

80
СА 110
JK 87
Т. 23, 1

РУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
·КИРИЛ
И МЕТОДИЙ·

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

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО—
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ
И МЕТОДИЙ“

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

TOME XXIII LIVRE 1
FACULTE PHILOLOGIQUE
LITERATURE
ANNEE 1989

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
•КИРИЛ
И МЕТОДИЙ•

ТОМ XXIII КНИГА I
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ГОДИНА 1989

УЛАН
УЛАН

80

3001/1992

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
гр. Б. ТЪРНОВО

Великотърновски университет
„Кирил и Методий“, 1989
с/о Jucantor, Sofia

82 (05)

СЪДЪРЖАНИЕ

Екатерина Критска — За някои сходства и различия при българските и руските сватбени лирически песни	5
Димитър Кенанов — Евтимий Търновски в защита на иконографията („Похвално слово за епископ Иван Подивотски“)	43
Биолета Русева — Жанр и памет	81
Богдана Радева-Георгиева — Семейството и индивидът в романите на Маргарет Драбъл	117
Христо Бонджолов — Проблемът за избора в романите на Юрий Бондарев „Бряг“ и „Избор“	135

CONTENTS

1. Introduction

2. The first part of the work

3. The second part of the work

4. The third part of the work

5. The fourth part of the work

6. The fifth part of the work

7. The sixth part of the work

8. The seventh part of the work

9. The eighth part of the work

10. The ninth part of the work

11. The tenth part of the work

12. The eleventh part of the work

13. The twelfth part of the work

14. The thirteenth part of the work

15. The fourteenth part of the work

16. The fifteenth part of the work

17. The sixteenth part of the work

18. The seventeenth part of the work

19. The eighteenth part of the work

20. The nineteenth part of the work

21. The twentieth part of the work

22. The twenty-first part of the work

23. The twenty-second part of the work

24. The twenty-third part of the work

25. The twenty-fourth part of the work

26. The twenty-fifth part of the work

27. The twenty-sixth part of the work

28. The twenty-seventh part of the work

29. The twenty-eighth part of the work

30. The twenty-ninth part of the work

31. The thirtieth part of the work

32. The thirty-first part of the work

33. The thirty-second part of the work

34. The thirty-third part of the work

35. The thirty-fourth part of the work

36. The thirty-fifth part of the work

37. The thirty-sixth part of the work

38. The thirty-seventh part of the work

39. The thirty-eighth part of the work

40. The thirty-ninth part of the work

41. The fortieth part of the work

42. The forty-first part of the work

43. The forty-second part of the work

44. The forty-third part of the work

45. The forty-fourth part of the work

46. The forty-fifth part of the work

47. The forty-sixth part of the work

48. The forty-seventh part of the work

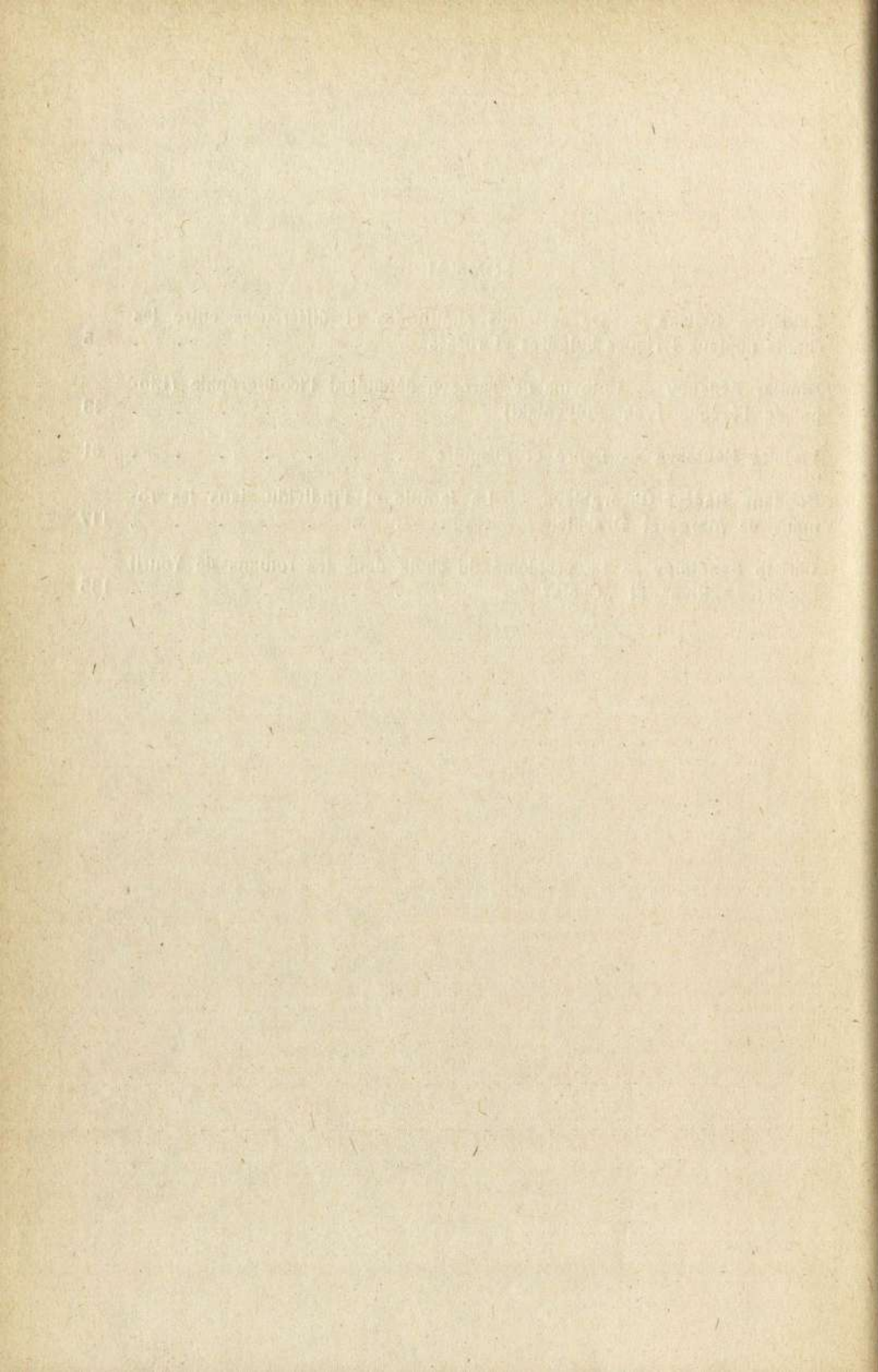
49. The forty-eighth part of the work

50. The forty-ninth part of the work

51. The fiftieth part of the work

SOMMAIRE

Ekatérina Kritska — De certaines similitudes et différences entre les chants nupiaux lyriques bulgares et russes	5
Dimitar Kéanov — Euthyme de Tarnovo défendant l'iconographie (Eloge de l'évêque Ivan Polyvôtski)	43
Violetta Rousseva — Centre et mémoire	81
Bogdana Radéva-Gheorghieva — La famille et l'individu dans les romans de Margaret Drabble	117
Christo Bondjolo — Le problème du choix dans les romans de Yourii Bondarev „Rive“ et „Choix“	135



Екатерина Критска

ЗА НЯКОИ СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ ПРИ БЪЛГАРСКИТЕ
И РУСКИТЕ СВАТБЕНИ ЛИРИЧЕСКИ ПЕСНИ

Ekatérina Kritska

DE CERTAINES SIMILITUDES ET DIFFERENCES ENTRE
LES CHANTS NUPTIAUX LIRIQUES BULGARES ET RUSSES

Изучаването на сватбените лирически песни както в руска-та, така и в българската фолклористика се развива в няколко направления. При руските сватбени лирически песни на историко-етнографска основа е изследвана тематиката, образите, поетиката¹. Поставен е за изследване проблемът за взаимовръзката между сватбената лирическа песен и сватбения обред², връзката между сватбената лирическа песен и други сватбени поетически жанрове³. Въпросът за композицията и функциите на този вид сватбени песни е малко изследван. В отделни издирвания се отбелязва, че главната особеност на сватбените лирически песни е тяхното повествователно нача-

¹ Элиаш, Н. М. Историко-этнографические истоки тематики русских свадебных песен. Ученые записки Белгородского пед. института. т. 2. 1959, 267—302; Русские свадебные песни. Орел, 1966.

² Яхина, Г. А. Сюжетность свадебной лирической песни и обрядовая действительность. — В: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971, 120—131.

³ Акимова, Г. М. О лиризме русских свадебных песен. — В: Фольклор и этнография. Л., 174, 201—210; Н. П. Колпакова. Лирика русской свадьбы. Л., 1973; Некоторые вопросы сравнительной поэтики (причет и песня). — Советская этнография, 1976, 41—53.

ло, а функцията им е да пояснят хода на сватбата от етап към етап⁴, отбелязва се също така динамизмът при тези песни, тяхната наситеност с монолози, диалози⁵.

В българската фолклористика централно място заемат изследванията на Хр. Вакарелски и М. Арнаудов, които разглеждат сватбените песни на етнографска и обредна основа, но без диференциация на отделните типове сватбени песни⁶. Многостранно разглежда българската сватбена песен Н. Кауфман — спецификата ѝ, поетическите и музикалните ѝ особености и в още по-широк аспект — взаимовръзката със сватбените песни на източните славяни⁷. Целенасочени и задълбочени са най-вече работите на Р. Иванова, изследвала композицията на сватбените песни, поетиката. С едно цялостно обобщение на базата на сватбения обред тя се представя в книгата си „Българската фолклорна сватба“⁸.

Богатият фактически материал ни позволява да проведем подробен сравнително-типологически анализ на руските и българските сватбени лирически песни по тематика, сюжет, съотношение със сватбения обред, художествени средства, с което ще изясним сходствата и различията при този жанр в руския и българския сватбен фолклор. За тази цел ще използвам сборници на известни руски събирачи и изследвачи (Шейн, Киреевски, Колпакова)⁹, южноруски песенни материали (Л., Крав., Т., Терещ.)¹⁰ и български сборници (Милад., БНТ, Сб. НУ, Слав., Роман. и др.), София 1988.

⁴ Аникин, В. П. Календарная и свадебная поэзия. М., 1970.

⁵ Пирожкова, Г. Ф. Художественные особенности жанров свадебной лирики. М., 1972 (автореферат на канд. дис.).

⁶ Вакарелски, Хр. Сватбената песен. Мястото и службата ѝ в сватбения обред. — Изв. нар. етногр. музей. 1939, 1—139; Арнаудов, М. Българските сватбени обреди. Етнологички и фолклорни студии. Ч. 1. Преглед на обичаите у народа. — Год. СУ., Ист.—филол. фак., т. 27, 1931.

⁷ Кауфман, Н. Някои общи черти между народната песен на българите и източните славяни. С., 1968; Близки черти между оплакване и песен. — Българска музика, 1966, № 10, 34—39; Н. Кауфман, Д. Кауфман, Оплаквания при смърт и при сватба в Родопите. — Български фолклор, 1977, № 1, 35—51.

⁸ Иванова, Р. Основни принципи за изграждане на художествения образ в българските народни сватбени песни. — В: Фолклор и общество. С., 1977, 267—271; Поетика на българската народна сватбена песен. С., 1975 (канд. дис.); Българската фолклорна сватба. С., 1984. Пълна библиография на изследванията на авторката вж. Български фолклор, № 1, 1985, с. 95.

⁹ Материалите даваме съкратено — вж. „Съкращения“.

¹⁰ Интересни съвпадения намираме, сравнявайки българските сватбени песни с южноруските. Вж.: Критска-Иванова, Ек. Сватбени оплаквания в руския и българския сватбен фолклор. — Български фолклор, 1981, № 1, 50—61.

Ние отделяме сватбените лирически песни като жанр в сватбения фолклор, опирайки се на тяхната функция в обряда и композицията им, целяща да разкрие тяхното съдържание, като считаме, че основната функция на тази група песни се състои в разкриването на мислите и чувствата на участниците в сватбата (младоженеца, невестата, близките им)¹¹. Самият обред служи само за основа, повод за разкриване на лирическия образ на сватбения персонаж. Отделен акт, действие в сватбените лирически песни може да се отбелязва (споменава), но това не е задължително, понякога за него можем да се досещаме, тъй като това е само повод за разкриване на чувствата, мислите на лирическите герои.

Композицията на сватбените песни от този тип е разнообразна, формите са развити, разширени¹². (в сравнение със сватбените оплаквания например, където имаме задължителната форма монолог, изпълняван определено от едно лице). Анализът на руските и българските сватбени лирически песни показва, че и при едните и при другите водещо място заемат **монологът** и **диалогът**. Монологът има значително място в руската и българската сватбена лирика, тъй като той е една от удобните форми за разкриване на чувствата, размислите на лирическите герои. **Монолозите** са свързани преди всичко с образа на *невестата* и това са дълбоко драматични разкази — размишления, разкриващи болката, мъката, мечтите, оплакванията на невестата по отминаващия момински живот. Невестата размишлява над бъдещия си живот, оплаква се, че малко ѝ е останало да се радва, сама се пита „как быть на чужой стороне, как привыкать к чужой семье, как назвать свекра — батеньку“ (Л₁ 15, Л₂ 259, Т₂ 150). И в българските песни — невестата отива далеко „през девет села, далеко, дето пилците зимоват, зимоват, пък не летоват“ (БНТ₅, с. 511). Тя моли младоженеца (либето) да я заведе „отдето си ме довело, за да иска прошка“

„от мама, още от татя,
че са ме много гледали,
гледали, още галили“

(Диников, с. 344)

¹¹ Срв. указанията на В. Я. Пропп за определянето на отделните фолклорни жанрове: Пропп, В. Принципы классификации фольклорных жанров. — Советская этнография, 1964, № 4, 147—194; Жанровый состав русского фольклора. — Русская литература, 1964, № 4, 58—79.

¹² Композицията на сватбените лирически песни в много случаи съвпада с тази на необредните (битовите) народни лирически песни — вж. Колпакова, Н. П. Русская народная бытовая песня. М., 1962; Лазутин, С. Г. Композиция русской народной лирической песни. Русский фольклор. Т. 5, 1960, с. 200, 218.

При руските:

Как поутру ранехонько,
Вечеру то позднихонько
Красна девица плакала:
Следва монолог — невестата моли
майка си да я погледа за последен
път.

(Кир. 377)

При българските:

Девер си снаха водеше
снаха му се молише:
В монолога невестата моли девера
да я пусне, та да се върне при май-
ка си.

(БНТ₅ с 571)

Песните монологизи с предшествуваша повествователна част разкриват най-често *молби*: на невестата да не я дават на чужди хора (Л₁ 103), обръщение към родителите ѝ да поливат цветята ѝ (Л₁ 27); към братя — да вземе пръстените и да ги сложи на ръцете ѝ, „чтобы не достались жениху“ („Ой, зори“) и в българските: невестата се прощава с родителите си (Милад. с. 475, № 546, СБНУ₄₈ с. 383), поръчва на майка си да ѝ полива цветето (СБНУ₄₆ с. 310), моли брат си да я откупи (Милад. № 512), а кума си хубаво да я пребулят (Стоин, с. 202, № 509).

Срещат се монологизи (с предшествуваша повествователна част) и на други сватбени персонажи — братът е продал сестра си (повествователна част) и в монолога вече я утешава да не плаче (Т₁ 153), монологизи на жениха към другарите му (поръчения да вземат невестата) или пък разкриващи любовта между жениха и невестата (Л₁ 16, 17, 19). Подобни са монологите и при българските песни — в повествованието славей плаче, че невестата се омъжва, в монолога невестата го утешава (СБНУ, 7, с. 70), женихът дава съвети на брат си, говори на коня си (Стоин, с. 236, № 702, СБНУ₄₈, с. 383) или пък повествователна част — разкриваща обстановката: два свата са се събрали, пият, единият пее, другият плаче. Монологът разкрива *жалбата на бащата на невестата* — колко е тежко да отгледаш чедо и да го дадеш другиму (Динеков, с. 346).

Монологът с повествователна част може да бъде построен и на основата на двучленен образен паралелизъм с първа част символ повествование.

При руските:

Плавала лебедушка по морюшку,
Плавала беленькая да по синему;
Плывши она, лебедушка, да воскликнула,
Воскрикнула беленькая, да восплакнула.

Във втората част — невестата, реален образ, във формата на монолог изказва жалбата си, че трябва да се раздели с русата си коса (символ на моминството) (Л₂ 24).

При българските — с първа част — повествование символ:

Изникнало ѝе зелено дърво,
колко зелено, толкова ядово.
Со връв се кланят, с корен прощае.

Втората част — образът на невестата и баща ѝ — в монолога невестата иска прошка и пр. (БНТ₅ с. 556).

Към този тип песни можем да отнесем и руските сватбени лирически песни за сираче (Л₁ 131, Л₂ 91).

При структурната форма повествование с диалог — повествованието също изпълнява функцията на пояснение и се намира в началото на изложението.

При руските:

Вечор Марьюшка слезно плакала,
Вечор горючими обливалася,
Унимал ее родной батюшка,
Уговаривала ее родная матушка.
Следва диалог между невестата и родителите
(Авр. „Вечор“).

При българските — повествователна част пояснение:

Яна двори мела
с китка босилкова,
вяйка сраторова.
Пушки изпушнаха,

Яни ръка трепна,
метлица изпусна,
Яна в къщи влезе,
па си майце каже:

Следва диалог между невестата и майката
(СбНУ, 1, 38).

Песните от този вид обикновено са диалози-размисли, като формата на диалог внася повече драматизъм и напрежение (естествено и динамизъм) и по-ярко се предават мислите и чувствата на героите. Напр. на невестата с дружките ѝ — как да назовава бъдещите си свекър и свекърва (Колп. 183), на невестата и майката, упреците на първата и оправданията на втората (Л₁ 2, 30, Л₂ 230); между младоженеца и невестата (Л₁ 28, 31, Л₂ 179, Т₂ 151) и в българските — диалог на невестата с момците (БНТ₅ с. 540), на невестата с брат ѝ (СбНУ39, с. 70). Диалогичната форма с повествование може да бъде построена на основата на образен паралелизъм, като в първата част — повествованието — е даден символът, а в диалога — реалният образ (Л₂ 7, 3, 22, 30) и при българските — напр. „Ела се вие, превива“ (БНТ₅ с. 554).

При чиста форма диалог едната страна, водеща диалога,

често остава неизвестна (може само да се предполага), като повечето песни от този тип са построени на основата на образен паралелизъм. Напр. при руските: I част на диалога:

Полевая наша вишенька, —
 Дорогая наша гостинька!
 Погостуй у нас малехунька, —
 На дворе у нас тихохунька:
 Нету ветру, нету вихорю,
 Нету горя — дождя сильнова.

II част на диалога:

Я бы рада погостила у вас, —
 У ворот стоят добры кони,
 За столом сидят разлушнички;
 Разлучают с отцом, с матерью,
 Со всем родом, родом-племенем,
 Да-й сы милами подружками.

(Л, 130)

Диалог чиста форма при българските сватбени лирически песни:

I част:

Русо, мала моме,
 шо си уникнала?
 Дали дари нямаш,
 дари да дароваш,
 спая да тувараш?

II част:

— И дари си имам,
 дари да даровам,
 и спая си имам,
 спая да туварям,
 ам си ми е балну,
 оти за уделят
 от майка, от баща,
 от гулема рода.

(БНТ₅ с. 572)

(Вж. още и Слав. 153, 154, БНТ₅ с. 511, 543; СБНУ4, с. 37, СБНУ⁴⁵, с. 196). Внимание също така заслужава диалогичната форма — едночленен образен паралелизъм без разкритие на образа символ:

I част:

— Ой, дъбе, дъбе, син-зелен дъбе!
 Та шо си, дъбе, зелен повянял,
 пък я съм, дъбе, сухар пролистнал?

II част:

— Та как не ще съм зелен повяхнял,
 та как не ще си сухар пролистнал?
 На мои дори мъгла попаднѣ,
 мъгла попаднѣ до сама земя,
 на тои дори две слънца грят!

(БНТ₅ с. 563)

Що се касае до сватбените лирически песни с усложнена структурна форма, и за руските, и за българските можем да посочим съчетание на два монолога с повествование, като по-

следното изпълнява ролята на свързка. Монолозите най-често се противопоставят по съдържание. Напр. при руските песни: В първия монолог невестата моли баща си да загради двори, да постави пазачи, следва отговор-монолог на младоженеца, който се хвали, че ще стъпче пазачите, но ще вземе невестата. Повествователната част свързва двата монолога:

Хвалитя, вот хвалитя млад Иванушка,
Хвалитя Иванушка, что-й Стефанович:

Следва монологът на младоженеца:

Первого сторожа я конем стопчу,
Другого-то сторожа я плятью ссеку,
А третього сторожа я вином спою,
А Настасьюшку Васильевну за себя возьму!
(Л₂57)

При българските сватбени лирически песни — в I монолог младоженецът моли бога да направи „нощ година“:

да ми падне мома в раце
да ми падне мома в раце, мари девойко,
да я скърша, да я сломя, мари девойко,
като ляба на обяда, мари девойко,
като млина на пладнина, мари девойко,
като турчин кокошчица, мари девойко,
като овчар цело агне, мари девойко,

Следва повествователната част-свързка:

А мома по двор оди, мари девойко,
по двор оди, слъзи рони, мари девойко,
слъзи рони, пръсте троши, мари девойко,
пръсте троши, бага моли, мари девойко;

II монолог:

— Дай ми, боже, ден година, мари девойко,
ден година, нощ два часа, мари девойко,
да не падам момку в раце, мари девойко,
.....

(СБНУ, 5, с. 50)

Срещаме усложнени форми със съчетание на монолог, диалог с поясняваща, свързваща повествователна част, още разгърнати въпроси-отговори (тип диалози) и др. (вж. БНТ₅ с. 525 и с. 540); тричастен принцип на композиция, като повтаряемите части на сюжета не са равнозначни помежду си и при всяко повторение стават изменения в сюжета, и това се съпровожда с постепенно нарастване на напрежението в действията. Напр.

младоженецът пита три пъти невестата кой в рода ѝ е най-мил — отговорите са различни, а последният верен и желан — „Ванюшка един мил“. Този тип композиция е често срещан при руските сватбени лирически песни (вж. Л₁ 29, 86, Л₂ 60, 187, 188, Колп. 162, 168). При българските сватбени лирически песни се среща двучастният принцип на композицията с пълно противопоставяне на действията, образите — символически и реални, напр., популярната песен „У Недини слънце грее“ (Слав. 146).

Неотделима част при сватбените лирически песни е *встъплението*, чиято функция е да създаде необходимото настроение, да подготви психологически към възприемане на главната тема. Функцията на встъпление изпълнява най-често образният паралелизъм, преобладаващ сред другите видове встъпления. При встъпителна част, *разкриваща образа на невестата*, при руските песни тя е „серая куница“, „перепелочка“, „черная галочка“, „лебедушка“, а младоженецът е „ясен сокол“, „серый волк“, „охотник“ (Кир., № 376, 376А, 369, 357, Колп. 124, 127 и др.). При българските невестата е „къпина“, прехвърлила се „преку висока планина“, „ясно слънце“, „лоза винена“, „тънка ела“, а младоженецът — елен, преплувал реката, „сив сокол“ (Милад., с. 267, Слав. 149, Милад. с. 263, БНТ₅ с. 508, Милад. с. 270), младоженецът и невестата — „черна череша“, разклонила се „между два пътя, два друма“ (БНТ₅ с. 527), невестата и родителите ѝ:

Изникнало ей зелено дърво,
колкото зелено, толко ядово,
Со връв се клаят, с корен се прошаат.
(БНТ₅ с. 556)

Пейзажите, битовите картини като встъпления изпълняват не само емоционална функция, но характеризират и мястото на действие, те са фон, на който се разкрива лирическият герой. При руските сватбени лирически песни това е зимен пейзаж — чисто поле, улица, дето вие вилицата (Л₂ 179), „белая порошица“ (Л₂ 17); нощен пейзаж — „за горою светел месец светит, за другою яркие звездочки“, „темные ночушки осенние“ или „зори ранние, вечерние“ (Л₂ 126; Л₁ 12). При българските — това е дворът на младоженеца или невестата — „Яна двори мела“, „Момко юнак по двор оди“ (БНТ₅ с. 542; с. 524), есенен пейзаж — „девојкини двори мъгла паднала, роса заросила“, „паднала ѝ слана есенна, ослане гора зелена“ (БНТ₅ с. 574; с. 567), гора — често място за действие — „Никола шета

низ гора“ (Милад. с. 268). За сватбените лирически песни са типични и *встъпленията-обръщения* към отделните сватбени персонажи, като те преобладават при българските песни. При руските: „Государь мой“, „Родный ты батенька“, „сваты мои“, „ты мати“, към природата — „ты буен ветер“, „към птиците — „ты горюн-воробейко“ (Л₂ 30; Крав. 201; Кир. 364, 369; Колп. 45, 162, 173). При българските — най-разпространени са обръщенията към невестата (при някои песни — независимо от по-нататъшното разкриване на действията, преживяванията на майката, бащата или зетя) — „Девојко, девојко“ — разкриват се преживяванията на майките на младоженеца и невестата — мъката на едната и радостта на другата (БНТ₅ с. 574), „Видо, гъзел Видо“, „Руса мала моме“, „Русане ле, бяла девојко“, „Янинко, мари Янинко“, към майката — „Майко ле, стара майко ле“, „Нали ти рекох, мале ле“, към младоженеца — „Зетяшине, чуже земянине“, „Ой, деверю, деверю“, към природните сили — „Стой, почакай, ясно слънце“, „към птиците — „Сиви бели гълабе“, „Гукай, гукай, пролетна гугутко“ и др. (СБНУ,⁴ с. 53; Милад. с. 256; БНТ₅ с. 574, 560, 561, 543, 571, 557, 540; Слав. 153, 158; Милад. с. 519.).

При отсъствие на встъпителна част изложението започва с разкриване на основната тема. Това е характерно за песни, тясно прикрепени към обряда, песни, следващи хода на сватбата. Напр. при продажбата на невестата от брата той я утешава „Татарин братец, татарин“ (Л₂ 217, Л₁ 136, Т 153); невестата напуска бащиния си дом:

„Дуношка со двора у матушки схаживала,
У тутинки маковку славивала.“

(Т, 156)

При българските: също при продажбата на невестата — „Сестра брата милно моли“ (СБНУ³⁹, с. 70, № 155); извеждането на невестата от девера — „Девер снаха водеше, / за ръчица десница“ (СБНУ, 4, с. 41); сгодяването на девојката — „Пиан идам от град Велико“ (Милад. с. 255); при тръгването на невестата — „Откраднахме си девојка“ (СБНУ, 44, с. 318) и др.

Що се касае до контаминация на сюжетите, наблюденията ни показват, че това не е типично за сватбените лирически песни, както руските, така и българските. При руските можем да отбележим контаминации на две сватбени лирически песни или на сватбена лирическа песен със семейно-битова. Напр. сватбена песен — невестата се прощава с родния дом, отива в градината, откъсва върха на любимата си ябълчица. Във втора-

та част на песента се съобщава за живота на младата жена в чуждото семейство и това е популярната в руския фолклор семейно-битова песен „Калина с малинушкой“ (Л₂ 226). При българските сватбени лирически песни намираме контаминация на различни типове сватбени песни, напр., песни-описания, коментиращи, поясняващи сватбения обред и тясно прикрепени към определено действие, акт¹³ и сватбени лирически песни. I част — песен-описание с императивна структурна форма:

Засявайте засежките, Калино ле моя,
тази вечер у ергеня, Калино ле моя,
утре-вечер у момата, Калино ле моя!

II част:

Изникнала тъпка ела, Калино ле моя,
у Петрови равни двори, Калино ле моя,
кой как мина, отчесна си, Калино ле моя,
Иван мина, отръгна я, Калино ле моя,
занесе я, Калино ле, Калино ле моя,
у бащино си равно двори, Калино ле моя,
загъсё я, Калино ле, Калино ле моя,
занесе я, посади я, Калино ле моя!

(БНТ₅ с. 512)

Втората част се изпълнява и отделно като сватбена лирическа песен, пак на Засевки и това е довело до контаминацията на двата типа песни. Сюжетът на посочената сватбена лирическа песен е разпространен и в руския сватбен фолклор, а също и в украинския (вж. Чуб. 141).

Теми, образи, съдържание при руските и българските сватбени лирически песни.

Отделяме няколко сюжетни тематични групи, като във всяка включваме сюжети, изобразяващи лица, свързани с роднински връзки, обща цел или емоционални преживявания. При темата *невестата — родът на невестата* се оформят няколко сюжетни тематични групи, широко разпространени както в руския, така и в българския сватбен фолклор. Това са песни, представящи прощаването на невестата с моминството, символът на което в руските сватбени песни се явяват „девя кра-

13. Сватбените песни от този тип са широко разпространени и в руския сватбен фолклор. Те имат съвсем друга структурна форма, кратки са, лаконични — по обем и без развито съдържание, с функции, различни от сватбените лирически песни. Вж. Колесницкая, И. М. Простейшие типы русских народных свадебных песен. — В. Русский народный свадебный обряд. Л., 1978; Иванова, Р. Българската... с. 48, 51.

сота“, „ленточка алая“, „руса коса“, „воля“, „девичья краса“ (Колп. 185, 186, 187, Л₂ 56). При българските — „момините стомни“, „зелен венец“, „момино крехко смеянье“ и пр. (БНТ₅ с. 559, 561, 518). В групата сюжети *невестата — родителите* и ярко е изразена невестината силна обич и мъка, предизвикани от предстоящата раздяла с родителите ѝ. Това са популярни в руската традиция сюжети — невестата оставя ключовете (панделка, венче) на своите родители (Л₁ 122, 125, 126); събужда се, за да се прости с тях:

Не неделюшку, родимая, девовать,
Да-й осталось одну ночушку ночевать,
Да и ту дочку во слезах же не видать.
(Л₁ 104, Л₂ 51)

И още един сюжет, широко разпространен в руския и в българския сватбен фолклор — невестата оставя на баща си (майка си) „пахучие василечки“, „лазоревые цветочки“:

Жаль, жаль, моя маменька, тебя,
Отдаешь ты молодешеньку от себя
Остается весь зеленый сад у тебя,
И все мои пахучие васильки,
И все мои лазоревые цветы.
Вставай же, моя маменька, раненько,
Поливай ты руту-мяту частенько,
Утреннюю, вечернюю зарю
И своей горячею слезою.
(Пол., Л₁ 27, 121).

И нека да сравним с българските:

Ма ой мале, милника,
Оставьом ти оставьом
до два стрька босилек,
на третия калофер;
често да ги заливаш
вечер и утром со вода,
на пладнина със сълзи.
(СбНУ, 4, с. 41, варианти — СбНУ, 1, с. 46, БНТ₅ с. 554)

Популярен в руския сватбен фолклор е сюжетът — невестата напуска родния дом, отчупва върха на дърво (бреза, ябълка, черница) с традиционното обръщение-укор към родителите:

— А ты стой, моя тутинка, век без верха,
А ты живи, моя маменька, век без меня,
Век без милой своей чадушки.
(Т₁ 156, Л₂ 226, 228)

Като аналог, можем да посочим широко разпространената в българския сватбен фолклор песен „Що се боря от кореня корнет“ — в руските песни — дърво без връх, в българските — дърво без корен и една обща тема: прощаване на невестата с близките ѝ:

Що се боря от кореня корнет?
 Не се боря от кореня корнет,
 тук се делил девойка от майка.
 Що се боря от кореня корнет?
 Не се боря от кореня корнет,
 тук се делил девойка от татка.

(БНПП, с. 374)

Невестата иска прошка от баща си, тя отива „во тугя кукия“, „во туге люде“ и моли „прости ме, прости, ей мили татко“; иска прошка от майка си „ке сам ти фного додевала, ядове давала“, утешава я — тя я оставя с по-малката сестрица — „тя ще ти вода донесе“, или пък я оставя с нейната тъга:

Ти пъквовете ще гледаш
 и пътниците ще питаш.
 Очите ще те заболят
 по пъквовете да гледаш

(БНТ, с. 551, 553)

В тази тематична група се разкриват и преживяванията на близките на невестата. В руските сватбени лирически песни майката сама буди „свою чадушку“:

Встань, проснись, чадо милое,
 Приехали твои разлучники,
 Да которые разлучить хотят,
 Разлучить с отцом, с матерью.

Родителите изживяват дълбоко раздялата:

Мать стоит слезно плачет,
 А батюшке жаль...

Те молят невестата:

Вярнись, вярнись, чада милаи,
 Вярнись хуть простись:
 Махни хуть платком.

(Л₂ 230, Колп. 246, 247)

Майката успокоява невестата:

Ты не плачь-ка, моя умная,
 Ты не плачь, моя разумная,

Мы не одну тебя проводим:
Мы проводим с провожатými,
С провожатými, со сватами.
(Колп. 177)

И пак майката се оплаква, че дъщерята отива „в чужбинуш-ку“, а „чужбинушки наша Настюшка не знае“ и я учи да уважава старите хора, по-ниско да им се покланя (Л₂ 42). Голяма е загубата за майката — тя търси дъщеря си, вижда венеца ѝ, но „Настюшки нсту“: „Татары узяли, боярам отдали“ (Л₁ 142). Майката е загубила метлата със златна дръжка (т. е. невестата) и горчиво оплаква опустялата къща:

Да теперь мой сени
Неметены будут,
Да теперь моя изба
Не топлена будет,

Да теперь моя семья,
Не кормлена будет...
Туда-сюда гляну
В уголочках пусто.
(Крав. 229, Колп. 177)

И нека сравним с българските сватбени лирически песни — мъката, самотата на изоставената майка:

Дъщерко моя майчина,
ти ми са сбираш, торнуваш,
ам мене кому оставяш?
Кой ще ми вода донесе,
Кой ще ми огън накладе,
кой ще ми дворан измете?
(БНТ₅ с. 554)

„Девојкина майка“ ходи по двора, търси детето си, „дробни сълзи рони, руси коси скубе“ (СбНУ, 2, с. 61). И същите заръки, наставления, съвети към невестата — често да се кланя — „коню до гривата“, „градски да хми са покланяш, градски ръка да хми полюбиш“ (СбНУ, 6, с. 40, БНТ₅ с. 560). Не помалка е мъката на бащата на невестата, неговите жалби:

доде бе при мене, без вода не седях,
дъщерина вода рано донесена,
рано донесена, в градина внесена,
с пещимал завила, с цвете украсена,
с цвете украсена, с босилкови думи.
(Динеков, с. 346)

Той пие и плаче и се окайва пред свата си:

„свате ле, свате, свекре ле,
мъчно се чедо чувало,
лесно се дава другиму“
(Динеков, с. 346)

Отделяме и кръг сюжети, разкриващи взаимоотношенията между невестата и брата, невестата — сестра ѝ, невестата — дружките. Най-често това са молби към брата (братята) да я защити от младоженеца, да я скрие (Л₁ 115). Невестата като „лоза винена около брака се вие“ с молба братът да я откупи (Милад., с. 512). Братята укоряват невестата, че бързо се е предала „в чужди браќа у ръце“ и „нейните братенца“ „бели пръсте кършеа, градом сълзи ронеа“ (БНТ₅ с. 562). При руските песни, изпращайки невестата, братът я успокоява:

Брат сестрицу уговаривал:
„Ты, сестрица моя умная,
Ты преумная, разумная,
Носи золото, не снашивай,
Терпи горе, не рассказывай.
(Колп. 178)

Невестата предава цветята на по-малката си сестрица, оплаквайки се — „отцвели ее лазоревые цветочки“, моли я да не забравя дружките ѝ или пък за последен път да заплете косите ѝ:

Сестра моя, коса твоя!
Тебе плести, расплести,
Да надвое заплести!
(Л₁ 118, Л₂ 118)

Богато е представена сюжетната линия невеста — дружки. Невестата не иска да се разделя с тях, моли ги да я скрият:

Вы, падружки, схараните меня, Едут, едут разарители, Разарители, разлучители, Разлучают с отцом, с матерью И с любезными падружками,	С каторами я водилася, Я водилася, не бранилася, Теперь навеќ разлучилася. (Крав. 204, Т ₃ 79)
--	--

Тя ги моли да се застъпят пред родителите ѝ:

Говорите мому батеньке,
Говорите мому родному —
Нехай замуж не отдавая (2)
Большой воли не уйма.
(Л₂ 16, Поп.)

Но и дружките я упрекуват, че рано се е омъжила, че ги е излъгала „Несправедливая да калинушка“ (Терещ., с. 233). При българските сватбени песни — дружките отказват да дадат невестата на младоженеца — готови са да дадат „лоза със гроз-

дъе“, „вейка със дяля“, но не и дружката. Те я предупреждават, че идат „сватове и свашица“ — „тънки змейкине“, приготвят сватбеното знаме и плачат:

дор китеше, все сълзи ронеше,
ем ронише, ем песен пояше,
дека сте си много живувале!
(Вакар., с. 34)

Дружките я молят да се обърне поне на тръгване, но отговорът е:

свекор ми свека пред мене,
синджир девери по мене“
(БНТ₅ с. 558)

Дружките укоряват измяната, празните хвалби на невестата:

не си майка оставям,
не си брата забарям,
не си дружки оставям.
(СБНУ, 4, с. 39)

И като продължение:

Що ти омръзна, девокьо,
моминска бела премяна,
моминско ситно ходене,
моминско ситно смеянье?
(СБНУ, 44, с. 384)

Но те ѝ остават верни — отивайки на чешмата, и „невестини стомни“ ще носят, и „нейните двори“ ще метат — „маке ти жал да не гу е“ (СБНУ, 2, с. 63). Образът на дружките се допълва с този на селските момци. „Китените сватове“ ги питат: „Вала вамо, селски момчетие, жал ли ви е за селска девойка?“. Отговорът разкрива волния безбрачен живот и така характерните български обичаи като напиване на вода, крадене на моминска китка и др.:

Жалба, жалба, та кяку да не е,
доста ни е воду подавала,
доста сме ю китке пограбиле...
(БНТ₅ с. 573)

В тази тематична група включваме и сюжетите, разкриващи образа на невестата сираче, така характерен за руския сватбен фолклор. Тя моли брат си да събуди умрелите родители:

Поезжай-ка ты в большую церкву,
Ударь-ка ты в большой калакол,
Ни расступница ли сыра земля,
Ни расколетца ли гробовая доска,
Ни встанет ли родной батюшка?

(Тз № 4)

Невестата заклина природните сили да събудят починалите родители:

Разбудите вы родимую матушку,
Она встанет, она сядет
По конец дубова стола,
Поглядит на свою чадушку:

Куда мое чадо собирается?
Ко чужому отцу, к чужой матери,
Уборушки ее горькие,
Покрутушки сиротские.
(Крав. 201)

Сходна е молбата на починалия баща към природата да го съживи:

Да спусти, мене, боже,
Сы небес да на землю
Свою чаду поглядеши, —
Да как она убирана

Ой как она снаряжена,
Снаряжена, посажена —
Снаряжена по-господски,
Посажена по-сиротски.
(Л₂ 91)

Групата песни, изобразяваща *рода на младоженеца*, е другата тема, противоположна на първата група песни, представящи невестата и нейния род — отбраняващата се страна, а младоженецът и неговият род — агресивната, нападащата страна. Характерно за руския сватбен фолклор е обединяването на сюжетите от тази тематична група с една популярна, широко разпространена сватбена песен — песен-лайтмотив, свързваща ги със сюжетите от първата група:

— Ой да, ты не вой, серая кунница!
— Ну и как жа бы мне, кунушке, не выти:
Как сы вечеру дождь, сы темнова сильней,
Вы полу-то до ночи мороз приморозил,
Кы белу-то да свету порошица выпала, —
По чистому-то полю охотнички ездют
В тороках-то да везут шелковы тенеты,
Как хотят-то мене, куну, уловити,
С черным соболям мене разлучити,
Ну, хотят-то да с мене вот шубушку сшити,
Черным соболям шубу опушити.
— Ты не плачь, да не горюй, красная девица!
Ну и как жа бы мне, девочке, не плакать:
Вот приехали к нам большие разлучнички, —
Все хотят-то да мене, девочку, узяти,
Сы отцом-то да сы матерью мене разлучити!

(Л₁ 22, 124)

Сватбеното шествие — „свадебный поезд“ — това са „охотнички, бояре, соколы“. „Бояре понаехали, гости неведанне“, „сорок лошадей вороных, пятьдесят человек верховых, да четыре каретушки“ — те ще разбият каменната стена и ще вземат невестата „выпустить соловья из золотой клетки“ (Л₁ 28). В тази тематична група особено изпъква образът на младоженеца. Той е обкръжен с момци „бояре“ и изпъква много добре на фона на техните действия, тъй като е главният им предводител. Младоженецът е агресивен, готов е да воюва с невестата, рода ѝ, но да вземе „свое суженое-ряженое“. Невестата ще се скрие зад каменния хълм, но младоженецът с кон ще стъпче хълма; невестата ще се скрие при месечко, но младоженецът от бога ще я измоли; невестата ще се скрие „соколу по крылышки“, а младоженецът със стрела ще убие сокола и ще вземе невестата (Поп. „Руса коса“). Повсеместно са разпространени сюжетите — невестата моли младоженеца да я пусне на моминското хоро — „девичий карагод“, но младоженецът отговаря: „Привыкай ты, подруженька, / к бабичеву карагону“ (Л₂ 7, Т₂ 151). Младоженецът я предупреждава, че в новото семейство я чака работа: „свекру ковер вышививать, свекрови наборы набивать“ и пр. (Л₁ 31, Л₂ 22).

При българските сватбени лирически песни родът на младоженеца е респектирац — „честна свекор и рода му е“:

що ѝе свой голем събор околу тебе,
како на грат яничари се околу царя.
(Милад., № 262)

Голямо е учудването на родителите на невестата — дали са турци, или са еничари, или идат „китени сватове“. Те заплашват рода на невестата:

— Йотваряй порти, момина майко,
че ти идеме триста конаци,
триста конаци, петстотин пешаци.
(Милад., с. 576, № 542)

Майката на невестата е посадила градинка, но сватовете обират „цвекето“ — вземат момата (СБНУ, 44, с. 383). В повечето сюжети е разкрит образът на младоженеца. Както и при руските сватбени песни той е на кон „кове кона у заграде — / сребро клинци, позлатени пльочи“ (СБНУ, 48, с. 35), или пък „бял кон води“ (СБНУ, 5, с. 50). „Кагаруй“ (младоженецът) долита в „момини двори“ и не си отива „дур му дадоха, мари, млада невеста“ (СБНУ, 4, с. 35). Младоженецът и родът му са войската:

сега войска на двор дошла,
на двор дошла, конь довела.
(СБНУ, 39, с. 70)

Невестата иска да се скрие в „сиво стадо, в дясно крило“, при „стада големи“, „люти кучета“, но сватоветѣ я чакат (БНТ₅ с. 525). Деверите рушат граденото, за да вземат невестата и я отведаат (СБНУ, 4, с. 37), кумът се хвали: „що сакахме, това откраднахме“ (СБНУ, 44, с. 381). Майката на младоженеца предлага на невестината майка „да се сватиме, а да се сродиме“ (БНТ₅ с. 509), заръчва като водят невестата:

све през гора да минат,
вятър да не я духа
слънце да я не грее;
да е бела, червена,
да е тънка, висока.
(СБНУ, 7, с. 61)

Сестрата на младоженеца милно се моли, дава съвети на браткаква невеста да си избере (СБНУ, 47, с. 383).

Паралелно с горепосочените две теми се развива и трета, обединяваща голяма група сюжети. В тях е отразена *взаимната любов между младоженеца и невестата*, при това не толкова действително изпитвани чувства, колкото техните мечти за идеална взаимна любов¹⁴.

В руския сватбен фолклор темата за любовта между младоженеца и невестата е представена широко, с всичките нюанси и вариации. При руския сватбен обред задължително и няколко пъти се изпълняват популярни сватбени песни, започвайки от акта „Рукобитие“ (съответно в българския обред — Главез, Голям Главез), като в песните се включват имената на младоженеца и невестата и, така да се каже, официално (публично) се съобщава за тяхната любов:

¹⁴ Намираме за неправилно мнението на отделни фолклористи, че темата за любовта (по-конкретно — избиране на жених от девойката, обяснение то и в любов) се явява по-нова, т. е. това са „песни смягченной формации, както отразяващите новозменения в семейно-патриархалном быте“. Вж. Элиаш, Н. М. Русские... с. 31, 37; Пирожкова, Т. Ф. Художественные... с. 10; Жекулина, В. И. Поэзия свадебного обряда Новгородского края. Л., 1975, с. 117 (Канд. дис.). Считаме, че песента винаги е отразявала не само действителното, но и мечтите на народа и паралелно с песните за безправното положение на жената в семейството са възниквали песни и с по-друго съдържание — за взаимна любов и пр. Колесницкая, И. М. Песни о предпочтении суженого в русском и украинском фольклоре. — В: Фольклор народов РСФСР, Уфа, 1974, с. 132, 142. Авторката доказва древността на тази група песни (с. 135).

Ой, заюшка, горноста я молодой,
 К чему тебя поздно с вечера нет.
 Иль у тебя принадушка есть,
 Принадушка — камыш-травушка,
 Прилучила красна девица-душа
 Привадила Ваничку молодца,
 Заставила часто в гости ходить,
 Позволила себе целовать-миловать.

Такава роля изпълнява и песента „Вы лютые крещенские морозы“ — милият е измръзнал на коня си, но любимата го чакане на вратата, изнася лисича шуба, загръща го (Крав. 178, Л₁ 77). Невестата сама си избира мъж, при това млад, а не стар (Л₂ 50, Л₁ 133). Тя предпочита момъка пред родителите си, цени любовта му, подаръците (Л₂ 15), не може да живее „без милого друга, без любезного и без ласкового слово, без приветливого“ (Л₁ 81). Тя го познава по коня — „по фуражечке узнала — вот тотто мой Ванюшечка молод“. Конят на милия лети като сокол, „что змейка прыгает“, а дрехите му — „что мак разцветает“ (Л₁ 80, Л₂ 129, 132). Любовта между младоженеца и невестата е взаимна. Младоженецът седи с момците — не яде, не пие, а мисли за невестата, в мислите си той лети при нея, за да си я вземе „за Настюшкой за хорошенькой, такой за пригоженькой“ (Л₂ 176). Младоженецът всячески се старае да прилъже невестата:

Как у нас столы дубовыя,
 Как у нас скатерти шелковыя,
 Как у нас вина налитыя.
 (Л₂ 30)

Орел (младоженецът) върви по мост (символ на брак), „ведет за собой кунушку“ (невестата) и ласкаво ѝ говори:

Иди, моя кунушка, не бойси,
 Да не мочи свои лапушки!
 (Л₂ 52)

И нека да анализираме съответния паралел в българските сватбени лирически песни. Девојката сади градина с цветя, момъкът ги тъпче, девојката го кълне, но веднага съжалява за клетвата (Милад., т. 265). Невестата обича младоженеца, нарича го „мое мило добро“ (Милад., с. 528), тя „русо му перче чешеше, руси мустаки сучеше“ (Милад., с. 267). Невестата му поръчва да доведе много сватове, приготвила им е много дарове (СБНУ, 4, с. 50). На младоженеца — при мисълта, че отива в „девоки двори“, сърцето му се разиграва:

како риба в дълбоко море,
како вино во стребрена чаша,
како овен во стадо големо,
от, ке иде по млада невеста
(Милад., с. 265)

Младоженецът е нетърпелив в любовта си, дори и агресивен — моли се да станат „ден два часа, нощ година“, за да бъде с невестата:

да я скърша, да я сломя,
като млина на пладнина,
като турчин кокошчица,
като овчар цело агне.
(СБНУ, 5, с. 50)

Невестата се оплаква на младоженеца, че даровете ѝ са малко, а той я успокоява — той има „сестра рубалня“, „она наме дари че да займе“ (СБНУ, 49, с. 318, № 569). „Сиви сокол“ донася на невестата пръстен, „цървен кавод“, „сребърен пояс“, „шарен дулак“ (Арн., с. 10). Момковата майка хвали сина си, примамва невестата:

У него бахча хубава има,
и цвеке има да ти мирише.
(Слав. 152)

Изследвайки съотношението между руските и българските сватбени лирически песни и сватбения обред¹⁵, можем да отбележим, че както при едните, така и при другите се отделя група песни, по-тясно прикрепени към обряда и в някаква степен разкриващи дадения акт или пък преживяванията на сватбените персонажи, участващи в този акт, и група песни — с по-свободно съотношение със сватбения обред.

1. Сватосване —

„просватанье, още „рукобитье“, „пропой“, „богомолье“ в песните се разкрива молбата на девойката към бащата да не я сватосват, омъжват — ответният отговор: „По рукам ударили, заряд положили“ — вж. Шейн 2158, Терещ. 308,

1. Голям главез

още годеж, голям строй, голяма углава — Иванова₂ с. 35. Разпространен сюжет — младоженецът е бил у невестата, „руйно вино съм пило“, златен пръстен е оставил. Милад. 255. Важен момент при годежа — даряване на невестата

¹⁵ При определяне съотношението със сватбения обред се ръководим от указанията на публикаторите и съдържанието на песните.

Кир. 209. II сюжет — пропиването на девойката от бащата и сватовете — „Пьяница“ — широко разпространена — Шейн 2055, Терещ. 319.

2. Предсватбена седмица:

а) Приготвяне и изпращане на *прикята* на невестата в дома на младоженеца — „подушки“ — характерно за южно-руския фолклор — в песните, от една страна, се констатира самият обред, а от друга, преживяванията, мислите на отделните лица: майката на невестата, майката на жениха. (вж. Л₂ 73, 75, Л₁ 39, 41).

б) Приготвяне на *сватбените хлябове* — самият обред е широко разпространен и добре развит в Централна и Южна Русия, също в Украйна — вж. Чуб. 505, Веслля_{1/2}, съпроводен е от съответни песни-описания с различна структурна форма и функции, за което вече споменахме.

в) Няма съответствия.

г) Приготвяне на *моминския венец* — „девья красота“ —

стата от младоженеца и рода му — подробно отразено в сватбените песни — даряване с „гривни сребърни, пръстени“, „на вакло чело алтъне“ — Арн₁ с. 10, Милад. 270, БНТ₅ с. 511.

2. Предсватбена седмица:

а) Приготвяне на *даровете*: Невестата реди „тънки дарове“ за рода на младоженеца: „везит риза зетоска“, а на свекърва мараня, / а на свекърът кошиля“ — СБНУ45 с. 146, Арн₁ с. 19, Милад. 321.

б) „Засевки“ — подробното анализиране на дадения обред със съответните действия показва, че както в руския, така и в българския обред се изпълняват песни-описания. Отбелязваме една песен, която може да бъде отнесена към сватбените лирически песни — БНТ₅ с. 514; изпълняват се песни с контаминирани сюжети — вж. Иванова₂ 51 с.

в) Приготвяне на *сватбеното знаме*: в песните — бере се „зелен бръшлян“ да се украси знамето (Арн₁ с. 44) „дружка кити байрака и сълзи роне“ (Иванова₂ с. 59, Вакар. с. 34).

г) Приготвяне на *моминския венец* — на венците: в песни-

широка брокатена ивица украсена с перли и бисери, панделки¹⁶, в песните — приготвленията — невестата шие — Колп. 186, 99; невестата предава венеца на по-малката си сестра (Л₂ 60).

д) „Девичник“ — прощаване на невестата с моминството и дружките. Задължително се изпълнява песента „Сбори“ — невестата се прощава с дружките, мисли за предстоящото. Ако невестата е сираче, задължително се изпълнява сватбена песен за сираче (Колп. 103).

е) *Плетене на косата на невестата*: последното заплитане на една плитка — по момински, от майката, от дружките — задължително се изпълнява песента „Трубушки“ — повсеместно разпространена, дадена във всички сборници.

ж) „Посад“ — прикрепени са голяма група песни, разкриващи *самия акт* — „родной батенька“ води невестата „на посад“, постилат ѝ „шелковый ковер“, „богато кресло“ — приемането на родителската благословия, а също така прощаването на невестата с ро-

те — „от здравец, бяла пшеница, черно грозде“ (Милад., с. 541), приготвяне и описание на самия венец — сама невеста го вие — БНТ₅ с. 518; Иванова₂ с. 68.

д) *Момина вечер* — „момино хоро“ — изпълняват се сватбени лирически песни, разкриващи раздялата на невестата с дружките, нейната тъга — Иванова₂ с. 76 СБНУ, 9, с. 40.

е) *Плетене на косата на невестата*: както и в руския сватбен фолклор се изпълняват песни, тясно прикрепени към действието — майката плете невестата и ѝ дава съвети, плетат я девойките — разкриват се техните чувства и преживявания (СБНУ, 6, 40, СБНУ, 8, с. 70; СБНУ, 44, с. 384; БНПП, с. 330, 334).

ж) Няма съответствия.

¹⁶ Вж. Гвоздикова, Л. С., Г. Г. Шаповалова. Девья красота (картографиране сватбеного обряда на материалах Калининской, Ярославской и Костромской областей). — В: Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982, 264—278.

дителите „на посаде“, преди извеждането ѝ (Л₂ 202, 205, 207, 205, Поп.)¹⁷.

з) *Бръснене на жениха* — не са отбелязани сватбени лирически песни.

и) *„Свадебный поезд“* — песните се изпълняват по време на придвижване на сватбеното шествие — към дома на невестата, към църквата, към дома на жениха, със сюжети: ловци ловят „серую куницу“, описание на самото шествие, настроението (Л₂ 15, 18, 71; Л₁ 22, 124).

й) *Продажба на невестата от брата*: да не я продава, да я продава скъпо, братът е продал невестата и я успокоява, че сутринта ще ѝ дойде на гости. (Л₂ 217, 136, 149, 153).

к) *„Повивание невесты“* — в песните — образът на сватята, заплита косата на две плитки, Колп, 114), невестата моли да не я плете (Л₂ 255).

з) *Бръснене на жениха* — в песните — описание на действието, женихът иска прошка от родителите си — СбНУ, 3, с. 58.

и) *Тръгване на сватове за невестата* — сюжетите са сходни: лов на „горска яребица, полска препелица“ (СбНУ, 42, с. 84), изпращане на младоженеца от сестра му (СбНУ, 32, с. 110; Милад., № 519).

й) *Продажба на невестата от брата* — сходни молби — да не я продава, да я продаде „за двесте, триста гроше“ — Арн.₁ с. 13; Милад., № 263, 512.

к) *Забулване на невестата* — в песните-описание действията на кумата, мъката на невестата и дружките — Арн.₁ с. 53; Романска, с. 29; БНТ₅ с. 547, 562.

¹⁷ Този акт се извършва както в дома на невестата, така и в дома на младоженеца, като социално-юридическото значение на това действие е признаването зрелостта на невестата, също и на младоженеца, правото им да образуват ново семейство. Вж. Довнар-Запольский, М. В. Белорусская свадьба в культурно-религиозных пережитках. Исследования и статьи. Т. 1. Киев, 1909, 61—146. Този акт е добре развит и запазен и в украинския сватбен обред, съпроводен е с голямо количество песни. За благословието се избира специално място със съответна подготовка и украса с растителност, кърпи и ръжени класове. Вж. Янчук, Н. Малорусская свадьба в Корицком приходе Конст. у. Седлецкой г. М., 1886, с. 31.

л) *Извеждане на невестата*: невестата се прощава с дом, род, задължително се изпълнява песен със сюжет: невестата отчупва връх на дърво (череша, бреза, черница) и напуска дома си; родителите молят невестата да се върне; невестата ги укорява — Колп. 221, 223; Л₂ 230; Колп. 248.

л) *Извеждане на невестата*: прощаване с родния дом, родители, близки, молба невестата да се обърне „надесно ти са роднини, налево ти са другачки“ (СбНУ, 2, с. 63; БНТ₅ с. 561); задължително се изпълнява песента „Ела се вие“ и „Череша се от корен корнеш“ (Арн.₁ с. 20; СбНУ, 4, с. 41; БНТ₅ с. 525; БНПП, с. 374); невестата иска прошка от родителите си — Милад. 525, 475, 546; поръки към майката — БНТ₅ с. 570; братът е предал невестата на девера — СбНУ, 4, с. 41; невестата моли девера да я пусне — БНТ₅ с. 571.

м) *„Венчанье“* — в песните е отразена самата венчавка, любовта на младите — „золото с золотом свивалось, да жемчуг с жемчугом сокатились“ — Колп. 272, 271.

м) *Венчавка* — отразено е действието, „ни ми гърмит, ни ми земя се тресит — се венчаат Милош со невеста“, взаимната любов на младоженците — Милад. 528.

н) *„Встреча молодых“* — отразено е посрещането на младоженците, „баяра едут, везут молоду княгину“ (Колп. 274), младоженецът пита родителите си харесва ли им снахата (Колп. 275, 276).

н) *Посрещане на сватбата в дома на жениха* — песните разкриват слизането на невестата от коня, посрещането в „момкови двори“ — Милад. 562; БНТ₅ с. 573 и др.

Отделяме и група песни, имащи по-свободно съотношение със сватбения обред, като песните се изпълняват в различни актове, повтарят се. Това са предимно песни, разкриващи прощаването на невестата с моминството, и се изпълняват (и при руските, и при българските) при Виенето на венеца, Момината вечер, Разплитане косата на невестата, Вчесване на невестата, Забулване, Извеждане на невестата. Прощаване на невестата с дома. Прощаването на невестата с дружките и свързаните с

това размишления на невестата за бъдещите отношения в новото семейство се изпълняват на Момината вечер („Девичник“), в Деня на сватбата, в дома на невестата, но до венчавката (след това се изпълняват само мажорни песни). Към тази група можем да включим сюжетите, разкриващи раздялата на невестата с родителите ѝ, брат, сестра, преживяванията на родителите на невестата, молби към дъщерята да се върне. И в още по-свободно съотношение със сватбения обред са песенните сюжети, отразяващи темата за любовта между жените и невестата, песните се изпълняват във всички сватбени актове.

Художествените средства са добре изследвани както от руските, така и от българските специалисти (вж. посочената литература) и ние ще се спрем само върху някои основни сходства и различия вече в сравнителен аспект. Отбелязваме сходство при характеристиката на сватбените художествени образи, където *епитетите* и *сравненията* са постоянни и задължителни. Освен постоянните епитети имаме епитети тържествени, блестящи. Те, от една страна украсяват, идеализират, а от друга, внасят настроение, приповдигнатост. Нека сравним: в руските сватбени лирически песни невестата е „красна девица“, „красна девушка“, „умная“, „разумная“, „горькая“. Тя:

Без белил она белехонька,
Без румян румянехонька,
Без подъюбочек толстехонька,
Без подносов высокехонька.

Тя има „сафьяны башмачки“, „ожерелъе жемчужное“, „золоты перстни“, „трубчатая коса“, „дороги ленты алые“, „повязка красная золотая“, „присадка скатная жемчуга“. В българските — „гиздава девойка“, „китена невеста“, „мила керка“, „тънка, висока, бела цървена“, тя е с „вакло чело“, „бяла шия“. Младоженецът — „добрий молодец“, „зять любимый“, има „золоты кудри да серебряны русы“, той е с „кунья шуба“, „матерчатая жилетка“. При българските — „русо момче с руси мустаци“, с „юнаково сърце“, „чужд землянин“. Роднините на младоженеца и невестата — при руските песни: „матушка любимая“, „бабушка родимый“, „брат милый любимый“ и „майчини думи медени“, „милни сестри“, „милни дружки“. Родът на младоженеца — „чужд бабушка, матушка“, „свекрова неласкова“, „деверьца наздрочены“, „люта свекр“, „люта свекровка“ и в българските — „чужа майко“, „чужди хора незнайни“, но и „честна трапеза“, „честин свекор“, „честнаго кума“, „китен девер“. Както руските, така и българските сватбени лири-

чески песни са изпълнени с поетически сравнения — лаконични и разгърнати. В руските невестата е „рябиннушка прикудрявая“, „березка“, „яблонька“, а ако е сираче — „зеленая сосна“, „сыр дуб“, още е „лебедушка“, „перепелица сизья“, външният ѝ вид:

Бело лице у девицы
 Бытто белый снег на улицы,
 Ясны очи — что у ясного сокола,
 Черны брови у девицы —
 Как у соболя сибирского.

Младоженецът и невестата са „селезень и утица“. В българските невестата е „тънка ела“, „златна, цървена ябълка“, „лоза винена“, „къпина, прехвърлила се преку висока планина“. Външният ѝ вид — „бяла кат кадъна“, „червена кат ябълка“. Младоженецът и невестата — „сив сокол и яребица“, „сокол и гълъбица“, „месец и звезда“. Сърцето на младоженеца играе:

како вино во стребрена чаша,
 как ракия во златна викия.
 (Милад. 265)

Родителите на младоженеца и невестата в руските — ако са починали: „бор“, „березка“, „позолоченая вершиночка“, „маковка“, „гора высокая“, „крепкая стена городова“ и „братец-ясный сокол“, „красно солнышко“, „сестрицы-белы лебеди“, „сватья — змея большая еловая“, „лукавая, семиглавая“, „сват — змей семиглавый“, „свекор — котище“, „деверье — голуби“, „золовки — ласточки“, сватбарите — „гости приехали — ветры понавенули“. При българските — родителите — „бор“, „зелен дъб повяхнал“, „девери — гълъби“, „сватята — сващице тънки змейкине“, сватовете — „турци еничери, млади атове“, „бели лебеди“, „овци вървешки“, сватбарите —

пушки ми са како честа гора,
 а калпаци като силен оган“.

Ярко сходство намираме при *умалителните съществителни и прилагателни*.

При руските:

„Дитяко“, „родна матушка“, „сестрица“, „братики“, „подруженька-голубушка“, „доченька любимая“, невестата — „белешенька“, „румянцешенька“.

При българските:

Невестата — „елица в горница“, „дъщерко“, „рожделина майчице“, „майчице“, „бащице“, „милини сестрици“, „добри братчета“, „братенца“, „водица“, „росица“, „лешица“ (от елка).

При обръщенията:

При руските:

„чадо мое милое“, „дитя мое милое“, „дитя ли моя дитятко“, „родимая моя маменька“, „коса ль ты моя козынька русая“.

При българските:

„мила керко“, „дъщерко моя майчина“, „ясно слънчице“, „стара майко“, „мила дружке“, „милне брате“, „милна сестро“.

Сериозно внимание заслужават *битовите описания, пейзажите*, като и при руските и при българските сватбени песни понякога срещаме пълна идеализация. Нека да сравним описанието *на дома, двора, вътрешната наредба*.

При руските:

„двор широкий“, „широки ворота“, „нова горница“, „высок терем“, „кошицата окошечка“, „хрустальна стекольница“, съдове — „серебряны разносы“, „хрустальны стаканы“, „зелено вино“.

При българските:

„нашето село хубаво“, „нашите двори широки“, „нашите порти шарени“, „нашата къща висока“, „равни двори“, „ясли босилкови“, невестата мете двора с „китка босилкова“, „вейка сраторова“, тя стои на „златни столове“; съдове — „златна тенсия“, „копринени мрежи“ за риба, „златно перо“.

Интерес представлява описанието на *моминската градинка*. В руските песни невестата е засадила: „пахучие василечки“, „руту-мяту желтый цвет“, „лазоревые цветочки“, а при българските — градинката е засадена с босилек, здравец, калофер, невен.

Природни картини — това са утринни пейзажи — „утренние росы“ или „частые дожди“, „буйные ветры“, „красный бережок“, „рассыпчатый песок“, „поля широки“, „луга зелены“. Мрачна и злокобна е природната картина при руските сватбени песни за сираче — „тучи грозные“, „буен ветер“, падащи от облаците камъни и пр. При българските — „изгрев с ясно слънчице“, „гъсти тежки мъгли“ и пр. Обикновено действията се извършват край гора, край някое дърво, като в руските сватбени песни най-често споменаваните дървета са: „березка“, „сосна-сосенка“, дъб, черница, ябълка, череша, върба, ракица. При българските — „гъста гора лилякова“, ела, бор, ясен, череша.

Немалко място в руските и българските сватбени лирически песни заемат символните образи на *птици и животни*. Те притежават човешки качества, чувства, говорят, убеждават, тъгуват, плачат, а също така изпълняват различни поръчения. Еленът е образ, широко разпространен както в руския, така и в българския сватбен фолклор. Той плува по море, (водата — символ на брака), на рогата си носи пръстен или брачна по-

стеля. В руските песни соколът събужда невестата да се готви за сватба, хвали чуждото място (Колп. 179), а при българските соколът моли младоженеца да го прати с поръчение при невестата „дай поръчам, наръчам да везит риза зетоска“ (Милад. 268), носи на невестата „сребърен пояс, шарен дулап“. В руските — „горюн-воробейко“ разказва какво е видял и чул — как младоженецът прилъгва невестата:

Как у нас столы дубовы,
 Как у нас скатерти шелковыя,
 Как у нас вина налитыя.
 (Л₂ 30)

„Птичка-пташечка“ разказва на невестата за чуждото място и чуждия дом:

Говорила да птичка-пташечка
 Человеческим голосом:
 „Уж ты плачь, красна девица,
 Причитай, раскрасавица,
 Тебе плакать — то ест об чем:
 На чужой на дальней стороне
 Да три поля горя засеяны,
 Печальей обгорожены,
 Кручиной исподпираны,
 Да горячим слезам обливаны.
 (Колп. 179)

И в българските песни — гълъби съобщават на младоженеца какво са видели в кумови двори, разказват за приготвленията на кумата; в момини двори — приготвянето на невестините дарове (СБНУ, 45, с. 196); славейт „билбил“ плаче, че невестата се омъжва (СБНУ, 7, с. 70).

Характерен е образът на коня — неразделен спътник на момъка младоженец, като при описанието му епитетите са украсяващи, пищни. Подобни описания намираме единствено при руските и българските сватбени песни-величания (вж. Колп. 15, и при българските — СБНУ, 48, с. 384). Широко разпространени са персонифицираните образи на русата коса, панделката, волята, а при българските — елата. Представени като живи същества, те страдат, плачат, оплакват се на невестата или пък я укоряват.

Обобщавайки, можем да отбележим, че руските и българските сватбени лирически песни са сходни по своята структурна форма. Интересни съвпадения се наблюдават при встъпителната част — обръщение към природните сили, птиците, характерно, предполагаме, за славянските сватбени песни въоб-

ще. Контаминациите са редки за този тип песни и могат да се обяснят с последователното изпълнение на песни от различни сватбени жанрове. В обемно отношение българските сватбени лирически песни се доближават до южноруските, а северновеликоруските са по-пространни, повествователни (вж. Колп. Шейн).

Разглеждайки съотношението между сватбените лирически песни и обреда, можем да отбележим тясното прикрепване на отделни сватбени песни към определени актове, а това още веднъж разкрива еднаквата функция на този тип песни в руския и българския сватбен фолклор. Набелязаха се и някои различия, например група български сватбени лирически песни, изпълняващи се при Голям Главез, при даряването, като песните подчертават важността на това действие в българския сватбен обред, докато в руския сватбен обред се извършва даряване, но отсъствуват сватбени лирически песни, прикрепени към това действие. Същото се отнася и за „Бръснене на младоженеца“. Внимание заслужават руските „посадски“ песни, прикрепени към действието „На посаде“.

И в руските, и в българските сватбени лирически песни са отразени националните особености на бита, семейните отношения и ред други особености, за което голям дял имат поетическите средства, разкриващи външния облик на руските и българските момци и девойки, младоженеца и невестата, природата, растителността, една за северните руски райони, друга за южноруските и България.

СЪКРАЩЕНИЯ

- Ари.₁ — М. Арнаудов. Българските сватбени обреди. Етнологички и фолклорни студии. Ч. 1. Преглед на обичаите у народа. — Год. СУ. Ист. филол. фак. XXVII, 1931, 1—148.
- Ари.₂ — М. Арнаудов. Български народни песни. С., 1942.
- БНПП — Българска народна поезия и проза. Т. 2. С., 1981.
- БНТ₅ — Българско народно творчество в 12 тома. Т. 5. Обредни песни. С., 1962.
- Вакар. — Хр. Вакарелски. Сватбената песен. Мястото и службата ѝ в сватбения обред. — Изв. на нар. етногр. музей в София, XIII, 1939, 1—30.
- Весілля. — Весілля. Киев, 1970. Т. 1, 2.
- Динеков — П. Динеков. Български фолклор. С., 1959.
- Иванова₁ — Р. Иванова. Поетиката на българската народна сватбена песен. С., 1975.
- Иванова₂ — Р. Иванова. Българската фолклорна сватба. С., 1984.
- Кир. — П. В. Киреевский. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. СПб., 1911.
- Колп. — Н. П. Колпакова. Лирика русской свадьбы. Л., 1973.

- Крав. — И. Кравченко. Песни донского казачества. Сталинград, 1937.
- Л₁ — А. М. Листопадов. Старинная казачья свадьба на Дону. Ростов-на-Дону, 1947.
- Л₂ — А. М. Листопадов. Песни донских казаков. Т. 5. Ростов-на-Дону, 1954.
- Милад. — Братя Миладинови. Български народни песни. С., 1968.
- Поп. — Е. Попов. Из быта донецкого станичника. Народная казачья свадьба в станице Гундоровской. Донская газета, 1878, № 100.
- Романска. — Цв. Романска. Българско народно поетическо творчество. С., 1969.
- СБНУ — Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (от № 19 — Сборник за народни умотворения и народопис). № 1—57, С., 1889 и сл.
- Слав. — П. Славейков. Книга на песните. Т. 9, С., 1941.
- Стоин. — Български народни песни от Източна и Западна Тракия. С., 1939.
- Т₁ — Ф. В. Тумилевич. Свадебный обряд казаков-некрасовцев. — Ученые записки Ростовского-на-Дону гос. ун-та. Труды историко-филологического ф-та, вып. 6, т. XXXV. Ростов-на-Дону, 1947.
- Т₂ — Ф. В. Тумилевич. Песни казаков-некрасовцев. Ростов-на-Дону, 1958.
- Т₃ — Ф. Тумилевич, М. А. Полторацкая. Фольклор Дона. Старинная казачья свадьба. (Цымлянская страница). Ростов-на-Дону, 1941, 75—85.
- Терещ. — А. Терещенко. Быт русского народа. СПб, 1848.
- Чуб. — П. П. Чубинский. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. Т. 4. СПб, 1877.
- Шейн. — П. В. Шейн. Великорус в своих песнях. Т. 1, в. 2, СПб, 1900.

Екатерина Критска

О НЕКОТОРЫХ СХОДСТВАХ И РАЗЛИЧИЯХ БОЛГАРСКИХ И РУССКИХ СВАДЕБНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

(Резюме)

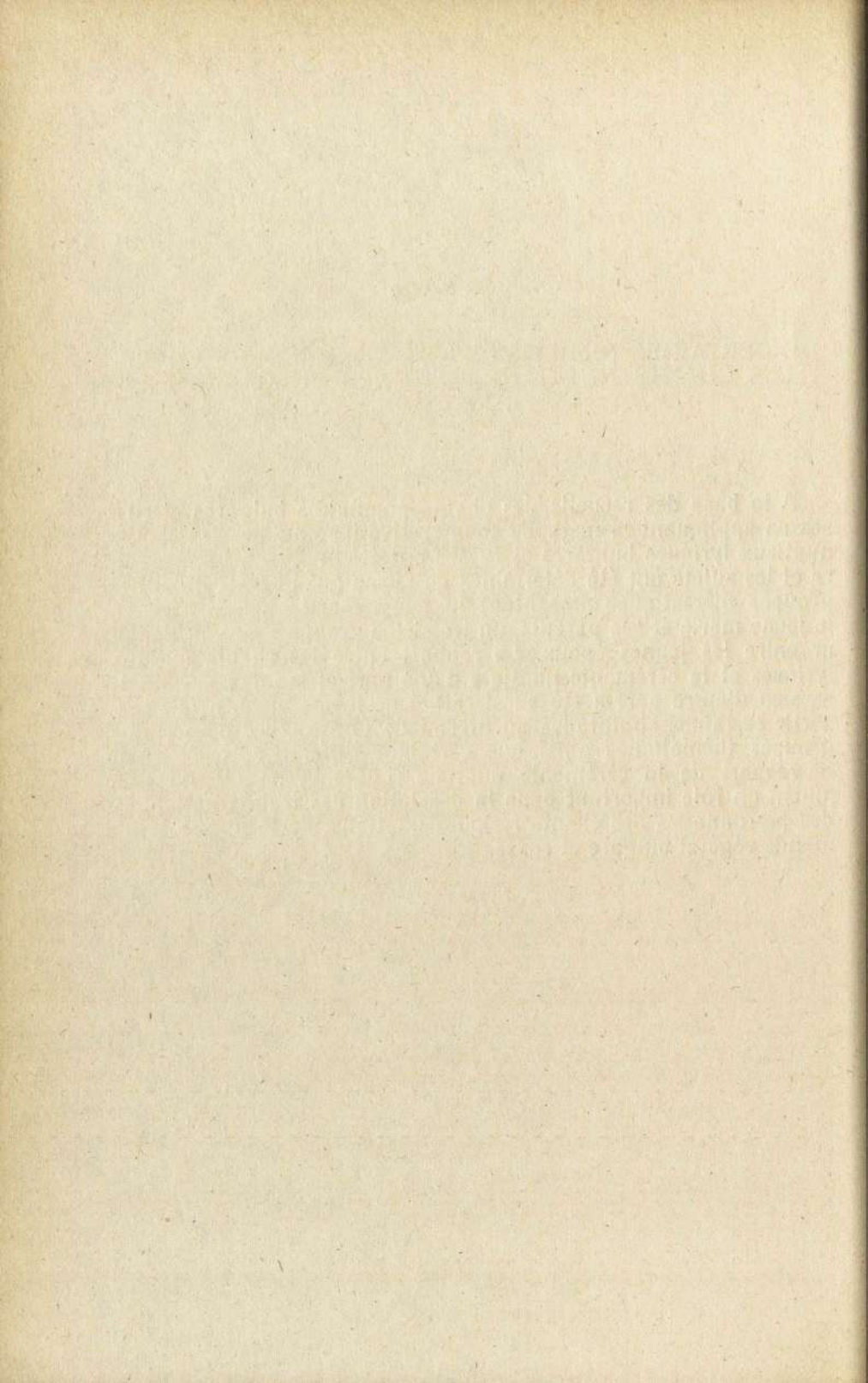
На материале популярных болгарских и русских песенных сборников, используя сравнительно-типологический метод работы, мы анализируем болгарские и русские свадебные лирические песни. Мы характеризуем их структурную форму, тематику, выделяя тематические сюжетные группы, изображающие невесту и ее род, жениха и его род и **третью тематическую группу** — любовь между женихом и невестой. Мы рассматриваем также соотношение между свадебными лирическими песнями и свадебным обрядом и художественные изобразительные средства, отмечаем также некоторые сходства — в структурной форме, в отдельных тематических группах, а также и некоторые различия — при соотношении со свадебным обрядом. Художественные изобразительные средства играют важную роль при раскрытии национальных черт свадебных лирических персонажей, болгарской и русской природы и растительности.

Ekatérina Kritska

DE CERTAINES SIMILITUDES ET DIFFÉRENCES ENTRE
LES CHANTS NUPTIAUX LYRIQUES BULGARES ET
RUSSES

(Résumé)

A la base des recueils des chants populaires bulgares et russes en appliquant la méthode comparative-typologique des chants nuptiaux lyriques bulgares et russes ont été analysés. La structure et les sujets ont été déterminés de même qu'ont été définis des groupes thématiques présentant la jeune mariée et ses parents, le jeune marié et ses parents, un troisième groupe chantant l'amour entre les jeunes époux. Le rapport entre les chants nuptiaux lyriques et la cérémonie nuptiale d'une part et les moyens d'expression d'autre part a été aussi relevé de même qu'on a fait ressortir certaines similitudes au niveau de la structure de certains groupes thématiques ainsi que certaines différences concernant le rapport de la cérémonie nuptiale. Les moyens d'expression jouent un rôle important dans la description des traits nationaux des personnages des chants lyriques nuptiaux, de la nature et du monde végétal bulgare et russe.



ТРУДОВЕ НА БЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ

„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

Том XXIII, кн. I

Филологически факултет

1986/1987

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“

DE VELIKO TIRNOVO

Тome XXIII, livre I

Faculté philologique

Année 1986/1987

Димитър Кенанов

ЕВТИМИЙ ТЪРНОВСКИ В ЗАЩИТА НА ИКОНОГРАФИЯТА
(„ПОХВАЛНО СЛОВО
ЗА ЕПИСКОП ИВАН ПОЛИВОТСКИ“)

Dimitar Kénanov

EUTHYME DE TARNOVO DEFENDANT L'ICONOGRAPHIE
(Eloge de l'évêque Ivan Polyvotski)

Сред най-малко изучените произведения от ораторската проза на Патриарх Евтимий е словото за Иван Поливотски, отпечатано от Емил Калужняцки през 1901 г. Навярно заради неизвестността на творбата за нея не говорят в основните си изследвания П. А. Сирку и К. Ф. Радченко. Само съобщение за новонамерения труд на търновския писател и реформатор се намира в книгата на Хр. Ив. Попов¹. Както е известно, Е. Калужняцки обнародва преписа на монах Гавриил Урик Нямецки от 1439 г. Изворовата основа на творбата не е разгледана специално от издателя — привеждат се данни за византийското проложно житие на Иван Поливотски, направена е отпратка към „Слово за християнската вяра“ на патриарх Никифор (806—815). В. Н. Златарски проучва източниците от летописната част². Като не забравяме изследванията на В. Сл. Кисел-

¹ Попов (Капнилов) Хр. Ив., Евтимий — последен търновски и трапезицки патриарх, Пловдив, 1901, с. 138.

² Златарски В. Н., История на българската държава през средните векове, т. III, С., 1940, фотот. 1972, 224—227.

ков и Ем. Турдяну, в последно време въпросът за литературните източници се разглежда в две дисертации. Б. Николова и Кл. Иванова сочат³ за извори, използвани от Евтимий Търновски: „Житие на Стефан Нови Изповедник“, „Повест за възстановяване на иконопочитанието“, а също така и „Слово за иконите“, посветено на император Константин Копроним от Йоан Дамаскин, „Проложно житие на Иван Поливотски“.

На следващите страници е направен опит за прилагане на диахронния и синхронния подход, т. е. похвалното слово да се разгледа като резултат от внесени литературни извори, да се видят авторските видоизменения в тях, а същевременно да се оцени новото художествено съдържание, полученото ново художествено качество.

В похвалното слово за Иван Поливотски се прилагат ораторски похвати, характерни за високия, тържествен стил на публичната реч. Интерес представлява възможността, която съчинението предлага, да се разисква за съдържателно-знаковите измерения на иконописното изкуство, за естетическото въздействие на официалната живопис върху средновековния човек.

* * *

Встъплението към темата на похвалата за Иван Поливотски притежава ясно изразена ритмична организация и начева с дълъг синтактико-смислов период (кблон). Ритмиката се материализира с логико-тонични (прозодични) цялости — изокolni структури⁴:

- | | |
|--|----------|
| 1. Иже / по лѣпотѣ / очистившеи / доушѣ | 4 (коли) |
| 2. и божѣствнымъ / желаніемъ / себе / раждегше | 4 |
| 3. и оумное / къ богоу / вынѣ / протѣжено / имѣше / око | 6 |
| 4. и / еще же / и томоу / въседоушнѣ / себе / възврѣгше. | 6 |

³ Николова Б. Н., Агиографията от XIII и XIV век като извор за историята на средновековна България, С., 1979 (машинопис); Иванова Кл., Агиографската продукция на Търновската книжовна школа, С., 1979. Автореферат, с. 18; Иванова Кл., Похвалното слово за Йоан Поливотски от Евтимий Търновски, — Старобългарска литература, кн. 12, 1982, с. 30—53.

⁴ Вж. Пикио Р., Върху изокolните структури в средновековната славянска проза, Сп. „Литературна мисъл“, кн. 3, 1980, 75—107. Организиращ принцип в толичните стихове сякаш е повече логическата прозодия, отколкото словното ударение. Срв. Петканова-Тотева Д., Нови черти на похвалното слово през XIV—XV век, сб. „Търновска книжовна школа“, т. I, С., 1974, 89—112. Срв. Гальперин И. Р., Текст как обект лингвистического исследования, М., 1981.

5. никакoже / благих / oтпадажъ / надеждѣ,	4
6. нѣ / I-ако високопарни / орли	3
7. чистъ / слънчнѣ / съзрѣжъ / лоучѣ	4
8. и бѣстрѣ / и неоуклонѣ / того / зрѣтъ / свѣтъ	5
9. сице и иже / въсѣ долнѣ / мѣдрoванѣ / до конца / прѣзрѣвши	5
10. небеснымъ / oсѣважъ сѣ / свѣтомъ	3
11. и чистъ / божѣствѣннѣ / зрѣтъ / свѣтъ ⁵ .	4

В този и следващия период (кóлон) се раздипля импресивната портретна характеристика на праведниците. Възхвалява се личностен стил на живот, обхващащ духовното себеподдаване на „божественото желание“. Моралното извисяване като идея се постига чрез пространствени вертикални противопоставяния, които символизират преодоляването на земната греховност.

Представеният текст е обнзан от „ключови думи“, които определят идейната му и емоционална атмосфера: „очистившей“ (1 стих), „чистъ“ (6 и 11 ст.) и „свѣтъ“, „свѣтомъ“ (8, 10, 11 ст.). Във всички словни форми, пряко или косвено, е застъпена слънчевата символика (срв. пречистването на духовните богатства през огъня на изпитанията в Откр. 3, 18; Прем. Сир. 2, 5). Близко до ключовата дума „свѣтъ“ се намират: глаголт „осияват се“ (10 ст.), съчетанието „слънчеви лъчи“ (7 ст.) и „зрят“ (8, 11 ст.). За Евтимий „духовното зрение“⁶ на добродетелните люде преодолява вертикалната опозиция: земя (греховност) — небе (със светлината си то е обиталище на „чистата“ красота). Противопоставянето се провежда с ценностното понятие „долни мъдрувания“ и метафората-символ, чрез която се надмогва „притеглянето“ на земната (човешка) греховност — „високо реещите се орли“⁷, съзержаващи

⁵ Kaŭŭŭniacki, E., Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius, Wien, 1901, London, 1971 (Introd. by Ivan Dujčev), S. 181. Нататък — в скоби се дават страниците от това издание.

⁶ Митопоетичният символ „духовно око“ е обвързан с мита за Едемското единение на човека и бога. Срв. „Житие на Григорий Синаит“ от патриарх Калист: „Сице же oтврѣзшима се дшевнымъ очима, простирает се оубо oсѣваема оумнаа дши доброта и иже по бсѣ въ дсѣ члкъ. зрит I-ествѣнѣ I-акоже онъ прѣвнн адамъ прѣжде прѣстоупл-енѣа“. „Рилски панегирик“ на Владислав Граматик от 1479 г., 274 а. Срв. Мифы народов мира, т. 2, М., 1982, 250—251.

⁷ За семантиката на символа вж. Първо послание на папа Григорий II до император Лъв III Исаврийски (717—741): „Со всего мира, подобно ордам, люди начали стекаться во Иерусалим как сказал Господь в евангелии: „Иде же аще будетъ труп, тамо соберутся орли“ (Мт. 24, 28). Труп Христос, а высоко летающие орли суть благочестивые и христоролюбивые люди“.

слънцето. Като тях пречистените духовни личности „се осияват“ и зрят (зрАтъ) божествената светлина, въплътена в Исус и неговото учение (срв. Йоан, 1, 3—5). Евтимий успява чрез поетичната символика да прокара определено идеологическо внушение — на средновековния човек се препоръчва пълната екстатична нирвана на „високореещите се орли“ с мистичното инокитие, т. е. в крайна сметка се издига идеята за безусловно социално подчинение на църковната догматика. Тази мисъл се изразява в следващия синтактически период, където с въвеждане на библейския контекст верският дидактизъм излиза на преден план: осенени от божествената светлина, божии те люде проповядват „благоразумие“ с добродетелни деяния: божии дръжавнии, по писанномуу рещи... добродѣтълными дѣяніи І-аснѣше трѣбы (срв. Нав. 6, 4—19) въскъ богоразоумѣ привѣдАть тварь“ (ЕК. 181).

Добродетелният човек за Евтимий е последовател на новозаветния морал, тъй както пише неговият съвременник Патриарх Калист за свещениците: „Пръвѣ своѣ дшѣ очистите и тѣло под(о)баеѣт ѿ вѣсего ветхаго члка“⁸. Евтимиевата позиция се наслаждава непосредствено след двата „портретуващи“ смислови периода. Принадлежността на някого към плеядата на „божии люде“ се доказва от чудодейните им способности, придобиващи ги с Исус и неговите апостоли. С анафората „ѿ сѣдоу“ се пристъпва към мотива за силите-следствия, които обладават добродетелните люде. Ритмичният и патетичен речитатив е опорна точка за емоционално въздействие върху възприемателя и е славослов на вярата:

- | | |
|---|----------|
| 1. ѿ сѣдоу пророчѣствѣа сказоужѣт | 3 (кóли) |
| 2. и Азыкы глаголАть новы, | 3 |
| 3. бѣдѣщаа възвѣщаѣтъ свѣтло; | 3 |
| 4. ѿ сѣдоу доухѡвъ лѣкавых ѡтгнаніе | 4 |
| 5. и чудесѣ дѣйства, недѣгѡмъ исцѣленіа | 4 |

Първите ритмеми са триколни: с епитета „нови“ се загатва, че тук се има предвид Христовата (новозаветна) верска система⁹, а нейната ценностна оценка е в наречието „светло“, което

Вж. „Деяния вселенных соборов“ т. VII, Казань, 1875, с. 29.

⁸ „Сборник с поучения за Великите пости“, 1370—1385 г., бълг., полу-устав. Сб. на Гилфердинг Ал. Ф., ГПБ — Ленинград, № 34, л. 220 б — 221 а. Из приписваната на патриарх Калист „Бесѣдѣ въ недѣля пръвѣа стѣхъ пос(тъ). аже и православнѣж именѣмъ“.

⁹ Срв. Деян., ап. 2, 1—41. На Петдесетница апостолите, изпълнени със св. Дух, според легендата заговорват различни нови езици, стават чудеса и личби.

е продължение на предишните символи. Четвъртата ритмема е с анафората „отсѣдоу“, но с количествена разлика — 4 коли. С тях се въвежда поетико-дидактичната подтема за чудесата, съизмерими с Евангелието: „ВѣроуАй въ мА дѣла, I-аже азъ творА, и тѣ сътворитъ и бѣлшаа снх сътворитъ“ (Йоан, 14, 12). С този цитат Евтимий дава оптимистична мистическа перспектива за дейността и ролята на всички Исусови последователи, които дори „ще сътворят... повече“ от богочовека. Тъкмо тая идея е повод да се заговори какво да бъде християнското подвижничество: получава се връщане към хоризонтално-вертикалната опозиция „земя/небе“ вече във формата на „материя, плът/дух“. Противопоставянето е изведено от послание на ап. Павел: „Оуметы вѣмѣнишА вещнаа, I-ако доуха единого приѣбрАщѣтъ“ (Фил. 3, 8). Пристъпва се към по-конкретно очертаване на етичните позиции, отстоявани от постниците и изповедниците-мъченици. Те се отказват от конформизма на светския живот, а съгласно новозаветния морал — и от родствените си връзки. Презрението им обхваща и тялото (плътта), защото всичко това „влече надолу“ към греховната природа на ветхозаветния първочовек Адам:

„Тѣмже и вѣсѣ прѣзрѣшА вещнаа
и низоу влѣкѣщаа
и ѿтчѣства глагола,
и сѣрѣдства и еше же и своа,
I-акоже рещи, тѣлеса“.

В синтезиран вид това са социалните и личностни качества в официалния църковен идеал за положителните люде (проповядваната етика в условията на XIV век се нуждае от социологичен анализ, доколкото нейните изисквания са примирителни и „нихилистични“ спрямо турската опасност).

Следващите редове са лирична възхвала на двете категорични герои — мъчениците и аскетите. Първите, издържайки на мъченията, „потѣпкват“ „всички вражески сили“. Одата им е мажорна, внасят се етикетни съчетания от думи („доблестно се подигнаха“), откроява се трикратна синонимна градация от глаголи („докрай низложиха, упразниха, потѣпкаха“). Заслугите и подвизите на аскетите са в постническия им начин на живот. Победите им се представят чрез ритуални жестове в одични синонимни редове: „И въздрѣжаніем и бѣдѣми и на земли лѣганми своа изноуришА тѣлеса, оумрѣтвишА и оуспишА“ (182).

Патетичната хвала на светците намира своя връх във фантастичния мотив за възприемането на подвига им от „небесната йерархия“. Ангелите са удивени, а героите са звезди

според светлинно-хиперболичното сравнение, които „просвещават вселената“: „I-акоже и аггелы оудивити своимъ жителствомъ и бышѣ I-акоже звѣзды на тврѣди небеснѣи, въселеннѣ просвѣщающе“.

Тази метафорична и пластична прослава обаче не е достатъчна за Евтимий и неговата пристрастеност към градиране и „натрупване“ на поетико-логични доказателства го води към евангелската символика (Мт. 5, 13—14), като пак споменава вече познатия ни разред от лексеми: мъдрувание, богоразумие, светлина на добродетелите, антиномичната двойка „светлина/тъма“. Сиреч, наблюдават се кръгово-повторителни композиционни похвати, с които основните (ключови) понятия се поднасят неколкократно, за да се запомнят и да се затвърди необходимото идейно внушение: „Сих оубо Спасъ и свѣтъ именована¹⁰, I-ако въсе смрадное и гнилое страстное мъдруваніе осолъвающе“.

Като отрицание на добродетелното богоразумие се появява „тъма ересей“. Метафорико-символичното съчетание е подстъп към нова тема от мотива за силите и способностите на светците, въведена отново чрез наречието „от тук“. Подтемата поставя въпроса за „благочестивите догмати“ (които ще защитава Иван Поливотски). Анафоричните повторения са многократни, темпоритъмът е учестен:

„от сѣдоу благочѣстивыѣ догматы оутврѣдишѣ сѣ;
от сѣдоу црѣковное ѡкрашеніе позна сѣ;
от сѣдоу вѣра, I-аже въ бога,
I-авѣ въсьмъ бысть;
от сѣдоу ересей нечистыхъ отгнаніе;
от сѣдоу злославіе попрано бысть;
от сѣдоу благочѣстіе процвѣте...“ (182).

Химничните формули, посветени на православните догмати, се прекратяват с риторическия похват за безконечността на словото за добродетелите и чрез него се осъществява преход от общата (дедуктивна) тема на увода към повода (винѣ) за похвалата — Иван Поливотски:

1 „Нѣ оубо еже о добрѣ дѣтели слово
2 конецъ непостижень имать,
3 мнѣ же слово къ прѣдлежащей винѣ дрѣзаетъ
4 и добрѣ дѣтели мѣжа понѣждаѣтъ мѣ глаголати“ (183).

¹⁰ Срв. в Калистовата „Беседа...“: „Къ нам бо глеть Хс, Вы есте свѣтъ миру. Вы есте соль земли и аще соль ѡбоюI-ает, чимъ ѡсолитсѣ ни въ чтоже потрѣбна ес(тъ) к томоу, нѣ да изврѣжет сѣ и попираема бѣдет ѡт члкъ“ (Мт. 5, 14—13), л. 220 а.

Ключовата дума „добродетели“ и лексемата „слово“ разграничават и съединяват прехода към образа на поливотския епископ. Енергията на свързващите места се усилва с елементите на персонафикация в метафорите (3 и 4 ритмема): „слово... дерзае“, „добродетелите... принуждават“.

Нататък се изписват, неусетно вплетени, два композиционни етикетни момента: израз на вярата в божествения произход на панегиричното слово („не бѡ, на сѦ надѡав сѦ, начѦхъ, нѣ на прѣподобнаго благодѣтъ“) и молитва към светеца за неговото невидимо присъствие на обредното тържество и за творческо съпричастие:

„И въздъхнѣ въ наши оустнѣ доуховнѣѦ благодѣтъ
и ѡтврѣзи наши оустнѣ,
еже по достоанѣѦ тебе възспѣти“ (183).

Така празничното слово се включва в йерархическата система на каноничната книжнина, приемана за богописана чрез пророците, Логоса (Исус) и апостолите (срв. сказанието за съществуването на св. Дух у Христос и апостолите). Идеологизацията тук е недвусмислена — създава се впечатление за изключителността, сакралността на ораторското съчинение с цел то да бъде възприето безкритично в идейно и фактическо отношение от Евтимиевото паство. Поради същите причини пак с метафората „уста ѡтврѣзъ“ и с непосредственото синонимно пояснение „и привлѣкъ доух“ във II глава (по текстовата сегментация на Е. Калужняцки) Евтимий ще отбележи началото на встъпителната епископска реч. Последната ритмема („еже по достоанѣѦ тебе възспѣти“) поставя авторов стремеж въпреки етикета за скромността, към стилова съвършеност и ритмико-мелодична тоналност на ораторската църковна реч.

Като се придържа към кръгово-повторителната композиция, след обръщението-молитва Евтимий припомня твърдението за неизречимостта и необхватността на светителските добродетели и деяния. Използват се познатите понятия „слово“, „добродетели“, „деяния“, а за по-голяма убедителност се прокарва новозаветна аналогия и, както по-горе, формулата начева със съюза за противопоставяне „но“ (с него обикновено се обвързват в едно различни тематични линии):

„Нѣ, которое оубо слово скажет
сего дѡанѣѦ же и добродѣтели,
иже по Павлоу възсѣмъ възсѣкъ бысть,
I-ако да възсѦ приобрѣщеть“ (183).

Вярвало се, че в литургията взема пряко участие и „небес-

ната йерархия¹¹, затова в разгледаната молитва Иван Поливотски се приканва „да украси (църковния) престол“. Тази покана е художествен повод сега да нарасне емоционалната енергия и затова следва целенасочено и същевременно полифонично приветствие. В него се провиждат ритуалните жестове на празничното сретение: „Где оубо положимъ того“ (183) и в края: „Лъпо оубо бждеть... блаженаго Иоанна в срѣдѣхъ прѣвести“ (184).

Одата за Иван Поливотски продължава с патетико-метафоричен обзор на неговите заслуги: алегорическото уподобяване с добрия пастир („добръ оупасе стадо“)¹² нанася изходната висота за смелите епископски деяния: „Не тъчѣжъ же, нѣ и еретическыѣ плъкы I-акоже прашеѣхъ, // словеснымъ връженіемъ до конца раздрюши, // къ симъ царѣ нечѣствоуѣща обличи/ и невръдимъ къ своему възвѣзврати сѣ стадоу“ (183). В химничното обхващане на епископския живот заедно с традиционната метафора „еретически полкове“ се изписва жанровото експресивно сравнение с прашката (библейският аналог е Давидовата прашка), т. е. Иван Поливотски е пример на духовен воин (срв. 2 Тим. 2, 3). С прашката на словото той излиза срещу „нечестивия цар“ (Лъв III) и се връща „невредим“ — героят се е наложил в духовен план над императора, притежаваш силата на светската власт. И нататък с повелителния анафоричен глагол „зри“ се възпява смелостта на епископа, застанал срещу височайшата особа в името на православната вяра и нейните догмати. От повелително-въпросителните възклицания се отива към разгърнат паралел със състезателя-победител от публичните (позорищни) игри (по 1 Кор. 9, 24—26). Венец на Ивановите борби за Евтимий са победите над невидимите демонски врагове в душата на човека съгласно новозаветното схващане за необходимостта не от физическа, а от духовна борба. Патриарх Евтимий се отклонява от пряката хвала, за да обясни произхода на злото според познатата ни патристическа традиция: „ѡни бо (невидимите врагове), I-акѡ ѡт небесъ конечнѣ съврѣжени бывше и тъма вмѣсто свѣта сѣше, непрѣстанно, I-акоже свѣрѣе неукрѡтимій“ (Мт. 24, 51). Така Иоан Дамаскин обяснява бунта на ангела на светлината (Ис. 14, 12—14), който въстава по собствена воля срещу божествената власт и като носител на злото бива загърнат в тъмнина¹³.

¹¹ Вж. Бычков В. В., Византийская эстетика. Теоретические проблемы, М., 1977, с. 51 и сл.

¹² Срв. Иоан. 10, 11; Иезек. 34, 1—31.

¹³ „Полное собрание творений Иоанна Дамаскина, СПб, 1913, I, с. 192.

Мракът като следствие от отсъствие на слънчево лъчение и нравствено чувство на срам и позор ще бъдат свързани навсякъде с облика на отрицателните герои. Евтимий поставя върховните победи на Иван Поливотски в библейското време — пространство. Прави се съпоставка с радостта на ангелите по време на Рождество Христово, тълкуват се метонимите в Давидовите псалми: „И Давидъ, небо и землА въ едно веселіе съзывает, глаголааше: „Да възвеселАт сА небеса и радуует сА землъ“ (Пс. 95, 11) — небеса оубо аггелы нарекъ, землА же Аже на ней живящА чловѣкы“ (ЕК. 184).

В пространството на вселенната хармония прозвучават сетните акорди на встъпителната ода за светителя. И сега не е забравена възпитателната насока на сказанието за героя. От името на оратора и възприемателите се казва: „Лъпо оубо бѣдетъ и намъ общее творити сіе трѣжьство и блаженаго Іоанна въ срѣдѣ привести и того памАтѣж доушА просвѣтити тѣ напитки неистѣщиомѣ пищею“ (184).

Евтимий продължава първоличната форма, с която поддържа наличието на ораторска обстановка („Азъ оубо...“) и очертава прехода към биографичната част, обосновавайки нейните особености. Изискването на принципа за уместно подбраната дължина на словото дава „право“ на писателя да не разказва за родителите и детските години. Те са поменати с етикетни твърдения, изпълнени със символичен смисъл за изначалната принадлежност на Иван Поливотски към плеядата на свещените герои: „Како из млада божьствнымъ писаніомъ наказанъ быст“, „Како страху божію вынѣ прилежА бѣ, и како въсА, иже съ нимъ оучАщА сА, прѣвъзыде же и прѣдспѣ“. Целият тоя тематичен обхват е предоставен на останалите агиографи. Проявено е творческо самочувствие с първоличната форма на говорене, с риторическите жестове за обема на творбата и отстъпените теми; а също и в изказаното право за избор на главното русло, в което ще се движи повествованието: „Мнѣ же единой тъкмо добродѣтели тѣшаніѣ потреба и о доблестех мѣжа еже къ съпротивнымъ“ (185).

Биографията на Иван Поливотски се побира в няколко сюжетни пласта: заемане на епископския престол и встъпителна реч-изповедание на православната вяра, разказ за възцаруването на император Лъв III Исаврийски, изгонването на патриарх Герман, полемиката на поливотския епископ в столицата на Византия с иконоборческия владетел и неговите пратеници, връщане в Поливот, край на жизнения „жребий“. Следбиографичният дял заема чудодействията с мощите над агаряните, разрушили Морея; подробен летописен разказ за победата

на цар Калоян над кръстоносците начело с Балдуин I Фландърски, пренасяне и по-нататъшна съдба на мощите в Търновград.

За „фабулен източник“ се приема „Краткото житие на Иван Поливотски“, което до XIV век има два превода¹⁴.

Пътят на Иван Поливотски е предопределен от успешното изучаване на „свещените писания“, всепризнато от околните: „Въсъмь, I-акоже рещи, въ оудивлени бысть, и въси того красоваахъ сѧ добродѣтели“ (185). Отново се откроява повторението на мотиви, взети от увода (удивлението от светеца — тук заради неговото преуспяване в учението), а етикетното метафорно съчетание „красяха се с добродетелите му“ набляга върху съдържанието на основната ключова дума. Тъкмо заради добродетелите („того добродѣтели видѣвъ“) архиерей ръкополага Иван в „чѣтца чинь“, а след това — в дякон и в „свещеническа степен“. И пак „премногото добродетели“ са причина за стъпването на епископския престол¹⁵. Показателно е настойчивото внушение за личностните способности, които предопределят мястото на човека в обществото — една в известна мяра, антропоцентрична позиция. Заедно с нея обаче се изтъква и ролята на божествената воля: след провъзгласяването му за епископ Иван тръгва към Поливот и по пътя извършва изцеления. Посрещането е „съобщено“ с традиционните формули за изказ на тържественост: градските жители „радости мн огыѧ испльнишѧ доушѧ и съ свѣщами и кадилы оусръдно къ срѣтеніѧ исхождаахъ“ в надпревара кой първи да получи благословение. Обредното свещенодействие се подсилва от библейския фон, на който се поставя фигурата на Иван — като „друг Моисей“ той простира ръце към небето и с култовия жест изразява благодарност към бога, а на „стадото“ — „обычное подааше благословеніе“. Макар и абстрактна, видна е внушителната картина на процесията — сретение, където изпква библейският ръст на героя. Затова художествено уместно е да се продължи аналогията със Священото писание, за да се утвърди, че божествената воля е първопричината за тържеството на добродетелния епископ. Предричанията се търсят в типолого-алегорическо тълкуване на библейските книги като не-

¹⁴ Иванов а, Кл. Агнографската продукция. ... с. 18. Във византийския Синаксар се четат две версии на житието (Текста им вж. Приложение № 2. Срв. Каѣиѣниаски, Е., Werke. ... СІХ—СХІ.

¹⁵ Според византийското синаксарно житие Иван става епископ, без да има предварителните църковни степени: „Καὶ ἐπίσκοπος Πολυβότου χειροτονεῖται πρότερον τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς βαθμοὺς ἐνὸν ἡμῶς διελεθῶν“ Delehaye, H., Synaxarium Constantinopolitanae, Bruxelles, 1902, 279—280.

уморимо се включва с нови метафоризации лексемата „доброделел“: „Елма оубо достоаше свѣтилнику на свѣщницѣ положити сѦ (срв. Мр. 4, 21) и въсѦ ѡзарити паствѣ добрѣдѣтѣлей свѣтомь. и испльнѣаше сѦ и на немь реченое оно: „Се дньнесь начинаѣ възнести тѦ отъ сыновѣ Израилевѣ“ (Пс. 88, 19) (ЕК. 185).

Ритуалът на встъпването завършва вътре в църквата: с „обычно поклоненіе къ свѣтымъ иконамъ“ и „мир“ людемъ давъ, на архіерейскій възведенъ бысть прѣстолъ“. Подобен ред е показан и в „Житие на епископ Иларион Мъгленски“ (ЕК. 32) — там Иларион „усърдно целува иконите“. Тук, в жеста „обичайно поклонение на светите икони“ се крие сигнал за иконофилската насока на похвалното слово. Встъпителната реч на Иларион е предадена косвено с изтъкване на нужните за житието ересологични страни, а речта на Иван Полиовски е изписана подробно с изричното указание за извънличното ѝ диктуване, за нейната сакралност: „Оуста ѡтврѣзь (Деян — 8, 35; 10, 34) и привлѣкъ доух“ (ЕК. 186). Функционалната стойност на публичното обръщение след ритуала на поклонението е да рамкира иконопочитанието за основно съдържателно средоточие в биографичния дял на творбата. Речта прочее е идеологическата програма, която ще ръководи епископа, тя съдържа елементите на „Изповедание веры“. Символът на вярата от Никейския събор е в основата на тази жанрова форма¹⁶. През иконоборческата епоха във връзка с новата обстановка Михаил Синкел съставя „ *Διβέλλος περί τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*“, чийто превод в България е направен рано и се чете в Симеоновия сборник от 1073 година¹⁷. Иоан Дамаскин препоръчва Символ-веруюто и дава разширеното му съдържание като оръжие срещу враговете на православието („Да I-акож(е) оусты оумом и I-азыком тои прочитаем и вържам“) в „Слово за иконите“, посветено на император Константин Кавалин (Копроним)¹⁸. На Константин-Кирил Философ също се приписва подобно „Изповедание“¹⁹. Речта-встъпление и изповедание се поделва на следните съдържателни ядра: благослов към бог,

¹⁶ Текста вж. Милев Ал., Михайлов Ап., Учебник по гръцки език за духовните училища, С., 1956, с. 57.

¹⁷ Вж. Сухомлинов М. И., О древней русской летописи как памятнике литературном, СПб, 1856, с. 65 и сл.

¹⁸ „Торжественник“ разных поучений“, XVI в., рус., полуустав. Соловешкое собрание 1163 (1054) ГПБ — Ленинград. Същите проповеднически материали срещу иконоборците са отпечатани в „Сборник“, Москва, 1647, л. 301 и сл.

¹⁹ Ангелов Б., Генов М., Стара българска литература (IX—XVIII в.) в примери, преводи и библиография, С., 1922, 10—20.

който заради спасението на людетe им вдъхнал „вонА разоума своего“; „неизречима“ радост от присъствието на слушащото паство и молба към него „да се държи о правата вяра“, да вярва в Исус Христос, неговия отец-демиург на света и земния път на Бога, който стои от „дясната страна“ на небесния престол; а в края на „века сего“ с идването си ще възкреси всички като праведниците и грешниците ще получат заслужената си присъда — небесното царство или вечните мъки; химн към св. Дух; за кръщение в „единосьщната“ Троица според словата на Исус: „Шедше оубо наоучите въА дзыки, кръщающе их въ имА отца и сына и св.Атаго доуха“ (Мт. 28, 19); поклонение на „образа господен“, „написан на иконите“, както и на Богородица, поклонение на кръста, храмовете, свещените книги, „за иже въ ржкотворенных нас ради поживша“ (ЕК. 187); почитание на мощите. В края — пряк повелителен, церемониален жест: „Повдигнѣм сА оубо... въськѣ страсть оусръдно от доущѣ отврѣгше... и достойни бѣдем' съ дрѣзновленіемъ“ пред съдилището на Исус.

В тази реч са описани важни догмати, оспорвани от еретиците. Същевременно се прокарва строг стил на личностно поведение, признат от Евтимий и от каноничния морал като „сърдечен страх божий“ („Всьх сръдца въ божіи приведѣ страх“). Поетичен блясък придружава предварителната увереност за Ивановата победа въобще над еретичната пропаганда: „Всьчъских еретическихъ вѣтрѣ творѣ ежъ ненавѣтнѣж (ЕК. 187). „Цитирането“ на речта се завършва с традиционна формула: „Сіа и сицеваа многа къ своему стадоу изрекѣ“.

Встъплението на Иван Поливотски във функционално отношение е апология на християнския ред и непостигания никога класов мир (но на който официалната литература посвещава всичките си сили). Същевременно речта е предвестие на бъдещи колизийни събития.

Съгласно църковното учение за произхода на злото (теодиция) дяволът е причина за нарушаване на хармонията в обществото, назовано с метонимията „Христова църква“: „ненавиждащият доброто дявол“²⁰, не търпейки „мира“, въздига

²⁰ Срв. Йоан Дамаскин, Слово за иконите: „Под(о)бнѣ пакы врагѣ нашѣ дѣавол' видѣвъ рѣд хрстіанскіи. І-ако възлюбленъ бысть бгом, по-завидѣ томѣ сѣло, и хотѣ погубити многы от него, вложи в них лѣкавыи помысль сеи. І-ако поклонѣніе чѣтносрачныхъ иконѣ, идолослѣженіе ес(ть). „Торжественник“, л. 275 б: „Многосложно послание на светейшите патриарси към (цар) Теофил: „Но дрѣвнѣи врагѣ и ратник' рѣда нашего дѣавол' рад(и) своае отпаде. Денница бив' и во тму премѣнѣ сА и вмѣсто

„бран лютяйша“ — иконоборчеството (срв. вплитането на антонимичните понятия: „мир—война“). Във всички времена мирът е най-желаното благо за народите. Това знае и Евтимий. Ето защо той издирва с този мотив убедителни пътища да завладее сърцата на слушателите си и да ги спечели за своите идеологизирани художествени цели. Всъщност новата III глава е необходимо отклонение (ретардация) от сказанието за Иван Подивотски, за да се въведе галерията от отрицателни герои, с които ще се сблъска нататък главният герой. Началната история на иконоборчеството е пресъздадена по „Повестта за възстановяване на иконопочитанието“²¹. Според гръцкото проложно житие поливотският епископ се сблъсква с император Лъв V Арменин (813—820)²², а според Евтимиевия текст — с император Лъв III Исаврийски (717—741).

Появата на иконоборчеството е тема на много агиографски съчинения от тази епоха²³, на цикъл творби, четени в Неделята на православие: слова на Йоан Дамаскин, патриарх Герман, Теодор Студит, „Многосложния свитък-послание до Теофил“, „Повест за възстановяване на иконопочитанието“, послания на папа Григорий II Римски (715—731). В основата на повечето от творбите е сложен занимателният сюжет за исаврийския пастир, комуто двама влъхви предсказват, че ще заеме царския престол. След години те се представят на преуспелия пастир-император и го съветват в името на дълголетната му власт да се обяви против иконите (текста — вж. приложение № 1). В пълнота легендата за влъхвите е вкарана в Евтимиевото слово. Промените премахват „ниските“ елементи, битовизма на

агла діавола нареченіе пріем'. тѣмже не престае никогда отъ много-матезныхъ бѣра въаніемъ сѣмнымъ... змѣи, съпостатъ рода нашего. діаволъ хода І-ако левъ иски коегождо пожрети. оумышлѣетъ многоплетенныа сѣти“. „Торжественник“, л. 302 а и 304 б (срв. 1 Пет. 5, 8).

²¹ Вж. Иванова Кл., Някои моменти на българо-византийските литературни връзки през XIV век (Исихазмът и неговото проникване в България). Вж.: Старобългарска литература, кн. 1, С., 1971, 240—241. „Повестта“ се появява да закрепи „опрощението“ на иконобореца император Теофил. В духа на религиозната фантастика след усърдни моления императрица Теодора и патриарх Методий виждат сънища, в които Теофил е причислен към светците. За да утвърди оневинението, патриарх Методий съставя „свитокъ новъ“. Свиква се събор (843 г.) „Сборник с поучения...“, л. 216 а и сл.

²² Срв. гръцкия синаксар: „Ἐπεὶ δὲ Λέων ὁ Ἀρμένης ἀναξίως τῶν σκῆπτρων“ (к. 279).

²³ За агиографията от иконоборческия период вж. капиталния труд на Лопарев Хрисанф Мефодиевич, Греческие жития святых VIII и IX веков. Опыт научной классификации памятников агиографии с обзором их с точки зрения исторической и историко-литературной. Ч. I, Современные жития, Пгр., 1914.

източника. Панегиричният жанр стои високо в литературната йерархия, а царската личност е обожествявана фигура. Независимо че Лъв е представен като слуга на дявола, принципът за уместност (*прѣлов*) на речта налага на Евтимий да премълчи пастирския му произход. Премахната е унизителната постъпка, извършена лично от Лъв срещу дръзналия да му противостои патриарх Герман: „Того своеж рѣкож заоушивъ“. При Евтимий намираме само остатъка от фразата, която доказва, че дори в труден момент патриархът запазва величието на своя сан: „от царскихъ прѣподобнаго изринѣ“. А „заоушивъ“ за царя е битов жест от нисък разред (срв. при залавянето Исус е бит по лицето. Мт. 26, 67).

Съгласно каноничните текстове (Пс. 21, 14; 1 Петр. 5, 8) Евтимий преосмисля етимологията на името, което носи Лъв Исаврийски. По-изразително е да се каже „I-акоже лъвъ велми рыкнѣвъ“, отколкото „I-акоже лють свѣрь рыкнѣвъ велми“, както е в „повестта“. Преобразуват се и други етикетни фрази: вместо „I-ако началствовати иматъ грѣчское црство“ — двойно, симетрично словопостроение: „I-ако Грѣчское начлство и царство съдрѣжати иматъ“; вместо „възора ради и крѣпости тѣлеснѣж“ се чете „Възрастта ради краснаго, иже бѣ на немъ“ и други. Грижата на Евтимий за диалоговите форми довежда до по-завършения вид на репликата — искане на влъхвите. Иначе се наблюдава лексикална близост, спазена и в облика на библейските цитати. Това подсказва, че работата над превода на „Повест за иконопочитанието“ се свързва с филологическата практика на българските книжовници от XIV век.

Пример на жанрово-нормативна поезия е заключителният акорд от сказанието за Лвовото начинание: „Млѣвъ ѡбо не малѣ подвижни сѧ и црковное исплъненіе въ мношѣ мѧтежн оустрой сѧ и благочѣстивыхъ стадо сълнаа съдрѣжаше печаль“ (ЕК. 189).

Петата глава вече поставя в ситуативното поле на спора Иван Поливотски: „Въ то оубо врѣмѧ слоучи сѧ и блаженному Іоанноу въ Константїни градѣ быти“. Художествена причина за първата среща с царя са санът и обществената почит към Иван („мѣжа нарочити“). Започващият полемичен двубой е изграден на психологическо равнище, макар че изразните средства са етикетни („мрежи“, „душевно око“). Царят с „ласкателни словеса“ се мъчи да улови в идейните си „мрежи“ епископа. Тук Евтимий внася познатия ни от увода символ — с „душевното си око“ на праведник архиереят разбира козните, но не ги разобличава пряко, тъй като скритом желае да разубеди императора: „Къ божьствному и истинному познанію того

привлѣчетъ“. Иван Поливотски препорѣчва не „мѣдруването“, а „божествените писания и закон“ да ръководят владетеля.

Иконоборческата доктрина се извежда от Стария завет. Ето защо Лъв Исаврийски се радва много, съзирайки в препорѣката на поливотски свещеник решаващите доводи в полза на своето дело и на спечелването на Иван като съюзник.

И така — очевиден е интересът на Евтимий към усложнените душевни състояния на героите. Освен външната речева изява на преживяванията и идейните позиции, осветлена е тяхната вътрешна същина, тяхното действително съдържание, т. е. прокрадват се черти на вътрешен монолог, вписан косвено.

Радостта на царя е емоционалният фон, на който ще се проектира спорът с Иван Поливотски. В завършека на прението радостта ще премине в своята противоположност — гневът на императора звучи като сетно художествено доказателство за правдивото мислене на Иван.

В центъра на дискусията е проблемът за съотношението „идоли-икони“. И двете страни се опират в повеленията на „Свещеното писание“. Гледището на иконоборците накратко изглежда така: „Вольно или невольно поддържаивая древневосточную позиция (знание имени тождественно знанию сущности), считали, что образ (*εἰκόν*) должен быть „единосущен“ (*ὁμοούσιον*) прообразу. А в связи с тем, что прообраз — трансцендентная идея, то он и не может быть изображен конкретно-чувственным образом, да еще с помощью антропоморфных изображениях.“²⁴

Библията през Средновековието се приема за боговдъхновен закон и в нейните редове се издирват доказателства за верността или неистинността на идеите. Иконоборците, близки до юдейството, се опират, както се посочи, на Ветхия завет. В съгласие с принципите за водене на полемика — да се тръгва от словото на противника, Лъв Исаврийски построява тезата си, изхождайки от православното правило, спомнено му от Иван Поливотски: да се следват обществени норми, предписани от божественото писание. За своето намерение да унищожи иконите императорът открива подкрепа в книга „Изход“, 20, 4: „Не сътвориши себѣ въського подобіа, елика на небеси горѣ и елика на земли долъ“²⁵. Затова епископът е приканен от ца-

²⁴ Бычков В. В., Византийская эстетика..., 137—138.

²⁵ Срв.: „Житие на Стефан Нови“: „аще ли ми Моисѣвъ гль приводиши глаци. Не сътвориши себѣ под(о)біа всакого, ни же елика на нбси, ни елика на земли. Самого ти Моусеа показоуа два хероувима

ря: „Приобщити сѧ и съмѡдрѣствовати нашемѸ съвѣтоу же и мѡдрованіѸ“ (ЕК. 190). Църковникът също застава зад неприкосновеността на Библията и съветва властителя да свика събор, чиято обща воля да бъде съдник, тъй като: „Писано естѣ, царю: „Съпасеніе бѣваеѣ въ мноѡсѣ съвѣтъ“. Евтимий учестява емоционалното напрежение на диалога чрез гъвкавостта на Лъв Исаврийски: „I-аже богомъ заповѣданнаа, мноѡгъ съвѣтъ чловѣчь не трѣбоуѡтъ. Писано бѡ естѣ: „Къ нимъ не приложиши, ниже отимеши“ (Вт. 12, 32). Царските разсъждения сякаш имат преимущество. За тяхното опровержение Евтимий включва ценностната опозиция „стар—нов завет (свещено—сврѣхсвещено)²⁶. Обратът е внезапен, тонът е смел. Разкрива се върховната роля на съборите, подсказано е мястото на светската власт спрямо църквата според новозаветния морал: „Не древнему завѣтоу послѣдовати хотѧ азъ божественным оуставом ти рѣхъ, нѡ апостолскимъ прѣданіѡмъ и свѣтлыхъ съборъ оуставомъ, ихже ти, от блага вѣдѣхновени бывше доуха, нам прѣдаша. Древнѣа бѡ всѣхъ прѣидоша, и се быша всѣхъ нова (2. Кор. 5, 17) . . . Достойтъ оубо намъ, царю, правыхъ дрѣжати сѧ велѣній. Писано бѡ естѣ „Не прѣстъпай прѣдѣлы, Аже положиша отци твои. . .“ (Притч. 22, 28) (ЕК. 190).

В тази защита се съдържат потенциални опровержения на царската теза, затова в обръщението си Лъв Исаврийски изпада в ярост („царь же разгнѣвав сѧ, рече къ свѣтителю“). В стремежа си да изясни свещеността на Моисеевото законодателство Лъв възприема староеврейския предводител за цар („не людем ли началствовааше и царствіа съдрѣжаше началство“ (ЕК. 191). Тъкмо на тая „грешка“ в православното гъл-

под(о)бѣа злата сътвориша, сказоуеѣ ѡ сем и бжественны апслъ и херувим славы ѡсвѣтъще ѡцѣтилище“. „Сборник житія“, XVI век, рус., БАН — Ленинград, СССР, Ркп. 33. I. 6 (Сев. 525), л. 191 б; „Житие на Константин-Кирил Философ“ от Климент Охридски. Диспут с патриарх Йоан Граматик: „Старецът отново възрази: „Щом като Бог е заповядал на Моисей: „Не си прави никакво подобие“ (Изх., 20, 4), защо вие правите такива подобия и им се кланяте?“ На това философът отговори: „Ако Бог беше рекъл „не прави никакво подобие“, ти би бил прав, но той е рекъл“ (не прави) всякакво подобие“, сиреч „(не прави) недостойно подобие“. К л и м е н т О х р и д с к и, Събрани съчинения, т. III, С., 1973, с. 123. Аргументацията на диспута е въз основа на Йоан Дамаскин, Теодор Студит, патриарх Никифор. Вж. Dvornik, F., Les légendes de Constantin et Méthode vues de Byzance, Prague, 1933, 77—79.

²⁶ Подробно вж. Аверинцев С. С., Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья (Общие замечания), Сб. „Античность и Византия“, М., 1975, с. 280.

куване на Мойсеевия образ построява своето изобличение Иван Поливотски. Ето отделните съдържателни равнища: а) никде Мойсей не е назован цар; б) пряко обръщение към императора, разкриващо върховенството на църковната власт и йерархия: „Зриши ли, ѿ царю, I-ако цркви въсѣхъ съдръжити и въсѣми начѣлствоуетъ“. Според християнската символика църквата е „божия невяста“, а „душетленното мъдруване“ (иконоборчеството) отнема нейните утвари — иконите, които всаждат богоразумие и божи страх; в) кръгово-повторително връщане към опозицията „старо/ново“. Старият морал е юдействуване, съботянство, вършене на обрязване — противоположни на православие: „аще оубо древиѣаго хощещи дрѣжати сѣ прѣданїа, нѣжда тебѣ иоудействовати и сѣботствовати и обрѣзати сѣ“ (ЕК. 191). Подобни мисли има у Йоан Дамаскин във второто му слово за иконите.

Несъмнена е емоционалната и логическа градация в отделните степени на този отговор. Оттук и гневната реакция на Лъв Исаврийски, който изгонва епископа от двореца.

Разгледаният диалог носи белезите на драматическо „действие“. Своеобразни ремарки отделят речевите пластове: „Рече към него... Божият отвърна светител... Царят рече... Блаженият Йоан отвърна... Царят, разгневен, рече на светителя... И светителят...“ Друг е обликът на прението в следващата VI глава, където отсъствуват отривистите реплики. Иван Поливотски се среща с императорските „посланици“ Димитър и Михаил. Евтимий представя новата полемика като „беседа“ („Бесѣдѣ наченше“). Димитър и Михаил излагат накратко възренията на Лъв III Исаврийски. В устно послание („рѣчьте царевѣ“) епископът съставя пространна апология на иконопочитанието. Авторско право на такава вътрешно-жанрова форма Евтимий открива в споменатия от него беседен характер на полемичното общуване на епископа с двамата царски пратеници.

Средина на Ивановото апологетично слово е теорията за целите на иконографското изкуство. Живописата доближава богословието до равнището на осезаеми антропоморфни образи, разбираеми и за неграмотните слоеве на обществото. Пътят към усвояването на абстрактните догмати тръгва от визуалното възприемане на иконите, а крайната (висша) степен е логическото (вербално) осмисляне: според Йоан Дамаскин „не от чувственных ли възводиши его к невидимым... но первіе от чувственных приводиши его и сие по малѣ възводиши к невидимым... сиеми разѣмѣи иконѣ. зриши тѣ въ цркви... от вещественых възвысиши оумѣ твои къ иконномѣ срѣнїю и к на-

писаннаго сражѣ и видѣнію²⁷. През иконоборческата епоха се извършва синтез между догматиката и пропагандиращото я иконописно изкуство: „Необходимость же религиозных изображений Феодор Студит обосновывал, опираясь не на логику, но на антиномизм центральной идеи христианства — факта „воочеловечивания“ слова, в результате которого произошло „соединение несоединяемого“ — „описуемого с неопишуемым (РГ, 99, 332А). В связи с этой сущностной „парадоксальностью“ и „Христос, будучи изображенным на иконе, остается неопишуемым“²⁸. Всъщност „лозунг“ (И. В. Попов) за иконопочитателите стават думите на Псевдо-Дионисий Ареопагит: Художникът е „если так можно выразиться, двойник того, кого изображает, и представить действительность в подобии, первообраз в образе и один в другом кроме различия сущности“²⁹.

Тая концепция е заложена и в беседата на Иван Поливотски. В неговата структура има ред съдържателни равнища: встъплението е риторическо уверение („ръцѣте цареви“), че словото е отговор на поставените въпроси в устното изложение на Димитър и Михаил, чиито постановки се извеждат от Давидовия псалом 113, 2. В него образно се представят идолите като глухи и слепи, чийто език е среброто и златото. Опирайки се на този цитат, пратениците на царя смятат иконите за „идолско подобие“ и съгласно древния устав те ще изчезнат безизвестни от църквите. Иван Поливотски се врича във вяроност към истината на божествените повеления („Азъ истиннѣ не съкрыѣ, нѣ съ высокомъ проповѣданіемъ божіѣ исповѣмъ истиннѣ“ (ЕК. 192). Бидейки „изповедник“, той първом опровергава обвиненията за идолско подобие на иконите в духа на казания вече иконофилски синтез между Ареопагитовия възглед за непознаваемостта на божествената същност и възможността да се живописва Логосът, въплътен, „очовечен“ в голготския друм на Исус Христос по евангелските предания. Идолите са почитани за богове в древността, а иконите са знаци на божеството, те „чертаят плътското подобие“: „Божество бѣ неописано естъ и недовѣдомо по своему егѣ съществуоу“. Иконописците с миметичното си изкуство рисуват страстите и добродетелния път на Христос и светците. В речитативен темпоритъм Иван Поливотски патетично чертае основни положения от християнската идеология: идването на богочовека,

²⁷ „Торжественник“, л. 270 а—б.

²⁸ Бычков В. В., Византийская эстетика..., с. 139.

²⁹ Цит. по Попов И. В., Идея обожения в древневосточной церкви „Вопросы философии и психологии“, март—апрель, XX (1909), кн. 97 (II) М., 1909, с. 196.

разпятието, полагаането в гроб, слизането в ада, осезанието на Тома, възнесенiето на Логоса, с „тръбен глас“, с който ще се завърне в последния съден ден. Сиреч, проповедникът Евтимий не пропуска удобния случай да внесе главните мирогледни ценности на средновековния човек чрез подбуждане на есхатологическото очакване — страх. За източник на Йоановите опровержения Ем. Калужняцки посочва „Слово за християнската вяра“ от патриарх Никифор (ЕК. 192).

Втората подтема започва отново с лйтмотива от предишния диспут с царя — цитата от книгата „Изход“ със заповедта на Йехова да не се правят „всякакви подобия“. Опозицията „Стар—Нов завет“ тук се примирава. Моисей с поисканите скрижали и златен ковчег показва, че още тогава е „преодолял“ идолическият фетишизъм на езичеството, което обожествява животни, кумири от злато и сребро, земята, луната, звездите. В текста се възпроизвежда първото послание на папа Григорий II (715—731) към Льв Исаврийски. Посланието е съставна част от Повестта за възстановяване на почитта към иконите:

„ПОВЕСТ ЗА ВЪЗСТАНОВЯВАНЕ НА ИКОНОПОЧИТАНИЕТО“:

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ИВАН ПОЛИВОТСКИ“:

„Глаше сѣа бѣиже покланѣхъ сѣа животнымъ. и златнымъ и сребрѣнымъ, и слѣцѣ и лоунѣ и звѣздамъ. глаше, си сѣхъ бси наши и иногнѣс(ть) ба... бѣ прѣдѣбѣтова Авраамоу и Исаакоу и I-ак ѿвѣ, дати тѣмъ землѣ ѿбѣтовааннѣхъ и сѣмени их... гла къ нимъ, не сѣтворите въсѣкъ видъ еже покланѣти сѣ, ниже на нбси ниже на земли (Изх. 20, 4). Потом же избра мѣжѣ два, ихже самъ блсви. и оупрѣмѣдри. еже сѣтвори въ слоуженіе дѣла рѣкѣтворена въ памѣт родовомъ

„Рече сѣа, иже покланѣхъ сѣа животнымъ и коумиромъ златымъ и сребрѣнымъ и слѣцѣ и лоунѣ и звѣздамъ. И ако онѣхъ ради сѣа рекѣшѣ сѣа, послоушай: Повѣнегда искоусити Авраама въсхотѣ богъ. иже въсели сѣа съ Исаакомъ и I-акѣвомъ въ идолюслужителныхъ стѣлжаніа. тогда рече богъ: „Не сѣтворите въсѣкъ видъ, въ еже покланѣти сѣа, ниже на небеси, ниже на земли“. По многыхъ же родѣхъ и родѣхъ избра мѣжа два, Всселеила глагола и Еллїадава, и благослови ихъ и оупрѣмѣдри и повелѣ рѣкѣтворенаа сѣздати въ памѣть родомъ ихъ, и глагола богъ къ Моѣ-

ихъ. Веселеила гл҃а. и Елїава. оѿвого оубо ѿт колѣна Іоудова прѣвааго. оѿвого же ѿт послѣднѣго колѣна Данова (срв. Изх. 31, 1—6; 34, 4—10) и рече гь къ Моѡсею: Сътвори себѣ двѣ скрижали и възнеси къ мнѣ, І-ако да напишѣ въ них словеса жизни. И сътвори вънесе. и написа бѣ своимъ прѣстомъ десѣтъ животворныхъ и бесѣртныхъ словесъ. по сих же гла, сътвори ми херѣвимъ и серафимъ. таже, сътвори трапезѣ и позлати тѣхъ вънѣтръ и внѣ. и паки, сътвори ковчегъ ѿт дрѣвъ негниѣщихъ, и положи въ немъ свѣдѣнїа моа въ памѣть родъ вашихъ. сирѣчь скрижали. рѣчкѣ. маннѣ. оубо сѣт ли сїа видове и подобїа и рѣкотворенїа, или ни. Нѣ въ славъ и слоужбѣ бжїѣ...³⁰

се8: „Сътвори себѣ двѣ скрижали камѣннѣ и възнеси къ мнѣ, І-ако да напишѣ словеса жизни въ них“.

И сътвори тако. По томъ глагола: „Сътвори Хероувимъ и Серафимъ, таже сътвори трапезѣ и позлати тѣхъ вънѣтръ и внѣ“. И паки: „Сътвори ковчегъ ѿт дрѣва негниѣщихъ и положи въ немъ свѣдѣнїа моа въ памѣть рода ихъ, сирѣчь скрижали, рѣчкѣ маннѣ, жезлъ аароновъ процѣвтъи“. Оубо сѣт ли сїа видове и подобїа и рѣкотворенїа, или ни? Нѣ въ славъ и слоужбѣ божїѣ бѣхѣ“ (ЕК. 193).

Нататък, следвайки „Повестта...“, беседата на епископа включва нова подтема — легендата за наместника Авгар V в Месопотамия, който „страдая от недуга, попросил Христа прийти в Ефесу исцелить его. Христос направил для этого апостола Фаддея. Но Авгарь так желал увидеть Христа, что послал художника, чтобы тот его нарисовал. Но из-за сияния, исходящего от Христа, это оказалось невозможным, тогда Иисус приложил к лицу кусок полотна и чудесно отпечатавшееся свое изображение подарил благочестивому топарху“³¹.

³⁰ „Сборник поучения...“, л. 206 б — 207 а.

³¹ „Византийские легенды“, Л., 1972, с. 288, бел. 34 към „Житие на Михаил Синкел“. Срв. „Житие на Стефан Нови“, л. 149 б, „Абагар“ на Филип Станиславов (1651 г.). Легендата за Авгар е позната в няколко форми. Най-рано е спомената в църковната история на Евсевий Памфил (Кесарийски). Йоан Дамаскин заговарва за Авгар в „Богословие“, а в „Първо слово за иконите“ свързва преданието с Псевдо-Дионисий Ареопагит. На сказанието се опира и папа Григорий II в посланието си (726 г.) до император Лъв

Сказанието за Авгар и „неръкотворното“ Исусово изображение през VIII—IX век е необходим довод в полза на иконографията и мистическото ѝ естетическо възприемане:

„ПОВЕСТ ЗА ВЪЗСТАНОВЯВАНЕ НА ИКОНОПОЧИТАНИЕТО“:

Авгаръ иже тогда дрѣжъщюмоу и црствѣщю въ градѣ Едесѣ въ недѣгъ впадшю и ни едино же врачеваніе обрѣташю. Слышашю же Хва блгодѣаніа, написати глет сѣкъ Хоу посланіе съ бръзописцемь. члколюбивый же гъ почюдив сѣ вѣрѣ его, въсписа своеѣ рѣкоѣ писаніе. таже испрошь водѣ и оумывъ лице свое и обрѣсомь отрывъ, весь своего лица образъ на немь въобрази. Нѣс(тъ) ли подобіе, аще и нерѣктворено; Нѣс(тъ) ли въсѣкои чѣсти достоино; (л. 207 б).

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ИВАН ПОЛИВОТСКИ“:

Авгаръ иѣкоторый царь въ Едесѣ, слыша Еврейскыа люди ковы и лѣсти съшивашю и на оубійство Спасово люте неистовашю сѣ, он же, недѣгом лютомь одрѣжимь, обаче посланіе написа, възвѣщаващее лѣсть и навѣты Иудейскыа. Господь же чловколюбивый, сѣлю вѣрѣ. его почюдив сѣ, въсписа емоу своеѣ рѣкоѣ посланіе, таже водоѣ лице оумывъ и оброусомь отрывъ. весь своего лица образъ на немь изобрази. Нѣсть ли се подобіе, аще и нерѣктворено? (ЕК. 193—194).

В допълненията си Евтимий опоетизира слога, като едновременно му придава и противоюдейска насока. За да разграничи важноста на доказателствения момент, той споменава царската особа:

„Посли и виждь ко//ликами
множества вѣсточныи холю-
бець тамо събираѣт сѣ и мо-
лат сѣ“ (л. 207 б — 208 а)³².

„Рѣцѣте цареви: Посли тамо и виждь, колика множества и народи съчитѣт сѣ, кланѣще сѣ и чѣтаще“.

Исаврийски. През 944 г. е пренасянето на нерѣкотворния образ от Едеса в Константинопол. Появява се слово по този повод, приписвано на Константин Порфирородни. Никифор Калист не пропуска легендата в „Църковна история“, кн. 2, гл. 7. Темата за Авгар е разработена в апокрифа на българския поп Иеремия „Повест за кръстното дърво“. Подробно вж. Соколов М а т в е й, Материали и заметки по старинной славянской литературе, вып. I, М., 1888, с. 187 и сл.

³² „Сборник с поучения...“, л. 208 а.

Евтимий ясно излага функциите на иконографията, разминаващи се напълно с боготворението на идолиите. Иконите са визуалната памет на християнската история, те подпомагат молитвеното призоваване на светителите: „Не боги икони твореше — да не бждеть, — нж памать образомъ написоужше, I-ако да не въ забыть прїиджть, не написани бывше. Не каменїи и дъскамъ поклонѣемъ сѧ... нж тѣхъ въ оумѣ на молитвоуж подвижжше, I-ако да въсесилномуу богу о нас молѧт сѧ“ (ЕК. 194). Всички защитници на църковното изкуство по сходен начин уточняват медитативното предназначение на култовите изображения.

В края на Ивановото слово като венец се изплита хвала на емоционалното естетическо възприемане на иконописта — благовидното умиление-катарзис, което намира пътя през сърцето в приобщаването на човека към християнството (едновременно се върши и тематичен обзор):

„ПОВЕСТ ЗА ВЪЗСТАНОВЯВАНЕ НА ИКОНОПОЧИТАНИЕТО“:

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ИВАН ПОЛИВОТСКИ“:

„Кто бо зрѧ га нашего Іѹ Ха сѧдѧща на прѣстолѣ. и стѧд мтре его имѧщѧ того на рѧкоу. и стѧж агглы его окръсть стожщѧ и възывающѧ трїстѧ пѣснь, не оумилит сѧ и слзы не пролиаетъ. Кто стѧж его мтре иконѧ зрѧ имѧщѧ на рѧкоу и дожщѧ га и ба нашего, не ѡсщает сѧ...“³³

„Кто бо, зрѧ господа нашего Ісоуса Христа, на иконѣ написанна сѧдѧща на прѣстолѣ и мнѡжства аггелъ окръсть его стожща, или прѣчистѧ его матере, того на рѧкоу дрѧжжщѧ, не оумилит сѧ и прослзить?“ (ЕК. 194).

Нататък обаче Евтимий се отдалечава от образа и възслава мъченическото устояване на вярата — личностна черта, актуална за края на XIV век срещу воинствуващия ислям. Ритъмът нараства, звучи мъжествена мелодия в чест на непобе-

³³ „Сборник с поучения...“ л. 209 а. Аналогично възпяване на катарзисния екстаз при досега с иконописта — в „Слово за иконите“ на Йоан Дамаскин. „Торжественник“, л. 269 б.

димата човешка воля (срв. анафорите, римните клаузули): „Кто зра прѣчистыа спасовы страсти, св. Азанїа, заоушенїа, расп. Агїе же и погребенїе, прѣдтечево оусѣкновенїе, мѣченичскаа за-коленїа написана, и овомоу главѣ отсѣкаемѣ, овомоу же тѣ-ло вѣсе съдраблѣмо, ового же коноби врдща, друогаго же стрѣмоглавѣ обѣшена, иного же съ кожеж одираема, не оуми-лит сѣ и слѣзы пролїаеть...“³⁴.

Опрѣи на събуденото умиление — състрадание у своите слушатели, гласът на Евтимий също се загрѣшал навярно с трепета на вълнението и патоса — кулминационни мигове, в които кънти ехото на полемичното сражение и в съгласие с теодицията се възвестява победата над иконоборците с космическата пространственост на метафората — хипербола от финала: „Который лѣкавый дїаволь пошпята сїа въ оуши ваши, и вѣселенїа вѣсѣ съмѣтисте же и порѣгасте?“ (ЕК. 194).

Отзвукът от патетичния завършек на епископската реч е етикетно-катарзисен: Димитър и Михаил изпадат в умиление („въ оумиленїе прїидѣста“) — т. е. обхвааналото ги екстазно умиротворение е знак, че те са оборени (пречистени) и убедени в иконопочитанието, горещо подкрепено от Иван Поливотски (да се завладее мисленето на човека чрез сърцето — на тая цел се подчинява въобще храмово-литургическият церемониал).

В VII глава се пресъздава срещата на пратениците с императора. Психологически вярно е доловен естественият страх на Димитър и Михаил, че те не споделят възгледите на своя господар, а са привърженици на епископа („Страха ради не смѣаста себе цареви обїавити“). Поривът да се надникне във вътрешния мир, в душевността на героите си кара Евтимий да отбележи нетърпението на царя — израз на напрегнато психическо състояние, когато се очакват определени резултати от посланическата мисия („Царь, І-ако тѣх пришедшїх оубо вѣдѣ, ни попѣ въ малѣ тѣх пожда, нѣ абїе въ скорѣ тѣх призваны сътвори“ (ЕК. 195). Правдоподобно е отразена и дипломатичната гъвкавина („хытростїм“) на двамата пратеници, които

³⁴ Срв. Кенанов Д. Художественият свят на „Похвално слово за Неделя“ от Евтимий Търновски, Литературна мисъл, 1983, кн. 6, 39—51.

В местността Метеора (Северна Гърция) се намира скален манастир „Преображение“, строен през XII—XIV век. Там, в преддвернето на куполния храм стените са изписани с подробни жанрови сцени на различните мъчения над християните по време на езичество. В натуралистичните подробности живее стилът на епохата — срещу османската угроза верската принадлежност се изпълва с родовосъхранителен смисъл под съсъка на ятагана.

прикриват истинската причина за неуспеха си — според тях Иван Поливотски е непобедим като полемист („силень въ словѣ мѣжъ“). Преди този отговор царят предусеща радостни вести („съ сладостіѣ мѣногожъ въпрошеніе къ нимъ творѣше“), но след съобщението на доверениците си Лъв Исаврийски е обзет от противоположно чувство („несътрѣпимѣ... печаль“). Настроението се променя в зависимост от развитието и характера на обстановката, от направлението на конфликтния развой. Постепенно емоционалните преображения на императора се превръщат в традиционни знакови формули, прикрепяни въобще към отрицателните герои: от „стоуда коупно и I-арости исплвн' сѣ“. Тъкмо от такива топоси възприемателят узнава за пореден път, че Лъв Исаврийски е ратник на злото.

С устойчиви метафорически средства се извежда сонмът на праведните люде: те са побрани в метонимията „благочестивият събор“, който от „облака на нечестието“ „цял се изпълва“ със „сътованіа и скръби“; „и оутекомъ оустрѣмѣахъ себе прѣподобному и належѣщѣ тѣмъ печали тѣмъ томоу сказоваахъ“ (ЕК. 195). Видима е промяната в използването на лексемата „печал“ в съчетанието „печали тѣможъ“. Подразбират се положителни чувства, докато по-горе във връзка с царя „печал“ стои в противоположен оценъчен контекст. С топоси се осветява и дооформя висотата на светителя — „като премѣдър врач с духовна умелост („хытростіѣ“) всички в божи утвърждаваше страх и указваше към правите да се държат повеления“.

Повествователният стил на „словесната плетеница“ се преобразува в маниер на информативното хроникаване: събития и моменти от живота на светеца не се описват като ставащи пред възприемателя, а той се известява за тях с дума, словосъчетание или изречение (срв. в журналистически стил: „състоя се“, „проведе се“ и т. н.). Така в VIII глава Иван Поливотски продължава да бъде назидател на православните. Той се връща в своята епископия (църковъ) и без страх разобличава ереста на иконоборците. И тук са неизбежни етикетните изрази: „въсѣко попеченіе о стадѣ творѣ“, публичната му слава е пределно широка: към проповедите му се стичат „въси окрѣстніи“. След като „така добре за малко живее време, прѣподобно и праведно, оставя нижнѣа“ и „къ господоу, егоже желаше, отиде“. Там, горе (вертикална опозиция) „се наслаждава“ на небесните блага. Ето тъй е сумирана информацията за живота на Иван Поливотски след неговите прения с отстъпника-цар и пратениците му. Тая хроникалност доказва, че Евтимий като всеки художник подбира темите, за които по-

вестува подробно, а някои страни от жизнения път на героя са предадени във формата на обзор.

* * *

Следбиографичният дял от композицията на похвалното слово обхваща няколко сюжетни мотива: чудото с мощите над агаряните, летописен разказ за битката край Одрин на Калояновите войски с кръстоносците, пренасяне на мощите в Търново.

Чудото с мощите (IX глава) се разгръща по традиционен събитниен модел. Легендата ни отправя във времето на арабското („агарянско“) нашествие в Амория (Морея), когато след многодневна обсада е превзет родният град на император Теофил (842 г.). Освен обичайното символично обозначаване на божественото присъствие в светеца чудото утвърждава и превъзходството на християнската религия дори в случай, когато ислямът печели военни победи: агаряните разрушават Морея, стигат до Поливот и пожелават да изгорят мощите на преподобния. Но „живеещата в тях божествена благодат“ „стръмленѣа въсьчьскы бездѣлна сътвори“. Съгласно жанровия канон едни от похитителите ослепяват, на други десниците им се схващат или лицата им се обезобразяват („лице къ хръбтѣ имѣаше“). Тогава те падат на земята, със сълзи „усърдно зацелуват раклата“, вричат се да дарят пленените християни на светеца. Възвърнали здравето си, агаряните се завръщат „съ мноѣсѣм стоудомъ“ и разказват за чудото на всички (срв. аналогичните моменти с остригомския епископ и мощите на Иван Рилски).

Източникът на този епизод е гръцкото синксарно житие на Иван Поливотски. Евтимий обогатява сцената на молението с ритуални жестове и подчертава емоционалното въздействие на просителите агаряни, доизгражда с жанрови средства информативните детайли за отзвука от чудодействието с агаряните. Както и в Пролога, завършва се с агиографското твърдение за „целостта“ и „нетленността“ на тялото „от толи оубо даже и до нынѣ“:

„ПРОЛОЖНО ЖИТИЕ НА
ИВАН ПОЛИВОТСКИ“:

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА
ИВАН ПОЛИВОТСКИ“:

Τούς γάρ Ἀγαρηνοὺς τὸ Ἀμόριον
παρακαθεζομένους καὶ αὐτὸ τὸ Πολυ-
λύβοτον καὶ τὸν ναὸν ληρσαμένους
ἰσχυρῶς, βουλομένους δὲ καὶ τὸ π-

Множество много агарѣнъ
Морея дошедше, и тѣ самый
Поливотъ съ црѣквѣж раз-
дρουшити окоушаахъ сѣ, не

μιον ἐκείνου λαίψανον κατακαύσαι. θεηλάτως ἦν πλήξας· καὶ τοῦ μὲν ἐπήρωσε τους ὀφθαλμούς, τοῦ δε τὴν δέξιάν, ἄλλου τὴν ὄφιν διεστραμμένην ἔδειξεν. Ἐπεὶ δὲ οἶτοι μόλις ἔγνωσαν τοῦ κειμένου τὴν δύναμιν, εὐθύς ἐκείτοι γίνονται καὶ πάντας ὄσους εἶχον χριστιανούς αἰχμαλώτους τῷ ἁγίῳ ἀπεχαρίσαντο. Καὶ πλεῖστα ἕτερα ἐπαγγελάμενοι δοῦναι, τῆς ἰάσεως ἔτοχον. Τσοῦτων δε χρόνων παραδραμόντων, ὄραται εἰσέτι καὶ νῦν ἄφθαρτον τό τοῦ ἁγίου σῶμα (κ. 280)³⁵.

тъчїѣ же, нѣ и самыѣ моѣщи прѣподобнаго съжещи начинанаахѣ. Нѣ иже въ них живѣщїа божьствнаа благодѣтъ тѣх стрѣмленїа въсѣчьскы бездѣлна сътвори. И овѣ оубо ѿт ннх очнма ослѣпѣ, другый же десницѣ оудрѣжанѣ показовааше, ин же лице къ хрѣбтѣ обращенно имѣаше. семѢ оубо на мнѡсѣ бывшоу, абїе разоумѣшѣ лежѣщаго силѣ и, на землѣ падше, слѣзами тѣ ѡмакаахѣ, молѣше сѣ и просѣше раздрѣшенїе нашедшїимъ тѣмъ лютымъ, и свѣтаго ракъ оусрѣдно лѡбзаахѣ и въсѣ, еликы плѣнишѣ христїане, свѣтому дарѡвашѣ. Тѣмже болшаа слава о семь исхождааше, ѡни же съ мнѡсѣмъ стоудомъ въ своа ѡтидошѣ, славаше и благодаряше свѣтаго и чюдо извѣстно въсѣмъ сказоужше. ѿтоли оубо даже и до нынѣ прѣбываееть тѣло его и въсѣчьскы тли непричѣстно“ (ЕК. 196—197).

Преди да оповести пренасянето на мощите в Търново, Евтимий слага подробен летописен разказ за Одринската битка от 14 април 1205 година, когато Калояновите войски разбиват кръстоносците и пленяват император Балдуин Фландърски. Патриарх Евтимий изгражда бродове към славното минало и прославя някогашната българска военна мощ пред лицето на азиатските нашественици. Силата на народностното величие се чертае с метафори-символи, в които се побира диханието на великите библейски царства — при цар Калоян „се възвеличава българският рог“ (рогът е староеврейски символ на властта). С подобна старозаветна метонимия (коляно=род) е казано за превземането на Византия от кръстоносците: „Рѡдоу

³⁵ Цит. по Николова Б. Н., Агиографията... 127—129.

бо Фрѣжскомуу тогда Цариград прѣмшоу и царѣ поставиша ѿт колѣна своего“ (ЕК. 197). Подсказаните мащабни аналогии с библейската история са фонът, на който се разгрѣща Одринската битка.

Както своите предци, цар Калоян (1197—1207) води сражението с хитроумна тактика — скрива основната си войска в местността край с. Маточина, а неговият преден отряд примамва с привидното си „бягство“ частите от Балдуиновата армия³⁶. Евтимиевата батална сцена съвпада със свидетелствата на средновековните историци Никита Хониат, Вилардуен и други, само годината е неточна (6712=1204). Грешката според В. Н. Златарски е допусната от преписвачите³⁷.

Официалната политика на феодалните владетели е насочвана винаги към териториални придобивки. Евтимий е обективен в предаването на историческите факти и същевременно е ревностен българин.³⁸ Той възпява „мъжествената“ воинственост и завоевателната стихия на Калоян. При него границите на България се разширяват „даже до Драча“. Победоносният му път е гравивна приемственост с предишните скиптроносци: „И не гѣчѣж Аже иже братъ его по плѣти; старьи а сънь, оудрѣжа земля, нѣ и множайшайша ѿт него“ (ЕК. 197).

Като спомня Калояновите походи и страшната мощ на българското оръжие, Евтимий не желае да възбуди завоевателните пристрастия на своите съвременници. През XIV век феодалното ни военно изкуство е в упадък — до такъв извод води дори анализът на победата в сражението при Русокастро, спечелена от войските на цар Иван Александър и наемниците-татари през 1332 г.³⁹ Пред непосредствената заплаха от турско нашествие за България е била излишна всяка война с Византия или Сърбия. Като патриарх, Евтимий споделя наднародностната културна политика на исихастката доктрина, но това не намалява неговото родолюбие. В творчеството си той възхвалява Калоян за това, че ръководи успешно държавната полити-

³⁶ По такъв начин през 549—550 г. славяните завземат крайморския град Топир (на река Места), както свидетелствува Прокопий Кесарийски. Вж. Петров П., Гюзелев В., Христоматия по история на България, т. I, С., 1978, 15—16.

³⁷ Златарски В. Н., История на българоката държава през Средните векове, т. III, С., фотот. — 1972, 226—227, бел. 1. Подробности за сражението — стр. 224—225, нова библиография — с. 643.

³⁸ За отношението на Евтимий към историята вж. Кенанов Д., Патриарх Евтимий като летописец на българското Средновековие. — В: „Държавно-политически традиции по българските земи. Сборник с материали от Втората национална конференция на младите историци. 14—16 ноември 1979 г., Велико Търново, 1980, 53—73.

³⁹ Вж. „Българското военно изкуство през феодализма“, С., 1958, с. 236.

ка и е далновиден вначалник. Тия жизнено важни достоинства на монарха Калоян отсъствуват при цар Иван Шишман: нямало е единно (централизирано) политическо управление, страната е поделена на отделни независими области. Самоволието и разцепничеството на болярската класа, резките социални противоречия разрушават военните възможности на царството. Като писател-идеолог Евтимий воюва срещу съдбоносните слабости с художествена възхвала на бойната сила и обединяването на държавата.

В показните действия на средновековните владетели влиза грижата им за църковните реликви. Ето защо Калоян като могъщ цар пренася мощите на Иван Полиотски от град Месина в Търново. Сказанието за мощите (XI глава) завършва с установяването им в специално построения манастир „Ап. Петър и Павел“ благодарение на „ревнуощи и благовърнаа... царица Анна, новаа Феодора“ (ЕК. 198). Анна е съпруга на Иван Асен II. Съпоставителното приложение „нова Теодора“ е отглас от иконофилската сага в похвалното слово за полиотския епископ. Императрица Теодора, вдовицата на иконоборца Теофил, през 843 година възстановява иконопочитанието.

За да се стигне до царствването на Иван Асен II и построяването на манастира, Евтимий не отбягва името на Борил, ръководителят на заговора, довел до убийството на Калоян. Виждайки в Борил защитник на православие, Евтимий го поставя наравно с Иван Асен II.

* * *

Краят на следбиографичното повествование за съдбата на мощите идва с уверителния жанров топос за различните изцеления, които „се подават на всички, пристъпващи с вяра“. Преходът към третата композиционна част на похвалното слово — тържественият епилог (заключение) се осъществява с реторичен въпрос, внасящ отново етикетно разсъждение за неизречимостта на светителските подвизи и почудата от неговата благочестива ревност: „Нъ кто по дробнѣ сего блаженнаго скажеть подвигы, кто сего не почюдит сѧ ревности“ (ЕК. 198). Заключение е патетичен химн за Иван Полиотски, насочен към сърцето и търсец съпричастие на празнуващите неговата памет. Първом се изреждат заслугите на светителя и чрез тях Евтимий се връща към назидателните си становища — своеобразни идейни рефрени, казани по-преди. Така опозицията „свещено/сврѣхсвещено“ тук е въведена в съпоставянето на Иван Полиотски с библейския първосвещеник Илия.

Старозаветният герой е поставен по-ниско от християнския поборник, защото Иван Поливотски е носител на по-свещения новозаветен морал. Физическата бран на Илия (той убива 400 жреци) стои по-долу от духовната борба, която води епископът на Поливот. Ценностната градация е узаконена от Новия завет⁴⁰. Малко по-нататък Евтимий ще доразясни повторно своите разсъждения, сега той утвърждава с рязък хиперболичен тон: „Съ же (т. е. Иван Поливотски) не четыриста тъчѣѡ, нъ тъмы тъмами бѣсѡвскыѡ съсѣче плъкы, загради оуста и царѣ нечѣствоуѡща съ дрѣзновленїемъ обличи и стоудныѡ архїереѡ оукори, паче же, истиннѣйшее рещи въ стоудъ ѡдѡа (Пс. 34, 26) вѣченъ и свѣтлѣ положи на врагы побѣдѣѡ“⁴¹.

Величието на епископските подвизи се изтъква пак с топоса за необхватността им във въпросителното обръщение: „Где оубо того положим бесчислыныѡ труды“ (ЕК. 198—199). Одичните формули са вече по-учестени, нараства и речитативният ритъм — Иван Поливотски е изравнен с ап. Павел и е пример за преодоляване на телесната природа в човека и за положителен начин на живот (по 2 Тим. 4, 7): „Весь въседоушно аггелское въ плъти показа житїе, теченїе, сконча“. В прославата се включва и удивлението от „целите и невредими мощи“ — чрез синтактически паралелизъм те са уподобени със слънчевите лъчи. Като тях благодатта озарява „верните души“ и прогонва „въсѣка тъма и мракъ“.

Емоционалното опиянение е съзнателно търсен връх, обикновено постиган с риторическите приветствия към светеца (хайретизмите). Но Евтимий внася ритуалния жест на всенародното поклонение и единение, побрани в повелението „притецѣмъ и мы“, в назидателното искане: „възрешноуемъ того житїѡ“, в изписването на ода в одата: „Ръцѣмъ и мы“. В тая вътрешна химнична цялост се потвърждава отново идеята за по-висшето място на новозаветната духовност над ветхозаветните идеали: „Что оубѡ? Кто сего наречет Моѡсеа?“ (ЕК. 200). Моисей — „сѣни гаданїѡ служааше“, а Иван — „самой истиннѣ агнѣца божїа“ и всеки ден принася „безкрѣвни жертви“. Мои-

⁴⁰ Ефес. 6, 12: „Отι οὐκ ἔστιν ἡμῖν ἡ πάλη πρὸς αἶρα καὶ σάρκα, ἀλλὰ πρὸς τὰς ἀρχάς, πρὸς τὰς ἐξουσίας, πρὸς τοὺς κοσμοκράτορας τοῦ σκότους τοῦ αἰῶνος τούτου, πρὸς τὰ πνευματικὰ τῆς πονηρίας ἐν τοῖς ἐπουρανίοις“. Това повеление Евтимий перефразира в Първото си послание до Никодим Тисмански: „Нѣсть наша брань къ кръви и плъти, нъ къ доухѡвомъ въздоушнымъ“ (ЕК. 214).

⁴¹ Със същия речени модел се повествува за връщането на Михаил Воин след битката с агаряните: „Съ свѣтлѡж побѣдож въ свож ѡтхождааше странѣѡ“ (ЕК. 175). Евтимий е склонен към образност, вдъхновена от псалмите, и другаде. Напр. в „Житие на Иван Рилски“ — „Облече се с ненавистта като в риза“ (ЕК. 11).

сей минава през „чювестъвное море“ и през пустинята, предвожда евреите, освобождава ги от фараонско мъчителство, а Иван — „не море чръмноє, водами вълноуоще сѧ, нѧ много множає сего лютьїшее и жесточайшее мира сего быстрыма прѣиде ногами и мьслѣнаго фараона, лѧкавааго глагола дїавола... потопа же и подави“, освобождава людетe от „мрака и мъглите“ на ересите и не в пустинята, а „на горѣ тѣх възведе божьствѣнных вельїи и пишеѣ догматскоѣ тѣх доушѣ стврѣди“ (ЕК. 200). Моисей вижда Йехова „въ сквожиѣ камѣнѣи заднѣа зрїть“⁴², а Иван — „лицемъ къ лицуу бога І-аснѣ зрїть, прѣобразоуемъ ѿ господнѣ доуха“. Припомня се върховенството над Илия, сиреч Иван Поливотски не е Моисей, не е Илия — той е над тях. Дава се нова разновидност на твърдението за изобличението на царя (Лъв Исаврийски) ведно с посрамлението на съюзените с него „студни йереи“-иконоборци, обгърнати „въ стоудъ вѣченъ“.

По аналогия на Псевдодιονисиевите „божествени имена“ Евтимий привежда поредица от символи за именуване на състеза: небе, слънце, гръм, мълния, облак, ковчег, тайник („скровище“), река, стълп: „Небо оубо того нарича, І-ако небесна проповѣда таинства, слънце, — осяваеѣ бѣ чюдеси, І-акоже слънце тварь; грѣмъ, — възгрѣмѣ бѣ благочестїа догматы съ вьсѣцѣмъ дрѣзновленїемъ; и т. н. (ЕК. 200)⁴³.

Топосът за неизречимостта се вписва в нов облик — загатва се за невъзможността да се състави достойна песен и слово, да се намери всеобхватно почетно име на героя:

„Которѣа оубо достойнѣ пѣснь семоу принесѣ,
котоурыми цвѣтцы того вѣнчаѣ врѣх,

что же ли того нарекѣ, съставлѣ слово?“ (ЕК. 201).

Всъщност горната ритмема е художествен повод за пряко изброяване на повече от 30 метафори-символи, много от тях взети от предходните композиционни части: избраник на бога, единожител с ангелите и светците, равен на апостолите, Павлов съратник, тръба доброгласна, славеи пеещ, лястовица благогласна, гърлица пустиннолюбива, орел високолетящ. Накрая

⁴² Срв. „Повест за иконопочитанието“ (Послание на папа Григорий): „Моуси же ѡнъ великїи страхомъ съдрѣжимъ, хотѧ видѣти видѣ и под(о)бїе да не како прѣльстит сѧ, молѣше сѧ бви гла, ги покажи ми себе разоумно да виждѣ тѧ, и бѣ ѡтвѣщааще видїши мѧ оумрешї, вѣ вїниди вѣ ѡкнїце камѣнно и оузриши заднѣа моа... (Чрез Исус) показа намъ себе І-авѣ, и прѣднѣа свѣршенѣ показѧ. Сб. Ал. Гилф., 34, л. 207 а.

⁴³ Срв. Иванов а. К л., Похвално слово... 48—50. Тук са приведени паралели с „Похвала на евангелист Лука“ от Теодор Дафнопат.

се вплита светлинната символика и се завършва с обичаен риторски похват: „Свѣзда свѣтлѣд (Откр. 22, 16) и просто рещи, въсѣх добродѣтѣлей скровище“. Това е финалът на вътрешната ода в одата от името на всички възприематели („Рѣцѣмъ и мы“).

Мотивът за възприемателското съучастие се преобразява в ораторска подкана да се празнува със сърдечно веселие: „Нѣ грѣди ми и ты, христѣанское племѣ, и съвзвесели сѣ дьнес. Съзови окрѣстныѣ страны въ славное трѣжьство, трѣжьствоуѣ, ликоуѣ, възвесели сѣ, праздноуѣ, въспой, въсхвали“ (ЕК. 201). Натрупват се синонимно равноценни глаголи, подир които заедно с подканянето става и „пренасяне“ в небесното обиталище на светеца: „Подвигни на молитвѣ иже дьнесъ празноуемаго оѣца“.

Евтимий се връща към мистическото вярване, че в храмовия празник участвуват невидимо и небесните сили, т. е. в земната литургия звучат небесни песнопения. Като „съобщници, равножители, приятели“ на Иван Поливотски се приобщават „блаженият Иларион“, някогашен Мъгленски пастир, „нынѣ же нашего и пастырѣ и наставника“, Иван Рилски, Теофана, Филотея и всички светии. Упоменават се първоапостолите („Подвигни Петра, подвигни Павла“) (ЕК. 202). Създава се алюзия от молитвата на миряните да се получи всеобхватно космическо моление пред божествения престол, който да направлява паството по „спасителния път“. Евтимий поднася словото си в дар на светеца и го приканва да присъствува незримо сред присъстващите. Неусетно молитвените тонове към Иван Поливотски жанрово се изясняват и с тях завършва текстът на тази върхова изява на изящното красноречие.

Животът на героя праведник е представен да протича във възможните идеални измерения и е част от свещеното библейско време—пространство, затова при Патриарх Евтимий се налага подчертаното присъствие на художествения и идеологическия метатекст (надтекст) — кръгът от литературни първоизточници и образци, библейски алюзии, цитати и други. Възприемателят се подтиква да съпреживява деянията на светиеля чрез благочестивото умиление—катарзис и безусловно да подражава на личностния му стил на поведение. Високият орнаментален стил „плетение словес“ подпомага взаимопроникването между конкретния биографичен текст и метатекста. Постига се нова художествена атмосфера, с която се отличават и всички останали съчинения на Евтимий Търновски. На тях е съдено през XIV—XVIII век да изпълняват функции на

литературни образци и са цяла епоха в предренесансовата средновековна култура на Югоизточна Европа.

Из „ПОВЕСТ ЗА ВЪЗСТАНО-
ВЯВАНЕ НА ИКОНОПОЧИ-
ТАНИЕТО“:

„Лъвъ иже от Исаврїѣ юнь
сынъ възрастомъ дълъ же, тѣ-
ломъ//каминотворнѣѣ прохож-
дѣ хытрость, съ скоты на томъ-
жде источницѣ почиваше,
вльхви же они сказашъ емоу,
І-ако начлствовати иматъ
грѣчьское црство. томоу же
отмѣташюу сѣ ради сѣщѣѣ
емоу нищеты и оубожь-
ства, клѣтвами извѣстишъ
емѣ. просѣще ѡбѣтъ аще ко-
нець прїимѣтъ ѡбѣтованнаа. и
тѣ І-аже от них. просимаа
неѡ треченѣ испльнит. разшед-
шемъ же сѣ ѡ боимъ, не по мнозѣ
Лъвъ въ тиронство избранъ
быс(тъ) възора ради и крѣ-
пости тѣлеснѣѣ. въсхожденни
же по малѣ и мѣжъству, пос-
тавленъ быс(тъ) от Ѳеод(о)-
сіа иже от Адрамитїѣ, воево-
да вѣсточни. таже льстиѣ
Ѳеодѣ сіа оубивъ, тѣ црствїа
дрѣжатель быс(тъ). вльхомъ
оубо пришедшимъ и клѣтвами
ѡбѣщаннаа истѣсащемъ ис-
плънити, ѡнъ что оубо аще
бѣдѣтъ сїа въпрашааше. ѡни
же. Вѣдомо да бѣдетъ тебѣ црю
рѣшѣ. І-ако аще ѡбразъ Ха
Назореа. и того мре. и въ-
сѣхъ того стыхъ от цркъвь
ѡтимешѣ, хочешѣ, на многа
лѣта црство дрѣжати. ѡнъ же

Приложение № 1
„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА
ИВАН ПОЛИВОТСКИ“

„Съ оубо (Лъв) злѡбѣснѣѣ
юнь сѣѣ и еще каменотворнѣѣ
прохождааше хытрость. два
же нѣкаа вльхва сказаства
емоу, І-ако Грѣчьское начл-
ство и царство съдражати
имать. Томоу же въсѣчьскы
отмѣташюу сѣ ради сѣщѣѣ
емоу нищеты и оубожьства,
клѣтвами оутврѣдишѣ того,
просѣще ѡбѣтъ, аще конецъ
прїимѣтъ ѡбѣщаннаа и тѣ
І-аже от них просимаа испль-
нити неѡ треченїѣ. Въ своя же
къждо ѡшешемъ. не по
мнозѣ Лъвъ въ тиронство въ-
чѣтенъ быс(ъ) възраста ради
краснаго, иже бѣ на немъ. По
прѣспѣанїѣ же поставленъ
быс(ъ) от Ѳеодосїа, иже от
Адрамитїѣ, воевода вѣсточ-
ный. Таже льстїѣ Ѳеодосїа
оубивъ, тѣ съдрѣжатель про-
чее царствїа быс(ъ). Не по
мнозѣ же и вльхви ѡни прѣд-
реченїї прїидѡшѣ и І-аже
тѣмъ' от него ѡбѣщаннаа ис-
плънити прошаахъ. Онъ же
въпрааше, что есть от них
просимое? абїе же ѡтвѣща-
шѣ они: Вѣждь оубо, царю,
І-ако мы твоемоу животоу
сълѡ радуемъ сѣ и вѣчно же-
лаемъ быти твое царство. Нѣ
аще послоушаешѣ нас и ѡб-
разъ Христа Назореа и того
матере и въсѣхъ того свѣтыхъ
от цркъве ѡтимешѣ, хочешѣ

неоутвърждень сын, готовѣше на се оуклони сѧ, и оубо призававъ стѣшиаго Германа иже бѣше византїискыи прѣвопрѣстолникъ, и пѣкыѧ ѿт сщеннаго събора, начАть хоулныѧ глы изрицати, оуничижати же въсѧ иже прѣжде его црѧ и сщенники, I-ако идолствовавшѧ въ стых иконъ поклоненїи, сїе бѣсѡванїе и неистовство иже мръзости испльнены ѡтрыгнавъ, скръби и печали слышщїих испльни дшѧ, въспрїем же истинны свѣтилникъ Германъ ѡтвѣща съпротивъ. Послушан црю, ѡт нели же Хс бѣ нашъ на земли I-ави сѧ и съ нами пожитъ, безъ вѣсти въсѣко идолслѣженїе быс(т), I-акоже рече бжствїишїи въ прор(о)цѣхъ Захарїа. Тако глеть гь, потрѣблѧ имена идолѡм ѡт землѧ, и не к томоу тѣхъ бѣдет памѧт. Не оубо на развращенїе въсежъ въселеныѧ оукрадены црковныѧ оуставы помышлѣи въдрѣжены, поминѧ апсла рекша. Аще кто вамъ блговѣститъ паче еже прѣесте, проклѧт да бѣдет и инде. Аще кто не любитъ га нашего IV Ха да бѣдет проклѧт. И сїа оубо и сих множайшаа//прпдобном8 рекшоу, бгборець мѣчитель I-акож(е)

длѣгаа жити дѣта и царствїа дрѣжати скѣптра. Он же, слабъ сый оумом же и мѣдрованїем, въ скорѣ еже сих прошенїе испльни. И абїе призвавъ стѣшиаго Германа патрїарха и весь иже съ нимъ свѧщеннїишїи причѣть, многохоулныѧ изрече глаголы, не мало же и прѣжде бывшѧ царѧ же и патрїархы оуничижи, неизчтены досады на нѧ изрекъ, I-ако идолѡмъ поклонники сих нарицаѧ. I-акоже оубо злобѣсноужща сѧ того видѣ свѧтѣишїи патрїархъ Германъ, не сътрѣпѣ того тако на мношѣ хоулити, нѣ рвенїемъ доуховнымъ себе подвигъ, съпротивъ царевнѣ ѡтвѣща, глагола: Послушай, царю, ѡт нелиже Христос, богъ нашъ, на земли I-ави сѧ и съ чловѣкы пожитъ безъ вѣсти въсѣко идолское слоуженїе же и покланїиѣ бысть, I-акоже рече божествнїишїи въ прорѡцѣхъ Захарїа: „Тако глаголетъ господь: потрѣблѧ имена идолѡм ѡт землѧ, и не к томоу бѣдет памѧт.“ Не оубо на развращенїе въсежъ въселеныѧ положены быти црковныѧ оуставы помышлѣи, нѣ поминѧ апостола, рекша: „Аще кто вамъ блговѣститъ паче, еже прѣѧсте, проклѧтъ да бѣдет“. И инде: „Аще не любитьъ господа Iсоуса да бѣдетъ проклѧтъ“. Сїа оубо и сих множайшаа рекшоу прѣподобному Герману, злобѣсныи възбѣси сѧ мѣчитель и,

лють свѣрь рыкнѣвъ велми. и I-акоже лвъ рыкнѣвъ. от цар-
 того своеж рѣкож заоушивъ, ских прѣподобнаго изринѣ“
 изринѣ от црских“ (л. 204 (ЕК. 188—189).
 б — 205 б).

Приложение 2

ВИЗАНТИЙСКО СИНАКСАРНО ЖИТИЕ НА ИВАН ПОЛИВОТСКИ

I.

*Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν
 Ἰωάννου ἐπισκόπου Πολυβότου τοῦ θαυματουργοῦ καὶ ὁμολογητοῦ*
 Οὗτος παῖς ὢν τρυφᾶς ἐμίσει καὶ ἠδονὰς νηστεία δε μᾶλλον καὶ σωφ-
 ροσύνη καὶ ἐλεημοσύνη προσεῖχεν· ὅθεν καὶ ἐπίσκοπος Πολυβότον χειροτο-
 νεῖται, πρότερον τοῦς ἐκκλησιαστικούς βαθμοὺς ἐννόμως διελθὼν. Ἦδ-
 δε λαοῦ προστασίον πιστεῖθεις ἀγῶνας ἀγῶσι προσετίθει καὶ κόποις κόποις η
 Ἐπεὶ δε Λέων ὁ Ἀρμένης ἀναξίως τῶν σκήπτρων τῆς βασιλείας ἐδράξατο καὶ
 κατὰ τῶν ἁγίων εἰκότων βλασφημεῖν ἐπεχείρησεν, ὁ ἱερὸς οὗτος ἀνὴρ κα-
 ταλαβὼν τὴν βασιλεύουσαν ἰσχυρῶς ἤλεξεν αὐτοῦ τὴν ἀσεβείαν· εἶτα πρὸς
 τὸ ποιμνιον ἐπαρθείθων τὴν πίστιν ἐξηκρίβωσατο, παρασκευάσας· ἐτοιμοὺς
 εἶναι πάντα τὸ αἷμα ἐκχεῖν ὑπερ τῆς εὐσεβείας. Οὕτως ἐκεῖνος βίους,
 ἀπολιπὼν τὰ κάτω, πρὸς ὃν ἐπόθει μεταχωρεῖ. Θαύματα δε πλεῖστα καὶ
 ζῶν καὶ μετὰ τὸ τέλος ἔργασατο. Τοὺς γὰρ Ἀγαρηνοὺς τὸ Ἀμόριον πα-
 ρακαθεζομένους καὶ αὐτὸ τὸ Πολύβοτον καὶ τὸν ναὸν ληΐσαμένους ἰσχυρῶς,
 βουλομένους δε καὶ τὸ τίμιον ἐκεῖνου λείψανον κατακαύσαι, θεηλάτος ἦν
 πλήξας· καὶ τοῦ μὲν ἐπίρωσε τοὺς ὀφθαλμοὺς, τοῦ δε τὴν δέξιάν, ἄλλον
 τὴν ὄψιν διαστραμμένην ἔδειξε. Ἐπεὶ δε οἱτοι μόλις ἔγνωσαν τοῦ κειμέ-
 νου τὴν δύναμιν, εὐθὺς ἐκείτοι γίνονται καὶ πάντας ἕσους εἶχον χριστιανούς
 αἰχμαλώτους τῷ ἀπεχαρίσατο. Καὶ πλεῖστα ἕτερα ἐπαγγελάμενοι δοῦναι
 λάσεως ἔτυχον. Τοσοῦτων δε χρόνων παραδραμότων, ὀράται εἰσέτι καὶ νῦν
 ἀφθαρτον τὸ τοῦ ἁγίου σῶμα. Καὶ κατὰ τὴν πεντηκοστῆς ἡμέραν ἀπιστώ-
 σιν αὐτὸ καὶ τὴν ἀρχιερατικὴν στολὴν ἐνδύουσι καὶ τῇ θεῖᾳ τραπέζῃ, προ-
 σερείδουσι· καὶ οὕτως ἵσταται ὄρθιον· καὶ τῷ συνθρόνῳ προσαναβίβαζοντε ἐπὶ
 δύο στηριζόμενον, καταλιμπάνουσιν οὕτω διὰ πάσης ἁπτοτον τῆς ἱερᾶς μυσ-
 ταλογίας ἱστάμενον· τῆς τὰ ἄλλα ὅσα καὶ δαιμονώντας θεραπεύει καὶ νόσους
 ἕτερας, ἀδύνατον ἐστιν ἡμῖν γραφῇ παραδοῦναι.

II.

Ἰωάννου ἐπισκόπου Πολυβότου τοῦ θαυματουργοῦ καὶ ὁμολογητοῦ
 Οὗτος παῖς ὢν καὶ νέος ἤδη γενόμενος, οὐ κατὰ παιδίας οἶχε τὸ φρο-
 νημα οὐδὲ νεωτερικαῖς ἐάλω ἐπιθυμίαις, ἀλλὰ τρυφᾶς ἐμίσει καὶ ἠδονὰς

καὶ ὅσα νέων οἶδε θέλγειν ψυχὰς· νηστείας δὲ μᾶλλον εἶχετο καὶ γελώτων ἀπέχετο καὶ τῆς καλλίστης ἐφρόντιζε σωφροσύνης, βοηθὸν αὐτῇ συνάπτων τὴν ἐλεημοσύνην· Ὁ δὲ κατ' ἐκεῖνο καιροῦ τὸν ἱεραρχικὸν ἰθύνειν λαχὼν θρόνον, προβλέπων τὴν κατάστασιν καὶ τὸ ἦθος τοῦ νέου· τῆς ὑπ' αὐτὸν ἐκκλησίας κλήρω τοῦτο καταλέγει· ἔπειτα καὶ τῶν ἱερῶν σκευῶν φύλακα δεικνύσι· καὶ μετ' οὐ πολὺ καὶ ἐπίσκοπος Πολύβοτον χειροτονεῖται· Ἦδη δὲ λαοῦ πιστευθεὶς προστασίαν, ἀγῶνας ἀγῶσι προσετίθη καὶ κόποις κόπους· Ἐπει γὰρ Λέων ὁ ἐξ Ἀρμενίας ἔλκων τὸ γένος, τυραννήσας μετὰ γε τῆς βασιλείας καὶ τὴν εὐσέβειαν ἐκίνει γλώσσῃ μεγαλορρήμονα κατὰ τῶν ἱερῶν εἰκότων, ὁ ἱερός οὗτος ἀνὴρ καταλαβὼν τὴν βασιλεύουσαν, οὐκ ὄψιν αἰδεσθεὶς, οὐ μορφὴν μαρτυρῶς καὶ γενναίως (καὶ) ἰσχυρῶς αὐτοῦ ἤλεγξεν τὴν ἀσέβειαν· εἶτα πρὸς τὸ ποιμνιον ἐπανείδων, τὴν πίστιν ἐξηκριβώσατο· παρασκευάσας ἐτοιμοὺς εἶναι πάντας τὸ αἷμα ἐκχεῖν ὑπὲρ τῆς εὐσεβείας, Οὕτως ἐκεῖνος βιοῦς ἀπολιπὼν τὰ κάτω, πρὸς ὃν ἐπόθει μεταχωρεῖ, κατὰ δὲ τὸν καιρὸν ἐκεῖνον πλῆθος ἄπειρον τῶν Ἀγαρήνων τὸ Ἀμόριον καταδραμόν καὶ αὐτὸ τὸ Πολύβοτον καὶ τὸν ναὸν ἰσχυρῶς λησιόμενον, βουλόμενοι καὶ τὸ τίμιον ἐκεῖνο λείψανον κατακαύσαι, ἐκεῖνο ἔμενεν ἄφαντον καὶ ἀχείρωτον· Τοῦτων γὰρ ὁ μὲν ὀφθαλμοὺς πηροῦται, ὁ δὲ τὴν δεξιὰν πληττεται, ἄλλος τὴν ὄψιν διαστρέφεται· Οὐ γενομένου, μόλις ἐγνώσαν τοῦ κειμένου τὴν δύναμιν· Καὶ εὐθύς ἰκέται γίνονται τοῦ ἁγίου καὶ πάντας ὄσους χριστιανοὺς αἰχμαλώτους ἐπεφέροντο τῷ ἁγίῳ ἀπεχαρίσαντο· καὶ πλεῖστα ἑτερά ἐπαγγειλάμενοι δοῦναι τῆς ἰάσεως ἔτυχον· Τοσοῦτων δὲ χρόνον παραδραμόντων, ὁράται εἰσέτι τὸ σῶμα αὐτοῦ κρεῖττον φθορᾶς καὶ ἄλτων καὶ τοῖς μέλεσι συγκεκραμένον· Κατ' αὐτὴν γὰρ τὴν μεγάλην ἑορτὴν τῆς πεντηκοστῆς· ἤνικα καὶ τὰ ἐγκαίρια τοῦ ναοῦ ἐορτάζουσιν, ἀνιστῶσιν τὸ ὀσίον σῶμα τῆς λάρνακος, καὶ τὴν ἀρχιερατικὴν ἀκολούθως πᾶσαν στολὴν ἐνδύουσιν· εἶτα διαβαστάσαντες τῇ θεῖα τραπέζῃ προσερείδουσιν καὶ οὕτως ἴσταται ὄρθιον, μόνον οὐκ ἂν συμφέγγεσθαι τῷ ἐπισκόπῳ ποιοῦντι τὴν λειτουργίαν οὕτω διὰ πάσης ἄπτωτον τῆς ἱερᾶς μυσταγωγίας ἱστάμενον· Ἄλλ' ἀδύνατόν ἐστιν ἡμῖν τὰ τοῦ ἁγίου γραφῇ παραδοῦναι, ὅσα καὶ δαμιονῶντις ἰώμενος καὶ νόσους ἄλλας ὄσαι ὄραι θεραπεύων ὁράται.*

* Цит. по Delehaye, H., Synaxarium ecclesiae Constantynopolitanae, Bruxellis, 1902, p. 278—280. Старобългарски превод вж. Юфу, П., Старобългарски паметници в славяно-румънската литература. — Известия на Института за литература, 1963, кн. 14—15, с. 253—258.

Димитр Кенанов

ЕВТИМИЙ ТЫРНОВСКИЙ В ЗАЩИТУ ИКОНОГРАФИИ
(„ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО ЕПИСКОПУ ИВАНУ
ПОЛИВОТСКОМУ“)

Резюме

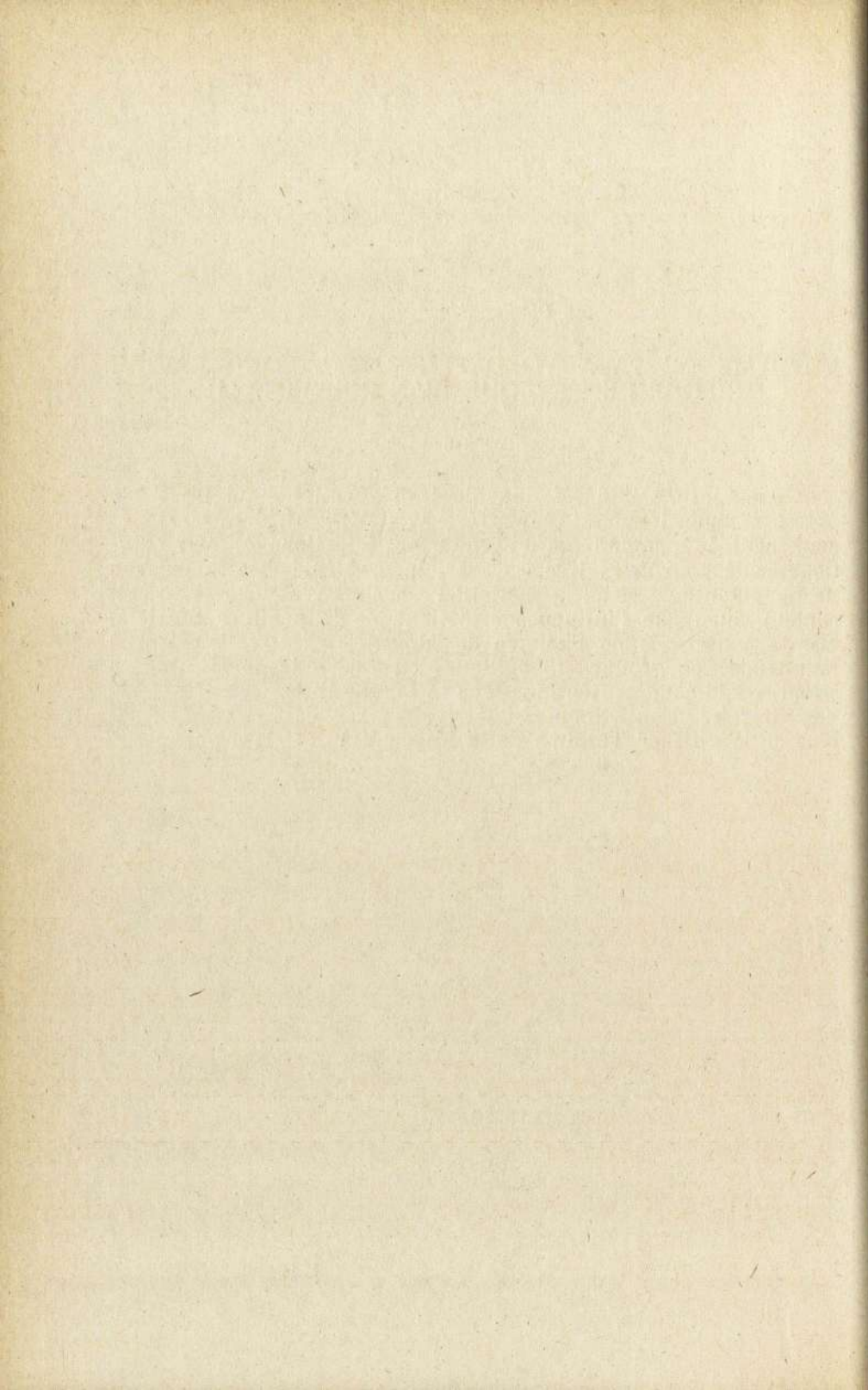
В недостаточно исследованном ораторском сочинении, посвященном Ивану Поливотскому, интересен не только образ церковного вождя и его столкновение со светской властью, но и проблема содержательнознаковых измерений изобразительного искусства (иконописи), эстетического воздействия официальной живописи на сознание средневекового человека. Параллельно с рассмотрением этих тематических центров очерчиваются и композиционные особенности, раскрываются художественный язык, литературные источники, которыми пользовался выдающийся тырновский и восточноевропейский писатель и реформатор конца XIV века.

Dimitar Kénanov

EUTHYME DE TARNOVO DÉFENDANT L'ICONOGRAPHIE
(ELOGE DE L'ÉVÊQUE IVAN POLYVOTSKI)

(Résumé)

Ce qui attire l'intérêt dans le traité oratoire qui n'est pas étudié à fond et qui est consacré à Ivan Polyvotski ce n'est pas seulement le personnage du guide ecclésiastique et son conflit avec le pouvoir civil mais aussi le problème des dimensions de la sémantique et de la sémiotique de l'art plastique (l'iconographie) ainsi que l'influence esthétique de la peinture officielle sur la conscience de l'homme du Moyen Age. Parallèlement à l'étude de ces groupes thématiques on relève les particularités propres à la composition ainsi que la langue littéraire et les sources littéraires dont l'imminent écrivain slave de l'Est et réformateur de la ville de Tarnovo de la fin du XIV^e siècle a puisé.



Виолета Русева

ЖАНР И ПАМЕТ

Violetta Rousseva

GENRE ET MÉMOIRE

Това заглавие, в което лесно се открива перифраза на известна мисъл на Бахтин, би могло да гласи и така: „Българският разказ през 60-те години и литературната традиция на жанра.“ Освен това то изисква следното обяснение: в случая се използва не методологията, а фразата на Бахтин¹. При това се използва като метафора, която, макар и непривична за научния тип текст, разкрива начина, по който ще бъде разгледан жанрът на разказа — като система, в която всеки нов етап е подготвян от предхождащите го; като феномен, който „помни“ своето минало и го събужда за живот в определени периоди. Въпреки обещания системен подход изложението няма да следва движението на жанра хронологично. Съвсем съзнателно в неговия център е поставен разказът на 60-те години. Настоящата работа се интересува от промени-

¹ Изследвайки жанровите извори на полифоничния роман на Достоевски, големият руски литературовед достига до теоретична постановка за жанра изобщо: „Жанрът се възражда и обновява на всеки нов етап от развитието на литературата и във всяко индивидуално произведение от даден жанр. ... Жанрът живее със сегашното, но винаги помни своето минало... Жанрът е представител на творческата памет в процеса на литературното развитие.“ Вж. Бахтин, М. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 122.

те, настъпнали в повествователната организация на разказа в това десетилетие, като миналото на жанра ще бъде откроявано в тия негови прояви, които могат да се осмислят като симптоми на промяната или като нейни типологични съответствия.

Направените обяснения обаче не снемат въпроса — от какво е предопределен интересът именно към това десетилетие. За българската литература 60-те години са време на естетически прелом. Промяната в художественото мислене (в сравнение с 50-те години) обхваща всички жанрове, автори, творби. Но поради жанрова специфика „активното навлизане на новите жизнени процеси при разказа... става... по-бързо и непосредствено...“² „Ведущ жанр в националната ни художествена проза“³, през 50-те години в диаграмата на жанровата динамика разказът е изместен от романа, докато следващото литературно десетилетие е времето на неговата „естетическа реабилитация“⁴. Само в една година — 1967, излизат четири сборника с разкази, чиято литературна стойност надхвърля рамките на десетилетието — „Диви разкази“ на Н. Хайтов, „Корените“ на В. Попов, „Софийски разкази“ на К. Калчев, „Водолей“ на Й. Радичков. Две години по-късно Й. Вълчев публикува „Родихме се змейове“ — една книга, симптоматична за търсенията в жанра през това десетилетие. Същата година с „Барутен буквар“ Й. Радичков „узамянява“ експерименталния дух на новата проза. Възприемчивост от „Сърцето бие за хората“ (1959) до „Барутен буквар“, преобразувайки непрекъснато своя разказвачески стил, Й. Радичков спомага най-много за създаването на нов вид структура в разказа през 60-те години. В десетилетието заедно с утвърдени вече разказвачи като П. Вежинов (*Момчето с цигулката*, 1963; *Дъх на бадеми*, 1966) публикуват свои книги дебютиращи автори като Д. Фучеджиев (*Пролетен сок*, 1963); Д. Вълев (*Покрайниня*, 1966; *Ние, величествата*, 1969), Г. Мишев (*Осъмски разкази*, 1963; *Адамити*, 1966; *Добре облечени мъже*, 1967), Д. Цончев (*Мъже без вратовръзки*, 1966; *Неделя следобед*, 1967; *Това наоколо*, 1969). Само изброяването на излезлите през десетилетието сборници с разкази — а бихме могли да разширим списъка с творби на И. Петров (*Зелената шапка*, 1965; *Малки илюзии*, 1968), К. Георгиев, К. Цачев — е показателно за количествения аспект на явле-

² Константинова, Е. Наблюдения над литературното развитие. С., 1977, с. 172.

³ Пак там. с. 40.

⁴ Василев, М. Съвременният български разказ. С., 1980, с. 27.

нието „естетическа реабилитация на жанра“, но по-интересен за изследователя е неговият качествен смисъл.

Доминацията на разказа през 60-те години, фактът, че в него *най-определено, изразено* се проявяват *тенденции, които са общовалидни, общодействащи в литературата на това десетилетие*, са интересни не сами за себе си, а в съпоставка с движението на жанра, който продължително време е определял облика на нашето литературно развитие. Неравномерно естетическо движение, смяна на различни повествователни типове са характерни за еволюцията на разказа в българската литература. В отношение към литературната традиция 60-те години на нашия век са време на поврат, на същностни промени в поетиката на разказа. Нови повествователни тенденции преобразуват структурата на жанра така, че традиционната класическа поетика се трансформира в тип лиризирано, субективизирано, синтетично повествование. Съотнесени към историческото развитие на жанра, тенденциите в съвременния разказ — към *лиризация* и *субективизация*; промените в *композиционната му организация*, реализирани на равнището на *временно-пространствените отношения, гледната точка, словото* — изкушават изследователя да ги подведе под знака на безпрецедентно новото, т. е. да абсолютизира една действителна тяхна характеристика. Опасността се увеличава, ако поетиката на съвременния разказ се характеризира чрез противопоставяне на разказа през 50-те години. Съпоставката в такъв стеснен контекст би открила спецификата на белетристичните процеси и тенденции в разказа на 60-те години, но същевременно този контекст е смислово непродуктивен за наблюдения в исторически план. Когато се говори за разказа на 60-те години, опасността от квалификация от рода на „ново“, „за пръв път“ е толкова по-реална, колкото по-неисторическо е мисленето на изследователя. А жанрът е историческа категория. Той не може да бъде откъснат от традицията. Един исторически преглед би ни убедил, че това, което ни се струва „ново“, „непознато“, често е активизиране в нова ситуация на архаични елементи от системата на традицията. Същевременно актуализирането на „архаиката“ е винаги своеобразна нейна трансформация. В областта на разказа 60-те години са интересни именно с осъществените трансформационни тенденции спрямо „традицията“ на жанра.

Според Виноградов „една от най-важните задачи на поетиката е изучаване на принципите, похватите и законите на построяние на словесно-художествените произведения от раз-

лични жанрове в различни епохи... откриване пътя на историческото движение (курс. мой — В. Р.) на различни литературни форми⁵.

Поетиката на конкретен жанр изисква да се проследи предметът в неговата динамика. „Жанровете е необходимо да се разглеждат... не като статистическа съвкупност от самостоятелно съществуващи единици, а като форми на движение на литературния процес.“⁶ Същевременно проблемите на индивидуалния стил, на „стила на автора“, не влизат „в кръга на основните теми и задачи на поетиката.“⁷ Съотнесен към въпросите на жанра, „индивидуалният стил интересува поетиката само със своите типологични качества и типологични свойства.“⁸

Ето защо да се открият същностните промени в поетиката на разказа през 60-те години означава да се съотнесат художествените факти през това време с историята на жанра и така в перспективата на миналото да получат своята оценка. В светлината на промените в съвременния разказ друг смисъл придобива повествователната история на жанра. Осъществява се този механизъм в диалектиката на жанровата система, който Елиът характеризира като: „взаимно проникване, съгласуваност между старото и новото“, при което „миналото трябва да се изменя от настоящето, точно така, както настоящето се направлява от миналото“⁹. Повествователни типове, структури от историята на жанра неочаквано се осмислят като симптоми, като типологични съответствия на поврат в съвременния разказ. И така изкушението да проследи трансформационните процеси на жанровата поетика за изследователя се превръща във възможност да докаже чрез частните наблюдения единството на литературния процес, да очертае континуума на националното ни литературно развитие.

Спецификата на това развитие — по-силната традиция в жанра на разказа в сравнение с тази на романа, е причина експериментите на съвременната модерна проза, които в другите литератури се осъществяват в областта на романа (например романа на потока на съзнанието в западните литера-

⁵ Виноградов, В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поетика.* М., 1963, с. 170.

⁶ Стенник, Ю. В. *Системы жанров в историко-литературном процессе.* — В: *Историко-литературный процесс.* Л., 1974, с. 188.

⁷ Виноградов, В. В. *Цит. съч.*, с. 199.

⁸ Пак там, с. 199.

⁹ Елиът, Т. *Традиция и индивидуален талант.* В., 1980.

тури през 20-те и 30-те години и „антиромана“ във френската литература през 50-те години), в нашата да се реализират в разказа на 60-те години в един вариант, който съчетава относителната национална самостоятелност с тенденциите на световната литература. Усиленото дирене на нов изказ обединява творците на 60-те години; склонността към промяна, към експериментиране, обхваща всички компоненти на повествователната структура — композиция, сюжет, тип герой, словесна организация.

Основа на промените в поетиката на разказа през 60-те години е новата постановка за героя. Като отрицание на начина, по който белетристиката на 50-те години разглежда личността — преди всичко с оглед на нейната социална и обществена функция, следващото десетилетие, без да пренебрегва този аспект, търси предимно психологическите стойности на човека. За героя на 60-те години тези стойности е трудно да бъдат еднозначно назовани и определени. Той е „подвижен човек“¹⁰, с неустановена, насложила се трайно психика, „сумарен тип“¹¹ герой (в съзнанието на когото се срещат и конфликтуват различни обществени епохи). (Такива са героите от разказите на И. Радичков, В. Попов, Д. Вълев, Н. Хайтов, К. Калчев). И още нещо — този герой е въведен в контекст с подчертано амбивалентна структура. Естетическото му битие е също така подвижно, изменчиво, пулсиращо между полюсите на ниско и възвишено, комично и трагично, както е трудно да бъде еднозначно определена и социологическата му характеристика.

Разказът на 60-те години открива пространството на „покрайнината“, на „дивото“ в ценностен смисъл. „Пространството в художественото произведение моделира различни връзки на света: временни, социални, етически...“¹² За литературата на 60-те години „покрайнината“ е преди всичко социологическа, а не пространствена категория — така бихме си обяснили съзнанието у героите на Д. Вълев, К. Калчев, Н. Хайтов, Д. Фучеджиев, че са „величества“, „че имат биография“, че правят „малка революция“, че творят света и времето. Тази естетическа постановка за героя не би била нова за нашата литература, ако в разказа на 60-те години освен мироглед героят не беше получил и „право“ да говори

¹⁰ Мутафов, Е. Подвижният човек. С., 1978.

¹¹ Мутафов, Е. Амбивалентното начало в прозата на И. Радичков. — Лит. мисъл, 1973, № 3.

¹² Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя — Уч. зап. Тартуского гос. у-та, вып. 209, Тарту, 1968.

на езика на „покрайнината“. Функционалното използване на художествено-езиковите възможности на *сказа* (на стилизираната в разговорен дух реч) е естетическо достижение на разказа през 60-те години. В „Диви разкази“ на Н. Хайтов, „Барутен буквар“ на И. Радичков, „Софийски разкази“ на К. Калчев и „Родихме се змейове“ на Й. Вълчев героят се самоопределя чрез „автентична“, „нелитературна“, „примитивна“ реч: което е ново разбиране за героя като естетическа реалност и показател за променената функция на словото в художествената структура на разказа през 60-те години.

Твърдението, че сказът е естетическо достижение на разказа през 60-те години, се нуждае от следното пояснение: диалектно слово използва и М. Георгиев в своите разкази, но там то е лишено от двугласовост. Създаваща автентична регионална атмосфера, диалектната реч в разказите на М. Георгиев функционира като „вещ в себе си“, като стойност заради самата нея. Докато в посочените разкази на 60-те години в диалектно *стилизираната* реч взаимно се наслаждат и осмислят самохарактеристиката на разказвача герой и авторската оценка за него. Словото става израз на съзнанието на субекта разказвач и същевременно е обект на автора, изразяващ чрез него определено отношение към говорещия. Съотнасянето на тези два аспекта на словото го прави двугласово, поражда допълнителен ироничен или пародиен ефект. Ето защо диалектната реч в разказите на М. Георгиев е подстъп към овладяване на сказовото повествование, но самата тя не е сказ.

Прозата на 60-те години се характеризира с „... пълна свобода на композицията, при което определящ момент е... скритата духовна структура на явленията“¹³. На равнището на *временно-пространствената* организация този тип композиция води до променената връзка между темпоралните плоскости на минало и сега. В прозата на 60-те години, чрез сложна взаимовръзка със сегашното, събитията на миналото получават нов смисъл и оценка в съзнанието на героя. По друг начин се възприема и настоящето — обогатено от минал опит, прозряло стари грешки. Тази философска представа за времето, наложена в нашата литература през 60-те години, е структуриращ принцип в композицията на много творби. Чрез метафората на *пътя* съзнанието на героя в тях се движи към спомена и себе си, към себеопознание в единството на минало

¹³ Дикова. Р. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 209.

и сегашно време, търси духовна връзка между годините. Това, че метафората получава пряк израз и в заглавията на творби от други жанрове, за композицията на които е характерно редуване на време „сега“ с минало („Пътуване към себе си“, „Отклонение“ на Бл. Димитрова, „Пътища за никъде“ на Б. Райнов), е доказателство за общовалидността на разглежданите процеси.

В новелата на Д. Фучеджиев „Небето на Велека“, в която влизат като структуриращи я разказите „Небето и орлите“, „Тясното шосе“, „Имел“, същата организация на темпоралните отношения гради философската представа за вътрешна взаимовръзка на явленията във времето. В новелата *пътят*, като повтаряща се метафора в градящите я разкази, е заменен със символното значение на *реката*. Образ — единство между преходно-човешко и извечно-природно, реката носи в себе си диалектиката на вечното движение. Асоциираща се с непрекъснатостта на природата, тя внушава преходността на човешките дела. Доколко композицията на времевия синтез е присъща за Д. Фучеджиев и белетристичните търсения на 60-те години, показва и фактът, че при превода на събитията от един жанр (разказа) в друг (новелата) се запазва тяхната времева организация.

В книгите с разкази през 60-те години разглежданият тип композиционна организация на времето е характерен за посочените разкази на Д. Фучеджиев; за разказите „Вятърът на спокойствието“, „Обърнато небе“ на И. Радичков; „Яр“, „4 часа след смъртта“ на Д. Вълев.

Организацията на времевите отношения чрез редуване на минало и настояще в един повествователен поток, който търси диалектичката и философска връзка между тях, е основният композиционен принцип в посочените разкази. Този принцип е показателен за процеса на времевия синтез в тях. Не външно смесение на събития от различни времеви измерения, а синтез между тях — смислов, идеен, философски.

Промененото съотношение между двата времеви пласта в разглежданите разкази обуславя и наличието на два сюжетни реда в тях. Време „сега“ и сюжетните единици, в които то се конкретизира, се редуват в композицията със случки и събития, в които „живее“ миналото време. Преходът между сюжетните редове на двете времеви измерения е нееднократен, а връзката между тях се осъществява по асоциативен път. Чрез този тип структуриране на времето композицията на разказите гради представа за диалектическа връзка между процесите и явленията във времето, за обусловеност между минало

и настояще, представа, свързана с променен духовен климат, с разкрепостено мислене, характеризиращи литературата ни през 60-те години.

В разглежданите творби по-активен и богат на събития е сюжетният ред, въведен чрез ретроспекция. При Д. Фучеджиев сегашното време е пределно кратко и в трите разказа е свързано с пространството на пътя. Пътуването не предлага особено богати сюжетни обстоятелства, но предизвиква разговори, в които оживява миналото, изпълненото със събития време („Малка революция“, „Небето и орлите“) или се раждат спомени („Тясното шосе“). В разказите хронотопът на пътя се превръща в нравствено-философска метафора за вечното движение, за диалектиката на човешкия дух, раждаща се в мъдрото отношение на сегашното към миналото. От позицията на движението, което пътят метафоризира, сюжетният ред на миналото време получава друг смисъл. В „пътуването“ на човешкия дух, „малка революция“ е прозрението на героите за неотделимата връзка между минало и настояще, в която се раждат доброто и злото.

В разказите на Д. Вълев сегашното време е екстрена, пределна ситуация, която с особена настойчивост изисква от героя поглед към миналото. В „праговата“ ситуация на смъртта героите на Д. Вълев се изправят пред равносметката на съвестта. „Да не остане магария людире ми“ — казва Тодор Кехайов („Четири часа след смъртта“). „Да оправя кривите си дървета“ — мисли си Постолов от „Яр“. Тези смислово еднотипни фрази се повтарят многократно — винаги, когато в съзнанието на героите се вреже тревожен епизод от младостта им. Ситуацията на равносметка е мяра за личността. В мига преди смъртта се синтезира времето на целия човешки живот.

Темпоралното единство на разглежданите разкази, осъществено чрез редуване на сегашно повествование ретроспективно, е подчинено на единството в личността на героя. В нея винаги лежат натрупванията на минали години. Диалектиката на времето ражда диалектиката на човешката личност. Нестинарката Нуна от разказа на Д. Фучеджиев „Жената, която ходеше по „небето““ гази в горещата жаравя само с умели стъпки. Този обред е израз на целия ѝ дух, граден през собствения ѝ живот — добър и лош, на духа на дедите ѝ — корав и несломим, на духа на децата ѝ, в който живее надеждата.

Показателно за мисленето на 60-те години е, че споменият — равносметка в композициите на разказите, често с на-

стойчивостта на съвест, която терзае сама себе си, се връща към първите години след победата. И героите на Д. Фучеджиев, и героите на Д. Вълев имат в паметта си по един парещ спомен от безкомпромисната си младост, от превърнат в догма идеализъм. Тяхната лична памет е показана като историческа памет, епизодите от личното им минало — като знак за времето. Чувството на човешка вина у Председателя, който издевателствал над селянин, отказал да влезе в стопанството (Д. Вълев — „Яр“), у героите на Д. Фучеджиев („Малка революция“, „Тясиото шосе“, „Небето и орлите“) е всъщност проява на зрелостта на общественото и естетическо съзнание, което подобно на героите прави своята равнотетка.

Чрез поставяне на отминалите събития във временната перспектива на настоящето те получават нов смисъл и оценка, разширяват значението си. Възпроизвеждайки миналото в съзнанието си чрез разказ или спомен за него, героят същевременно го коментира и оценява. Взаимодействието между двата темпорални пласта, наличието на две сюжетни линии — на настоящето и миналото, активизирането на последния и пренасянето на смисловия акцент върху съзнанието на героя превръщат творбите в разкази за човешкото духовно самопознание. В творбите спомените от нелегалната борба и от първите смутни години на революционното преобразуване търсят не патетично-романтичната характеристика на миналото време. Те са така подбрани и организирани, че в духовното единство на личността се възприемат като грешки и увлечения на младостта, от които се ражда зрелостта на опита. Чрез този тип композиционна организация на разказите представата на отделната личност за времето „снима“ в себе си историческия момент на 60-те години — време на преосмисляне и преценка на много обществени и политически явления от времето на революционната борба и култа.

Синтезът на временните пластове в поетиката на разказа през 60-те години не е самоцелен похват или немотивиран стремеж към усложнено композиционно изграждане, а проява на трансформирано на основата на социален опит художествено мислене.

В разказа „Вятърът на спокойствието“ И. Радичков търси философския смисъл на времето, интересува се от човешкото време като знак за времето на човечеството. Загледан в падащите звезди, старецът Филип „съживява“ своето минало, но разказът не гради смислову опозицията вечност — преходност. Въпреки интимността на спомена епизодите от ми-

налото на героя са пределно обобщени — символи на превратностите в човешкия живот. Преминаване през океана, любов с дъх на дива мента, уродлив епизод от безсмислието на войната — това не са спомени, а „много дълга книга, по-дълга и от библията. И по-вярна от нея“. Разширявайки пространството до измеренията на света, а времето — до библейската древност, И. Радичков превръща епизодите-спомени на героя в знаци върху „книгата на живота“. Така крайното време на един човешки живот става безкрайно чрез повторителността на времето на човечеството. В този смисъл разказът е показателен за един специфичен радичковски похват (присъщ и за гротескния свят на сборниците „Свирепостта“, „Водолей“, „Коженият пъпеш“) — изразяване на философския план на творбата с езика на временно-пространствените отношения (библейското време и световното пространство).

Изменената взаимовръзка и функционалност на временно-пространствените отношения са особено значещи за типа герой в разказа на 60-те години. Често в неговото съзнание минало и „сега“ (в исторически план) живеят в единство, в своеобразен синтез (Драган Мицков от „Софийски разкази“ на К. Калчев, героите на Н. Хайтов, И. Радичков, В. Попов, Д. Вълев). Героят е поставен в ситуация на несъответствие — историческо, ценностно, житейско, която провокира и естетически нееднозначното му битие.

Ценностната система на героите на Н. Хайтов („Гола съвест“, „Пътеки“, „Под свирката на локомотива“, „Дърво за огън“, „Дърво без корен“, „Горски дух“, „Букова глава“) е неадекватна, чужда на комерческия дух на техните съвременници. „Съвест“, „природа“ — най-стойностните за тях понятия се оказват непонятни, възприемат се като комичен анахронизъм от цивилизования човек.

Макар че заглавието на сборника („Диви разкази“) акцентува само върху единния елемент, опозицията природа-цивилизация е същността за творбите. На езика на временно-пространствените отношения придобива измерението минало — „сега“, което с особена сила се проявява у героя. Неговите усилия да съхрани, защити природата, да отстои близостта си до нея са ситуирани в амбивалентно разколебан контекст. Еднозначният поглед, показването само на драматичната, дори трагична обреченост на тези усилия (което би ни тласнало към неточни обобщения за естетическа идеализация на примитива) са чужди на разказа на Н. Хайтов. Опоетизиран в природоестественото си битие и мислене, геройят е същевременно и комично несъответстващ на средата си. Естетическата нееднознач-

ност на героя, смешението на различни времеви представи в съзнанието му се проявяват в смешението на стилове в изказа му. Особено показателни в това отношение са разказите „Когато светът си събуваше потурите“ и „Черното пиле“, където в речта на героя се вграждат образци на градския тип култура и фолклорно-религиозни представи. „Фотографът, като видя как народът се налива, залости апарата до сергията и започна да фотографира мераклиите до свети Гьорги с халба в ръката. Мераклиите фотографираше само с халба, а на по мераклиите слагаше на главите им по една жълта шапка, пожарникарска.“ („Когато светът си събуваше потурите“)

Стилово разноречие, смесване на стилизирани диалектни и съвременни езикови пластове, като проява на синтеза между фолклорно-митологичното време и съвременното, са характерни и за сборника „Родихме се змейове“ на И. Вълчев. Наслагването на авторовото време върху легендарно-историческото го пародира.

Синтезът на времена, на социални епохи в съзнанието на героя определя поведението му в разказите на Д. Вълев (сб. „Покрайнина“, „Ние, величествата“). За разлика от героите на Хайтов, чиито действия съответстват на мотива за тях (разминаването е в начина, по който околните приемат тези действия), героите на Д. Вълев често са показвани чрез анекдотично несъответствие между мотиви на поведение и реален резултат („Грешка на историята“, „Молебен“, „Лош човек“, „Нож и ножница“). Авторът се интересува от срещата в едно човешко съзнание на два исторически обусловени типа мислене — порасналото самочувствие на съвременната личност („Аз съм лице изборно...“ — казва Милош от разказа „Грешка на историята“) и ограничените реални възможности на героите, които воюват срещу „класовия враг“, срещу бюрократизма и административното бездушие в един снижен битов вариант (Милош, Лудото Маре, Оонето, героят от „Лош човек“). В натрупването на комично развенчаващи усилията на героя резултати Д. Вълев изгражда своята концепция за личността — нейната стойност е в неукротимата енергия, в действието, в правенето (независимо и въпреки резултата)... „Ние дяламе, майсторим живота...“ — тази фраза на героя от разказа „Лош човек“ е ключова за човешката същност в сб. „Покрайнина“ и „Ние, величествата“. С особена духовна интензивност, която намира в делата им спонтанен, често неадекватен на желаното израз, героите на Д. Вълев носят в себе си яростта към „майсторене“. Авторът успява да изведе понятието от обичайния му смисъл, да го превърне в синоним на човешка съвест

и причастност. Героите му „майсторят“ природата, света, другите, себе си. Въпреки комично преобърнатите ситуации, в които са показани, това са герои, в които се проявява духовната същност на съвременния човек. Показателен в това отношение е разказът „Руската“. Поведението на героя е показано в подчертано битово-снижен план, ситуацията е анекдотично преобърнат вариант на героичното — селският пълномощник Руската в ботевска униформа получава от селяните на площада пари за развалената риба, изхвърлена от тях самите. Въпреки гротескното начало разказът търси духовната връзка между духовната същност на героя от миналото и съвременния положителен герой.

Във философския и естетически контекст на 60-те години е възможен нетрадиционният пародийен подход на К. Калчев към темата за революцията в цикъла „Софийски разкази“. Като показва как върховният исторически момент преломява мисленето на обикновения човек, как историята „минава“ през неговото съзнание, К. Калчев търси битово-делнични и пародийно-снизяващи интонации в една тема, която в традицията на българската литература се интерпретира в героично-патосното ѝ звучене.

В комично-героичен план интерпретира антифашистката тема в „Барутен буквар“ и И. Радичков. „Засичането“ на различните гледни точки към едно събитие показва дълбоко интимните основания на личността в отношението ѝ към борбата.

Много интересен (и показателен относно концепцията за човека) е гротесковият (в Бахтинов смисъл) подход при изграждане образа на героя в разказа на 60-те години. Съзнателно творецът се отказва от героичната идеализация, от патосните интонации, от едностранчивото показване на човека, доведени до естетическата догма от предходното десетилетие. Без да деформира действителността, той я усвоява художествено в подвижността и диалектичката многозначност на нейните прояви. Това обяснява наличието на гротеската, иронията, амбивалентното начало в структурата на съвременния български разказ. Новата постановка за героя в разказа на 60-те години води до промени (и се осъществява чрез тях) в структурирането на временно-пространствените отношения, в техните значения. Подвижността на временните и пространствените връзки е съответстващ израз на „подвижното“ съзнание на героя, а синтезът между тях — на философското разбиране за света като единство на явленията и процесите в него.

В сборниците „Корените“ на В. Поцов и „Свирело настроение“, „Водолей“, „Коженият пъпеш“ на И. Радичков синте-

зът на временно-пространствените отношения се стимулира от активизираната гледна точка на героя в повествованието, от процеса на „снемане“ на реалността в неговото съзнание. Неочакваните асоциативни преходи между различни темпорални и пространствени измерения следват хода на човешката мисъл. Художествените светове на Й. Радичков и В. Попов са в най-голяма степен условни в сравнение с другите автори, в тях героят е в най-голяма степен отдалечен от традиционното разбиране за такъв. А това се постига и чрез специфичната временно-пространствена организация на разказите им. Докато героите на В. Попов палят своите живи спомени от историята на умиращото село, „виждат“ несъществуващото пространство на миналото, Радичковите черказци имат митологични, прадревни спомени от миналото на света.

В „Корените“ светът съществува *в* и *чрез* съзнанието на героите. В човешката мисъл, събрани в един миг, са минало и настояще — неразчленени, сливащи се във въображаема реалност. Героите на В. Попов не си спомнят — те „чуват“ и „виждат“ своя „корен“ — миналото, което живее в съзнанието им.

Интересен експеримент да се разкрие едно човешко съзнание чрез синтез на времената представлява разказът „Ако беше някой друг“. Оживели във въображението представи и картини от бъдещето се сливат със сегашното безмълвно възприемане на света от героя Босьо. В неговото дълго като живота му доброволно мълчание В. Попов закодира стремежа да се излезе от конвенцията и автоматизма на езиковото общуване, от безсилието и безсмислието на думите. Разказът представя като реално протичащи в момента неосъществени действия, които биха се осъществили, ако героят „беше някой друг“. Чрез „играта“ на времевите пластове В. Попов поставя проблема за героя — като съществуване в себе си, като потенция и реализация. Един нов поглед към екзистенциалните проблеми и духовните измерения на съвременния човек.

В „Корените“ временно-пространственият синтез изразява философската представа на автора за диалектиката на годините и миговете. Нарушавайки хронологичния, линеен, необратим ход на времето, В. Попов надстроява универсални значения — в „безкрайния водовъртеж на годините“ времето на неговите герои е кратък миг, в който се повтаря вечността на битието.

Подвижното въображение и изненадващото със своята неочакваност мислене на разказвача в разказите на Й. Радичков предполагат тип повествование, в което с лекота, понякога

без сюжетно основание, се въвеждат спонтанно раждащи се, често несвързани помежду си, временни и пространствени асоциации. Съвсем естествено в творбите на И. Радичков съжителстват представи, родени в прастари, митологични времена, съхранени в дълбините на праисторическата памет на човечеството (верблюда, тенеца) и космически понятия, осмислени в наше време. В Радичковите разкази срещата на различни временни измерения става в съзнанието на разказвача и героите като среща на понятия и представи, характеризиращи мчленето на различни епохи.

В разказа „Верблюд“ чрез повествование, близко до иносказанието, мисълта на разказвача свързва в асоциативен ред митологични, фолклорни, религиозни, исторически и житейски представи. Пряко привидната логика в творбата е изграден условен свят, подчинен на своя художествена логика, която допуска съжителството на невероятни в своята временна несъвместимост представи — египетски фараон и триглава ламя, цар Дарий и Крали Марко, Геновева с кошутата и Ноевия ковчег, кръстоносците и жителите на село Черказки. Синтезът на асоциациите, всяка от които отвежда мисълта в различно време и епоха, превръща разказа в иносказание, в метафора за историческия ход на човешката мисъл.

Със същата свободна асоциативност композицията на Радичковия разказ свързва разнородни пространствени плоскости. В един разказ, в синтактичните граници дори на едно изречение се въвеждат пространствата на различни държави, континенти, обединени от темпорално единство („Черказката манастирска свинарница“, „Париж има почивен ден“, „До небето и назад“).

Синтезът на темпорално и пространствено равнище в композицията на Радичковите разкази се предполага от гледната точка на героя. Странни, невероятни, много свързани с бита и същевременно мислещи с категории и представи извън битовата логика, за героите на И. Радичков са присъщи асоциативните преходи на въображението. Докато пътува с каруцата с бялата овца и с двете си деца „с нови шапки 42“, в съзнанието на Гоца Герасков се мярка същото това „остригано и мръсно поле“ от детството му, тракат някогаший каруци с цигани, „изплува сцена от „Геновева“, гледана в училището на младини“ („Кучето зад каруцата“). Личната памет на героя носи в себе си историческата памет на нацията и човечеството. Същият Гоца, докато си връзва ногавиците от пърчова кожа, „пътува“ до Париж, „лети“ до Луната („Париж има почивен ден“, „До небето и назад“). В шумния като на

пазар свят на Радичковите разкази тези алогични и невероятни представи са възможни и допустими, те са израз на гледната точка на неговия герой към света.

В разказите на В. Попов и И. Радичков е най-лесно да се проследи един всеобщ за разказа през 60-те години естетически процес — промените във временно-пространствената организация са свързани с промени на равнището на гледната точка в композицията, обусловени са от тях. С „пренасянето“ на света в съзнанието на героя, с превръщане на повествованието в негова гледна точка, се улеснява асоциативният преход между различни временни и пространствени плоскости.

И така, същностно се променя поетиката на разказа през 60-те години и по отношение на *разказваческата позиция*¹⁴. Смяна на *гледната точка в хода на повествованието*, предаване на събитията през погледа на различни герои, замяна на „всевиждащите очи“ на разказвача с ограничено-субективния поглед на героя, търсене на разказваческа позиция в нов, неочакван ракурс — това са характерни промени в съвременната модерна белетристика¹⁵. Творецът на 60-те години е чужд на черно-белия, външно-патосен подход при художественото усвояване на реалността. В светлината на една нова, в сравнение с предходното десетилетие, естетика светът се показва противоречив в своето единство, разнолик и разноглас. Тази толерантност на твореца към чуждото мислене, към чуждата гледна точка намира израз в усложнената композиционна постройка на разказа, в която по нехарактерен за литературната традиция на жанра начин се „сблъскват“ различни езикови, оценъчни, миросгледни позиции — диалогизира се белетристичната структура на творбите. Една от формите на диалогизирано повествование е сказът — съвместяващ в речта на героя разказвач неговата оценка с оценката на автора и другите герои. Фразеологичният „сблъсък“ на гледни точки при сказа е всъщност „диалог“ между оценъчните позиции на герой и герой, на автор и герой.

Събудилата толкова спорове¹⁶ естетическа практика на 60-

¹⁴ Според Успенски описанието на структурата на художествения текст задължително трябва да се насочи към изследване на различните гледни точки (т. е. авторските позиции, от които се води повествованието) на тяхната съвместимост или несъвместимост, на преходите от една гледна точка към друга. Успенский, Б. Поетика композиции, М., 1970.

¹⁵ Тези промени в съвременната белетристична творба са изследвани от Ликова, Р. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978; Мутафова, Е. Време и художествено единство. С., 1978; Беляева, С. Преображенията на героя. С., 1977.

¹⁶ Във връзка с различните тези вж. Игов, Св. Към нов социален ро-

те години към циклизиране на разказа е също проява на стремежа да се покажат герои и събития в светлината на различни гледни точки („Софийски разкази“ на К. Калчев, „Барутен буквар“ на И. Радичков, „Корените“ на В. Попов, „Родихме се змейове“ на И. Вълчев, разказите на Д. Вълев, „Баща ми“, „Процесът“, „Рожденият ден на Захари“ на П. Вежинов). Като специфична жанрова проява на разказа цикълът привлича творците не толкова с перспективата за създаване на монолитно романово пространство (чрез единството на място и време), колкото с възможността един и същ герой или събитие да бъдат показани в светлината на различни, дори конфликтующи гледни точки. В посочените сборници с разкази на Н. Хайтов, К. Калчев, И. Радичков, И. Вълчев сказовата реч, при която съжителстват и конфликтуют в оценъчен и фразеологичен план различни гледни точки, е доказателство, че процесът на повествователен синтез е обхванал и най-елементарното ниво — на свързване на думите в изречения, проникнал е до най-първичната композиционна връзка. В рамките на цикъла кръстосването на гледни точки се осъществява чрез взаимно оглеждане и изясняване на героите и събитията в отделните относително обособени разкази.

По специфичен начин използва пластично-визуалния ефект на сменящите се гледни точки в своите разкази П. Вежинов. В сборниците „Момчето с цигулката“ и „Дъх на бадеми“ чрез монтажното сцеление на текстови отрязъци, в които доминират различни гледни точки, авторът създава своеобразна кинопоетика в съвременната проза, подчинена на разкриване на усложнената и динамизирана психика на неговите герои.

„Превключването“ на повествованието в пространствената и оценъчна перспектива на нова гледна точка е всъщност преход към ново смислово поле, към нова идейна и нравствена позиция. Подвижната (на равнището на гледната точка) структура на разказа през 60-те години е израз на градивно-конфликтното мислене на твореца, на неговото естетическо несъгласие с абсолютизираната истина. Вслушване в гласа на „другия“ (в оценъчен и езиков аспект) характеризира поетиката на българския разказ през 60-те години.

Показването на света „отвътре“, през очите на героя е една от проявите на „субективизация“ на прозата през 60-те години. Изследователите свързват този процес и със засилена

ман. — Съвременник, 1973, № 1; Сапарев, О. Една повест и някои процеси в прозата ни. — Септември, 1973, № 5; Ничев, Б. Съвременният български роман, С., 1981, 415—430.

та употреба на първолична повествователна позиция. М. Василев сочи „тенденция към преобразуване на разказа в биография на човешкото самопознание“¹⁷. Според Е. Константинова в разказа на 60-те години „авторът се завръща към собствената си личност, към душевния си опит“¹⁸.

Една съпоставка с историята на жанра би ни убедила в многофункционалността на „аз“ повествованието в съвременния разказ. За автора на 60-те години „аз“ разказът е не само и не толкова изява на личността му. Тази повествователна форма го привлича преди всичко с възможността, която му дава за превъплъщение, за игра-отдалечаване от собствената му същност и създаване на един условен герой разказвач. „Аз“ изказът в съвременния разказ не търси документално-публицистичната аргументираност, характерна за Каравелов и Вазов. В разказите на Каралийчев и Г. Райчев повествованието от първо лице има преди всичко психологизираща функция, става изразител на човешкото съзнание. Докато за автора на 60-те години „аз“ изказът е не просто формално търсене, а своеобразен естетически феномен с оценъчно-мирогледна функция. В него по сложен начин са синтезирани авторовите оценки и пристрастия с една отчуждена, понякога конфликтующа с тях мисловна, духовна, емоционална същност — тази на героя фикция.

Колкото и нови, и революционни да ни се струват промените в поетиката на разказа през 60-те години, те имат своята „опора“ в „паметта“ на жанра. В разказите на И. Йовков се проявяват симптомите на бъдещата естетическа промяна в жанра. По-свободната игра с временните пластове (ретроспекции, асоциативни преходи чрез спомена), повишената функция на гледната точка на героя — са повествователни характеристики на Йовковия разказ, към които жанрът през 60-те години ще се върне, за да ги трансформира и включи с променена функционалност в нов тип повествование. У Йовков посочените особености на разказа са подчинени на психологическото разкриване на героя. Много често в неговите творби властва едно човешко съзнание, което „пречупва“ в себе си времето (чрез спомена), пространството (пейзажите са показани през неговото възприятие), другите герои, сюжета. Особено е присъща тази повествователна перспектива за цикъла „Старопланински легенди“, в творбите на който светът е показан чрез възпроизвеждащата и оценъчна гледна точка на

¹⁷ Василев, М. Цит. съч., с. 154.

¹⁸ Константинова, Е. Цит. съч., с. 274.

един от героите (дядо Руси — „Юнашки глави“, Божура — „Божура“, Драгота — „Най-вярната стража“, баба Ана — „Постолови воденици“). Такъв тип повествование е особено смислоносещ, когато художествената логика на Йовковия разказ доказва нравственото трансформиране на героя, духовното прозрение, до което той стига. Скокът в миналото, функцията на спомена, дошъл в човешкото съзнание в разкази като „Шибил“, „Индже“, „Съд“, „Песента на колелетата“, откроява повествователен пласт в друго темпорално измерение, който чрез съпоставка с настоящето внушава промяната у героя. В разказите на Йовков дори социалният конфликт се превръща в нравствен чрез пренасянето му в човешкото съзнание. Разгръщаща се като факт на мисленето на героя, социалната проблематика „става“ етичнопсихологическа („Другоселец“, „Се-рафим“, „По жицата“).

И така, повествованието на някои от Йовковите разкази се строи чрез функционална подчиненост на елементите (герои, сюжет, време, пространство) от гледната точка на един герой. Това „хуманизира“ неговия белетристичен стил, създава своеобразната му „антропоцентрична“ поетика. В рамките на отделната творба могат да се сменят няколко гледни точки, но винаги героят (като общо понятие) йерархически доминира в света на Йовковите разкази, смислово подчинявайки на себе си останалите елементи на художественото цяло. Същевременно този герой никога не губи своята относителна самостоятелност като обект на художествено изображение, не изгубва функцията на разказвача. Той е субект на възприемането, но не и субект на повествованието. Разказвачът на Йовков повествува от една имперсонална гледна точка, която позволява в творбата да доминира оценъчната и пространствена позиция на героя. В този смисъл напълно е прав С. Янев, когато пише, че Йовковият разказ е принос в поетиката на жанра с това, че повествователят в него се скрива „не зад печта, а зад очите на героите си“, „всичко става пред очите на читателя като отражение на нечие виждане или нечия мисъл“¹⁹. Същевременно С. Янев стига до парадоксален, от гледище на поетиката на съвременния разказ, извод: „... всичко това има една цел — да омокоти изображението, да го обективизира, да изключи всякаква пристрастност“²⁰. Парадоксален, тъй като изобразителната перспектива на Йовковия разказ — пренасянето на света в съзнанието на героя, в разказите на

¹⁹ Янев, С. Традиции и жанр. С., 1975, с. 246.

²⁰ Пак там, с. 252.

авторите от 60-те години (П. Вежинов, К. Калчев, Д. Фучеджиев, В. Попов, Г. Стоев, И. Радичков) е основа на противоположния процес — на субективизиране на повествованието. И все пак изводите на С. Янев са напълно основателни. Разказът на Йовков е далеч от процесите на субективизация, на деструкция на епическото начало, на асимилиране на обективната реалност от героя-съзнание, характерни за поетиката на българския разказ през 60-те години. Но с ред свои структурни особености творчеството на Йовков предполага тези процеси, тласка движението на жанра към тях. Това, което у Йовков нарекохме показване на съзнанието на героя, у И. Радичков и В. Попов се превръща в герой-съзнание. В техните разкази основа на всички процеси, трансформиращи традиционното повествование, е промяната на обичайното разбиране за герой. Героят в творбите на И. Радичков и В. Попов е не просто действащ герой или разказвач. Разтварящ света в себе си, сменящ действителността в своя поглед, той е *герой-съзнание*. Повествованието е подчинено на това възприемащо, реагиращо съзнание, което води до намаляване на описателността, засилване на субективизацията, синтез на различни пространствени и временни измерения, повишаване ролята на езиковото равнище. Променената повествователна позиция, освобождаването на героя-съзнание от опека на автора обуславя трансформацията на традиционния тип разказ в творбите на В. Попов и И. Радичков.

В разказите на В. Попов от сб. „Корените“ разказваческата изява на обективно-безпристрастния повествовател е ограничена. На равнището на гледната точка композицията на разказите редува възприятията и оценките на различни герои и реагиращи съзнания. Дистанцията между разказвач и герой изчезва. Героят не е наблюдаван като обект, неговите действия не се коментират, той се превръща във възприемащо и оценяващо света съзнание. Действителността „влиза“ в това съзнание и субективизирана и преломена характеризира възприемащия субект. „Влакът премина през окоито на Жегъла заедно с двата заоблени хълма, посипани с малко сняг отгоре.“ Така започва първият разказ от сб. „Корените“. Съотнесено към цялата книга, изречението придобива допълнителен смисъл на метафоричен израз на типа повествование в разказите. В творбите на В. Попов човекът губи привилегированото си положение като повествовател. Герои, животни и предмети са равностойни субекти със своя памет, свой живот, своя гледна точка към света.

Дори когато не е персонафициран или не употребява „аз“

повествование, разказвачът в разказите на И. Радичков има *определено лице*. Лукаво и хитро, селски наивно или престо- рено простодушно — това лице е *винаги различно*. Разказва- чът в творбите на И. Радичков е многолик и неуловим в мно- гобройните си превъплъщения. Тази подвижност на образа му се стимулира от пасажи в текста, които не са обособени графически от речта на разказвача, но носят интонационните и синтактически особености на словото на отделните герои и характеризират тяхното мислене и психика. Чрез единството на гледните точки на героите се гради синтетичният образ на разказвача, постига се фолклорно-митологичното му мислене, примитивното в неговата психика, наивитетът на изложението, засилената алогичност. Редуването на различни типове мис- лене и слово в разказите на И. Радичков от композиционен похват се превръща в конструкт на един условен свят — би- тово конкретен и приказно нереален, свят, изграден според мирогледните представи на селянина.

Действителността в разказите на В. Попов и И. Радичков носи чертите на примитива, на житейските и духовни изме- рения на селската душевност. Домашни животни, предмети от бита, делнични реалии получават право на своя гледна точ- ка, възприемат и оценяват като реагиращи и мислещи субек- ти. Трансформирайки традиционната представа за героя в бе- летристичното произведение, двамата автори създават ге- рой, който е показан не толкова чрез класическите парамет- ри — *действие, диалог*, колкото чрез своето *съзнание, превър- нато в повествователен поток*.

Доминирането на съзнанието на героя над функцията му в действието (т. е. сюжета) освен показател за тенденция към субективизация в съвременния разказ е и проява на разко- лебаване на епическата му структура — на нейното *лиризи- ране*. В разказа на 60-те години редуцираната събитийност, променената функция на сюжета са често срещаща се ху- дожествена практика. Лиризацията, като всеобща тенденция в жанра през това десетилетие, е предположена от повишения интерес към човешкото съзнание, от превръщането му в ос- нова на повествованието. В разказите на Н. Хайтов, Д. Въл- лев, Д. Фучеджиев, К. Калчев, И. Вълчев, без да губи функ- цията си в художественото цяло, събитийният ред е подчи- нен на духовната същност на героя. Подтиснатата сюжетност, намалената описателност водят до компенсаторни промени ка- то: извеждане на преден план на вътрешния свят на героя, господство на асоциациите на мисълта му в повествованието.

Интересна проява на лиризиране на епическата структура

на разказа е превръщането на сюжета в троп. Например в цикъла „Софийски разкази“ на К. Калчев привидно сюжетният ред не е разколебан, събитието не е загубило своята функция и значимост. Във всеки от разказите едно събитие, за което се съобщава в началото, което старателно се обмисля и подготвя, в сюжетния ред се обезсмисля („Оръжието“, „Машинен век“), не осъществява („Основната клетка“), получава друг смисъл („Сближение“) или неочакван обрат („Без последствие“, „В суматохата“, „Столицата“). Най-често събитието е продължение и изясняване на семантиката на заглавието на разказа. Съвсем неочаквано следва преход към друго събитие, което смислово отрича първото. Внезапният смислов преход на сюжетните единици определя постройката на събитийния ред в творбите от цикъла „Софийски разкази“ като *„сюжетна ирония“*.

В разказа „Оръжието“ началното събитие — получаването на валтера е подробно предадено. Вълненията на Драган Мицков, порасналото му самочувствие, съзнанието му за причастност към делото на революцията смислово предполагат разгръщане на сюжета чрез събитие, в което да се докаже тази причастност. По своята вътрешна логика сюжетният ред *иска* събитие, което да аргументира първото — получаването на оръжието е необходимо да се обоснове. Вместо това след безконечните натяквания на вечно мърморещата си съпруга, след опасното любопитство на сина към валтера и след като се убеждава, че не може да стреля, по силата на сюжетната (и житейска) ирония героят връща оръжието.

В разказа „Сближение“ като мероприятие, ръководено от кварталния отговорник, е показано сближението между града и селото. Този обществен и социален процес се аргументира със събития от съвсем друг — битово-житейски разред — сватбата между селската девойка Ценка и художника Мекишев. Така сюжетната ирония превежда обществено-значимото събитие на езика на битово-житейското възприемане на разказвача.

Поради смисловото сцепление между творбите в цикъла механизмът на иронично обръщение на събитията в сюжетния ред се осъществява и в рамките на два разказа. В „Без последствия“ сюжетът се строи чрез познатия похват на неочаквано обръщане на смисъла на началното събитие. Зефиров, келнер в гостилница „Граово“, горещо моли за държавна служба. Последователните събития показват подробно настоячивостта, изобретателността, с които се домогва до нея. И накрая, когато героят обезверен се каани да напусне гостил-

ницата, получава желаната служба. Повествованието се води през гледната точка на Зефиров. Когато е в гостилницата, разказът му е изчерпателен — ситуацията са предадени отчетливо, обстановката чрез множество подробности. Докато за национализацията на предприятието се съобщава „зад кадър“. Объркан, трудно съобразяващ, героят прави това, което и останалите, без да разбира смисъла и значението му. Събитието е представено чрез външни, видими знаци — тайнствено почукване на прозореца, брожение по улиците, мълчаливо вървящи работници. Накрая за свое учудване и изненада Зефиров разбира, че са национализирани предприятието, на което той ще бъде директор. Дотук сюжетният ред следва своята вътрешна логика, която следващото събитие отрича — героят, така настоятелно молил за службата, със същата настоятелност отказва да я приеме. Но молбата му за отказ е върната с резолюция „Без последствие“.

В разказа „Зефиров се завръща“ тази резолюция и заглавието на разказа „Без последствие“ са иронично отречени. Сюжетът е изграден така, че да докаже — не може да остане без последствие назначаването на келнера Зефиров за директор на гумена фабрика. Изграждащите сюжета ситуации са така подбрани, че носят в себе си амбивалентната, трагично-смешна характеристика на времето. За околните Зефиров е смешен в невежеството си, но същевременно героят е трагичен в несъответствието между лични възможности и обществена необходимост, породено от преходността и неустановеността на времето (въсъщност чрез сюжетната ирония, в цикъла се постига същностна обществена, социална, психологическа характеристика на епохата).

Поради смисловото сцепление на разказите, постигнато чрез единство на време, място, герой, разказвач, може да се говори за иронията като похват на сюжетостроенето, на цикъла като цяло. Всеки от разказите е относително обособен, но същевременно той е и част от сюжетната верига на цикъла. Разгледан така, последният разказ „Автобиография“ има значение на сюжетна единица, която обръща смисъла на повествованието в цикъла. Той показва как получената от разказите представа за възторжена всеотдайност към делото на революцията, за бавна, смешно-наивна, но явна промяна в съзнанието на героя, за приобщаването му към новия живот — тихо, без външна изява, шум и разгласа, се отрича от догматичната ограниченост на бюрократа Иван Г. Иванов. Цикълът показва как историческите събития, преломени в съзнанието на героя, осмислени в битов план, характеризират вре-

мето; как в съдбата на обикновения човек живее историята. А бюрократичната мисъл е категорична в своята присъда: „Фактически ти нямаш биография, брат!“. Композиционната организация на разказа „Автобиография“ отрича чрез метафорично описание на „спящото, което сега набираше силите си за утрешния ден“ тази присъда. В края на този последен в цикъла разказ най-ясно се чува гласът на автора, езиково пряко е внушена оптимистичната му увереност в идното.

В най-значителна степен е преобразувано сюжетното ниво в сравнение с традиционния тип повествование в разказите на В. Попов и И. Радичков. В тях действителността е превърната във факт на човешкото съзнание, обективното обстоятелствено изложение на събитията е заменено със субективизиран, асоциативен ред на мислите на герой или разказвач.

Променената разказваческа позиция обуславя промените на сюжетно равнище в творбите от сб. „Корените“ на В. Попов. Повествованието в тях — синтез от различни гледни точки, редуващо различни възприемащи съзнания, не организира сюжета линейно, като ред от събития. Трите темпорални измерения съществуват едновременно и обратимо в разказите на В. Попов. Събитията в тях — реални, оживели чрез спомена или представата, се сплавяват в сложното изложение чрез асоциативна връзка. Хронологичната логическа последователност се подтиска, за да се изяви човешкото съзнание чрез своеобразието на своето неповторимо възприемане на света. Така не организиращата роля на разказвача строи сюжетното ниво с цел да аргументира чрез събития авторската концепция (както е при класическото епическо повествование). Сюжетът губи своя традиционен вид и функция, превръща се в поток на мисли, в характеристика на възприемащи и реагиращи съзнания.

Засилената условност в разказите на В. Попов, подтиснатата сюжетност се постигат и чрез намалената информативност на репликите на диалога, чрез тяхната повторителност и алогичността на връзките им. В нито един от разказите диалогът не „носи“ сюжета. Животните и предметите, които имат своя обособена в повествованието на разказите гледна точка към света, подобно на хората я изразяват езиково. Къщите, магарето, кучето, кочът в творбите от сб. „Корените“ водят диалог със себе си и другите. Въображаеми диалози, протичащи в съзнанието на героя, се „водят и с мъртвите или с тези, които ги няма. Художественият свят на В. Попов е подчертан условен, неепически, лиризиран.

Най-отдалечени от традиционния тип сюжетостроене са раз-

казите на И. Радичков. За тях са характерни специфични похвати на подтискане на събитийната информация. Обилие от битови подробности, описания и странични случки тормози, задържа повествованието в разказите на И. Радичков. Интересно е, че този тип организация на сюжета се осъществява чрез количествен превес на описанията в композицията. А това е една от характеристиките на традиционния повествователен модел на жанра. Т. е. отрицанието на класическия епически принцип на повествование разказът на Радичков осъществява чрез използване на еднакъв с него похват, но с различна функция. Описанията в разказите на И. Радичков губят ролята си на подготвящи, изясняващи компоненти. Освободени от опеката на събитийния ред, те придобиват самостоятелност в композицията, като забавят, спират, а в някои от разказите („Циганско петле“) напълно заместват събитията.

Трансформациите на сюжетостроенето в разказите на Радичков са свързани с промени на другите компоненти. Обикновено *диалогът* не е обособен графично. Репликите на даден герой се вплитат в тези на разказвача или на друг герой, преизказват се от тях. Дори когато е структуриран графично, диалогът в разказите на И. Радичков не осъществява традиционните си функции — не *носи* събитията и не характеризира взаимоотношения. Повхват на смислово разграждане на диалога в сравнение с традиционния епически модел е т. н. „верижна постройка“. Репликите на един от героите се повтарят с потвърждение или отрицание от другия, след което първият от говорещите прави същото с ответната реплика и т. н. в един привидно безсмислен кръг. („— Ти иди да вземеш туй онуй — каза Петър Маринков на жена си. — А аз ще впрягам.

— Добре — каза жената. — Аз ще отида да взема туй онуй, пък ти впрягай.“ — „Свирепостроение“)

Със задържаща сюжетна функция са и композиционно обособените и разгърнати обяснения и пояснения на разказвача. В разказите на И. Радичков дори отделните събития могат да задържат движението на сюжета. Често те получават самостоятелност, свързани са не хронологически или каузално помежду си, а чрез активизиране на езиковото ниво. В разказите „Бойци“, „Убий мухата“, „Словесно“, „Странно летящи“ и „Суматоха“ многозначителността конотативните значения на една дума обуславят наличието на определени събития в сюжетния ред и връзката между тях.

Посочените похвати на задържане, на подтискане на събитийната информация в разказите на И. Радичков трансформират *сюжета* (като система от събития, която разкри-

ва взаимоотношенията между героите, както е в традиционното епическо повествование) в повествователен ред, подчинен на свободата на мисълта, на обобщеното, митологизиращо съзнание на разказвача.

Потискането на традиционната за епическата творба функция на сюжета, трансформирането на обичайното сюжетосложение в разказите на В. Попов и И. Радичков води до компенсаторни промени във функцията на *словото*. То се активизира, става *значещо* в много по-голяма степен, отколкото в традиционното епическо повествование. Композицията на езиковите форми се семантизира. Например, за разказите в сб. „Корените“ е характерна специфична езикова организация на повторение на отделни думи, изрази или цели пасажии. И. Радичков също повтаря изречения и по-големи езикови цялости в един и същ разказ („Зеленото дърво“, „Бибино лице“, „Януари“, „Лисицата, която се преструваше на умряла“, „Черказката манастирска свинарница“, „Убий мухата“ и др.); пренася непроменени езикови конструкции от един разказ в друг. Направил веднъж описание или представил герой, разказвачът на Радичков не променя езиковия изказ. Едни и същи герои, описания, обяснения се повтарят дословно от разказ в разказ; една и съща случка се разказва с непроменяща се езикова организация в две творби („Войничето“ и „Лански гнезда“). Описанието на скованото от студ село Черказки се повтаря непроменено в разказите „Студено“ и „Париж има почивен ден“. Картината е изградена от едни и същи детайли, подборът на лексикалните единици е един и същ, синтаксисът не се променя. По същия начин, без промяна на езиковия подбор, са представени Сусо и Тенеца в „Коженият пъпеш“ и „Циганско петле“. Сякаш представил герой или направил описание, разказвачът не може да свърже неговата съхраност с друг езиков изказ. В разказите на И. Радичков словото става „магическо“, както в прадревната практика на човека.

Ритъмът като проява и определител на лирическото в разказите на В. Попов и И. Радичков се постига чрез тази повторителност на езиково ниво. Но изводът би бил неточен, ако езиковата повторителност се приема само като носител на ритмизацията (а оттам и на лиризацията) на повествованието. И в разказите на В. Попов, и в разказите на И. Радичков този тип езикова организация има и друга — смислоносеща функция. Повтарящите се описания, обяснения, събития в разказите на И. Радичков звучат като съхранени в митологичната памет на селото, на героите, на разказвача. Най-точното название на нещата е намерено — то трябва само да се повтаря

и пази като традиция. Така езиковият повтор в разказите на И. Радичков придобива светогледен смисъл, получава ценностно съдържание. Композицията на езиковите форми приема нехарактерна за класическото епическо повествование функция.

Езиково повторение характеризира сб. „Корените“ на равнището на текстовите връзки. В разказите „Сватба“ и „Началото“ непроменено езиково е съобщението за едно и също действие — събарянето на оградата, разделяща двама съседни. Животът тече — в първия разказ Зорка и Недьо се женят, във втория — на света идва нов жител на селото, синът им.

Чрез дословното повторение на пасажа в двата разказа конкретното битово действие разширява смисъла си, превръща се в метафора на човешката близост — необходима, вечна и повтаряща се.

Във време на промени, когато къщите една след друга опустяват, оставачи в село при корена си, героите на В. Попов пазят чувството за повтарящ се в своите прояви, непроменен живот. В кръговрата на времето в тях остават съхранени вечни истини, вечни действия, вечни чувства. „После пак ще ядат, пак ще дойде лято, пак ще се спусне есен. Ще дойде зима. Босьо, като всички други, ще заколи прасето. Ще насоли бутове в качето и като види, че старият мухарник вече не го бива, ще си направи нов...“ Този пасаж, с който завършва разказът „Ако беше някой друг“, е синтез на повторението, резюме, съкратено предаване на станали действия, пренесени в бъдеще време. Действия, които ще се повтарят вечно като живота. Чрез езиковата повторителност В. Попов търси адекватен словесен израз на проблема за повтарящото се човешко битие, за традицията на народностното съществуване.

Доказателство за повишената активност на езиковото равнище в лиризирания тип разказ е създаването от И. Радичков на съвсем нов, непознат в нашата литература, композиционен модел. В разкази като „Суматоха“, „Убий мухата“, „Странно летящи“, „Словесно“, „Епически времена“, „Бойци“ композицията на цялото се определя от многозначността на определена лексикална единица (суматоха, муха, легящо тяло, слово, филоксера, петел), която се пресемантизира, търсят се всички оттенъци в значението ѝ. Композицията на тези разкази се гради от конотативните значения на една дума, поставена в различен контекст. Словото става самостоятелно, то прави разказа или разказът се прави заради него. Авторът се

стреми, не да разказва, а да *казва* чрез иносказанието и метафората.

Тенденциите към лиризация и субективизация, общодействащи в разказа през 60-те години, в най-голяма степен се разгръщат и осъществяват от В. Попов и И. Радичков. В тяхното творчество (особено в разказите гротески от сб. „Свирепо настроение“ на Радичков) най-силно са изразени деструктивните насоки в жанра — първо, по отношение на традиционното епическо повествование и, второ, по отношение на един мислен, идеален модел на класически тип разказ. Компонентите сюжет, диалог, герой получават нехарактерна и недопустима за класическия разказ функция и структура. Създавайки нов тип герой-съзнание, разказите на В. Попов и И. Радичков показват незнати форми на авторско присъствие, неизвестно за повествователната традиция на жанра отношение разказвач-герой. И все пак имаме ли основание да смятаме, че деструктивните процеси при тези автори достигат смисловото поле на антижанра (съответно антидиалог, антисюжет, антигерой)? Безпрецедентен ли е този тип повествование в българския разказ? Утвърдителният отговор на първия въпрос би бил неверен, а при втория — би означавало да се отречат законите на жанровата еволюция. Типологични явления на лиризиран тип белетристика в историята на жанра са идилиците на П. Ю. Тодоров, символистичната проза на Н. Райнов, сб. „Ръж“ на А. Каралийчев. Интерес представлява разглеждането на тези творби с оглед генезиса на явлениято и с цел да се изясни основата на типологичната общност. „Еднотипната сюжетна схема в нейните разновременни и разножанрови възплъщения помагат по-дълбоко и нагледна да се видят историческите изменения в стила и композиционните форми, възплъщаващи сюжета, а също и някои общи закономерности в развитието на литературата.“²¹

Определянето на белетристичните творби на П. Ю. Тодоров като „идилии“ има тематична същност, характеризира ги в съдържателно-тематичен план. Като тип организация те представят жанра на късия разказ в процес на разколебаване на епическата му структура. В този смисъл интересни в идилиците на П. Ю. Тодоров са определителите на лирическото в прозаичното цяло. В рецензия по повод разказа „Певец“ д-р Кръстев много точно определя това, което е специфика и достойнство (от негова гледна точка) на творбата: „Художествеността на композицията се състои в това, че авторът не ни

²¹ Виноградов, В. Сюжет и стил. М., 1963.

разправя... не ни дава описание на извършеното събитие, а разтваря пред нас — в душевните състояния на героя — самото събитие...²² Художественост д-р Кръстев открива и в това, че следвайки възпоминанията на героя, композицията на разказа нарушава хронологията на случките.

Превръщането на композицията в доминиращо ниво в йерархията на текста, семантизацията на нейните връзки, подтискането на събитийността и подчиняването на сюжета на асоциациите на съзнанието на героя е механизъмът на деепизиране на разказа. В исторически план първото проявление на този тип повествование в българския разказ са идилиците на П. Ю. Тодоров.

Не само превръщането на съзнанието на героя в структуроорганизиращ елемент променя епическата организация на разказите на П. Ю. Тодоров. Тяхното ритмизиране е както определител на лирическото им начало, така и доказателство за съзнателна и целенасочена езикова обработка. В идилиците на П. Ю. Тодоров съзнателната езикова обработка се проявява като стилизация на фолклорни сюжети, терон, мотиви, езикови формули. Така всъщност литературната стилизация в прозата на П. Ю. Тодоров се свързва с процеса на лиризиране на епическата структура.

През 60-те години по модифициран начин фолклорната и езиковата стилизация водят до лирически тип разказ в сб. „Родихме се змейове“ на И. Вълчев. Както справедливо отбелязват още първите критически рецензии, стилизацията в разказите на И. Вълчев е оснoвана на „... силно ритмизирана художествена проза, пародирана народна песен, а понякога и направо се вмъкват... нотите на песен.“²³ Преобърнатият, подчинен на експресивни цели, народопесенен словоред, риторичните обрати, отвеждащи към фолклорните клетви и плачове, са носители на ритъма в разказите на И. Вълчев и неределители на лирическото им начало.

Процесите на стилизация, ритмизация и лиризация в структурата на епическата творба са взаимно обвързани и предполагащи се. Този извод прави опит да изясни типологичната общност на явленията. В такава насока е и наблюдението, че стремежът на П. Ю. Тодоров да създаде надвременно, вечно творчество върху системата на фолклора, изследвайки психиката на модерния (непатриархален) човек, неговото съзна-

²² В. М. „Певец“. Разказ от П. Ю. Тодоров. — Мисъл, 9 (1899), № 12, 551—554.

²³ Игoв, Св. Родихме се змейове. — Пламък, 1970, № 10; Сапарев, О. Вечната младост на дедите. — Септември, 1970, № 1.

ние като наднационален и надисторически феномен, води до създаването на лирически тип структура в разказа. Ако отогото се върнем към оценката на д-р Кръстев за разказа „Певец“, ще видим, че възхищението му е провокирано именно от проявите на лирическото в епическото цяло. След като познаваме усилията на д-р Кръстев и кръга „Мисъл“ (в това число и на П. Ю. Тодоров) за създаване и утвърждаване на модерно, европеизирано изкуство, означава ли това, че лиризацията, чрез една неформулирана литературна конвенция, се свързва с типа модерно и (нетрадиционно) съзнание и творчество? Че разколебането на епическата организация се проявява в етапи на търсене и експериментиране на прозата, е следствие от ориентирането ѝ към по-модерни новаторски изяви? Следващите прояви на лиризацията в българската проза — късите белетристични форми в книгите на Н. Райнов „Слънчеви приказки“, „Отдавна, много отдавна“, „Видения из древна България“, както и разказите от сб. „Ръж“ на Каралийчев, (свързани с революционните естетически търсения на 20-те години, с експерименталния и новаторски дух на десетилетието), са своеобразно доказателство-отговор на тези въпроси. Типологично сходно в просочените творби е доминирането на рефлексията и асоциациите на човешката мисъл, на съзнанието на героя над функцията му в действието (т. е. сюжета). Историята на жанра ни убеждава, че стремежът към нетрадиционен, лиризиран тип разказ винаги е съпътстван от повишен интерес към човешкото съзнание, израз е на усилията на творците да психологизират повествованието.

Теоретик на модерното изкуство Н. Райнов го обосновава като надисторическа, типологично проявяваща се естетическа категория. В статиите си „Живописен и декоративен стил в разказа“, „Историчност на разказа“, „Изкуство и стил“, „От кубизма до конструктивизма“, „Източно и западно изкуство“ той характеризира модерното изкуство в контрастна съпоставка с един друг тип творчество. Независимо от различните названия, които са дадени на корелативните двойки: живописно /декоративно изкуство, аналитично/ синтетично, западно/източно, натурализъм/идеализъм, те се описват чрез сравнително постоянен набор от характеристики. На пластично-описателния тип творчество, което разказва и се стреми „да тласне езика според наблюденията, що е събрал разказвачът около дадена случка“²⁴, се противопоставя надисторически и

²⁴ Райнов, Н. Живописен и декоративен стил в разказа. — Златорог, II, 1921, № 1—2.

неограничен в рамките на отделно изкуство тип творчество, за който са характерни липса на описателност, стилизация и разкриване на героя „независимо от избраното действие, дори — въпреки него“²⁵. Противопоставяйки двата типа изкуство, Н. Райнов търси разлика в това, че при единия творецът вижда света „не отвън, а отвътре“. Той е „окоето на вселената“, не преписва ставащото извън него, а „проектира явленията из самия себе си“²⁶.

Като се има предвид и схващането на Н. Райнов, че ритъмът е „всеобщо техническо мерило“ на изкуството²⁷, става ясно, че особената повествователна организация на неговите прозаични творби, осъществена чрез лиризация, субективизация, ритмизиране на текста, е предположена от теоретичните му разбирания за изкуството като синтез, стилизация, символизация. „Символът е оръдие на синтеза, а разказът — на анализа.“²⁸ — пише Н. Райнов. В „Слънчеви приказки“, „Отдавна, много отдавна“, „Видения из древна България“ кратките безсюжетни белетристични форми са ритмизирани чрез специфична „наредба на звуци, срички и думи“²⁹, както и на цели синтактични и текстови цялости, което им придава лирически характер. Аналогична е функцията на символа в тях, заместващ видимия обективен свят с трансценденталната „душа на предметите“, превръщайки ги в „език на собствените душевни състояния“ на твореца³⁰. В разглежданите лиризиращи разкази на Н. Райнов епическата описателност и обективност се *предомаяват* в подсъзнателното, чиято *сънна, алюзорна* същност представлява ход на повествованието. С тези творби по думите на Р. Ликова, „...макар и да не се създават непосредствена традиция в нашата литература, се очертават редица елементи на модерната поетична проза, преминава се в изменени художествени сфери на трансформиране на сюжет и образи.“³¹

За разказите на А. Каралийчев от сб. „Ръж“ (1924 г.), като поредна проява на лиризиращ тип проза, също би могло да се направи общият извод, че предполагагат повествователните трансформации в жанра през 60-те години. В един по-конкретно

²⁵ Пак там.

²⁶ Райнов, Н. От кубизма до конструктивизма. — Златорък, XV, 1934, 4.

²⁷ Райнов, Н. Живописен и...

²⁸ Райнов, Н. Източно и западно изкуство. — Везни, I, 1920, № 8.

²⁹ Райнов, Н. Живописен и...

³⁰ Райнов, Н. Източно и...

³¹ Ликова, Р. Николай Райнов — символизъм и модернизъм в българската проза. — Лит. мисъл, 1984, № 2.

тен план на изследване творбите на Каралийчев показват и нещо друго — скъсено *разстояние*, повишена образна и структурно-смыслова близост с разказите на В. Попов от сб. „Корените“ (1967 г.) въпреки дистанцията от време, в което са създадени двете книги.

Освен много известния и много коментиран смисъл на моментна реакция на историческото събитие сб. „Ръж“ съдържа и друг — отношението на човека към традицията на национално-родовото съществуване. Увереността, че тя може да се разклати, но не и да се разруши завинаги. Именно чрез този смислов пласт на сб. „Ръж“, станал актуален за социо-културната ситуация на 60-те години, започва своя „диалог“ с него сб. „Корените“ на В. Попов. Двете книги поставят по сходен и същевременно различен начин проблема за връзката между човека и родовата традиция. В своето бягство от социалния ужас героите на Каралийчев търсят опора в *земята*, която им връща чувството за неразрушено, съхранено битие. Откъснати от „корена“ си, героите на В. Попов обръщат очи дълбоко в себе си, където светът продължава своето съществуване непроменен. Заглавията на двата сборника имат много по-широк от прекия си смисъл — те метафорично изразяват установеното родово битие, традицията на човешкото съществуване. Но и в двете книги светът на тази свята традиция е изчезнал като предметна видимост. Човешкото съзнание го сътворява, конструира го от спомени и асоциации, той живее единствено в съзнанието на човека и чрез него получава битийност. Така лиризацията в двата сборника, проявяваща се в подтискане на обективно-епическия тип разказ, е не просто резултат от трансформирана функция на сюжета, а намира своето обяснение в по-широк кръг проблеми — като например този за реалния единствено в човешкото съзнание патриархално етичен свят на миналото.

В генетичен план процесът на лиризация на прозата се свързва с два пораждачи се механизма. От една страна, той е предположен от доминиращ интерес към човешкото съзнание за сметка на събитийността („Идилиите“ на П. Ю. Тодоров и сб. „Ръж“ на Каралийчев), а от друга — от определени теоретични възгледи, според които изкуството е израз на душата на художника (Н. Райнов).

В перспективата на този типологичен ред белетристичните търсения на творците през 60-те години се осмислят като стремеж да се покаже съзнанието на съвременния човек в цялата му сложност, дори понякога това да се осъществява чрез нови, експериментални по своята същност прояви. Особено по-

казателни в това отношение са сб. „Корените“ на В. Попов и разказите на Й. Радичков. Тяхната поетика, за която освен лиризацията са присъщи и алогизмът, функцията на примитива, е доказателство за плодотворно осъществен творчески експеримент. „Благодарение на своята конструктивна обзиримост... малката прозаическа форма открива широк път за експеримент.“³² Търсенето на нов изказ, експериментирането са улеснени от жанровата същност на разказа. През 60-те години с активизирането на жанра се стимулира появата на разнообразни авторски стилове, търсят се пътища за обновление на традиционното повествование. И въпреки че автори като Радичков, В. Попов, Н. Хайтов, Д. Фучеджнев, Д. Вълев, К. Калчев, П. Вежинов експериментират успешно, тенденцията не бива да се абсолютизира. Историята на жанра ни убеждава, че стремежът към обновление е немислим без *корен* в традицията. Че в единството на традиция и промяна се постига непрекъснатостта на литературния процес.

Жанрът е „знак за литературна традиция“³³. Той принадлежи „към категориите, указващи огромната роля на традицията, на повторемостта в литературата“³⁴. Именно в перспективата на тази повторителност осъществените промени в поетиката на разказа през 60-те години са изключително интересни. Само съотнесени към историята на жанра, към относително устойчивата, достигната от него „формула на естетическа истина“, те се възприемат като явление.

³² Шубин, Э. А. Современный русский рассказ. Л., 1974, с. 148.

³³ Чернец, Л. В. Литературные жанры. М., 1982, с. 95.

³⁴ Пак там, с. 23.

Виолета Русева

ЖАНР И ПАМЯТЬ

(Резюме)

Объектом настоящего исследования является болгарский рассказ 60-ых годов нашего века, рассмотренный в его отношении к традиции жанра. Несмотря на разнообразие стилей рассказчиков и поисков, намечаются общедействующие тенденции, которые в 60-ые годы меняют модель жанра по сравнению с классическим типом рассказа. Структурнотрансформирующие процессы субъективации, лиризации, изменения в уровне временно-пространственных отношений, точка зрения, слово — характерные для поэтики рассказа 60-ых годов — это интересное эстетическое явление. В начале новые, необычные — в системе внутренне жанрового развития они оказываются подготовленными аналогичными явлениями, „заложеными“ в памяти жанра. В настоящей работе исследованы такие явления прошлого жанра, которые могут быть осмыслены как симптоматические предки изменений в поэтике рассказа 60-ых годов.

Новое понимание героя в современном рассказе, которое представляет собой функциональную основу структурных изменений в нем, обусловлено изменениями в общественном и психологическом статусе человеческой личности в 60-ых годах.

Интересные явления — это рассказы И. Радичкова и В. Попова. Слишком различающиеся в плане содержания, они очень близки в структурном плане при создании героя-сознания (т. е. герой показан не классическими параметрами — речью, действием, словами автора, а своим сознанием, превращенном в повествовательный поток). Из этого вытекают и значительные структурные изменения в рассказах Радичкова и В. Попова, которые могут быть определены как „антисюжет“, „антидиалог“.

Эксперименты, характерные в западных литературах для романа, в нашей литературе осуществляются в рассказе 60-ых годов в варианте, сочетающем чужое воздействие с глубокими корнями родной традиции рассказа.

Violetta Rousseau

GENRE ET MÉMOIRE

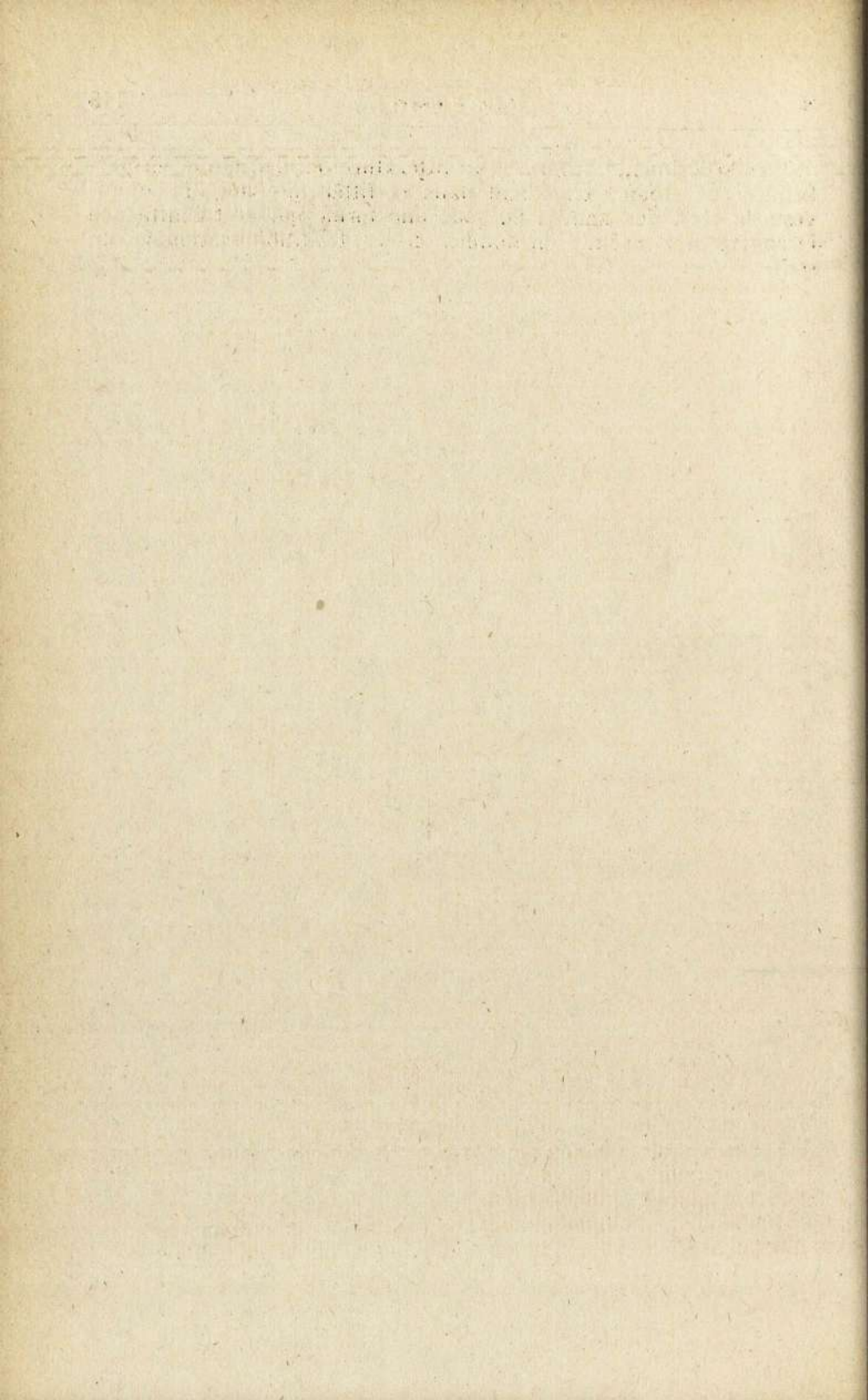
(Résumé)

L'objet de l'étude actuelle est le récit bulgare des années 60 du 20^e siècle, examiné du point de vue de son rapport à la tradition du genre. Indépendamment de la variété des styles des auteurs et de leurs recherches des tendances générales ont été relevées qui au cours des années 60 ont entraîné le changement du stéréotype du genre par rapport à la forme classique du récit. Les processus de transformation structurale de subjectivisation, de lyrisation, les changements au niveau des rapports spatio-temporels, le point de vue, la langue propre au récit des années 60 représentent un phénomène esthétique intéressant. Insolites et nouveaux de par leur nature au sein du système du développement intérieur du genre ils s'avèrent déterminés par des phénomènes analogiques „insérés“ dans la mémoire du genre. Dans l'étude actuelle sont examinés ces phénomènes relevés du passé du genre qui puissent être conçus symptomatiquement à l'égard des changements au niveau de la poétique du récit des années 60.

La nouvelle conception du personnage du récit contemporain qui représente la base fonctionnelle des changements au niveau de la structure est déterminée par les changements survenus dans le status social et psychologique de l'homme au cours des années 60.

Des phénomènes intéressants — ce sont les récits de Y. Raditchkov et de V. Popov. Quoique différents du point de vue du contenu on relève des similitudes au niveau de la structure lors de la création du personnage — conscience (c. t. d. le personnage se définit non pas par ses paramètres classiques: langage, actions, paroles de l'auteur, mais par sa propre conscience qui constitue le flot de la narration. C'est la source des changements structuraux considérables dans les récits de Raditchkov et de Popov qui peuvent être déterminés comme des „antisujets“ ou „antidialogue“.

Les expériences propres à la littérature occidentale et en particulier au roman s'effectuent dans la littérature bulgare au niveau du récit des années 60 sous une forme qui unit l'influence étrangère aux racines profondes de la tradition nationale du récit.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ

„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXIII Книга I

Филологически факултет

Година 1986/1987

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“

DE VELIKO TIRNOVO

Томе XXIII livre I

Faculté philologique

Année 1986/1987

Bogdana Radéva-Georghieva

СЕМЕЙСТВОТО И ИНДИВИДЪТ В РОМАНИТЕ НА
МАРГАРЕТ ДРАБЪЛ

Bogdana Radéva-Georghieva

LA FAMILLE ET L'INDIVIDU DANS LES ROMANS
DE MARGARET DRABBLE

In contemporary English literature Margaret Drabble ranks together with such outstanding women novelists as Doris Lessing, Iris Murdoch and Muriel Spark whose novels treat important female issues. Drabble's particular contribution here is that she chooses for her protagonists women who are not only intelligent, educated and witty but mothers as well. As such they experience an involvement with their children which conflicts with their desire for emotional freedom and selffulfilment. And while for many novelists the emancipated woman of today and the mother can hardly exist in one person, Drabble's characters often combine these two. The novelist does not delude herself that this can be achieved easily. On the contrary, her novels explore the difficulties of being a mother and realizing oneself in bourgeois society, a society governed by men. Drabble writes with a real concern for the situation of women in this society. Critics did not fail to notice the writer's original treatment of female issues: „This dog-eared problem, this subject of the self-pitying outburst of Doris Lessing and the coruscating complaints of Simone de Beauvoir, is treated here as freshly as if it had just come up for the first time.“¹ Other critics commented on Drabble's development as a novelist, the result of which is a steady growth in su-

ject matter and technique. Joan Manheimer remarks: „The Needle's Eye“ reveals the fruits of „the long apprenticeship“. In it Drabble explores the recesses of an interesting variety of figures and modulates between interior and exterior perspectives with a flexibility reminiscent of George Eliot.“² Drabble herself does not resist the comparison with George Eliot for she has always aimed at following the mainstream tradition in English literature. In a 1967 interview she openly declared her disapproval of the experimental novel and her firm resolve to stick to the best traditions in English literature: „I don't want to write an experimental novel to be read by people in fifty years, who will say, ah, well, yes, she foresaw what was coming. I am just not interested. I'd rather be at the end of a dying tradition, which I admire, than at the beginning of a tradition which I deplore.“³ In her novels Drabble does apply her views so what we find there is a realistic portrayal of life in England in the 60ies, 70ies and 80ies of the 20th century.

One aspect of life in which she is keenly interested is family. Family and the individual as part of it preoccupy her constantly. For Drabble, family inevitably imposes on the individual certain responsibilities which he must take on. But life in a family has its assets, too. In the bewildering and harsh world of today (i. e. modern English society) family is the haven in which one finds solace and comfort. It is the fortress one builds to protect oneself and one's children. It is soothing to be part of a family and Drabble's protagonists are inevitably attracted by it.

Drabble's answer to Monica Manheimer's article „The Search for Identity in M. Drabble's „The Needle's Eye“ sums up her attitude to the family: „Both Rose and Simon are, it is true, trapped inside their own personalities, but then, so is everybody. They seek identity, as Monica Manheimer describes, but they do not seek freedom or liberation. These concepts have very little meaning for me. We are not free from our past, we are never free of the claims of others, and we ought not to wish to be. We are all part of a long inheritance, a human community in which we must play our proper part.“⁴ The human community in which the individual exists in Drabble's novels takes the shape of a family. Drabble invariably shows the individual as a link in a family chain. She achieves this by establishing his connection with his ancestry, on the one hand, and by emphasizing his being part of a living family, on the other. Drabble's evolutionary belief that the individual inevitably inherits the family traits and that he is not so far removed from his ancestors as he thinks, can be traced in almost all of her novels, but this belief takes on a special sig-

nificance in three of them: „Jerusalem the Golden“, „The Middle Ground“ and „The Realms of Gold“. In fact in „The Realms of Gold“ it becomes the central theme. Here the archeological and anthropological imagery helps the author to develop her ideas in an evolutionary perspective. Three of the characters are an archeologist (Frances Wingate), a geologist (David Ollerenshaw) and a historian (Karel Schmidt). Drabble's choice of her protagonists' professions is deliberate. Thus Frances has discovered an ancient city and the excavations she conducts give her the opportunity of comparing ancient and modern times. The book abounds in parallels between these two. When Frances visits her brother Hugh, she spends the evening before the fire, chatting with him. Hugh looks at her and he is suddenly reminded of Queen Boadicea: „It came to him so vividly, and he could see that she too, remembered — Boadicea, Queen of the Iceni, sitting in her hut, contemplating the overthrow of the Romans. She was staring into the peat fire, much as Frances was staring now, a goblet of wine at her elbow, a skin map spread on the floor at her feet.“⁵ The effect of such parallels is that the past seems closer and the present is shown as a stage in a necessary development. For example at the dinner party given by Janet Bird and her husband the electricity goes off, it gradually gets colder and one of the guests suggests they all sit there until they freeze to death. Then they could be exhibited in the local museum, next to the Roman relics. Their diorama could be called „Dinner Party in the Provinces in the Nineteen Seventies“.

Drabble's protagonists believe themselves to be the result of inherited family traits, as well as shaped by their childhood environment. They are intent on establishing their connection with the family and investigating their roots. To realize this, they poke through bedroom drawers and old cupboards in search of relics of the past which will give them the clues to many problems. Thus, in „Jerusalem the Golden“ Clara, on visiting her dying mother goes into her bedroom and there she finds some exercise books which once belonged to her mother. She reads them and then goes to bed, feeling „a sense of shocked grief, for she was glad that she had however miserably, *pre-existed*, she felt, for the first time, the satisfaction of her true *descent*.“⁶ (emphasis mine). Up to that moment Clara is unwilling to admit her connection with her own family and she even feels ashamed of belonging to it as she does not approve of its moral values. She considers herself very different from her parents and her brother. But after reading her mother's diary she finds out that once her mother felt what she herself feels and she used to be very different

from what Clara knows her to be. Having once traced her roots and established a link between herself and her mother, Clara, paradoxically, feels secure, for she has meanwhile learned that her mother will die.

In „The Needle's Eye“ Rose Vassiliou is guided by a similar desire to discover why she is so different from her parents. One day this desire leads her to her parents' home. Simon Camish who drives her there, voices Drabble's questions: „Where had she come from, how had it happened? People do not grow out of nothing, they do not spring from the earth. Somewhere in this house, in these two disagreeable ageing people, in this dingy dining-room, lay the grounds for her fantastic notions. He felt almost as though there must be some spirit, some clue, hovering in the air around them.“⁷ Rose's real journey to her parents' home does as a matter of fact take her on a psychological journey into the past. Being put up for the night in what used to be Noreen's bedroom, she is assailed by memories of her childhood. These memories help her to understand better the way various factors — her wealthy and cold parents, her superstitious governess Noreen, her loneliness as a child — all combined to shape her personality. Through this knowledge she gains a firmer grasp of her identity.

The journey—into—the—past motif can be traced in „The Middle Ground“, too. Kate Armstrong, middle-aged and successful in her career, experiences a feeling of emptiness. This feeling takes her back to her childhood haunt, the sewage embankment. Sniffing the sewer smells, she feels „slightly weak with shame and excitement“, and she cannot help remembering her childhood. Recalling the past and assessing the present, she finds her psychological footing. The journey into the past helps her to „bridge the gap between her „underground“ self and her „conscious“, daylight self“⁸.

In „The Realms of Gold“ Frances Wingate visits Tockley, the small provincial town in which she spent her childhood summers when staying with her grandparents. In this novel Margaret Drabble follows the pattern already established in „Jerusalem the Golden“ and „The Needle's Eye“. But here Frances visits Tockley twice — the first time when she is recovering from a recent operation and, again, to attend the funeral of her great aunt Constance. Both visits are meaningful. In the first case Frances, aware of the healing effect the place might have on her, goes there in the hope of getting rid of her depression. The second time there is a formal reason for her visit — aunt Con's death and the ensuing scandal. But when Frances steals into her great aunt's cottage, she is guided by her desire to find out for her-

self what sort of life this woman had and, what is more important, how she fits into the family chain. Like Clara, Frances spends the evening searching cupboards and drawers, looking for clues to the past. But as she is an archeologist, her quest is more conscious than Clara's and it is easier for her to understand the impact of the past on the present. By comparing herself to her ancestors she develops a sense of family identity. She finds out that her ancestors were agricultural labourers once and that they managed to rise in the world because they were ambitious and hard-working, just as she is. But what makes Frances feel family bonds as really tenacious is her discovery of a packet of letters which reveals to her that, in her youth, aunt Con loved a married man and that their relationship closely resembled Frances' own relationship with Karel. Reading these letters, Frances feels „curiously at home and private, feeding twigs into her own hearth“. The parallel could not have been more direct as when a passer-by who has noticed the light from the fire tells Frances she gave him a fright, as she reminded him of aunt Con fifty years younger. Finally Frances finds this sense of family identity so vital for her that she decides to buy aunt Con's cottage and to live there with Karel and their respective children.

In the course of her development as a writer, Margaret Drabble comes to explore not only the individual's connection with his ancestry but also his connection with his living family. The best illustration of this we can find in one of her later novels, „The Realms of Gold“. Here the importance of family ties is emphasized by the fact they are used as the main uniting factor for bringing together the isolated narratives about the various family members. The novel is a perfect example of how the narrative approach relates to a particular theme. Here the omniscient, at times intrusive narrator moves freely from one character to another, pointing out family traits, habits, patterns of thought and even diseases that run in the family. As Cynthia Davis observes: „The primary connection among most of the novel's characters is blood relationship: with the exception of Karel, all the major characters are Ollerenshaws by birth. The blood tie is an important device for establishing the kinds of parallels that run throughout the book, often explicitly used for transitions between episodes; the family network then forces the recognition of the characters as variations on a theme, alternative responses to the same reality. This is not because they have common memories but because they share a genetic and environmental heritage. Frances is afflicted with the Ollerenshaw tendency to depression, which is explained both as an inherited trait and as „she Midlands sickness“, the result of

her childhood environment. This is no mere fancy. The other characters also feel the strength of blood ties and family history, affecting their temperaments and compelling occasional acts of kinship."⁹

Drabble's protagonists are well aware of the fact that although their characters are unique, they are also the result of inherited family traits. And their attitude to the family and family relationships varies. Some of the characters, disapproving of certain traits, initially try to sever their connections with the family they come of. Often they attempt to do this by marrying somebody whose family is the very opposite of their own. Thus, in „The Garrick Year“ Emma and David marry in the hope of being forever voluntarily exiled, with no pernicious hope of retreat, from that lush Cambridge garden and that four-roomed cottage in North Wales¹⁰. Jane, rebelling against her bourgeois provincial parents, marries Malcolm Gray, rebelling against his lower-class background, in the belief that through their marriage they will be exiled from their past („The Waterfall“). In „The Needle's Eye“ Simon Camish marries materialistic Julie Philips because her background is the very antithesis of his puritanical one. In the same book Rose Brynston marries Christopher Vassiliou in order to cut herself off from her aristocratic and cold parents. In „A Summer Bird-Cage“ Louise Bennett marries Stephen Halifax in the hope that life with him will be very different from what she has been used to in her home. And, finally, in „The Middle Ground“ Kate marries Stuart Armstrong because his unconventional, bohemian family sharply contrasts with her own and this appeals to her.

Of all Drabble's protagonists Clara Maugham is probably the one most intent on severing herself from her family. Dissatisfied with the narrow, colourless atmosphere of her home, she is deeply attracted to the rich, more passionate life the Denhams lead. However, try as she does through her relationship with Gabriel Denham and the Denhamists find a surrogate for her own family she fails. She realizes that she has gained somewhere in her total severance but she is „at the same time uneasily aware that there is no such thing as severance, that connections endure till death, that blood is after all blood“. Clara is in a difficult psychological situation. She wants to share the strong family ties of the Denhams for she feels that it is psychologically soothing to be part of a family but it has to be your own family and this family she despises. So when she discovers her mother's diary and the link between herself and her family is established, for the first time she feels the satisfaction of belonging to a family.

Besides, through the journey into the past Drabble shows the individual's psychological attachment to the family also through her display of the tenacious bonds within the family. Very often these bonds exist in Drabble's novels in the form of sibling relationships, relationships between a brother and a sister or a sister and a sister. Sometimes a sibling relationship is a positive factor in a person's life. Thus, Frances Wingate („The Realms of Gold“) as a girl established a special relationship with her brother Hugh. They sat up late at night, sharing their adolescent secrets. Years later, the middle-aged Frances visits her brother's family and she waits for everybody to go to bed, so that they will be alone and she can discuss her latest anxieties and fears with him. In „The Middle Ground“ Kate Armstrong's relationship with her brother Peter is more complex. As children they were very close but as they grew up, they grew apart. While Kate is successful in her job, Peter is a failure. Obviously jealous of her success, he sends her anonymous hate mail. She is worried about him and spends a lot of time trying to find out the causes for his jealousy. Sibling jealousy occurs in „The Ice Age“, too. Here Jane is jealous, as her mother is preoccupied with her sister Molly. Jane's mother, Alison, also cannot shake her childhood jealousy for her own sister Rosemary.

Probably the most elaborate display of sibling relationship can be found in „The Waterfall“. However here the relationship is not between two sisters but between two cousins, Jane Gray and Lucy Otford. Jane embraces the idea that they have been destined to be alter-egos, as they are very similar in temperament. The alter-ego motif is emphasized by the fact that Jane has a love affair with Lucy's husband. Lucy herself so much identifies with Jane that after discovering their theachery, she is capable of understanding Jane's motives and even sharing James with her.

Mary Hurley Moran¹¹ suggests that the complex sibling relationships in Drabble's novels in a way reflect her own relationship with her sister, the novelist A. S. Byatt. In an interview Drabble has acknowledged her sister's influence as one of the crucial formative factors in her psychological development. Like Sarah Bennett in „A Summer Bird-Cage“, Margaret Drabble felt for her sister both love and jealousy. It is interesting to note the fact that in her first novel, „The Game“, A. S. Byatt also depicts a sibling relationship, but her view of it is much darker than Drabble's.

A very complicated and difficult sibling relationship is also portrayed in „A Summer Bird-Cage“. Here the younger sister, Sarah, dislikes and disapproves of her beautiful and cold sister

Louise. But this is an ambivalent attitude, for a series of narrative flashbacks shows how much Sarah craved her elder sister's affection when they were children. Though an adult already, Sarah cannot get rid of this feeling. In the course of the novel it turns out that glamorous and distant Louise is not different from Sarah. So by the end of the book Sarah realizes that a deep, instinctive bond exists between them and that blood is thicker than water. The final scene of the book in which the two sisters, reunited, sit before the fire, talking, Mary Hurley Moran interprets as a „foreshadowing of the endings of later Drabble novels, which often involve a lifeaffirming family reunion scene.“¹²

It is true that a family reunion scene occurs in almost all of Drabble's novels. Thus, in „The Garrick Year“ throughout the whole book Emma Evans tries to overcome the feeling of alienation from her husband. At the end of the book she is as discontent with her marriage as she was at the beginning but she comes to accept it by adopting Hume's view: „Whoever considers the length and feebleness of human infancy, with the concern which both sexes naturally have for their offspring, will easily perceive that there must be a union of male and female for the education of the young and that this union must be of considerable duration.“¹³ In the final scene of the book Emma and David are reunited and happiest in their roles of a mother and father. The scene is typical of Drabble: the family is on an outing and a feeling of security and safety surrounds it.

In „The Needle's Eye“ Rose Vassiliou undergoes a development as a result of which she, just like Emma, devotes herself to her family completely. Taking back her husband she is not deluded that things have changed for the better. But she accepts him on her terms and, besides, she thinks that she ought to do her duty. She feels responsible for her children and she realizes that it will be better for them if their father lives with them: „And if this was so, if this was how it was, then her decision to take Christopher back (measured, thus, in terms of anguish, of suffering, of justifying pain), must have been right. She had been right to take him: no ulterior weakness of her own, no sexual craving, had prompted her to do so, she had done it in the dry light of arid generosity, she had done it for others. Her duty, that was what she had done. For others. For him, for the children.“¹⁴ Typically enough, it is on a family outing that Rose feels pulled back into family life. She is with the children, her former husband, Christopher back (measured, thus, in terms of anguish, of suffering, a Drabble novel: a gathering of children and parents, somewhat messy but described in an appealing way. And the havenlike na-

ture of the family is again emphasized by the fact that the police are meanwhile looking for Christopher, who is to serve an injunction ofr threatening to kidnap his children. Although Rose shouts at the children and eventually she and Christopher bicker, the atmosphere is warm and safe.

A similar episode occurs in „The Realms of Gold“ when Frances' family visit Hugh's family in their country cottage. The same feeling of safety and cosiness pervades the episode. That is how Frances is affected by it: „She liked being in a room full of her own family, she felt *safe* with Natasha sitting there reading, with Daisy with baby on her knee, with Hugh drunk and talkative, with Stephen limp and pleasant and intelligent. The light flickered from the fire, and glinted from the mirror on the wall, from the glasses, the gold rims of the coffee cups... it felt *safe*, it felt like the country, undisturbed, with the black night and no lights in it outside, the small windowpanes, limeless. It was an old cottage, it felt old and *safe* like a secure infancy.“¹⁵ M. Drabble has chosen the word „safe“ and has used it three times in so short a passage. The black night outside sharply contrasts with the light inside and this underscores the safety of the family.

In „The Ice Age“ Kitty Friedman, lying in bed one stormy night, reflects: „In there it was warm, and safe, and comfortable.“¹⁶ Here again the contrast between the chaos and destruction outside (symbolically presenting the harshness of the society in which Drabble's characters live) and the security and peace inside, is used to show the havenlike nature of the family for her. Thus the values of the family are opposed to the values of society.

Finally, Kate Armtstrong in „The Middle Ground“ is able to shake off her despair by immersing herself in her family. Only here the word „family“ is used with a much broader meaning. It includes not only Kate's children but also friends like Hugo, the Iraqui student Mujid, Evelyn and even characters who have appeared in other Drabble novels (Gabriel and Phillipa Denham from „Jerusalem the Golden“, Rosamund Stacey from „The Millstone“). Kate develops this new kind of family structure as she feels the need to fill in the gap her growing up children have left. Although originally she is oppressed and even irritated by some of these people, at the end of the novel she is happy when she realizes that they have in fact become her new family. The book ends with Kate's party which is to celebrate her son's birthday, Evelyn's recovery, and Hugo and Mujid's departure. But in fact this party celebrates life, as Kate has already overcome her despair and takes a new interest in life. Kate's feelings when she is surrounded by her large family marvellously

reflect the importance of the family and its soothing powers: „How could she ever have found Mujid so irritating? Could you get to like anyone, given the time? Not that she wasn't glad to get rid of him, enough is enough, but nevertheless how good that it should end so well, and even as she was thinking this, looking around her family circle, feeling as she sat there a sense of immense calm, strength, centrality, as though she were indeed the centre of a circle; in the most old-fashioned of ways, a moving circle — oh, there is no language left to describe such things, we have called it all so much in question, but imagine a circle even so, a circle and a moving sphere...“¹⁷ For Kate, as well as for Drabble, family is already a larger structure, including her closest relatives and friends. It is also an open structure: some of its members go away, others come.

From what has been said so far about the family as reflected in Drabble's novels it would be wrong to assume that her presentation is idyllic. She reveals the other side of family life, too — money worries, privation, dependence, lack of sleep. This is summed up by Emma Evans in „The Garrick Year“: It had already deprived me of so many things which I had childishly overvalued: my independence, my income, my twenty-two inch waist, my sleep, most of my friends who had deserted on account of David's insults, a whole string of finite things, and many more indefinite attributes like hope and expectation.“¹⁸ The picture is far from idyllic also because in it is present yet another category of women, the poor and miserable working-class women. In „The Millstone“ Rosamund Stacey has grown up in an upper middle-class family and has not witnessed the daily spectacle of poverty. But when pregnant she attends a clinic in a working-class London quarter and there she meets anaemic women, exhausted by numerous pregnancies and the daily struggle for survival and reduced to a state of passive acceptance of life. Rosamund is deeply shocked by the „facts of inequality, of limitation, of separation, of the impossible heartbreaking uneven hardship of the human lot“¹⁹. Eileen Sharkey in „The Needle's Eye“ is a working-class girl who dreams of escaping her drab and squalid life. But she assumes that love and marriage will help her find the way to happiness, a mistake for which she has to pay a very high price. After her love affair she is left with a baby, forever excluded from the happiness she dreamt of.

Woman, as part of the family and often the centre of the family group, in Drabble's novels does not contribute to the image of the contented wife-mother from popular women's magazines.

It is true that the writer constantly suggests the importance of maternal feelings. In „The Millstone“ Rosamund's pregnancy and motherhood change her consciousness completely. In „The Garrick Year“ the unsatisfactory, almost artificial existence of the theatre people contrasts sharply with Emma's more natural existence, one of maternal concerns and responsibilities. In „The Realms of Gold“ Frances Wingate envies the female octopus who dies after fulfilling her maternal function. In „The Middle Ground“ Kate Armstrong suffers a crisis as the maternal role has been taken from her. „Maternity had been her passion, her primary passion in life, and she had been forced to deny it.“²⁰ But Drabble's women also seek intellectual and emotional fulfilment and it is hard enough to achieve this in the society in which they live. While Drabble's novels reflect the joys of family life and motherhood, they also dwell on the bitterness and injustice felt by women in modern bourgeois society. This ambivalence on the part of the author opens her novels to a number of interpretations as far as contemporary women's situation is concerned. Thus, Virginia K. Beards in „M. Drabble. Novels of a Cautious Feminist“²¹ recognizes the powers of patriarchal society over Drabble's protagonists but she fails to see the author's real attraction to certain traditional aspects of the female role and the family. But another critic, Elaine Showalter, observes: „Of all the contemporary English novelists, Margaret Drabble is the most ardent traditionalist. For Drabble's heroines, at least up to Rose Vassiliou in „The Needle's Eye“, there is a kind of peace in the acknowledgement of, and submission to, female limitation.“²² While disapproving of Drabble's traditionalism, Showalter observes in „The Needle's Eye“ a new stage in the author's growing consciousness and she concludes: „Drabble's work is the record of a feminine consciousness expanding and maturing. In some respects she has been clinging to a tradition she has outgrown.“²³

But it is „The Realms of Gold“ that is usually considered the peak of Drabble's feminist development for in it Frances Wingate has both the determination and abilities to shape her own life. She combines a successful career with the single-handed raising of her four children. Because of these features the book has won the admiration of many feminist readers and critics. But Drabble herself does not regard her protagonist so much as an example of feminist achievement. In the novelist's words „the characters (in „The Realms of Gold“) do indeed appear to behave with much more freedom and spontaneity. And also they leave their respective husbands and wives and remarry; but this appearance of freedom and happiness can only be achieved by a lot of tricks

in the plot, and by refusing to allow the other spouses to come very clearly into focus."²⁴ Another Drabble protagonist, Kate Armstrong in „The Middle Ground“, has an ambivalent attitude to feminism. Though she lives an outwardly liberated life, deep within herself she still preserves some unliberated female attitudes. For instance she finds her fulfilment in the role of a mother and as the centre of a family. Besides, having been a feminist once, in her middle age Kate already wonders whether feminism is still a good cause and she is sceptical about its future. In the same book there are some allusions to feminist writing and writers, mainly Marilyn French, and Drabble suggests that the movement is commercially exploited by some feminist writers.

Drabble has always resisted the label „women's novelist“: „I'm a feminist only when I have certain accusations flung at me. But I don't think I write particularly for women. I just happen to be one.“²⁵ Indeed, starting with „The Needle's Eye“, Drabble's novels have concentrated not only on female issues but also on more universal, timeless ones. Her subject matter has widened considerably. Also the setting of her books is not limited to a particular town. Thus, in „The Realms of Gold“ we are shown glimpses of some African countries, London, Tockley. In „The Middle Ground“ the action takes place in London but the characters come from various countries. In his review of „The Needle's Eye“ Anthony Thwaite registers Drabble's growth as a novelist: „From the way Margaret Drabble's novels have been written about in the past, one takes it that she is supposed to deal chiefly — and to the point of obsession — with the difficulties of being a woman. . . „The Needle's Eye“ shows more clearly than ever before that this is inaccurate and unjust. She is not concerned with the difficulties of being a woman but with the difficulties of being good. And „The Needle's Eye“ is the best novel on this rarely dealtwith subject since „Middlemarch“²⁶.

Although Drabble opposes the label „women's novelist“ and she is irritated by feminist critics, readers and critics still persist in trying to find feminist messages in her novels. Ellen Cronan Rose²⁷ insists that the author ought to be holding up feminist models. According to Rose, in her earlier novels Drabble raises questions about women's choices which should be answered in later novels. Rose observes a change in Drabble's feminist development. She thinks that in „The Waterfall“ Drabble finally depict a woman who achieves integrity and autonomy. The critic insists that Drabble should continue in the same direction by creating female protagonists who can serve as models for contemporary women. However this is not the aim Drabble has set herself.

In „The Needle's Eye“ she does not allow Rose Vassiliou to break free of patriarchal institutions, i. e. the family. And in „The Ice Age“ she refuses to develop the character of Alison Murray, a potential feminist example. Instead, she focuses on Anthony Keating and his embracing of patriarchal ideals. Ellen Gronan Rose dwells too much on what Drabble could have and ought to have done and not on what is there.

And what we find in a Drabble novel are individuals living in a hostile society, the English society of the 60ies, 70ies and 80ies of the 20th century. Family is the fortress one builds to protect oneself against the harshness of this society. It the family one finds solace and comfort. But being part of a family means taking on a burden of responsibilities and giving up a lot of things you value. As Jane Gray puts it: „Throw away choice, emancipation, distinction, selection, friendship: in favour of enforced, compulsive, abrasive family ties. Organic ties.“²⁸

Family is a protection not only against the evils of society but also against death. In „The Ice Age“ Alison Murray sums up this function of the family: „Family is a good, multiple, repairable fortification against death: when one member dies, the gap is filled by another. A communal survival.“²⁹ Alison's own family was weak and she herself is divorced. Yet she craves for strong family ties and together with Anthony Keating they are planning to marry and to establish such ties. Their idyllic dream to buy a country house and to retire there is shared by another couple, Frances Wingate and Karel Schmidt in „The Realms of Gold“. The latter do realize their dreams and their family ties are further strengthened by the marriage of Frances' daughter and Karel's son. Thus Drabble's protagonists are inevitably attracted by the family though the families they set up are sometimes unconventional. In this connection it is worth remarking that in the course of her development as a writer, Drabble's views on the family have also developed. In her first novel, „A Summer Bird-Gage“ Sarah, husbandless and childless, is preoccupied with herself and she is not particularly willing to commit herself to family. Almost the same applies to Clara Maugham in „Jerusalem the Golden“ (1967). In Drabble's middle novels the women are interested exclusively in their own nuclear families — „The Waterfall“ (1969), „The Needle's Eye“ (1972). But the women in Drabble's latest novels embrace much wider family groups. For Frances Wingate in „The Realms of Gold“ (1975) the family includes her ancestors, the family of Karel Schmidt, her second husband, and the families of her relatives — her brother Hugh and her cousins David Ollerenshaw and Janet Bird. For Kate

Armstrong in „The Middle Ground“ (1980) family means her own family and a community of friends. Mary Hurley Moran defines this development in Drabble's fiction as „a movement away from self-centred individualism toward greater social responsibility.“³⁰ Drabble's fiction does reflect her growing sense of social responsibility. In the first place this is manifested through the wider range of her characters' occupations and interests. While in her first five novels („A Summer Bird-Cage“, „The Garrick Year“, „The Millstone“, „Jerusalem the Golden“ and „The Waterfall“) most of the characters are of a literary bent, in her later novels the occupations and inclinations are varied: an archaeologist, a geologist, a historian („The Realms of Gold“), a lawyer („The Needle's Eye“), a journalist („The Middle Ground“), a real estate developer („The Ice Age“). This variety of professions gives Drabble the opportunity of examining various social, political, legal and other issues of modern English society. Another sign of Drabble's growing awareness of her responsibility as a writer is the wider area in which her novels are set. In „The Realms of Gold“ Frances Wingate's profession takes her to Italy, an African country and the north of England. In „The Needle's Eye“ the action takes place mainly in London but here Drabble moves freely from the fashionable neighbourhood of Simon Camish to the poor, working-class neighbourhood of Rose Vassiliou. In „The Ice Age“ the setting is contemporary England and a Balkan state. In „The Middle Ground“ the action is restricted to London, the London of the 1980ies, a city of racial hatred, of strikes and of daily violence. It is not surprising then that in this hostile and harsh reality one finds peace and comfort in the family. As Evelyn Stennett in „The Middle Ground“ says: „All we can do is to join the ranks of the caring rather than the uncaring. All we can do in this world is to care for one another, in the society we have.“³¹ Again the values of the family are opposed to the values of society.

But in depicting characters who become less concerned with themselves as individuals and more involved in their family roles, Drabble does not imply that they are suppressing their identities. For her this change simply means the initial stage of maturity. In her response to Monica Manheimer's article „The Search for Identity“ in „The Needle's Eye“ she explains her position: „I have just read, for the first time, an account of Erikson's theory of the eight ages of man. It seems to me that to stop short of self-realization, and the achieving of one's own identity, is to refuse to move into the eighth stage, in which (if I have got it right) one assumes responsibility for one's community and

one's succeeding generations. Rose and Simon try to move into the eighth stage. „The Realms of Gold“ characters do also, but they are allowed a greater degree of self-realization as an accidental bit of luck, s a by-product.“³² Drabble herself has moved into the eighth stage and her novels reflect her own growth as a novelist, a growth toward greater social responsibility.

BIBLIOGRAPHY

- 7 Sterne, D. What Emma Learned (rev. of „The Garrick Year“ by M. Drabble). — N. York Times Book Review, 4 Apr. 1965, p. 4.
- 2 Manheimer, J. M. Drabble and the Journey to the Self. — Studies in the Literary Imagination. 11 (1978), p. 141.
- 3 Bergonzi, B. The Situation of the Novel. Macmillan, 1970, p. 65.
- 4 Drabble, M. The Author Comments. — Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters, 5 (1975), p. 36.
- 5 Drabble, M. The Realms of Gold. New York, Knopf, 1975, p. 201.
- 6 Drabble, M. Jerusalem the Golden. Penguin Books, 1969, p. 197.
- 7 Drabble, M. The Needle's Eye. Penguin Books, 1977, p. 338.
- 8 Moran, H. M. Existing within Structures. Southern Illinois University Press, 1983, p. 58.
- 9 Davis, C. Unfolding Form: Narrative Approach and Theme in „The Realms of Gold.“ — Modern Language Quarterly, 40, p. 398.
- 10 Drabble, M. The Garrick Year. Penguin Books, 1979, p. 26.
- 11 Moran, H. M. Op. cit., p. 73.
- 12 Ibid., p. 74.
- 13 Drabble, M. The Garrick Year, p. 171.
- 14 Drabble, M. The Needle's Eye, p. 395.
- 15 Drabble, M. The Realms of gold, p. 186.
- 16 Drabble, M. The Ice Age. New York, Knopf, 1980, p. 275.
- 17 Drabble, M. The Middle Ground. New York, Knopf, 1980, p. 275.
- 18 Drabble, M. The Garrick Year, p. 10.
- 19 Drabble, M. The Millstone. New York, Morrow, 1966, p. 77.
- 20 Moran, M. H. Op. cit., p. 46.
- 21 Beards, V. M. Drabble. Novels of a Cautious Feminist. (Contemporary Women Novelists, ed. Patricia Meyer Spacks, Englewood Cliffs). N. J., Prentice, 1977, p. 18.
- 22 Showalter, E. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. Princeton Univ. Pr., 1977, p. 304.
- 23 Ibid., p. 307.
- 24 Drabble, M. The Author Comments, p. 38.
- 25 Moran, M. H. Op. cit., p. 10.
- 26 Ibid., p. 7.
- 27 Rose, E. C. The Novels of M. Drabble: Equivocal Figures. Totowa, N. J. Barnes Noble, 1980, p. 91.
- 28 Drabble, M. The Waterfall. New York, Knopf, 1969, p. 112.
- 29 Drabble, M. The Ice Age, p. 160.
- 30 Moran, M. H. Op. cit., p. 80.
- 31 Drabble, M. The Middle Ground, p. 241.

Богдана Радева-Георгиева

СЕМЬЯ И ИНДИВИД В РОМАНЕ МАРГАРЕТ ДРАБЭЛ

(Резюме)

В статье рассматривается центральная проблема творчества Маргарет Драбэл — проблема семьи и индивида. Драбэл специально исследует английскую семью 60-ых, 70-ых и 80-ых годов 20 в. Она рисует семью реалистично.

Романистка показывает индивида как звено семейной цепи. Индивид неизбежно унаследует семейные черты. Одновременно с этим он формируется и под влиянием среды, в которой проходит его детство. Большинство героев Драбэл живо интересуется своим происхождением и твердо решены проследить свои корни. Их неминуемо привлекает семья; они, живя в суровом и враждебном обществе, находят в семье успокоение и утешение. Для них семья — крепость, которую они строят с тем, чтобы защитить себя от общества. Таким образом Драбэл противопоставляет ценности семьи ценностям общества.

Писательница рисует картину, которая не представляет семью в идиллическом свете. Она раскрывает и другую сторону жизни семьи: лишения, бедность, зависимость. Такая картина неидиллична еще и потому, что в ней присутствуют образы угнетенных женщин из рабочих поселков.

Драбэл часто называют „феминисткой писательницей“, так как ее романы рассматривают важные проблемы женщин. Автор всегда возражала против такого определения. „Я не думаю, что пишу специально для женщин. Совершенно случайно я тоже женщина.“ Действительно, в своих последних романах она рассматривает не только проблемы женщин, а и универсальные проблемы. Ее уже интересуют различные слои общества. Мери Хэрли Морган удачно определяет такое развитие писательницы как „отдаление от эгоцентрического индивидуализма и развитие чувства большой общественной ответственности.“

Bogdana Radëva-Gheorghieva

LA FAMILLE ET L'INDIVIDU DANS LES ROMANS DE MARGARET DRABBLE

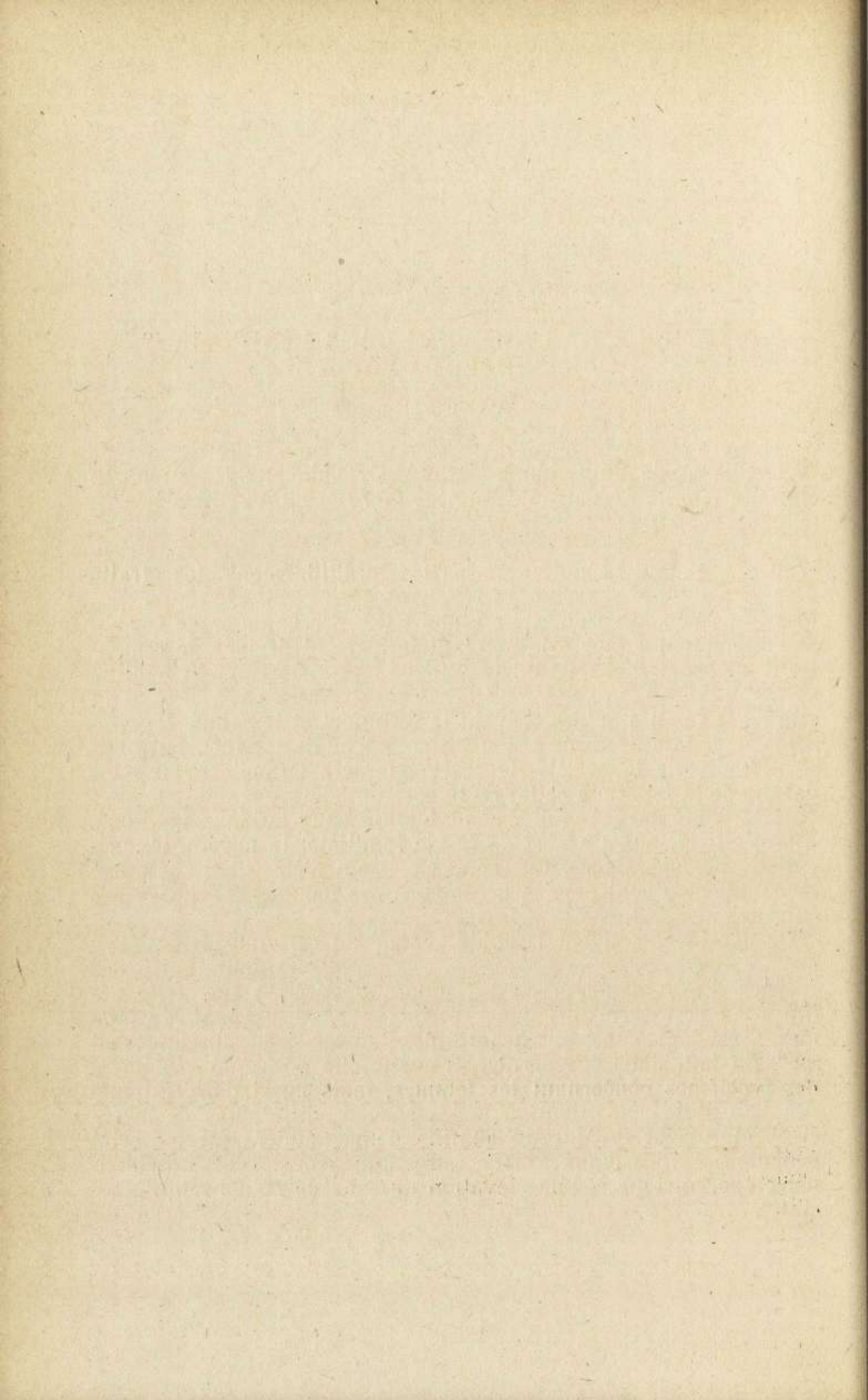
(Résumé)

Le problème principal dans l'oeuvre de M. Drabble, celui de la famille et de l'individu est traité. Drabble analyse en particulier la famille anglaise des années 60, 70 et 80 du XX^e siècle en la décrivant d'une manière réaliste.

La romancière présente l'individu comme un élément de l'ensemble familial. L'individu hérite infailliblement les traits de ses parents, tout en se formant sous l'influence du milieu où passe son enfance. La plupart des personnages de Drabble s'intéressent à leur origine étant fermement décidés de remonter leur généalogie. Ils sont inévitablement attirés par la famille: vivant dans une société hostile et malveillante ce n'est qu'au sein de la famille qu'ils trouvent le reconfort et le calme. Ils considèrent la famille comme une forteresse qu'ils construisent pour se défendre de la société. De cette manière Drabble oppose les valeurs de la famille à celles de la société.

L'écrivain ne présente pas la famille sous un jour idyllique. Elle décrit un autre aspect de la vie familiale: la misère, les privations, la dépendance. Ce tableau est loin d'être idyllique encore du fait qu'y sont peintes les images des femmes opprimées des quartiers des ouvriers.

On considère souvent Drabble comme un écrivain „féministe“, du fait que ses romans traitent des problèmes importants des femmes. La romancière s'est toujours opposée à une telle définition: Je ne crois pas que j'écrive spécialement pour les femmes. C'est tout à fait par hasard que moi aussi, je suis une femme“. En fait, dans ses derniers romans elle pose non seulement des problèmes concernant les femmes, mais aussi d'ordre général. Elle porte son attention à des couches différentes de la société. Mary Harley Morgan qualifie d'une manière précise cette évolution de l'écrivain comme „un éloignement de l'individualisme égocentrique et une élévation du sens de responsabilité sociale“.



Христо Бонджолов

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ИЗБОРА В РОМАНИТЕ
НА ЮРИЙ БОНДАРЕВ „БРЯГ“ И „ИЗБОР“

Christo Bondjолоv

LE PROBLEME DU CHOIX DANS LES ROMANS
DE YOURII BONDAREV „RIVE“ ET „CHOIX“

Проблемът за избора в романите на Ю. Бондарев „Бряг“ и „Избор“ се налага не откъм своята външна, сюжетообразуваща страна, а от дълбочината и силата на неговото вътрешно звучене, от философски и общочовешки аспект — по същество с това понятие се измерва смисълът и стойността на човешкия живот. Тази тема се налага в творчеството на съветския писател и заради своята актуалност: нашето време все по-често поставя въпроса за определеност и в потока от избори трябва да се различи, да се има готовност и умение да се направи главният, съдбовният избор. Съвременният реализъм издига на високо равнище духовното начало и то става необходимо условие за художественото усвояване на действителността. В разрешаването на този проблем голяма е ролята на избора. Изборът е понятие, което „измерва значението на целта с мярката на живота“¹.

Преди героите на Ю. Бондарев да достигнат до този преломен момент, до този час, който „в повечето случаи не е

¹ АБВ, № 17, 17 февр. 1981.

час, а минута, мигновение, в което героят е длъжен да застане на тази или на другата страна: на страната на злото или на страната на доброто. Всяко колебание в тези условия е отстъпничество, отстъпление, морално падение². Тази особеност прави избора по-различен от вземането на обикновено решение, от разрешаването на една или друга житейска ситуация.

Юрий Бондарев се интересува не от тези избори, които се налага постоянно да правим, а от пределната изостреност на силите и напрежението, когато трябва да се направи крачката встрани. Много от героите му правят своя избор, когато пред тях стои по Хамлетовски въпросът: да бъдеш или не, но (колкуто и външната решителност и суровост да прикриват растящото напрежение) всеки от тях води борба със себе си, мери ръст с потенциала от човечност. Защото това не е обикновен избор — въпросът е да живееш или не, избира се между живота и смъртта. Обстоятелствата не винаги позволяват да се осмисли изборът, животът не протича така гладко, че да има време за преценка. Понякога това е само миг, в който човекът е подложен на върховно изпитание.

Може ли да се предвиди изборът, какви са механизмите, по които се управлява, следствие ли е той от миналия живот или експеримент, каква е ролята на инстинкта, това са въпроси, на които критиката не отговаря еднозначно. Според Арк. Еляшевич в такава изключителна ситуация изборът се определя от психологическата устойчивост на човека, от способността му бързо да намери изход от създалото се положение, или пък решаващи са инстинктите и особено инстинктът за самосъхранение³. Е. Ф. Книпович, Л. Ершов, Е. Горбунова, споделят мнението, че най-важното при избора е всичко онова, което се е трупало през годините, което се е формирало у човека като морал и нравственост, начин на мислене и поведение⁴.

Според нас второто мнение има повече основание — изборът, който прави всеки човек, е предначертан още в детството му, подплатен е в юношеските години, носи почерка на младостта, когато човек се формира като личност и може предварително да се предвиди. Потвърждение и художествена реализация на това становище намираме в романите

² Золотусский, И. Час выбора. М., 1976, 67—68.

³ Еляшевич, А. Горизонтал и вертикали. Л., 1984.

⁴ Книпович, Е. Ф. Мужество выбора. М., 1975; Ершов, Л. Ф., Память и время. М., 1984; Горбунова, Е. Юрий Бондарев (очерк творчества). М., 1981.

на Ю. Бондарев „Бряг“ и „Избор“. Според автора корените на големия избор са в детството и там трябва да се търси отговорът на много въпроси. Доколко има основание другото мнение за ролята на инстинктите и психологическата готовност да се реагира? Трябва да се признае, че в живота, в разрешаването на една или друга ситуация има място и случайността. Често се изправяме пред абсурдни положения, пред безизходица и няма нищо странно, че този факт намира място в литературните произведения. Но когато говорим за творчеството на Ю. Бондарев, трябва да отбележим, че случайността е лишена от сензационния елемент, не носи ефекта на изненадата, а се налага като допълнителен елемент за засилване и изостряне на конфликта, носи белезите на звено, затварящо пътя за изход, когато трябва да се направи само един избор. Авторът застава открито и решително против войната, където са най-много такива моменти: абсурдната ситуация не е изкуствено създадена, а се налага от характера на обстоятелствата. В посоката на тези разсъждения стигаме до извода, че за писателя изборът е социално-нравствен, опира и до човека и до обществото, което го е формирало като личност. „Изборът се прави и всяка минута, но главното, основното е сторено някога отдавна.“⁵

Погрешно е да се смята, че Бондарев се интересува само от мига, когато се осъществява изборът — това е въпрос, който занимава повече психолозите и физиолозите. На него му е необходима *ситуацията на дилемата* (приемаме това понятие като адекватно на изборната ситуация: или — или) като проверка на моралните устои на личността, на запаса от духовни сили, на степента на човечност. Авторът не остава само при тези моменти, въпреки тяхното решаващо значение. Той се интересува и от стълките, които са следствие от избора, носят неговия отпечатък, отразяват се в живота на героите. Писателят показва, че понякога изборът може и да не е направен в критична ситуация (както е при художника Василиев от романа „Избор“), но се отстоява всеки миг, отразява се във всички дела. Когато героят на Бондарев прави своята равносметка, спомня си довоенните години, лодката, вълните и бреговете, той е вече художник: „Той е направил своя избор. Макар да не знае, че ще бъде художник.“⁶ Ето я подплатената с художествен образ концепция

⁵ Бондарев, Ю. интервю в книгата на Г. Пенчев „Новият съветски роман“, Пловдив, 1984.

⁶ Пенчев, Г. Новият съветски роман. Пловдив, 1984, с. 129.

на писателя. Тя може да се види добре и при друг герой — лейтенант Княжко от романа „Бряг“. Наистина малко са годините от 1917 до началото на войната, но през тези години най-важните промени не са били в икономиката на страната, а в съзнанието на хората. Свободният живот е онова начало, което е заложено у Княжко и до голяма степен определя неговата сила и безкомпромисност. „Проблемът за историческия и нравствен избор в епоха, когато се решават съдбата на войната и мира, животът и смъртта на големи групи от хора, настоящето и бъдещето на цели народи и армии, ето параметрите, които измерват действията, решенията на геронте.“⁷

Проблемът за избора трябва да се разгледа в съзвучие и с останалите въпроси в прозата на Ю. Бондарев. Той не е останал само назад във времето, не засяга само пластове на войната, а е част от съвременността, и то основната — най-близо до него е въпросът за отговорността. Проблемът за избора опира и до авторовия избор, не само като отношение при разрешаването на една или друга конфликтна ситуация, а като естетическа позиция, като житейска философия. Изборът на проблематиката, активното отношение към наболелите въпроси на времето, гражданският и човешки дълг, всичко това носи усещането за актуалност, за отговорност пред себе си и пред другите.

От друга страна, проблемът за избора не е откритие на Бондарев. Той е съзвучен с търсенията и на В. Астафиев, В. Биков, А. Адамович, Г. Бакланов, П. Проскурин, В. Распутин, И. Авижюс и др. Още по-голяма сила придобива разработването на този проблем в пряка връзка с въпроса за хуманизма. Но това, което ни дава основание да говорим за специфични *бондаревски* пространства в прозата, е дълбочината на психологическия и философски анализ. Проблемът за избора авторът не разрешава само чрез съдбата на един или друг герой, той изплува най-често в сложното преплитане на характерите, в проникване до тайните на природата, обществото и човешката душа. И в това изобразяване Бондарев се ръководи от мисълта, че негово задължение е да покаже проблемите, а не да ги разреши. Тази вътрешна тревога за съдбата на света и човека прераста в гражданска и художествена позиция, убедително защитена на страниците на двата романа „Бряг“ и „Избор“.

⁷ Гоц, Г. Ради жизни на земле. — В: Литература и современност. М., 1984.

Авторът преезждава достоверно не толкова баталните сцени (това е безспорно в „Младостта на командирите“, в „Батальоните искат огън“, в „Горещ сняг“ и др.), колкото ония състояния, в които изпадат другарите му по оръжие по време на боя, в най-яръстната схватка, когато шансовете да оцелееш са почти равни на нула. Войната предлага много такива остри конфликти, непредвидени, изключителни моменти и писателят ги използва, за да постави на изпитание човешкия дух, да проследи невидимите сили, които подготвят ситуацията на дилемата: или оставаш човек, или тръгваш по пътя на духовната разруха.

Особеност на героите от двата романа е, че с мисълта си непрекъснато се връщат към миналото (доминира монологичната форма). Монологът-диалог е използван като похват за навлизане в невидимите кътчета на интимния свят на човека, да се открие вътрешната характеристика на героя, да се постигне психологическа дълбочина. От особено значение е и изминатият от тях път — от самопознание и самосъд, през истината, до проблемите на нашето съвремие. Задълбоченият психологизъм идва не като резултат от самоцелно експериментаторство, от проследяване на човешките реакции в остроконфликтни ситуации, а като необходим елемент за навлизане в онези територии, където си дават среща доброто и зло. Развитие на героя е постоянно приближаване към собственото „аз“, към истинската същност.

Анализирайки романа „Избор“, почти всички литературоведи отбелязват погрешната крачка, която прави Иля Рамзин в оная злокобна нощ на обкръжение. Но авторът, който така внимателно следи всяка подробност в разговорите между двамата приятели, не случайно оставя този въпрос неизяснен. Бондарев много точно се спира на всички останали обстоятелства и изведнъж прекъсва описанието точно там, където всяка подробност би имала значение. Войната често предлага такива ситуации, в които човешкият живот е нищожна частица по пътя към голямата цел.

Налага се да изясним доколко обстоятелствата предопределят тази постъпка на героя и може ли да се квалифицират действията му като правилни или неправилни. Постановката на автора, че изборът се прави в детството и може да се предвиди, изисква да се обърне внимание на обстоятелствата, които формират личността и имат отношение към нейното възпитание. В по-голямата си част информацията, която получаваме за Иля, минава през Василиев. Този начин за ха-

рактеризиране на героя позволява обективност и внимателно спиране на всички детайли.

В детството си Иля се отличава от останалите деца не само с физическата си сила — той носи върху себе си и част от товара, който е легнал върху репресиранния му баща. Стремещт да култивира у себе си умения и ловкост идва от чувството за незащитеност. И Иля натрупва не само сили, но и отношение към останалите от позиция на силата. Това желание да изглежда независим изчезва само когато е насаме с майка си. Тогава той става друг. Но в отношението му към Мария проличават и други страни на характера — дързост, самолюбие, предизвикателност. Често дразни дори приятеля си Владимир (държанието му при раздялата с Маша). Не се променя Иля и на фронта. И тук е суетен, възискателен към външния си вид, властен. Поверена му е батарея и той има готовност да поеме отговорността за техниката и хората. Авторът ни внушава, че Иля не е страхливец, но той не е и герой от типа на лейтенант Княжко, който умее да различава врага. Той стреля и убива момчето немец в момента на временното примирие. С този изстрел примирието свършва, но започва да се променя и нещо в отношението ни към него.

Следва епизод на възхищение от физическата му сила и от това, че успява да наложи свой стил на работа. Двубоят със старшина Лазарев показва, че Иля няма да се спре пред никого и пред нищо, когато трябва да прокара своето решение. Това още веднъж отвежда към неговото самолюбие и властност. До момента, когато немците ги обграждат, Иля външно превъзхожда Василиев почти във всичко. Рамзин е обаятеле и егрый, като изключим стрелбата по момчето немец, за която има известно основание. В този аспект е и отношението му към стопанката на къщата, чувството му за превъзходство над Владимир, иронията и желанието да види другите слаби, постоянният стремеж да изпъкне. Когато действията на Иля са в интерес на батареята и са подчинени на колективното начало, той е силен като позиция, но щом престане да мисли за другите, щом в центъра на вниманието му е опазването на собствения му живот — тръгва по пътя на духовната разруха. „Пустотата на ожесточаващия се индивидуализъм, ето кое погубва Иля“⁸. Когато наполеоновското начало вземе връх у него, той губи опора. Наблюденията върху онези черти, които доминират в характера на героя, ни дават основание да смятаме, че при критична ситуация мисълта ще

⁸ Ершов, Л. Ф. Память и время. М., 1984, с. 273.

води Иля повече към собственото Аз, отколкото към стремеж да запази живота на другарите по оръжие. Наистина не е важно как е попаднал в плен (дали са го пленили, или сам се е предал), затова и Бондарев не изяснява този момент, но той вече е направил първата крачка към своя избор. Иля погрешно отъждествява Родината с майор Воротюк и старшина Лазарев. Тръгнал да търси малката правда, противоположността им се, той не вижда голямата цел. И все пак, макар и да е ясна позицията на героя, макар да е даден още в детството ключът към неговия избор, авторът изостря до абсурдност ситуацията, когато той трябва да реши. Характеристиката на Рамзин (силен, смел, мъжествен) изисква и обстоятелства, които да обуславят острия сблъсък. Положението, в което попада героят, е абсурдно и именно затова Бондарев не търси справедлив изход от него. Отпред е немският куршум — отзад руският. Интересно е мнението на З. Дунов: „От своя гледна точка Иля е прав, макар това да не означава, че самата гледна точка е правилна. Но правилна или не, тя е породена от самия живот.“⁹ Наистина той не става предател, не взема участие в корпуса на генерал Власов, но става изменник, не се завръща в Родината. И след години Иля няма чувството за вина, за измяна. До края на живота си той ще се стреми да оправдае своя избор, но винаги ще търси причината въвн от себе си, оттам идва и трагизмът на преживяванията му. Това не е ловък ход за оправдание, не е демагогия, това е лутането на човешката душа, и колкото по-сложен е лабиринтът от въпроси и мисли, толкова по-реален е героят. Иля достига до правилни изводи: „Целият ни живот е един безкраен избор.“ (с. 229) Но постоянно е преследван от вътрешна неудовлетвореност. И той като Владимир търси смисъла на човешкия живот и щастие и по действителност го превъзхожда, но не успява да достигне до онези дълбочини, където прониква умът на художника. След войната Рамзин се стреми да остане на ничия земя, нито наляво, нито надясно. „И преди всичко искам да знаеш, Владимире, че ненавиждам политиката и за това съм ничий.“ (с. 56) Но в политиката, както и в живота няма ничия земя, само по време на война се случва, но тя рано или късно престава да бъде ничия.

Интересно е разрешено наказанието на Иля в личния живот. Германката, за която се жени, е с физически недъг —

⁹ Дунов, З. Реализмът е нещо безпощадно. — Литературна мисъл. 1984, № 7, 73—85.

гърбава; синът му Рудолф, по призвание на самия Иля, не носи нищо от него: „Тоест руското у него е нула. Педантичен, пестелив немец. . . . Кръвна дия, както виждаш, не съм оставил на земята.“ (с. 311) Самият той е преситен от живота, който е живял на Запад, а е и неизлечимо болен. Всичко преходно губи смисъла си и остават жалоните в неговия живот, остават истинските и неподменими ценности. Остават майката, приятелите, родните места и само прошката, получена от тях, може да облекчи болката. Всъщност Иля отдавна е духовно опустошен, мъртъв. Спасявайки живота си, той отстъпва от позициите, изменя на Родината. И сега този толкова ценен през 1943 година живот изведнъж престава да има смисъл. Иля се стреми да докаже, че изборът е самоопределение, в стремежа си да изключи личната отговорност, да оправдае собствената си позиция. Според него за всичко е виновен „господин експериментът“, съдбата, стечението на обстоятелствата.

Погрешността на позицията му става причина за мъчителни терзания, за самосъд. Понякога обстоятелствата са такива, че трудно може да бъде взето правилно решение, твърде много са и абсурдните ситуации, известна роля играе и случайността, но все пак има един миг, в който човекът решава, и от това зависи целият му живот. „Образът на Иля е един от най-големите успехи на Ю. Бондарев. Пред нас е не обикновен предател, не примитивен себелюбец, а силен, неспокоен, мислещ човек, с дълбок ироничен ум и няма нищо удивително в това, че той се харесва не само на персонажите, но и на читателите“¹⁰. На Иля авторът е заложил като на самосъд. Голямата психологическа дълбочина, която Бондарев постига (особено в срещата с майката), показва, че него като писател го интересува не явлението, а отражението му в съзнанието на хората. Не измяната, а онова, което идва след нея, онова, което стеснява и помрачава териториите на човечността. От силен и безкомпромисен Иля Рамзин в края на романа се превръща в развалина, в никому ненужен, без опора и надежди човек. „Преживял тридесет години в чужд свят, Иля Рамзин се завръща в родината, за да докаже със смъртта си, че в XX век е възможен само един избор.“¹¹ Героят не е едноизмерен и това го прави сложен за възприемане. Трудно можем да го съдим, след като и Василиев няма достатъчно

¹⁰ Еляшевнич, Арк. Горизонтални и вертикали. Л., 1984, 188—210.

¹¹ Овчаренко, А. Зрелостта на реализма. — Вопросы литературы, 1981, № 9, с. 39.

основания за това. Единствен съдник може да му бъде собствената съвест. Разгръщайки основните моменти от живота му в чужбина, Бондарев проследява как постепенно доброто атрофира, как деградира този силен човек. Той като че ли се движи в един омагьосан кръг: от едно опиянение преминава в друго, но не напуска кръга.

Иля търси смисъла на живота и щастието и да се твърди, че животът му е протекъл повърхностно, вяло, означава да не се вижда истината. (К. Топчиева го определя дори като „несъстоял се живот“)¹². Замяната на стойностите му струва осъзнаването, че мястото на щастието не е в удоволствията и благополучието. Не може да бъде щастлив човек онзи, който не чувства синовна обич, който няма „обетована земя“. Вината пред майката той се стреми да изкупи с голямата библиотека, която има. Книгите играят голяма роля в живота му, ето защо да се застъпва мнението, че духовното начало у него е притъпено, че физическото взема връх, означава да се спрем само на отрязък от живота му, а не на целия живот. Иля е психически по-неуравновесен от Василиев, той е обезверен, но не вярва и в бога. Загубил опора, търси щастието в семейството, в парите, в удоволствията. Деграцията на Рамзин е стигнала дотам, че сменя името си. Ако по време на войната и преди това у него е явен стремежът да изпъкне пред другите, ако с такава упоритост и мъжество се бори за честта на семейството и чистотата на името си, сега го променя, за да избяга от другите и от себе си, да бъде по-незабележим. Контрастът е потърсен съзнателно. Рамзин е загубил много от онова, което носи юношата Иля, той е не само подобие на западните интелектуалци, но мисленето му е сходно с тяхното. Този факт авторът използва като стъпало по пътя към разрухата. Иля вярва, че големият избор се прави от съдбата, а не от човека. Истината е, че човек сам прави съдбовния избор, а не се разпореждат с него други сили, колкото и да имат значение случайностите. Така е в живота, а Бондарев е реалист, и то без всякакъв вкус към идеализация, затова му вярваме.

Алексей Михайлов определя отношението на Иля към Лазарев като „сляпо и безсмислено отмъщение“. Това определение не отговаря съвсем точно на истината. Съдбите им са тясно преплетени, но Рамзин има право да съди подчинения си Лазарев. М. Шолохов в „Съдбата на човека“ също се спи-

¹² Топчиева, К. Отговорността на избора. (предговор към романа „Избор“). Партиздат. С., 1982, с. 9.

ра на една такава сцена (епизода в църквата). Предателите, или тези, които се готвят да извършват предателство (а Лазарев безспорно би бил такъв в плен), имат един край. Независимо че има и лични подбуди, разчистване на сметки, тези, които изпълняват присъдата, имат моралното право да сторят това. Наистина има и желание за отмъщение — Лазарев до голяма степен е причина за състоянието, в което изпада Иля, за съдбоносния избор, който прави, но отношението към него в никакъв случай не е сляпо, то има своето оправдание в поведението на героя. Отивайки към обкръжените оръдия, Рамзин се намира в афектирано състояние. Мисълта е изместена на втори план, господстват емоциите, напрежението е върховно. Психологът Бондарев прави и една умела аналогия между поведението на героя в тази сцена и в сцената, когато майката отказва да го приеме: „Лицето му стана зло и жестоко и с нещо напомняше другия Иля, от четиридесет и трета година, в оная утрин, когато се връщаха към обкръжените от немците оръдия на железопътната линия“ (с. 251). И на двете места се чувства обреченост, но ако при първата има възможност за избор, във втората избира майката.

Раиса Михайловна носи в себе си черти на истински съветски човек. Тя е преглътнала загубата на сина и е заживяла сама — без надежди, без близки хора. И когато при срещата с Иля запазва сили за един покъртителен разговор, когато родни по кръв хора разговарят като чужди и дори на *Vice*, много от критиците обвиняват автора в неправдоподобност на образа, в прекалената суровост на майката, невиджала тридесет години сина си. Срещата на Иля с Раиса Михайловна е показана с вещината и умението на проникновения художник. Това са най-хубавите страници в романа. Рамзин настойчиво и дълго моли Василиев да дойде с него на срещата, защото се страхува от страшния съд на майката. Ю. Бондарев успява да разграничи майчинското чувство, любовта и надеждите на майката, инстинкта, от позицията на майка, която единствена има право да решава дали да съди, или да прости. Няма прошка в нейното сърце за изменника, така както няма прошка и при Гоголевия Тарас Булба, така както е и при дона Мариана от „Приказки за Италия“ на М. Горки. Дълбоко в себе си страдаща, Раиса Михайловна намира сили да събере в няколко думи всички натрупани през годините мълчания. Сурова и твърда, безкомпромисна и силна, майката се издига в цял ръст и показва за сетен път, че не случайно предаността към Родината преминава през пре-

даността към майката, че в голямото понятие „патриотизъм“ влизат всички тези, дребни наглед, отношения: към майката, към приятелите и близките, към родните неща. Иля е готов пред всеки да отстоява своя избор, но пред Раиса Михайловна не дръзва да търси оправдание. „Когато нравствените закони на двата свята се изправят като отношение между най-близки хора, между майка и син — това също е избор. Непоправимо суров, остродраматичен, но справедлив. Сега избира майката. Тя единствено има право на това.“¹³

Прави ли разлика авторът в избора по време на война и в мирно време? На този въпрос можем да отговорим не само като сравним избора на героите, но и като съпоставим обстоятелствата, при които го правят. Жестоката правда на войната, неумолимостта на нейните закони, промените, които внася в живота на хората, в тяхното мислене, и мирният, съзидателен труд — наглед две несъвместими неща. Обаче в творчеството на Ю. Бондарев те са показани като синтез на две отделни времена в живота на хората. И в двата времеви пласта той се интересува от социално-нравственото предназначение на човека, от оня заряд от сили, с който съветският воин премина през пожарите и сраженията, за да докаже, че победата е не само резултат от превъзходство в техниката. Писателят определя параметрите на избора: (жестоката, безкомпромисна борба между доброто и злото. Бондарев акцентува върху нравствеността не като описание на тъмното и светлото в душата на човека, не като комплекс от правила за поведение, а като съизмерване с голямото дело на народа, като опора в народните устои, и гражданственост — в най-висша степен проява на живот-съвест.

Привлечен от мястото и ролята на избора в живота на човека, от промените, които настъпват в психиката на героите, писателят се интересува повече от вътрешната борба, от отпечатъка, който налага съдбовният избор върху душевността. Стеснените пространства на човечност се запълват от кратковременни опиянения, но нищо не може да заличи истинските, незаменимите ценности. За Иля това е отношението към майката. Синовното чувство е неговото наказание и то се оказва по-силно от годините, от времето, натрупва се като нагар в гърдите му и нищо друго освен прошката на майката няма да облекчи болката. Това е последното, което може да получи Иля, и то го води обратно към Родината. Целият му предишен живот се обезсмисля, губи стойността си. Болестта не

¹³ Пенчев, Г. Цит. съч., с. 137.

играе съществена роля, тя е само допълнително звено във веригата. И най-здравият човек не би понесъл по-леко отказа на майката. Авторът никъде не категоризира героите си като предатели, нито като изменници, не взема ролята на съдия. Голямата сила на художественото изображение е именно в правдивостта, в безпощадния реализъм, в земните характеристики. Високата нравственост става критерий за стойността на човека. Не мястото в обществената йерархия определя равнището, до което е достигнал всеки от героите, а степента на човечност.

Анализирайки романа, литературоведи и критици се спират основно върху съдбовния избор, който прави Иля Рамзин, противопоставяйки го на избора на художника Василиев. Трудностите обаче идват от това, че главният герой на романа не е пълен антипод на Иля, не е най-удобната, категорична позиция, от която могат да се преценяват действията на Рамзин. Неотделимостта на героите се налага преди всичко от близостта на техните житейски пътища; детството, юношеството, младостта, на дружбата и приятелството им във военното училище и на фронта. Василиев до края остава по-пасивният, по-затвореният, но и по-самовглъбеният. Съдбата се оказва по-милостива към него, но в никакъв случай той не е неин галеник, колкото и да са големи успехите му в работата, колкото и лауреатства и награди да лежат в колекцията му. За да видим избора на Василиев, трябва да проследим развитието на героя в различните времеви пластове. Най-точно определя мястото на Василиев в романа Ф. Чапчатов, според който: „... намирайки се в епицентъра на повествованието, най-малко от всичко прилича на положителен герой в обикновеното разбиране на тези думи“¹⁴. Такова уточнение е необходимо, за да се избегне един традиционен подход към образа: да не се определя като положителен или отрицателен, а да се види като съвременник, с неговите големи и малки проблеми, с грешките и заблудите, с дребните житейски радости и незабележими подвизи. Един динамичен рецептор, настроен да улавя и трансформира у себе си тревогите на нашето време.

Още в началото на романа, в спора за изкуството с италианския критик Боцарели, Василиев се налага като човек с определени възгледи: прости, ясни и строги, с негативно отношение към така нареченото *авангардно изкуство*, с неразбиране и неприемане *бунта на интелектуалците*, по изразу на

италианския критик. И макар авторът постоянно да подчертава, че в неговото държание, в отношението му към италианеца, се прокрадват нотки на ревност, неговото поведение не се определя от това. На скептицизма на Боцарели и изопачената му представа за човека и мястото му в обществото, за хуманизма и гибелта на цивилизацията Василиев противопоставя своето отношение към човека и изкуството: „Аз съм убеден, че изкуството е самопознание на човечеството и негово самонаказание.“ (с. 142) В спора той ще допълни, че „Изкуството е призвано да съхрани човешкото у човека“ (с. 42) Това е философско-естетическото кредо на Ю. Бондарев и на представителите на съвременната съветска проза. Въпросът за мястото на изкуството в живота на човека, за истинския и мним хуманизъм, не може да остане само в сферата на интелектуалния спор. Това е не само специфичен, но и принципен въпрос. В спора, който водят италианският критик и съветският художник, до голяма степен становищата се определят от етиката и морала на двете общества. За разлика от Иля Рамзин, който предпочита да остане встрани от политиката, да бъде „ничий“, Василиев отстоява своите възгледи не само в живота, но и в изкуството. Писателят тук е използвал допълнителен елемент — ревността, но е пределно ясно, че тя идва не да помрачи мислите му, а да ги усложни. Ненатрапчиво, но умело и правдиво Бондарев показва какъв отпечатък върху мисленето са наложили различните условия на живот, границите между държавите са не само географски, различията между тях са планетарни. В този спор за изкуството Василиев застава не зад логическо разсъждение, а зад конкретния си житейски опит, на позиция, най-лаконично формулирана от Ч. Айтматов: „В човека пре-красното е именно това, доколко той е човек.“¹⁵

Още в началните страници на романа авторът загатва, че не всичко е наред у това наглед щастливо семейство: с хубава квартира, с просторно ателие, с чести излизания в чужбина. Взаимоотношенията са много различни от тези на Никитин и жена му от романа „Бряг“. Постоянната ревност, която Владимир изпитва, ни изправя пред въпроса: защо този зрял човек е все още безумно влюбен, без уговорки, изцяло и завинаги в Маша? „Еднолюб“ ли е наистина художникът Василиев и права ли е дъщеря му Виктория в твърдението си, че той винаги е обичал Маша повече от нея? С жена му го

¹⁵ Айтматов, Ч. Собранные сочинений в трех томах. Т. 3. М., с. 395.

свързват действително най-хубавите години от неговия живот — предвоенните, радостната омая на детството и първото влюбване, юношеската дружба и стремеж към идеала. Но с нея го свързват и първите разочарования, Владимир добре разбира, че не той, а Иля е предпочитаният, отговорите пише Василиев, а на фронта писмата се получават само от Иля. Има нещо много общо между Маша и Иля в отношението им към тези, които изпитват известни чувства към тях.

Интригата се задълбочава, след като Василиев прочита писмото на Иля, но тук за разлика от останалите случаи ревността е само проблясък и веднага се измества от други чувства, от стремежа да проумее как е възможно това след толкова години. Ю. Бондарев не залага на сензационния елемент, той се интересува от него само като от непредвидена преграда, пред която, изправяйки героите си, разкрива същността им, обосновава избора им в живота.

В първия времеви пласт, довоенните години, животът на двете момчета е пълен с много слънце, с Арбат и улиците на Замоскворечието, с момчешките лудории и игри. Този свят ще остане завинаги в съзнанието на двамата. Той ще премине върху картините на Владимир, ще съхрани топлотата си в цветовете и багрите, ще запази спомена за родните дворове и любимите места. Още там, в този странен свят, Василиев е художник по душа, по световъзприемане. В оня обетован мир са останали най-хубавите спомени на Иля и Владимир сякаш като потвърждение, че „...и подвигът, и предателството започват в съдбата на човека от много далечни подстъпи“¹⁶. Затова Бондарев се спира на онези сцени от довоенния живот, които имат значение за формирането им като личности. В тези детски години водещ в игрите е Иля, той е по-силен, по-решителен, властен.

Бързото възмъжаване на двете момчета идва повече като външен израз — със стремежа за подражание, с все още юношеското възприемане на света, с безцеремонното поведение на Иля, с обръщението „майка ми“, с желанието да се покаже пред нея пораснал. Владимир е плах, притеснен и това се обяснява не само от факта, че е на гости у приятеля си. От реакцията му по повод изгарянето на детските книжки можем да съдим за една ранима душевност, за възпитание и стремеж за подражание на любимите герои от книгите. Така можем да разберем и чувствата, които напират в душата му към Маша. Те започват с трепета и вълнението на първо-

¹⁶ Книпович, Е. Ф. Цит. съч., с. 162.

то влюбване, със съзнанието, че друг е предпочитаният, но и с постоянство, което има своето обяснение в неразгаданите тайни на интимния душевен свят. Една сцена от това време Бондарев съзнателно е изместил в края на романа, за да покаже, от една страна, колко време след физическата близост е настъпила духовната, от друга, че изборът на съвременника няма друг път освен този през чуждата болка, а от трета, че смисълът на човешкия живот се заключава в увеличаването на любовта — вечен избор на човека. Тази последна сцена на романа, на пръв поглед неподходяща за финал, е много важна за Бондарев — тук е целият Василиев. Момчето-рицар с възрастта не е престанало да се измъчва, да обича. Смисълът на живота на Василиев, споделената болка, го изправя пред единствения правилен избор: „Така е, сред хилядите смисли и избори има един — велик и вечен...“ (с. 357).

Времеви пластове не са разграничени, те се сливат органически един с друг и по такъв начин ретроспекцията вече не е само връщане назад във времето, а и начин за кореспондиране на миналото и настоящето, взаимопроникване. Това обогатява възможностите за разкриване на героите и позволява безпрепятствени аналогии. Тези темпорални особености на романа са продиктувани от задачата, която си поставя авторът, да съпостави изборите на героите по време на война и в мирно време, където действието протича само в няколко дни.

В Рамзин и Василиев Бондарев като че ли влага двете начала — действено и мисловно, и тяхното взаимопроникване става обект на изображение (това е един вариант на мотива за двойника). Диалектиката е именно в борбата на противоположностите и мисловната страна може да бъде значима едва когато стане действена. Хуманизмът сам по себе си не може да въздейства, ако е пасивен. Въпросът опира не само до сферата на изкуството, той има по-широк спектър на действие. Като художник Василиев е безупречен, неговите картини печелят приятели на страната му по всички представителни изложби на Европа и света, той е водещ творец, със своя линия в изкуството. Но на всички тези успехи в работата се противопоставя поразителното му безсилие в семейството (постоянните бягства в ателието, откъснатостта от живота и проблемите на най-близките му хора).

Вторият времеви пласт, животът на двамата приятели на фронта, на предната линия, идва като потвърждение на тяхната съотнесеност към двете начала. Колкото е действен Иля, толкова Василиев е склонен към размисъл, съзерцателен, вгъл-

бен. Твърде често се улавя, че наблюдава приятеля си, признава му първенство, дори понякога му се любува отстрани: „Сега ще накара всички в батареята да го слушат — (...) — Ще накара всички да изпълняват задълженията си и нищо излишно не ще търпи.“ (с. 177) В отношението към Иля не се прокрадва сянка на завист или стремеж да го достигне, само Маша стои между тях. Кокетна и предизвикателна, тя често флиртува и с двамата, но повече харесва Иля, привлечена от дързостта, от силата, от властната му натура. Владимир прилича на книжен рицар и тя винаги може да разполага с него. Но ако с Иля и Маша нещата изглеждат по-прости, с Владимир не е така. Да си припомним епизода с Надя в злополучната нощ, когато немците пробиват и се включват в техните позиции. Отивайки при Надя, в съзнанието на Владимир преминава мисълта: „Аз си мисля за Маша и не мога да отида при тази...“ (с. 186). Но мъжкото самочувствие трябва да се защити пред Иля.

В трудната ситуация, в която попадат след обкръжението и загубата на трите оръдия, пак Иля предприема някакво действие. Разговорът между двамата приятели е кратък: „Кой куршум е по-сладък? Немският или руският?“ (с. 211), се пита Рамзин. Василиев също не може да предложи разумен изход. В този изключителен момент и той не е готов да вземе правилно решение и дълго след това ще се измъчва заради тези колебания. Съвестта му не е спокойна, затова не реагира остро срещу обясненията на Иля, стреми се да проумее всичко, което е станало тогава, в обкръжението, да разбере откъде се разделят пътищата им. Иля с петима бойци тръгва към немците, а Владимир и Калинин остават като прикритие. Според Еляшевич „Съдбата пази Василиев.“¹⁷ Пред него не застава така остро въпросът за определеността. Случайността тук му помага да оцелее, предпазва го от съдбовния избор, който прави Иля. У него остава будна мисълта, а в такова положение прибързаните действия се оказват не само погрешни, но и непоправими. Василиев също остава жив в тази злокобна нощ, когато приятелят му си пробива път към пленените оръдия. Той не постъпва като страхливец, но не се държи и като герой, просто изпълнява заповедта на командира на батареята, на Иля. Познал драматизма на войната, Бондарев разкрива онези сили, които позволяват на човека да остане човек въпреки тежките обстоятелства. Интересно е, че след този злополучен опит да си върнат оръдията авторът

¹⁷ Еляшевич, Арк. Цвт. съч., с. 206.

не разкрива нищо около съдбата на Василиев. Защо Воротюк не изпълнява закана си? Какво се променя у самия Василиев след тези кризисни моменти? Неизвестен остава и голям период от неговия живот, начинът, по който става водещ художник. В този втори временен пласт Василиев отново е в сянката на Иля, но успява да се съхрани заради по-голямата си мисловна нагласа, да воюва с враговете до края, да защитава същите онези простори, които след години ще изпълват платната му и ще разнасят красотата на родната земя на различни изложби зад граница.

След безследното изчезване на Иля и останалите петима с него повествованието някак неусетно преминава в днешния ден на художника Василиев, в очакваната среща с Иля в Москва. Той е притеснен от посещението на Рамзин, неизяснени сцени от фронтовия живот изплуват в паметта му. Владимир още не е определил как да приеме приятеля си, радушно или със спокойно изражение. Мисълта му работи трескаво. Това вътрешно неравновесие идва не само от близката среща, но и от чувството за вина, което се прокрадва у него, не всичко от миналото е изяснено докрай. Бондарев представя героя си в обстоятелства, характерни за преуспелия в живота човек. Но ако естетическите позиции на Василиев са определени, не е така с жизнените му позиции. Тази неяснота го води понякога до погрешни изводи. Вътрешният монолог е наситен с болка и тъга по миналото. Той често се заблуждава, търси подкрепа назад, гречи в мнението си за младите, защото не ги познава, оттам и погрешните представи, които има. Основен двигател в неговото творчество е дълбоката чувствителност, здравата връзка с родната земя, от която идва и поезията и красотата.

Василиев дълго време е живял обкръжен от приятели, от почитатели на таланта му, които изпълват ателието, не толкова водени от интерес към картините му, а за да са по-близо до водещия художник. Бондарев се докосва и до един неудобен, но затова пък навременен, наболял въпрос — за мястото на таланта и некадърността в обществото. Приятелят на Василиев, професор, лауреат, доктор, метр и т. н. Колицин, е всъщност слаб художник. Това не му пречи обаче да ръководи, да дава приеми, да се чувствава в свои води, когато поучава големите майстори. Дълго време Василиев не разговаря искрено с него, те са дори приятели в очите на другите (заслугите за това са преди всичко на Колицин) и само веднъж се решава да му каже истината, но това означава срив в отношенията им. Владимир не е страхливец, но общественото

положение на Колицин, обкръжението му не предполага откровен разговор с него, а и той самият под „откровен“ разбира хвалебствения, празнословния разговор, ако не за картината, то поне за титлите, които стоят пред името на създателя ѝ. Лъган съзнателно и сам свикнал да лъже, Колицин е потресен от истината, която Владимир му казва. Но и тук, в яростта си, той показва колко малко е останало у него от онова, от което се прави изкуство. Яростта му прераства в омраза, той се държи хлапашки невъзпитано. Засегнат на най-болното място, Колицин се мята като звяр в клетка, задушаван от безсилието си, не признава граници на приличие. Истината при него служи като сигнал за оголване на истинската му същност. И това не е нито страшна проверка, нито изключителни обстоятелства. Истината служи като сигнал за тревога, който включва не останалите сили на доброто в него, а инстинкта за самосъхранение и извежда напред най-тъмните кътчета на неговата душа. Колицин рухва при първата искрена дума.

Юрий Бондарев поставя този въпрос не като частен случай, а като проблем, чието решение не търпи отлагане, с огромно значение не само за сферата на изкуството, но и за обществения живот. Не може да е просто съвпадение сравнението, което прави авторът с „бялата пустиня“ в очите на Колицин, разярен в ателието на Василиев, след като е чул мнението му за картините си¹⁸, и същият детайл при характеристиката на старшина Лазарев: „Злобните ноздри на Лазарев силно се издуха, очите му побеляха димно пустинни.“ (с. 183) Тази бяла пустиня е израз не толкова на безсилието, на злобата, която го разтърсва — тя е израз на опустошението, на празнотата, която изпълва душата му. Този детайл не е използван само заради сходството в ситуацияите, само като израз на яростта, стремежът е чрез него да се вникне по-пълно в същността на героите. Колицин носи нещо страшно и опустошаващо, чиито носител по време на войната е бил старшина Лазарев. И ако за такива като него има само едно наказание — куршум, то в нашето общество те често прикрито се подвизават и остават ненаказани, дори и неразобличени. И Колицин, и Грациански от „Руският лес“ на Л. Леонов, се подвизават в нау-

¹⁸ ... и опожарената от злоба пустиня на очите му, и тези бузи, мокри от сълзи, и стиснатите, разтреперани юмруци, които се удриха един в друг, потвърждаваха онова, в което Василиев преди за нищо на света не би могъл да повярва — между него и Колицин се изпречи необходимата, уточняваща техните отношения яснота, която окончателно ги разделяше.“ (с. 275).

ката на гърба на таланта и стигат до положение дори да го поучават, да определят посоката на неговото творчество, да го оценяват.

В съня на Василиев, следващ сцената в ателието, отново Колицин е в негативна светлина, той е сред преследвачите. Сънят не е просто продължение на действителността. Сънищата са винаги „... цели философски картини, концепции, които имат своя интрига и се отразяват в други подобни картини“¹⁹.

Безспорен успех авторът постига с разкриването на същността на един друг герой от романа „Бряг“, Самсонов, на неговото развитие във времето. Образът на Колицин е красноречиво доказателство за това. Между тях има и пряка връзка — Колицин е явление, а Самсонов най-добре показва къде да се търсят корените му. По пътя на натрупване на *самсоновски* черти ще се изгражда типът на Колицин и подобните му „законодатели“ в изкуството, а защо не и в обществото! Страшното тук идва не от съперничеството между гения и таланта, както се опитва да го представи Колицин: „Отговори ми, о, велики, Моцарт! Каж ми, кажи на мен, нищожния Салиери!“ (с. 274) Театралният жест идва да подчертае безсилнето. Спорът се води между надарения художник и властния, с положение в обществото некадърник — явление подмолно и опасно. Колицин преминава в яростта си всякакви граници — готов е да разрешава спора с юмруци. Явен е стремежът на автора да покаже, че корените на това явление са не само при Самсонов, те са и при Лазарев, те са и при Балабанов от новия му роман „Игра“. Злото винаги дели пространства с доброто. „Защото ако всичко е красиво, никой няма да ви повярва. Животът не е такъв.“²⁰ Какъв е изборът на Колицин, може ли да се твърди, че той отначало докрай е завладян от разрушителната стихия? Някъде там, в училището, далеч във времето, той е давал надежди за добър, макар и не талантлив художник, но дребните, нищожни цели, които си поставя, не му позволяват да продължава по пътя на изкуството. Той се отдалечава от изворите, от онези начала, които дават храна не само на въображението, но и на духа. Неговият път нагоре, към върховете, е всъщност откъсване от истинския смисъл: Администраторът, ръководителят, законодателят, са изместили у него художника, и което е по-лошо — унищожили са чувствителността на твореца. Пътят към славата е довел

¹⁹ Золотусский, И. Цит. съч., с. 273.

²⁰ Хемингуей, Ъ. Избрани писма и стихове. С., 1985, с. 64.

до тщеславието, заменени са истинските стойности, удовлетворението на художника. Пътят нагоре за него е постоянно отдалечаване от себе си, докато накрая освен дарбата на художника той губи и достойнството на човека.

Художникът Василиев не е стъпало нагоре към положителния герой. Той е обобщен образ на съвременник и ако в него нещо не ни харесва, не бива да го отнасяме към неуспехите на автора. Правдив и реален, със своите земни проблеми, той често тръгва след малката правда, успехите му пречат да обърне внимание на най-близките си хора. Василиев е сложен герой, но колкото и много да са заблудите и колебанията му, той твърдо отстоява своя творчески и житейски избор. На него му липсва нещо много важно, което крепи писателя Никитин, води го по правилния път. Липсва му Брега на Княжко. Иля се разминава в нещо съществено с младия лейтенант. Той също ще липсва много на Василиев със своята действителност и сила, но колкото и добро да има в него, Иля не може да бъде пример за Василиев. Прави впечатление, че въпреки неизвестността, в която е попаднал приятелят му, въпреки че го измъчват и държат будно съзнанието му онези военни години, Василиев нито веднъж не прави опит да нарисува Иля. Авторът не споменава и за такова намерение у своя герой.

Това не може да се обясни само с ревност и със съзнанието за превъзходство, нали именно той — Василиев, изпитва чувство на вина пред чуждата болка, а Иля е най-близкият му приятел от детските години. Има нещо, което остава неизяснено, нещо, което ни пречи да отделим Василиев категорично като положителна страна в това постоянно противопоставяне. Един отрязък от неговия живот Бондарев съзнателно не описва, защото го интересуват други въпроси, а може би защото героят е достатъчно сложен и има опасност от претрупаност от ретардации в действието.

Художникът у него все по-често остава неудовлетворен от работата си, продължителни стават „безплодните“ периоди, когато всичко в него е потиснато, с годините като че ли е намерил покой. Мисълта му върви бавно и спокойно покрай всички лауреатства, признания, успехи, изчезнало е честолюбие. Само Иля действа като катализатор на мисълта, поражда съмнения, събужда стари въпроси, кара го да се взре, около себе си. Разбитият живот на приятеля, с когото рамо до рамо са делили радостите и болките на довоенните години, кара Василиев също да направи своята жизнена равностметка. Н. Иванова смята, че Бондарев напразно е зало-

жил цялата вина у Рамзин²¹. Но ако това е вярно, не е ли по-логично той да се изведе в центъра на повествованието, а не съдбата му да бъде пречупена през погледа на друг герой? Василиев трябва да изпълни една друга задача, не да поеме част от вината на Иля, на Маша или на Виктория, а сам да направи своя избор. Вече отбелязахме, че романът е именно философски, а не интелектуален, че в него Бондарев е вложил и голяма част от собствените си разбирания за живота, от творческата си биография. Авторът е напълно убеден, „че никога писателят не прави и най-малко откритие, ако у него няма запас от така наречената биография“²². Но да твърдим, че Василиев, или който и да е герой, носи изцяло черти на автобиографичност, би било погрешно. Авторската концепция за света е заложена в сложното преплитане на съдбите на героите, в диалектиката на действието и мисълта. Голяма част от нейния товар носи художникът Василиев. Непосредствено след завършване на Суриковското училище той явно е проявил по-голяма действеност, осъществило се е онова себеотдаване, без което изкуството е немислимо. Идвали са и успехите, наградите, славата. Наистина не знаем как е станал голям художник, но в това, че е такъв, не можем да се съмняваме. В своеобразния словесен дуел между него и Колицин става ясна не само професионалната, но и гражданската му позиция. Малко странно е, че Василиев реагира толкова късно и има ли връзка това с присъствието на Иля? По-важното в случая е, че той намира сили да отстоява позициите си в изкуството и се чувства отговорен, застава открито и смело на страната на истината. Василиев се измъчва не от съмнения в правилността на избора (неговият живот изцяло е отдаден на изкуството), той се вълнува повече от това: успял ли е да постигне поставените цели, верен ли е нравственият прицел на изкуството. Напоследък той не е спохождан от вдъхновение и това още повече изостря кризата, засилва вътрешната тревога, вътрешната неуравновесеност на героя. Въпросите, които напират, не му дават покой, държат будна съвестта му.

Иля правилно е забелязал: и Василиев не е щастлив, въпреки успехите в работата, въпреки близостта на семейството (само външна, разбира се, всъщност дистанцията помежду им е огромна). Той не е изменил на родината, цял живот е пре-

²¹ Иванова, Н. Разширяващата се съвременност. — Вопросы литературы, 1981, № 9, с. 37.

²² Бондарев, Ю. Человек несет в себе мир. М., 1980, с. 224.

следвал своето щастие, живял е с надежди, с илюзии, но накрая и той е сам, може да разчита единствено на приятеля си Лопатин. Василиев е направил прегрешение и то, макар и да не е сравнимо с това на Иля, да не играе ролята на съдбовен избор в живота му, ще го преследва до края. Той не е имал време да приеме най-верния си почитател, родния си баща, и то не от чужбина, а само на няколко километра от Москва. Старият човек предизвиква със смъртта си голям смут в душата му. „Остана поразен, когато след смъртта на баща му всичките пари, които му беше давал и изпращал ежемесечно, се оказаха непокътнати, неизхарчени, беше оставил и писмено завещание на сина си — заедно с къщата и старата ѝ покъщнина и десетина нови ризи в непобутнати целофанени опаковки, подарявани му от Василиев по различни поводи, които баща му нито веднъж не бе облякъл.“ (с. 284) Този стар човек е виждал красотата, която се излива из ръцете му, той е имал само него в усамотението си, но се е боял да нахълта по старчески да го види. Старият човек не признася като Раиса Михайловна присъда над сина си, напротив, до последния си дъх се гордее с него, склонен е дори да приеме аргументите му на много зает човек, но за Василиев най-строгият съд е собствената му съвест. Прекрачил синовния дълг, той до края на живота си ще бъде отговорен, както Прокудин на В. Шукшин от „Калина алена“, както и синът на Казангап от „Денят по-дълъг е от век“ на Ч. Айтматов и това не е само начин за характеризиране на героя, това е житейска философия. Разкажанието пред мъртвия баща не облекчава болката, не намалява вината. Страшно е, когато човек прави такава равносметка: „Дявол да ме вземе, чужденците приемам, с часове им показвам картините си, с тях съм вежлив, търпелив, отговарям на какви ли не техни глупави измислици! А за баща си не намерих време!“ (с. 286) Василиев най-добре ще разбере Иля, защото и той изпитва чувство за откъснатост от живота на тези хора, които са му най-близки: Маша, Виктория, бащата „все едно, че той, Василиев, жестоко беше ги предал“. Ето защо и най-вътрешно свободният избор не гарантира щастие.

Бондарев не случайно избира героите си сред интелигенцията — писателя Никитин от „Бряг“, режисьора Климов от „Игра“, за да може да проникне в най-тайните кътчета на човека, да види как целият поток от мисли определя поведението на героите, как едно до друго са колебанието, съмнението, болката, страхът и до голяма степен поведението им зависи от тази вътрешна борба.

Животът на Василиев също е объркан, по това си приличат те с господин Рамзин. Маша обича Иля, а става негова жена; Виктория, дъщеря му, не е получила най-добро възпитание въпреки усилията, които е положил да ѝ създаде условия, тя става част от неговото наказание. Макар че го обича, момичето не намира в негово лице приятел, то е свикнало рядко да го вижда, постоянно зает с изложбите, с картините си, с чужденците. Един нелеп инцидент променя живота ѝ повече от всичките години учение. И отново Бондарев се спира на епизод нехарактерен, но срещан, на явления, които още не са изкоренени. Няма нищо по-страшно от обезверяването на човека. Мисълта на автора е насочена срещу хулиганските прояви и закостенелите разбирания, които са в състояние да тласнат човека в нежелана посока.

Не водена от празно любопитство Виктория решава да замине за Италия. Тя се стреми към свободен живот, без да знае, че той е само плакатно понятие за такава държава. Но какво влага тя в разбирането си за свободен живот? Там, където човекът няма да бъде унищожаван и ще може да постигне не само това, на което е способен, но и това, което очаква от него обществото. Виктория е обезверена, но по-важното е, че тя не иска да следва пътя на баща си, тя не е разбрала онова, без което неговият живот би бил празен и безсмислен. Изборът на Виктория показва нейната неподготвеност да отстоява това, за което художникът се е сражавал на фронта и след войната. И ако той носи в себе си вината, че се е отдалечил от дъщеря си, тя също носи вина, че не е направила и най-малкото движение към неговите позиции и разбирания за живота, не е проявила и най-малкия стремеж да ги разбере.

Оказва се, че Василиев най-трагично от всички изживява сложността и противоречивостта на живота и той единствен е способен да понесе вината на всички върху себе си, без да търси оправдание в обстоятелствата. По човешки стремейки се да намери своето място в живота, той не успява да обърне нужното внимание на близките му хора и този му пропуск по-късно напомня за себе си.

Що се отнася до политическия избор, то той е направен отдавна, още при първите защитни съоръжения, които строят с Иля. Василиев чувства, че брани родината, родната земя, която е част от него. В своя дълъг път към щастието и той остава неудовлетворен. Има красива, но студена жена; умна, но обезверена дъщеря, и само един приятел, на когото може да се опре.

Дълбоко противоречиви чувства изпитва Василиев към Иля, но в тях има не само упрек, а и стремеж към разбиране, дори за помощ. Много неща разделят двамата приятели, но има и нещо, по което те си приличат: и двамата не са намерили щастието, не са намерили верния път към него, но ако за Василиев има още възможности, за Иля вече е късно. Авторът търси разрешение на един голям философски въпрос: от какво зависи щастието на човека? Бондарев утвърждава една велика идея, че щастието преминава през чуждата болка и докато има такава болка, няма истинско щастие.

Сънищата на Василиев се появяват на точно определени места в романа и тяхната роля е да доразвиват мислите, да доразясняват концепциите за живота. Но ако първият сън, непосредствено след скандала с Колицин, е кратък и ясен, така, както се изчерпва и отношението към такива като него, вторият (макар да има сходство в ситуациите) е изпълнен с повече размисъл. Сложността му се подчертава и с похвата на автора — наслагване на сънища, сън в съня. Това се поражда от необходимостта да се задълбочи размисълът, да се постигне психологически убедителна картина. В порядъка от мисли и сънища се откроява и неговият избор. Този сън идва след много неспокойни нощи. Макар и объркани, разсъжденията имат своя вътрешен ред. Смъртта на Иля дълбоко е потресала Василиев, неговото писмо се е врязало в паметта му, защото в него е целият живот на приятеля. Той дълго размишлява върху това, че „всички сме виновни един пред друг“. Тревожната мисъл не секва, лекарството не е в състояние да притъпи болката, нито да извика на помощ съня. Наистина няма нищо по-страшно от това, да не оставиш следа след себе си, да се окаже, че си живял ненужно. И ако Иля търси причината за всички нещастия извън себе си, то Василиев счита виновник единствено себе си. От това произтича и дълбокият трагизъм на образите.

Последният път на Иля отново се пречупва през погледа на Василиев — твърдостта и силата на Раиса Михайловна; разбралата вината си Виктория; обърканата Мария; мъждуканият животец на Едуард Аркадиевич Шчеглов. Но онова, върху което спира вниманието ни Бондарев, е процесията, която върви след погребението на Иля: „Ала главното, съхранило се в паметта на Василиев, не беше този нервен срив на Едуард Аркадиевич, а онова, което сетне щеше да си спомня с най-малките подробности до болка, всичките тези дни.“ (с. 343) Процесията с мъртвото малко дете, дълбоката скръб на тези чужди хора, покрътва душата на Василиев. „И Васи-

лиев внезапно изпитва такава родствена, такава горчива близост с този потресен светлокос момък, с тази грозно плачеща, некрасива млада жена, с всичките тези, отрупани с мрежи хора из пътя, сякаш се познаваха от хиляди години, а после с някаква нахърнена гордост, поради някаква вражда и завист, бяха се предали взаимно, безжалостно бяха забравили за кръвното си родство, за съкровената човечност и простота...“ (с. 344) Тази сцена има своето място във финалните страници на романа. Тя идва не само като потвърждение на правилния избор в живота на Василиев, но и като изява на дълбоко хуманната позиция на автора, на неговото разбиране за истинска човечност — съпричастността към чуждата болка, Прокарва се мисълта, че няма щастие само за себе си, че истинската радост минава през мъката, че човек остава такъв до тогава, докато има готовност да се отзове, да поеме част от чуждото страдание. Така *по бондаревски* е разрешен въпросът за висшата нравственост, за истинската човечност, за нейните реални в съвременния живот.

Смисълът на живота според Василиев е в неговата голяма, всепрощаваща любов, над която нямат власт нито годините, нито студенината, която се прокрадва от време на време в отношенията между него и Мария. Болката, която тя му причинява, е дълга и жестока, но това е болката на любовта. Така е и при Ал. Толстой, в края на романа „Сестри“ Рошчин говори на Катя: „... ще минат години, ще затихнат войните, ще отшумят революциите и нетленно ще остане само едно — вашето кротко, нежно, любимо сърце...“²³ Любовта изпълва и прави голямо и сърцето на Данияр от „Джамиля“ на Ч. Айтматов. И това не е някакво егонистично чувство, то се свързва с тази „огромна любов към живота, към земята“, една неабстрактна обич към хората, носеща оптимизъм и чистота. До голяма степен това отношение се определя и от авторската позиция.

Бондарев никъде не кара своя герой (художника Василиев) да предприеме решителна крачка, не го поставя пред дилема, но това не означава, че пред него докрая не стои въпросът за избора. До голяма степен чрез неговия образ авторът дава художествен израз на философските си разбирания за живота, за човешкото щастие, за дълга и отговорността да се живее. Художникът Василиев не е безупречен герой, няма го нравствения максимализъм на лейтенант Княжко от романа „Бряг“, няма я тази праволинейност и безкомпромис-

²³ Толстой, Ал. Ходене по мъките. С., 1982, с. 305.

ност в поведението, но има нещо друго, живо интересуващо писателя: „Такива герои са ми нужни, за да осмислят живота. Те са способни за това.“²⁴

Изборът на Василиев до голяма степен е застъпен в неговата гражданска позиция, отговорността на твореца и дългът пред хората, съпричастността към чуждата болка. Всичко това надхвърля грижата за човека, прераства в позиция, във философия на живота и ни сочи един избор — *велик и вечен*.

Проблемът за избора има свое място и в другия роман на Ю. Бондарев, който по хронология се нарежда преди „Избор“. За „Бряг“ авторът получава през 1977 г. Ленинска награда за литература. Този роман е нова крачка в творческото му развитие, резултат от неспокойното търсене на нещо ново, поразлично от традиционното изображение на войната. Основните въпроси, които Бондарев поставя: за целта и смисъла на човешкия живот, за истината, страданието и смъртта, за любовта и омразата, получават нова трактовка. Новото идва не от маниера на писане, от модерната ретроспекция и кинематографичност, за които често говорят критиците, а от променената гледна точка. Бондарев все повече и по-остро поставя акцента върху психологизма. Стреми се да пречупи през призмата на националното светоусещане основните философски въпроси и да потърси общочовешката им значимост. Съвременността не стои встрани от вниманието на писателя, най-често именно тя е обект на изображение. Военният пласт служи като незаменимо звено не само във времето, но и във формирането на персонажите. Романът е философски, и то не защото на преден план са изведени размислите, дискусиите около идеологическите и общочовешките въпроси, а защото нещата от действителността се осмислят от гледна точка на етиката и морала, на една висша нравственост (търси се истината за човека и действителността, връзката личност—общество). Не случайно А. Ланшиков отбелязва: „Това е роман за днешния ни ден.“²⁵ Откритият диалог, който водят представителите на Изтока и Запада, е единственият верен път за разрешаване на противоречията, за постигане на така желания и нужен на планетата мир. Откритият диалог е средство за разрешаване на проблемите и не политизацията, не идеологическите съображения, а здравият разум трябва да стане основата, да даде

²⁴ Пенчев, Г. Сражение, което не секва. (В кн. на Ю. Бондарев „Избор“, интервю с писателя), с. 359.

²⁵ Ланшиков, А. Встреч с современником. — Литературная газета, 10 дек. 1975.

подтик за взаимно доверие. Така поставени, въпросите получават и необходимата художествена интерпретация, умело вплитане на проблемите, внимателно използване на конкретния материал от действителността. Романът е актуален с нравствено-философската си концепция за личността и нейното място в обществото, с въпросите, които поставя, за целта и смисъла на човешкия живот.

Брегът — това е вярата в общочовешкото щастие, в неговата постижимост. Брегът е многофункционален символ, социално-нравствена позиция. Брегът е *избор* и изборът е *бряг*. Независимо че не е поставен така директно, както във втория роман и тук проблемът за избора не стои встрани от развитето на действието. „Този символ е съзвучен с вечно-философската тема за „обетования бряг“ (... общочовешкия идеал за щастие), и с Пушкиновия „далечен бряг на щастие“, и с Блоковия „бряг очарован“, пазител на тайната на вечната женственост и романтическа мечта.“²⁶

По своята определеност брегът се свързва органически с избора, с тази разлика, че той предполага протяжност, пътят към истината и щастие, докато изборът често се свързва с мига, с решителната крачка. Изборът на *бряг* е съществената, основната позиция в оценката и отношението към героите.

Нравственият максимализъм на лейтенант Княжко (до голяма степен подготвен във военната проза от образите на Новиков, Кондратиев, Ермаков) позволява той да се извиси над останалите персонажи, но не и да остане схематичен, книжен. По думите на автора войната е донесла на неговото поколение „преждевременна зрелост, която в обикновено време хората постигат на 40 години.“²⁷ Животът ги застава да измерват собствените си дела със строгата мярка на дълга и отговорността пред тези, за които нямаше обратен път. Необходим момент както във военно, така и в мирно време е проверката, затова авторът поставя постоянно прегради пред героите си, подлага ги на върховни изпитания и там те правят своя избор — за цял живот. Някои от тях не издържат изпитанията, не устояват докрай, стават подвластни на обстоятелствата, оставят се да ги носи талвегът на живота и често остават без *бряг*. Критерий и тук, както и в романа „Избор“, е доколко действията на героите са подчинени на колективното начало. Докато мислят за себе си само през призмата на колектива (на взвода, батареята), те притежават добродетели, имат

²⁶ Комина, Р. В. Современная советская литература. М., 1984, с. 205.

²⁷ Бондарев, Ю. Взгляд в биографию. М., 1971, с. 88.

опора. Силни и решителни, най-често побеждават — както в борбата с врага, така и в мъчителната схватка със себе си. Докато героят живее с проблемите на другарите си по оръжие, той е отличен боец, за него няма неизпълнима задача, няма препятствие, което да не може да преодолее. Когато вземе връх опустошаващият индивидуализъм, той се променя, доброто атрофира. Поставяйки себе си пред другите, героят също прави своя избор и оттук всичко е само въпрос на време, за да се разкрие докрай, да се види не само в анфас. От този момент до моралното падение има само една крачка.

Бондарев успява да вникне и убедително да предаде и най-интимните вълнения и тайни на героите си. Майсторството му на психолог с особена сила се проявява в поставянето и разрешаването на дилемата. Обикновеният диалог често пъти завършва с мъчителни монолози, а във върховните минути на напрежение, на силно разтърсване на натурата се намесва и потокът на съзнанието. Сложните, драматични обстоятелства дават възможност да се оголи нервът на човешката душа, да се разкрие в детайли нейната същност. Развитието на образа на Меженин потвърждава, че щом водещо стане егоцентричното начало, неминуемо се стига до самоунищожение (макар че обстоятелствата, при които загива, са нелепи и в известен смисъл неубедителни). С мнимото мъжество и смелост, проявени в битките, с ожесточението, с което воюва с врага, той печели доверието на другарите си и командирите. В същото време обаче, колкото войната приближава своя край, толкова по-силно започва да действа у него егоцентризмът. Все по-силна е вътрешната неуравновесеност с чувствата, които го завладяват, все по-малко човешчина остава в него. Озлоблението, сляпата омраза му пречат да види не само истинския враг, но и посоката на истинския бряг. Цинизмът му е породен от философията, която си е изградил — че на война всичко е позволено. С лека ръка той потъпква всички морални норми и оголва животинското у себе си, движен от страха. И ако за някои барьерата на последния бой става причина да проявят своя страх, да се вкопчат със зъби и нокти в живота, то за Меженин всичко е започнало много по-рано. Той носи в характера си тези черти (още в Житомир се показва не като освободител, а като завоевател). Следват цените с немските марки и часовници, опити за шантажиране, за изнасилване на Ема, докато се стигне до саморазправата с пленения немец, която окончателно разкрива същността му. Той съзнателно се е отдалечил от останалите и по думите на А. Софрониев се оказва „един от победените сред победители-

те²⁸. Меженин е осъден от автора заради античовешкото му поведение. След като отдавна е настъпила духовната, неговата физическа смърт е логически край.

Само командирът на батареята Гранатуров не вижда неговата същност, защото и той, воден от лична болка и чувството за мъст, стига до заслепение, до жестокост и надменност, до стремеж за самоизява. В него до голяма степен бушува стихията на индивидуализма, затова в нравствения двубой с Княжко той ще загуби. Съдбата на Меженин и Гранатуров показва погрешността на техния избор, отдалечаването им от истинския бряг, трагичната им неопределеност и безперспективност.

Юрий Бондарев утвърждава позицията на лейтенант Княжко, извежда я като социално-нравствен императив, като избор, потвърден от живота. Пътят към положителния герой е труден, не винаги на автора му се отдава да постигне едновременно убедително-реалистичен и в същото време идеален образ. Този път минава през Новиков, капитан Ермаков, лейтенант Кондратиев, докато изкрystalизира в „Бряг“ в образа на младия лейтенант Княжко. Сублимира в себе си духовните сили на народа, израства като изсечен от гранит, превръща се в идеал, в бряг. Но и в образа на Княжко авторът се интересува от онези черти, които му позволяват да устои, да съхрани човека в себе си, да не позволи на войната да навлезе в мирните пространства на вътрешния му свят. Именно тази страна от характера Бондарев ще разкрие с особено внимание. Тя не винаги е оголена, зрима (както е при Княжко, както може да се види при Никитин), тя лежи дълбоко и в душевността на художника Василиев от „Избор“.

И в двата романа довоенната действителност има свое място във формирането на персонажите, в системата от ценности, с които те по-късно ще се изправят срещу врага и ще устоят. Тази атмосфера има отношение към избора и на Василиев, тя до голяма степен определя мъжеството и смелостта, близостта на лейтенант Княжко до брега. Тези свободни години се измерват не по време, а по следите, които са оставили в съзнанието на хората. Така можем да разберем и позицията на Бондарев: „Аз поставям знак за равенство между нравствената и социална съвест.“²⁹

Като потвърждение на Бондаревото становище, характерно и за най-добрите страни на съвременната съветска проза,

²⁸ Софрониев, А. Дума за „Берега“. — Огонек, № 52, 1975, с. 18.

²⁹ Бондарев, Ю. Търсене на истината. С., 1979, с. 79.

звучат думите на съвременника му Ч. Айтматов за неговия герой от повестта „Белият параход“: „Момун е посегнал на паметта на предците, на съвестта и своите завети не само заради внука и дъщерята. Аз видях в това и социален аспект. Момун стоеше пред избора: или — или.“³⁰ И тук героят е изправен пред дилема и трябва да направи своя съдбовен избор.

Княжко загива млад, но достига *брега*, защото тръгва към него открито и смело, със силата на довоенните идеали, с великата правда, която носи като син на руската земя. Не дълготрайността на живота е критерий за неговата ползотворност и истинност. Тази теза Бондарев доразвива и в „Избор“, и в „Игра“.

Животът на Едуард Аркадиевич Шчеглов също няма да остави следа на земята. Авторът проследява как този тип хора се приспособяват към обстановката, как винаги гледат на света през призмата на собственото „аз“. Този герой е друга гледна точка на индивидуалиста. Макар и забавен понякога, с иронията към себе си и към другите, с прекалената си духовитост, Шчеглов е сам, почти изолиран от хората. И в работата си е такъв, актьорите могат и без него. Бондарев не подхваща тук само темата за излишния човек, нещата са много по-сложни. На скептика и песимиста Шчеглов в романа е отделено твърде много място, макар че той идва като ясна позиция още в първите дни на войната. Най-точно покриве намира неговият живот в израза на Иля Рамзин, че: „Господ наказва и със смърт, и с живот“. (с. 229). Но, от друга страна, този образ идва да ни напомня, че наред с високите стремежи, с неотслабващия през годините оптимизъм стои и мрачното неверие в силите, и съмнението, и то не като отношение към даден въпрос, а като житейска позиция.

И по отношение на останалите персонажи може да се види известна близост, но не повтаремост, а задълбочаване и доразвиване на тезите и характерите, заостряне на вниманието върху психологическата характеристика, доусъвършенствуване на монолога-диалог, който на места преминава в поток на съзнанието. Обща е и тематиката на двата романа, кръгът от въпроси, които разглеждат. До голяма степен въпросите, поставени в „Бряг“, са доразвити във втория роман „Избор“, а за това, че те не са престанали да вълнуват автора, свидетелствува новият му роман „Игра“. Характерно за героите на Бондарев е и разполагането им „по двойки“. Тази диглозитет идва не от необходимостта да се води диалогът, а от условия-

³⁰ Айтматов, Ч. Цит. съч., с. 406.

та, необходими на автора за наблюдение, за разкриване на героите, за съпоставка и сравнение. Обособени двойки герои в „Бряг“ са: Княжко и Никитин, Никитин и Самсонов, Княжко и Галя, Никитин и Ема, Княжко и Гранатуров, Никитин и Дицман и т. н. В „Избор“ също се забелязва тази особеност: Иля—Василнев, Иля—Лазарев, Василиев—Колицин, Василиев—Лопатин, Виктория—Василиев, Мария—Василиев, Шчеглов—Лопатин и др. Отрязъкът от време, който обхваща романите, позволява да се види и един друг вид движение: лейтенант Никитин—писателят Никитин, Ема—госпожа Херберт, Василиев от годините на войната и художникът Василиев, Рамзин и Рамзен. Всички тези движения имат строго определено място в авторовата концепция, служат за изясняване замисъла на писателя, носят по нещо специфично, засягат различни пластове от романната структура и, обединени от общия сюжет, служат за разкриване на основната идея на Бондарев. Характерно за неговите герои и от двата романа е, че няма периферни образи. Всички те, главни и второстепенни, имат свой живот, своя лицева и неразкрита страна, свое пълнокръвно присъствие, така както е в живота, правдиви и реалистични.

И в „Бряг“, и в „Избор“ военните действия се развиват във втората фаза на войната, когато съветските войски са в настъпление, а по думите на Ю. Севрук: „Психологията на съветския воин от 1944 година вече не е тази, която е в началото на 1943, или 1942 година. В нея вече има черти от психологията на победителя. Човекът, изминал стотици километри, гонейки врага, с право счита себе си за по-умен, по-силен, помъжествен от противника.“³¹ Голяма част от успеха си Бондарев дължи именно на вярното разкриване на психологията на своите герои, на тези същите победители, сред които често се оказват и победени.

Меженин и Гранатуров от романа „Бряг“ остават без опора, без път, трагичният сблъсък на обстоятелствата подлага на безпощадна проверка човешката им същност и те не издържат. Човекът губи в тези своеобразен двубой с обстоятелствата. Барьерите на висшата нравственост се оказват високо над тях, не по силите им. Неустойчив и неуверен, готов всеки момент да се подведе е и писателят Самсонов. Култивирал у себе си такива черти като завистта, себелюбието, показността, догматизма, той е потенциално обезсилен при критични обстоятелства. Никитин се дразни от подигравател-

³¹ Севрук, Ю. — Литературная газета, 12 февр. 1975.

ния му тон в хода на дискусията: „... ти се държа като надут пуяк, уж знаеш всичко за хората и света, беше смешно и глупаво като пипер в чай. Безогледно сечеше с бонапартовско високомерие, сякаш си заобиколен само с кретени!“ (с. 436) На самия Никитин съдбата не отрежда по-лек живот (макар да е по-дълъг), но той има свой ориентир, върви по набеязан път, воюва и се бори от позициите на Княжко и като потвърждение на края на романа достига *брега*. Изборът на Никитин се определя не само от върнатата посока, която следва през целия си живот, неговият стремеж към добро, към познание на себе си и света прекъсва с последния удар на сърцето му. Реалният живот не заличава Княжко много години след смъртта му, той винаги идва на помощ, когато трябва да се намери най-верният изход. Търсейки своето място в настоящето, героят постоянно се връща към миналото. Историческият принцип на изображение помага на писателя да осмисли епизодите, да покаже закономерността на победата. „Съсредоточило в себе си и обогатило духовните традиции на революцията и гражданската война, на ленинската революционна дейност, великото изпитание на военните години стана нова единица мярка, нов критерий за човешко поведение пред бъдещите поколения.“³² Бондарев показва, че патриотичното чувство е израз на високата нравственост на съветския човек, изконна черта на националния характер. Любовта към родината при него се свързва с отношение към правилния избор, към истината в живота. Почти всички като Княжко имат еднаква съдба — загиват. И това не е в резултат на фатализма на Бондарев, това е печалната истина. Но то има и пряка връзка с традицията, с философската позиция на Ф. М. Достоевски, с епиграфа към романа „Братя Карамазови“ от евангелието на Йоана: „Истина, истина ви казвам: ако житното зърно, паднало в земята, не умре, остава си само, ако ли умре, принася много плод.“³³ Това е най-верният отговор, който може да се даде на критиката, упрекваща автора, че героите умират в края на романите. Пълното, всестранно изследване на човешкия живот, остава като първостепенна задача на автора. Дълбоката философска наситеност се чувства във всички пластове на романа. Своя избор са направили и Вебер и Лота Тител, Дицман и Ема Херберт, приемайки морала на своето общество, затова напълно естествено е те да бъ-

³² Кузнецов, Ф. Нравствени търсения в съвременната съветска проза. С., 1981, 82—83.

³³ Достоевски, Ф. М. Братя Карамазови. Събр. съч., Т. 9, 1984.

дат на другия бряг. Не идеологически причини лежат в основата на това противопоставяне, героите не се делят на „свои“ и „врагове“, а на хора и такива, които са загубили своята човечност. Движение, смяна на посоката и в крайна сметка връщане назад, към своята среда прави Ема. Нейният избор е показателен, тя не би се разделила с това, което смята за смисъл на живота си, не би нарушила спокойствието и сигурността си, колкото и да ѝ липсва времето на първата любов.

Всеки от героите на Бондарев се опитва да намери свой Бряг в живота и така прави оправдаващ смисъл на му избор, но пътят към брега, както и пътят към истината не е широк друм, а лабиринт от въпроси и възли, който сам трябва да разреши и разплете. Проблемът за избора има свои аспекти в съдбата на всеки един от героите, той изплува в сложното преплитане на характерите, в поставянето на въпросите, в дълбочината на осмислянето им. Писателят застава в защита на социализма като обществен строй, защото в него е реалност богатият духовен живот, по тази линия Бондарев търси и верния път за цялото човечество: „Революцията е отрицание на безираствеността и утвърждаване на нравственост, тоест вяра в човека и борба, и разбира се, съвест, като ръководство за действие. (...) ... като се придържа към истината, писателят е длъжен да вижда в човека не само слънцето, но и нощта. И това също е нравственост.“³⁴

³⁴ Бондарев, Ю. Търсене на истината. С., 1979, с. 323.

Христо Бонджолов

ПРОБЛЕМА ВЫБОРА В РОМАНАХ ЮРИЯ БОНДАРЕВА „БЕРЕГ“ и „ВЫБОР“

(Резюме)

Значительные успехи, которых добилась в последнее время современная советская литература, в большой степени связаны с углублением проблемно-аналитического начала, с переломом сквозь призму времени вечных, общечеловеческих и философских проблем.

Своих вершин достигает и военная проза. Противно всем ожиданиям интерес к ней все более растет, затрагиваются территории, которые нуждаются в раскрытии и осмыслении. И если в первые послевоенные годы действие чаще всего направлено к самому событию, к конкретному случаю, то позже ищется другой аспект — человек и война, война как проверка нравственности, наше время и военные годы.

Один из самых ярких представителей современной советской литературы того поколения писателей, которых война застала 16-ти — 17-ти летними — это Юрий Бондарев. Кроме запаха пороха и ощущения боя, для военной прозы писателя характерна и другая особенность — она тесно связана с человеком и его сущностью, с нравственными устоями, с мужеством и героизмом, с большой и малой правдой.

Семидесятые, восьмидесятые годы стали началом нового этапа в эволюции романиста Бондарева. Наряду с глубоким социально-психологическим анализом человеческой личности автор бережливо и объективно отражает перелом вечных вопросов в современной действительности. В романах советского беллетриста „Берег“ и „Выбор“ проблема выбора становится ведущей, но причиной тому является не ее внешняя, сюжетообразующая сторона, а ее глубина и сила внутреннего звучания — всущности этим понятием определяется измеримость смысла и стоимости человеческой жизни. Философская направленность отличает и концепцию автора — делает значимыми его творческие поиски.

Борьба между добром и злом, как философские категории и как начало жизни в характерах героев, раскрывается с великим мастерством большого психолога и художника.

Christo Bondjolo

LE PROBLÈME DU CHOIX DANS LES ROMANS DE YOURII BONDAREV „RIVE“ ET „CHOIX“

(Résumé)

Les succès notables que la littérature soviétique a marqués dernièrement sont dus dans une grande mesure au fait qu'elle traite des problèmes éternels, d'ordre général et philosophique soumis à l'épreuve du temps, en partant du principe problémo-analytique.

La littérature militaire a atteint aussi son point culminant. Contrairement aux prévisions l'intérêt qu'on lui témoigne s'accroît de sorte que de nouvelles territoires dont le sens devrait être révélé, conçu et analysé sont conquises. Et si pendant les premières années d'après-guerre l'action était dirigée vers l'événement lui-même, vers le fait concret, plus tard l'attention est portée sur un autre problème, celui de l'homme et de la guerre, la guerre en tant qu'épreuve du moral, du monde contemporain et du temps de guerre.

Un des représentants les plus remarquables de la littérature contemporaine soviétique de cette génération qui au début de la guerre avait 16—17 ans est Yourii Bondarev. A part l'odeur de la poussière et la sensation du combat à la littérature militaire de l'écrivain est propre une autre particularité qui est étroitement liée à l'homme, à sa nature, à l'héroïsme, au courage, à la petite et à la grande vérité.

Les années 70—80 marquent le début d'une nouvelle étape du développement du romancier Bondarev. Tout en procédant à une analyse profonde socio-psychologique de l'homme, l'écrivain pose d'une manière objective et précise des questions éternelles du monde contemporain. Dans les romans de Yourii Bondarev le problème du choix tient une place primordiale ce qui est déterminé non pas par le côté extérieur de l'évolution du sujet, mais par la profondeur et la force de sa résonance intérieure et c'est cette notion qui définit le sens et la valeur de la vie humaine. Le caractère philosophique de la conception de l'écrivain rend encore plus importantes ses recherches littéraires.

Le grand psychologue et artiste a su décrire avec une grande maîtrise la lutte entre le Bien et le Mal en tant que catégories philosophiques et un principe déterminant les caractères des personnages.

THE JOURNAL OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE

The Journal of the Royal Anthropological Institute is a quarterly publication devoted to the study of human evolution, physical anthropology, and ethnology. It is published by the Royal Society of London. The journal covers a wide range of topics, including the evolution of man, the development of the human brain, and the cultural evolution of societies. It is a leading journal in the field of anthropology and is read by anthropologists and other scientists throughout the world.

The journal is published by the Royal Society of London, which is a learned society that promotes the study of natural history and the physical sciences. The Royal Society was founded in 1660 and is one of the oldest and most prestigious scientific organizations in the world. It is a member of the International Union of Pure and Applied Chemistry (IUPAC) and the International Union of Biological Sciences (IUBS).

The journal is published quarterly, with four issues per year. The first issue is published in January, the second in April, the third in July, and the fourth in October. The journal is published in both print and online formats. The print edition is published by Taylor & Francis, and the online edition is published by Taylor & Francis Online. The journal is available to members of the Royal Society of London and to other institutions that subscribe to the journal.

The journal is a leading journal in the field of anthropology and is read by anthropologists and other scientists throughout the world. It is a journal that is essential for anyone who is interested in the study of human evolution and the development of the human brain. It is a journal that is essential for anyone who is interested in the cultural evolution of societies and the development of human culture. It is a journal that is essential for anyone who is interested in the study of human evolution and the development of the human brain.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Т. XXIII, кн. 1

Българска
Първо издание

Редактор *Таня Стойчева-Чичовска*
Художник на корицата *Стефан Божков*
Художествен редактор *Борис Драголов*
Технически редактор *Снежана Соколова*
Коректор *Пена Събева*

Изд. индекс 47

Печ. коли 10,75. Изд. коли 10,75

Формат 16/60/90. Тираж 600

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
ДФ „Абагар“ — печатница В. Търново

Цена 14,00 лв.