са преходно явление към високите стъпала на възрожденската поезия, поставени от Чинтулов, Славейков, Ботев. Именно в тяхното творчество ще открием отърсването от шаблонното, благодарение на верния поетически усет при подбиране на изразните средства и едно ново интерпретиране на фолклорното начало. Затова и стиховете им няма да са вече размерна публицистика и патетични излияния, а ще заживеят в съзнанието на читателя и със силата на естетическото си въздействие.

Това, което започва Н. Геров в поезията, продължава другият одески възпитаник Д. Чинтулов. В. Пундев пише: "Установеното като форма от Геров се запълня най-напред с поетическо съдържание от Чинтулов".⁹

Сливенският учител поставя основите на революционната поезия у нас. Чрез своето бунтовно слово той успява да раздвижи непо-

дозираната мощ на народа, да отвори очите му за истинския път към свободата. Неговите песни се преписват и пеят, знае ги всеки родолюбив българин по онова време.

Творчеството на Д. Чинтулов не е голямо. Това, което е стигнало до нас (Д. Чинтулов гори ръкописите си на два пъти) и което е установено с положителност, че е негово дело, се ограничава в рамките на двадесетина стихотворения. (Стани, стани, юнак балкански. С., 1986).

Творчеството на Д. Чинтулов е единно и цялостно в своето идейно, образно и стилово изграждане. Затова не е уместно да го разглеждаме на периоди, в зависимост от датировката на отделните стихотворения (още повече, че за много от тях точната дата не е установена със сигурност), както прави това Кр. Генев в своето изследване.¹⁰ По правилна е групировката им по теми, мотиви, настроения или жанрова специфика. М. Аранудов разделя творчеството на поета на три групи: елегии ("Стара майка се прощава със сина си", "Изпроводяк на одного българина из Одеса"); исторически песни ("Възпоменание", поемата "Двама приятели"); революционни песни ("Стани, стани, юнак балкански", "Къде си, вярна ти любов народа?").¹¹

Докато стихотворенията, печатани в "Цариградски вестник" се отличават със своя лиричен, изповеден тон, изпълнени са с искрено чувство на тъга при раздялата — майка със син, приятел със свои верни другари, то бунтовните песни на Д. Чинтулов са обладани предимно от патетичния глас на борбата, от призивния вик за свобода. Но в някои произведения ни завладява и елегичното настроение на лирическият герой, ставаме свидетели на душевната му борба и нерадостните мисли, настанали се в неговото съзнание ("Богдане, мой мили сине", "Патриот"). В други стихове ("Възпоменание", "Двама приятели") поетът ще се възгордва от славното минало на нашия народ, което трябва да служи за пример на съвременниците му.

Какво е новото у Д. Чинтулов, онова, което го отличава от предшествуващите го стихотворци?

Той се учи вече не от руската поезия на XVII и XVIII в., а от новата руска поезия (Пушкин, Лермонтов, Хомяков и др.), което оказва безспорно влияние върху неговото стихотворно майсторство. Преди него Н. Геров е направил първата стъпка към истинската поезия. Освободил се е от разсъдъчността на стихотворците до 40-те години, разширил е диапазона на темите и идеите, които го занимават, внесъл е субективното начало в своята поезия, за първи път употребява силабо-тоническо стихосложение, приближил е езика си до народноговоримия. Именно по този път поема Д. Чинтулов. Традиции-

те, начертани в поезията на Н. Геров, сега са доразвити и усъвършенствувани.

Стиховете на сливения поет се отличават с непринуденост и естественост на изказа, със сила на изживяните чувства, с вярно предаване на настроението на лирическия герой. В тях наблюдаваме типизация на образите, нещо недостигнато от никой друг до него. Те са изпълнени с ново идейно съдържание — открито призовават за борба с оръжие в ръка, възпламеняват със своя бунтовен патос.

Поезията на Д. Чинтулов издава добре овладяна стихотворна техника. По примера на новите руски поети, той въвежда тоническото стихосложение, което прави стиха му ритмично и музикално издържан. Римите, използвани от него, са правилни и звучни, без да се отличават с особена оригиналност. Езикът му е естествен, гладък, освободен от всякакви архаизми и църковнославянизми, близък до простонародната реч, което още повече засилва действената сила на тези стихотворения.

Стиховете на Д. Чинтулов не са богати на изразни средства, в това число и на епитети. Ето какво пише по този въпрос В. Пундев: "Във връзка с това, че Чинтулов не се отнася съзнателно строго към формата на песните си, стои и фактът, че те откъм тропи и фигури не представляват нищо особено. Преобладаващата фигура у него е обръщението, а преобладаващата тропа — метонимията... Той не се стреми към съзнателно обогатяване на изрече и песента му прозвучава без изкуствена динамика и акцентировка, без особени епитети и сравнения. Стихът се разгъва в естествена строгост и образност, елелитичен и разнообразен, неотрупан с епитети, но винаги образно е емоционално сполучлив".¹²

Наблюденията над стиховете на поета показват, че те не са толкова бедни на епитети откъм количествената страна, колкото по отношение на тяхното разнообразие и оригиналност. За разлика от първите стихотворци, Д. Чинтулов използва това изразно средство пестеливо и умерено (в 720 стиха, публикувани в сб. "Стани, стани, юнак балкански" ще срещнем 180 епитета). При него можем да говорим и за "бедност" на епитетната констуркция. Той употребява твърде малък брой двойни и тройни епитети. От общо 180 епитета, само 12 са двойни и тройни (два от двойните и трите от тройните епитета са в стихотворението "Ти, вечно пътниче", което прави изключение от останалите стихотворения на поета със своята религиозна образност и натруфеност). В Чинтуловите стихотворения съвсем рядко ще се натъкнем на сложни епитети. От 180 епитета в стиховете, които разглеждаме, само 7 са сложни. Някои от тях имат характер на разгърнат израз ("аз душевно много наскърбен", "душевно много нажален", "врага люто разярен"), а други са познати опреде-

ления ("Перуне огнестрелний", "синьо-ясното небе") или църковнославянски заемки ("обичливия боголюбимия пастир", "ангелозванному пастира славному"). Има ред причини за тази умерена употреба на епитети и на опростени епитетни конструкции от Д. Чинтулов.

Както правилно отбелязва Н. Драгова, "той е освободен от реториката на първите стихотворци" и става изразител на живи чувства.¹³ Неговите бунтовни песни са изпълнени с призивен тон, подканият към бързи и решителни действия, описателността е избегната. Във връзка със статичния характер на прилагателното Ат. Далчев пише: "Ако искаме да придадем по-голямо движение в едно стихотворение, ние ще трябва най-напред да го поосвободим от прилагателни".¹⁴

Новото стихосложение, което използва Д. Чинтулов — тоническото и ямбичната метрична стъпка — не търпят затлачването на стиха с излишни думи и фрази. Такъв стих се носи леко и плавно — устремен напред, неутежнен от словесен баласт.

Стихотворенията с бунтовна тематика били написани като песни, които да се изпълняват маршово, а в един марш преобладават основните думи, означаващи действие, вещественост, същностни качества, а не украсяващите, които нарушават ритъма.

Много от произведенията на Чинтулов се предават устно, а устното предаване "натрапва на песента постоянни изразни средства, повторения, опростяване на образа само до назоваване".¹⁵ Употребата на простонароден език е отстранило от стиховете на поета сложни, двойни и тройни украсяващи епитети, които внасят излишна пагетичност, придават изкуственост на речта.

В семантично отношение епитетите, използвани от Д. Чинтулов, не отбелязват никакво особено разнообразие. Най-често те са познати определения за предмети и явления ("дълбоките долини", "сладко пее", "красна китка", "хубави цветя" и т. н.). Наред с тях използва голямо количество постоянни епитети, заети от народопесенното творчество. На тях ще се спрем по-нататък. Друга част от епитетите са емоционални.¹⁶ Чрез тях изказва родолюбивите си чувства ("милите нам планини", "мила бащина страна", "злочесто племе", "милий наш народ"); възхищение от силата и победите на българите ("българи юнаци", "синове юнаци", "хайдушки славни чети", "славната победа наша") или омразата към врага ("мръсни турци", "Никифора проклет", "лютий враг", "нечакан гостенин недраг"). Емоционалните епитети служат и за обръщение към майка, другар, любима, син ("мила майко", "друже наш любезний", "майко мила", "мой мили сине", "либе мило"). Това са постоянни епитетни конструкции, характерни за народното творчество и твърде често употребявани, както от Д. Чинтулов, така и от другите възрожденски пое-

ти след него.

Епитетите-тропи в творчеството на Д. Чинтулов не се отличават с много богато образно въздействие. Те са получени в резултат на позната преносна употреба. Някои от тях са фолклорни заемки, но така са вплетени в общия контекст, че критерият за познатост и шаблонност губи силата си и тяхното емоционално въздействие не намалява, не избледнява. И нещо друго, много характерно за Чинтулов, е допълнителната символна натовареност на изразните средства. Ще забележим как метафорични и обикновени епитети служат за изграждането на алегорични и символни образи, намерили постоянно място в стиховете на поета и чрез него получили широка популярност и разпространение, оказали силно влияние върху по-сетнешните поети и белетристи.

Ще се спрем на някои метафорични епитети, използвани от Чинтулов, за да се убедим в техните функционални възможности:

Че сълзи кървави пролива
във робство милий наш народ
/"Стани, стани, юнак балкански"/

Тук епитетът "кървави" е употребен асоциативно във връзка с подобен епитет, прикрепен към различни определяеми в народната песен. На това подробно се спира Д. Леков в статията си "Фолклорът и поезията на първия български революционен поет": "Чинтулов възприема логическия и естетическия смисъл на фолклорния постоянен епитет "бистри сълзи". Употребата му в стихотворение като "Стани, стани, юнак балкански" той намира за художествено непълноценно. За да внуши идеята за бунта, поетът знае, че във всяка дума на стихотворението трябва да прозира вековната мъка, трагедията на роба.

Затова той се насочва към друга фигура, срещана сравнително рядко във фолклора — "кървави сълзи".¹⁷

В стихотворението "Изяснило се небето" той употребява два метафорични епитета:

Изяснило се небето,
приятно слънце огря
и златни лъчи по полето
със щедра десница разля.

Чрез тия епитети още в началната строфа ни разкрива картината на пролетното оживление. Лъчите на слънцето са "златни". Метафоричността е постигната благодарение на цветови и стойностни асоциации. Вторият епитет веднага отвежда съзнанието ни към тоя

годишен сезон, през който, след като дълго време слънцето е скъпило своите лъчи, сега ги пръска с "щедра десница". Подобен епитет срещаме и у Н. Геров:

Пред твой днес аз стоя олтар,
На тебе въпия, Гуслане,
Разкрий своите щедри длани,
Излей на мене своя дар.

В случая епитетът "щедри" е повече метонимичен, заместващ основно същностно качество на съответното лице, докато у Д. Чинтулов той служи за персонификация, засилваща от една страна образно-емоционалното въздействие, а от друга доближава поетическият изказ до народно-разговорния.

В "Патриот" войводата, седал на върха, гледа към своята изстрадала родина, спомаяйки си за нейните злочестини и тежки мъки, което го кара силно да страда. Това страдание е изразено образно чрез метафоричен епитет:

Войвода щом си туй представи,
пот го побива по лице,
какво да стори, да направи
с раненото си той сърце.

Този, както и предишните епитети, които разгледахме, макар и органически свързани с цялостния контекст, което е главната тяхна заслуга, не се отличават с някаква особена оригиналност и образна инвенция.

При описание на боя между българската и византийската войска в поемата "Двама приятели", Д. Чинтулов си служи с по-свеж и силен като поетически замисъл метафоричен епитет:

захванал се е страшен бой
между двете войски безброй.
Бръмчат унило тетивите
пищят във въздуха стрелите,
ножовете навред лъщят...

Епитетът "унило" предава много точно звука, който се чува. Но в случая сетивността е повече вторична натовареност на художественото определение, тъй като глаголите "бръмчат", "пищят", както и алитерацията, получена от шумово-съскави съгласни, дават основна и задоволителна слухова представа, докато епитетът в по-голяма степен се явява катализатор на определено емоционално със-

тояние. Чувството, което се внушава е тягостно, предстои да се извърши нещо неприятно и досадно, но в същото време привично, задължително за подобен род действия. Следващите стихове допълват нашите визуални и слухови представи за боя, но настроението, постигнато в началото с помощта на метафоричния епитет, се запазва до края на баталното описание.

Д. Чинтулов често използва метонимични епитети или епитети, участващи в изграждането на метонимични образи. Изобщо метонимията заема широко място в неговите стихове, тъй като той влага в нея почти винаги и символично значение. Да вземем за пример песента му "Стани, стани, юнак балкански":

Да стане лева наш балкански,
от него вятър да повеи,
та полумесец отомански
под тъмен облак затъмней! ~

Образът на лъва откриваме в герба на българите, нарисуван в "Стематографията" на Хр. Жефарович (1841 г.). По-късно ще го срещнем и при Паисий. Свързан с епитета "балкански", отправящ съзнанието към славното хайдушко минало на българския народ, той постепенно се превръща в символ на българската мощ и войнска гордост, подобно на орела за руския народ, станал символ на руската освободителна мисия за славяните¹⁸ (Д. Попски в "Ода за Софроний" използва този символ: "При живота твоем да прилетит северний орел" "Кой бистрим летанием и Мехмеда удивил"). Метонимията "лева наш балкански" и "полумесец отомански", изобразяващи сблъсъка на два народа, влизат в състава на една цялостна символна картина с непретенциозно закодиран замисъл, но с големи призивни и мобилизиращи възможности.

Сходна метонимична употреба на епитети ще срещнем в стихотворението "Българи юнаци":

Левски глас
вика нас
турски глас
бяга от нас.

Тук поетът постига подобен ефект, както в предишното стихотворение. Противопоставят се българи на турци, като втората страна отново е победена. Символичността в тази строфа е постигната не чрез визуални средства, а чрез слухова представа за действията.

В поемата "Двама приятели", за да опише поражението на византийската войска в края на боя с Крумовите войници, Д. Чинту-

лов пише:

Най-сетне падна
на византийците войската
и клюмна вирнатият нос
като трева по сенокос.

От предните строфи вече знаем с какво голямо самочувствие влизат византийците в България, знаем за гордостта на Никифор, който отхвърля с подигравка Крумовите молби за мир, но ето че неговата войска е разбита и главата му се превръща в златна чаша — клюмва "вирнатият нос". Много точно поетът е употребил метонимията (една част от човешкото тяло замества сбор от лица, от друга страна чрез нея се изразява определена черта на тези лица и трето — тя насочва мисълта ни към конкретно лице — Никифор), която служи за изразяване на ирония по отношение на самозваните нашественици. Тази многоаспективна метонимия има и друга функция — тя подготвя читателя да възприеме емоционална ситуация, противоположна на предшествуващата я, без преминаване през емоционален праг. Иронично-сатиричният тон в тази и следващата строфа, постигнат и с помощта на епитетите: "вирнатий нос", "въртоглавата си дружина", "придворните скопци", се явява своеобразен регулатор на полюсно променящи се настроения — от жестоките преживявания по време на боя, където напрежението е достигнало своята кулминация, към опиянението от триумфалната победа.

Вече споменахме, че една от отличителните черти на Чинтуловата поезия е наличието на голям брой символни и алегорични образи. За тяхното изграждане съществена роля изпълняват епитетите.

Наред с образа на "лъва балкански", символ на българското мъжество и сила, в стиховете на поета ще открием още един ярък образ, придобил обобщаващо значение — "юнак балкански":

Стани, стани юнак балкански
от сън дълбок се събуди...

Тия стихове отвеждат съзнанието ни към оня чутовен герой от народните песни — Крали Марко, който се сражава с "турци яничари", за да освободи "три синджира роби" или да спаси "българска робиня", без страх излиза на двубой срещу Муса Кеседжия или Черен арапин, не се покорява на забраните на Стамбола царя.¹⁹ Сега този юнак трябва да се пробуди от "дълбокия сън", за да поведе българския народ срещу турците неверници. Чрез образа на "юнака балкански" Д. Чинтулов е възкресил и славните хайдушки времена, напомнящи за онези юначни българи, излезли в Балкана да мъстят

за поруганата чест на своите близки и родината.

Говорейки за робското положение на българина, за неговата духовна нищета, Г. Пешаков неизменно използва алегоричните значения на съня, тъмнината, нощта, спуснала се над българския народ — "темна нощ", "Дълбок и тежок сон" ("Сувенир в чест на руския император Николай I"), "бедна темнота" ("Ридание на смъртта Ю. И. Венелина"), "предолбок сон" ("Светла зора българска"). Сходни алегории се срещат и у Д. Чинтулов: "сън дълбок" ("Стани, стани, юнак балкански"), "дълбокий сън" ("Българи юнаци"), "мракът тъмен" ("Изпроводяк на едного българина из Одеса"), "дълбок и непробуден сън" ("Патриот"). Но докато Г. Пешаков влага в стиховете си повече просветителски амбиции, ратува за пробуждането на народа чрез словото на науката, то Д. Чинтулов влага по-друг алегоричен смисъл в съня. Той насища подтекстовото съдържание на посочените художествени средства с непримиримост, вътрешен динамизъм, разбира се, всичко това на фона на общия контекст и идейна насоченост на творбите. Ето част от стихотворението на Г. Пешаков "Светла зора българска":

и всите облаци темни
 що над българските чеда
 стоеха от долго време,
 та в предолбок сон вси спеха
 /от кого да се пробудат
 как омаяни не шеха/
 Сега се ревносят хитро

 Музите започеха
 с трубити си сладкогласни
 да българските вси чада
 разбудат сас песни красни!

И докато Г. Пешаков възпява музите с "трубите сладкогласни" то Д. Чинтулов зове за решителен двубой в стегнати, активизиращи съзнанието стихове.

Стани, стани, юнак балкански
 от сън дълбок се събуди,
 срещу народа отомански
 ти българите поведи.

Тези призови трябва да разгорят искрата на бунта в сърцата на българите, от която да пламне буйният огън на жаждата за свобода. Огънят също придобива символично звучене в песните на Чинтулов:

Я силен пламък ти пламни,
та буен огън разгори
на младите в сърцата,
да тръгнат по гората.
/"Къде си, вярна ти любов народна?"/
О лъв! Събуди се

.....
Сбирай си децата
в гъстите гори.
Силен им в сърцата
огън разпали!
/"Българи юнаци"/

И действително, пламенните Чинтулови стихове успяват да запалят огъня на свободата в сърцата на младите, за да се разгаря той все повече и повече, да озарява със своя "силен пламък" светлите надежди на българина за избавление.

Дотук подробно разгледахме епитетите, използвани от Чинтулов и тяхната преносна употреба. Но той не си служи само със символични образи и понятия за разкриване величието на предстоящата борба, а изобразява и конкретни картини или детайли от тази борба, описва душевни терзания, рисува природни красоти и явления в духа на народната песен. За всичко това спомагат и епитетите с конкретно-сетивно значение и емоционалните епитети.

Стихотворението "Възпоминание" започва със следната строфа:

Току що се яви зората
в един прекрасен майски ден,
излязох аз из одаята
душевно много наскърбен.

Вместо да се впуска в подробни описания на настъпващото утро, поетът използва два епитета "прекрасен" и "майски" (вторият не е логическо определение, тъй като е емоционално и образно натоварен), които взаимно се допълват. И въпреки че и двата са твърде обобщаващи, взети като цяло, провокират въображението към конкретно-сетивна представа, а в същото време въздействат емоционално върху съзнанието на читателя. Епитетът "прекрасен" може да бъде прикрепен към различни определяеми и чрез него да се изразява определено отношение към предмет, човек, явление. Само от израза "прекрасен ден" добиваме впечатление повече за настроението на героя, докато за самия ден зрителната ни представа остава твърде бедна — денят може да бъде облачен, дъждовен, но пак е прекрасен

за някого. Вече с допълващия епитет "майски" се конкретизира художествения образ. След това въведение, авторът разкрива възленията на лирическия герой, които действително не са в унисон с природната картина.

В поемата "Двама приятели" Д. Чинтулов се изявява и като художник на батални сцени, в които достига до натурализъм. При тяхното изобразяване съществена роля изпълняват и епитетите:

Бръмчат унило тетивите,
пищят във въздуха стрелите,
ножовете навред лъщят,
тела човешки те сечат.

.....

Въздишания се тежки дигат,
до сини небеса достигат,
земята силно се люлей,
кръвта човешка все се лей.

На епитета "унило" се спряхме подробно по-горе и казахме, че чрез него се създава предварително тягостно настроение. В следващите стихове е разкрита потресаващата картина на боя. Ножовете блестят във въздуха и разсичат "тела човешки". В случая определението към тела е загубило неутралното си звучене на родово пояснение и е придобило допълнителна емоционална натовареност. За това спомага и инверсията, която позволява да се акцентува върху епитета. Следващата цитирана строфа ни дава визуална представа за боя. Тук се наблюдава хиперболизация в духа на народната песен. Въздишките достигат чак до "сините небеса", "земята силно се люлей". Твърде впечатляващо действа на съзнанието последният стих, който се явява и кулминация на тоя гигантски сблъсък. Отново е употребен инверсиран епитет, върху който пада емоционалният акцент и който сякаш обобщава целия ужас на боя. Веднага след тоя стих напрежението постепенно спада, тонът става спокоен, назидателен.

В творчеството на първия ни революционен поет широко място заема фолклорната образност. Само че той я подчинява на нови естетически закони. Образите и фигурите, заети от фолклора, органически са свързани с новото идейно съдържание, вложено в стиховете на Чинтулов. Той, както много правилно отбелязва Д. Леков, "умее да се доближи, но същевременно и разграничи от фолклорното съзнание на народа".²⁰ Това доближаване му е необходимо, за да не се откъсне от традицията, песните му да са облъхнати от българския дух, да предизвикват асоциации, възкресяващи славното минало на

нашия народ. В същото време той се стреми да разруши тази асоциативна еднозначност на фолклорната образна система, да я насочи към изискванията на своето време, да я натовари с допълнителна идейност и емоционалност, да я подчини на своя естетически критерий. Ето мнението на Д. Леков по този въпрос: "Привидно единство поетът открива и в монолитната на пръв поглед образна система на народното творчество. И той прави, макар и единични опити да я дефолклоризира, да създаде асоциации, различни от асоциациите, предизвикани до тогава от употребата на определени словосъчетания или символи".²¹ Именно в допълнителната функционална натовареност на фолклорната образна система е разликата между Чинтулов и Н. Геров, най-вече с поемата си "Стоян и Рада", в която близостта с народното творчество е твърде голяма (по отношение на използвания мотив, образни средства, психологическа и битова обрисовка), в липсата на съзнателен стремеж за дистанциране от народната песен.

На тая допълнителна асоциативна и емоционална натовареност на фолклорните епитети няма да се спираме, тъй като те вече са изследвани в това отношение по-подробно от Д. Леков в цитираната по-горе статия.

Д. Чинтулов не се освобождава напълно от религиозната образност. Да не забравяме, че той е семинаристски възпитаник в Одеса и че религиозното съзнание е все още живо. Затова и бунтовните призови на поета са подкрепени от благословията на бога. Пък и започващата борба до голяма степен е на верска основа, християнският бог служи като упование на надигания се народ.

Епитетите с религиозен характер, които употребява Чинтулов са най-често шаблонните украсяващи определения към името на бога: "вишний бог", "всемогъщият бог", "вишний, боже, безпределний". Едва в "Ти, вечно пътниче" ще срещнем пищните църковнославянски, познати ни от творчеството на първите стихотворци: "обичливия, боголюбимият пастир най-милиа", "от нас избранному ангелозванному, пастирю славному".

Едно от стихотворенията на Д. Чинтулов, при което можем да сме сигурни в автентичността на използваните изразни средства, е "Изпроводяк на едного българина из Одеса". В него той използва познати епитети, неотличаващи се с ярка образност, но с верен поетически усет и умение ги вплита органически в контекста и те придобиват различна функционална натовареност, без да накърняват целостта на стиховата организация, без да стоят като ненужни прибавки или украшения към думите.

Стихотворението започва с обръщение към заминаващия за родината другар — "друзе наш любезний", което издава искрено приятелско съчувствие. Дошъл е моментът на раздялата и както винаги

той е придружен с известна доза тъга. Нерадостното изживяване поетът внушава чрез метафоричния епитет "несносен час". Следва пожеланието към другаря да стигне колкото се може по-бързо "родните страни". Авторът извиква представа за родината чрез образите на планините, студените извори в тях, веселия и слънчев простор:

развесили ти твоята младост
под милите нам планини.
Небесна радост там живее
покрай студената вода.

Епитетът "милите" изразява от една страна родолюбивите чувства на изпращачите, а от друга — силната носталгия по тези планини и всичко родно, свързано с тях. Метафоричният епитет "небесна радост" е богат на конкретно-сетивни и идейно-подтекстови асоциации. Д. Леков съзира в епитетните съчетания "небесен свят" и "небесна радост" — символи, в които са закодирани свободолюбивите идеи на просвещенския поет.²² Епитетът "студената вода" битува като постоянен във фолклора. Среща се най-вече в хайдушките песни и е употребен тъкмо с цел да отведе съзнанието към ония славни времена, когато юначни мъже са кръстосвали българските планини и са мъстили на поробителите. Чинтулов говори твърде общо за родината. За разлика обаче от първите стихотворци, при него тя добива видими контури, но изграждания образ е някак си блед поради липсата на по-конкретни характерни детайли.

В следващите строфи на стихотворението вниманието е насочено към най-радостния миг — срещата с "родните мили братя" и с майка и баща. Накрая изпращачите изказват и своята най-съкровена мисъл — пожеланието да не се забравят и "общите братя", българския народ, който тъне в тъмнината на робството и очаква да го озарят лъчите на просветата. Авторът използва тавтологичния епитет "мракът тъмен", като акцентуващо средство. Стихотворението завършва в духа на народната традиция — искрени пожелания за път "най-надежний" и подкрепа от "всемогъщия" бог. Така, без да се натрапват на вниманието, без да утежняват стихотворната структура, епитетите изпълняват пълноценно своите идейно-естетически функции в това стихотворение.

Стиховете на Д. Чинтулов, написани на говоримия народен език, се отличават с естествено звучене, плавност, музикалност на изказа. Те не са претрупани с излишни изразни средства. Тях той употребява умерено, но много точно и на място, което говори за изграден стил на писане. В неговата поезия няма да открием ярка и колоритна образна система — липсват му творческата смелост, ге-

ният на Ботев и Яворов, но в замяна на това той притежава смелостта открито да призове българския народ за борба с тирана, да разгори оная искра на любовородието, от която ще пламне бунтовния огън в сърцето на българина. Стихотворенията на Д. Чинтулов имат значение за българската поезия както с революционната си идейно-съдържателна наситеност, така и с новата поетична форма, изместила тромавите прозаични стихове на първите ни стихотворци.

* * *

В поезията на Н. Геров и Д. Чинтулов епитетите придобиват нови функционални възможности. За разлика от първите стихотворци, които често ги използват само като украсяващо или структуроорганизиращо средство, при двамата поети епитетната употреба носи чертите на естетическата пълноценност и уместност. Н. Геров отърсва стиховете си от излишни определения, църковнославянски клишета, опростява епитетната конструкция, въвежда нова лексика, осъзнава силата на фолклорната образност. Той използва епитета най-често в неговото пряко, конкретно-сетивно значение.

Епитетите у Д. Чинтулов не блестят с някаква колоритност и оригиналност. Но при него те разширяват възможностите си за въздействие. Имат по-усложнена асоциативна натовареност, умело са използвани като компоненти в състава на метонимични, символни и алегорични изрази. Наблюдава се опит за дистанциране на фолклорните епитети от традиционната им семантика, за да се актуализира тяхното звучене. След Н. Геров и Д. Чинтулов епитетите във възрожденската поезия ще придобият нови функции в художествения текст, ще се осмисли по нов начин тяхната употреба, ще се обогати понятийната система на художествените определения в лицето на П. Р. Славейков, Раковски, Гр. Пърличев, Хр. Ботев.

ЛИТЕРАТУРА

¹ Томашевски Б. Стилистика. Л., 1983, с.202.

² Топалов К. Проблеми на възрожденската поезика. С., 1979, с.37.

³ Пундев В. Добри Чинтулов. С., 1922, с.94; Баева С. Петко Славейков. Живот и творчество 1827-1870. С., 1968, с.189; Лекоев Д. Фолклорът и поезията на първия български революционен поет. — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, 71-73; Топалов К. Проблеми на възрожденската поезика. С., 1979, 37-46; Топалов К. Петко Р. Славейков. С., 1979, с.12.

⁴ Изключваме труда на К. Топалов "Проблеми на възрожденската поезика", който е по-цялостен опит за обобщения върху поезиката на възрожденската поезия.

- ⁵ Г а ч е в Г. Ускорено развитие на културата. С., 1979, с.122.
- ⁶ Г а ч е в Г. Цит. съч., с.323.
- ⁷ За доказателство ще направим малко отклонение. Епитетът "зъл" е един от любимите на Н. Рилски – "зли мусурмане", "зли работи", "зли вълци" и др. Употребата му с подобни определяеми не излиза от границите на познатото, типично фолклорно характеризирани. Макар че поставянето му в посочените случаи да има подчертаваща, засилваща внушението функция, то той не носи експресията на неочакваното, своеобразното. И без епитета знаем, че няма добри вълци или мусурмани. От тая гледна точка, съчетанието на същия епитет с абстрактното съществително "тъга" звучи по новому, притежава по-голям емоционално-образен ефект.
- ⁸ Т о т е в П. "Изворът на Белоногата" като възрожденска поема. – В: За литературните жанрове през Българското възраждане. С., 1979, с.97.
- ⁹ П у н д е в В. Добри Чинтулов. С., 1922, с.87.
- ¹⁰ Г е н о в К р. Добри Чинтулов. С., 1949, 56-57.
- ¹¹ А р н а у д о в М. Поети и герои на българското възраждане. С., 1956, с.102.
- ¹² П у н д е в В. Цит. съч., с.94.
- ¹³ Д р а г о в а Н. В. Добри Чинтулов. Стихотворения. С., 1973, с.24.
- ¹⁴ Д а л ч е в А т. За прилагателното. – В: Страници. С., 1980, 86-87.
- ¹⁵ Д р а г о в а Н. Цит. съч., с.13.
- ¹⁶ С т о я н о в С т. Прилагателното име като художествено определение. С., 1974, 25-28.
- ¹⁷ Л е к о в Д. – В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, с.73.
- ¹⁸ Д р а г о в а Н. Цит. съч., с.16.
- ¹⁹ Българската народна поезия и проза. Т. 1. С., 1981.
- ²⁰ Л е к о в Д. Цит. съч., с.70.
- ²¹ Пак там, с.72.
- ²² Л е к о в Д. По някои спорни и безспорни въпроси в творчеството на Д. Чинтулов. – В: Проблеми на новата българска литература. С., 1978, с.40.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"
Филологически факултет
Книга 1 – Литературознание
Том 27 (26)
1989

Българска, I издание
ISSN 0204 - 6369

Отговорен редактор Лъчезар Георгиев
Техн.редактор Бойка Мутафчиева
Коректор Стефка Бръчкова
Формат 60/90/16
Печатни коли 14,5
Тираж 250
Цена 25 лева

Дадена за набор: октомври 1992
Излязла от печат: февруари 1993 г.
Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"
Компютърен набор: Издателство "ПИК"
Печатница на университетското издателство

ISSN 0204 - 6369

Цена 25 аб.