

82  
JLA 113  
JIL 87  
7.28X11

**РУДОВЕ**

НА

**ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ  
УНИВЕРСИТЕТ**

**"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"**

**Том 28 (27), книга 1**

---

**TRAVAUX**

DE

**L'UNIVERSITÉ**

**"ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE"**

**DE V. TIRNOVO**

**TOME 28 (27), LIVRE 1**



Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"  
В. Търново, 1994, V. TIRNOVO

**ТРУДОВЕ**  
**НА**  
**ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ**  
**УНИВЕРСИТЕТ**  
**•СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ•**  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ**  
Том 28 (27), Книга 1 – Литературознание  
1990

---

**TRAVAUX**  
**DÉ**  
**L'UNIVERSITÉ**  
**•ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE•**  
**FACULTE PHILOLOGIQUE**  
Tome 28 (27), Livre 1 – Les Lettres  
1990





ГОДИНА 1990

ТОМ 28 (27), КИ. 1

**ТРУДОВЕ**  
НА  
**ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ**  
**УНИВЕРСИТЕТ**  
•СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ•  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ**

Том 28 (27), Книга 1 – Литературознание  
1990

---

**TRAVAUX**  
DE  
**L'UNIVERSITÉ**  
•ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE•  
**DE V. TIRNOVO**

**FACULTE PHILOLOGIQUE**

Tome 28 (27), Livre 1 – Les Lettres  
1990



Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"  
В. Търново, 1994  
V. Tırnovu



JCA 110  
51187

82

4268/1996  
ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА  
гр. В. ТЪРНОВО Д

ISSN 0204-6369

© Великотърновски университет "Св. св. Кирил и Методий"  
с о Jusautor, Sofia

## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>Димитър МИХАЙЛОВ</b>	
Философската лирика на Стоян Михайловски. ....	7
<b>Койка ПОПОВА</b>	
Детският периодичен печат от последното десетилетие на XIX век (сп. "Градинка", сп. "Детинска почивка"). ....	35
<b>Красимир ПЕТРОВ</b>	
Традиция и новаторство във френската романтическа драма. ....	55
<b>Иван СТАНКОВ</b>	
Историческият разказ за деца в периода между двете световни войни. ....	101
<b>Мариана НИНОВА</b>	
За митическия аспект на "Ругон-Макарови". ....	123
<b>Димитър КЕНАНОВ</b>	
Литературните източници на "Похвално слово за Константин и Елена" от Патриарх Евтимий. ....	159



РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ:

Проф. к. ф. н. *Ангел Анчев* (гл. редактор), доц. к. ф. н. *Страхил Попов*,  
гл. ас. к. ф. н. *Радослав Радев* (секретар)

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

Филологически факултет

Том 28 (27)

Книга 1 – Литературознание

1990

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ "ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE"

DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 28 (27)

Livre 1 – Les Lettres

1990

---

ФИЛОСОФСКАТА ЛИРИКА НА СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ

Димитър Михайлов

1. "Песимистът"

Поетическият текст у Михайловски няма за цел да възсъздаде конкретна лирическа ситуация, неговата задача е да внуши определен тип поука. Затова обикновено се казва, че лириката му има морализаторски характер. Или по-точно, в нея съжителстват абстрактно-универсалното и конкретно-поучителното. Тези две начала възникват едно от друго, едното съществува заради и благодарение на другото, те взаимно спорят помежду си, но и се взаимопроникват. Едновременното съжителство на двете начала в един и същ текст създава вътрешносмислово напрежение, изразяващо се в особената двойкост между общо и единично, между абстрактно и конкретно, между "правилото" и неговото приложение или неприложимост. Тази двойкост на поетическия текст у Михайловски постоянно разсредоточава читателя, разколебава неговата мононагласа, едновременно гради и разгражда една и съща представа от прочетеното, подтиква го да се съгласява, но и да изразява вътрешно несъгласие с него. Най-често критиката назовава тази особеност на неговите текстове диалогичност, имайки предвид повече посмите му, в които основен композиционен принцип е диалогът. Но почти не се обръща внимание на механизмите, които изграждат поетиката на философската му лирика, а в по-голямата си част и тя е "композирана" въз основа на диалогичността. В нея обаче диалогичният принцип се реализира поне на две различни нива: и като пряко спорещи идеи вътре в текста, и като спор с предварителната читателска нагласа или очакване. Първата особеност отвежда към присъщи за риториката характеристики, докато втората е породена от желанието за естетическа провокация. В първия случай има поне формален опит за улесняване на читателското



възприятие, докато във втория то умишлено и съзнателно бива затруднявано. Така принципът на диалогичността се разширява и приема характера на многостранна полемика, изразявана както вътрешните съмнения на автора, така и неговия стремеж да не определя един-единствен канал за общуване с текста.

Тази особеност ярко личи в двете стихотворения с философска насоченост — "Сърцето и Умът" (поместено в стихосбирката "Железни струни" 1890 г.) и "Животът ми е тежък и несносен, Боже..." от стихосбирката "Книга без заглавие", 1892 г. Като конструкция двете стихотворения са сходни. След като в първите два стиха на "Сърцето и Умът" е поставена тезата: "Сърцето и умът в борба вечновесковна /делят чловешкото злопастно същество. . .", започва диалог между тях. Спорещите страни отстояват две непримирими позиции, без лирическият говорител да се вмесва с коментар в спора. И когато читателят очаква, че така ще бъде до края на творбата, в седмата финална строфа изведнъж гледната точка се променя. Лирическият субект пряко изявява себе си:

*... Отдавна слушам в себе — тази песен двойна,  
противоречие в нищожсно същество;  
и чакам да прескоча граница гробовна  
и да се отърва от туй старинно зло!...  
Отдавна слушам в себе — тази песен двойна...*

Изненадата идва от това, че на фона на обективно развиващите се противоборстващи идеи изведнъж се намесва чисто субективният поглед към разисквания проблем. Но и от субективна гледна точка не е предложено решение. Финалният текст изпълнява уж функцията на коментар, но в този коментар не е вложена обяснителност или позитивност, а една провокираща читателя теза — смъртта ще разреши всичко. Противоборстващите в текста схващания: "Дим е всичко" (умът) и "Животът е добър" (сърцето), остават непримирени.

По подобен начин е построено и другото стихотворение "Животът ми е тежък и несносен, Боже. . .". След дълъг монолог на лирическия субект, в който е отречено всяко позитивно начало и е избрана смъртта, идва изневиделица коментарът на лирическия говорител. Коментар, който обяснява, че това е изповед на "един нещастник, победен /във светския бой", чийто труп бил намерен "туй лято/ . . . в едно планинско блато". Още по-впечатляващото е, че след това обяснение се появява и пряко обръщение към читателя, с което завършва творбата:



*Читателю, през дългите декемврийски нощи  
със другите книжя и таз балада прочети...*

*И прекръсти се, и кажи, с очи в небето впити:  
"О, Господи! Съдбата зла кога ще се насити?..."*

Коментарът-обръщение туктаки раздвоява смисъла на цялото стихотворение. Драматичният монолог е насочен към емоционалната струна на възприемателя, докато коментарът иде да снижи емоционалния градус и да обясни лирическата ситуация, като ѝ придаде и известна доза автентичност. Но се получава точно обратното. Обяснението звучи книжно и измислено, докато останалият текст се родее с най-добрите лирически фрагменти на Михайловски. Защо е нужно тогава това обяснение? За да раздвои читателя, да му създаде "проблемна ситуация", — да го извади от равновесие, като му предложи два различни ъгъла за възприемане, а оттам и за тълкуване на целия текст. В първата монологична част водещото в читателското възприемане е съпреживяването, докато във втората — умозрителното поднасяне на една идея и нейното конкретизиране и локализиране по време и място. Така екзистенциалната трактовка на смисъла на битието влиза в пряк спор с назидателно-утилитарното тълкуване на проблема за смъртта. Кое ще избере читателят? Нито един от двата варианта не са приемливи, защото те нямат допирни точки помежду си, едностранчиви са в своята крайност, въпреки че тълкуват едно и също състояние. Първата част е издържана изцяло в една висока стилистика, а във втората — обратно — определяването снижава внушението на текста и го прави прекалено "фотографичен" и наивно обстоятелствен.

Илюстрираната двойственост на Михайловски, определяща се от едновременното съжителство в един и същ текст на високото и духовното и на обикновено-житейското, е валидна за голям брой негови философски стихотворения от книгите — "Novissima verba", — "Curgente calamo", "Железни струни", "Книга без заглавие" и др., издадени до 1905 г. В някои текстове тази двойственост не е така ярко изявена както в разглежданите две стихотворения, но и там тя напомня за себе си, макар и по "скрит" начин. Както е например в много творби от "Философически и сатирически сонети".

Тази книга излиза през 1895 г. И преди това Михайловски публикува множество "философски" стихотворения, както в отделни сборници, така и в периодичния печат, но по правило те са размесени и с други стихотворения от най-различен характер. Във — "Философически и сатирически сонети" той за пръв път в отделна книга поставя акцент върху философското си лирическо творчество, като го отделя по характер още в заглавието. Книгата



е представителна за своя автор, с включените философски сонети тя затвърждава създадената вече представа за поета-песимист. Веднага след излизането ѝ в сп. "Българската сбирка" Илия Савов реагира най-остро: "... може да се чуди човек на общото отчаяние, на отрицанието, песимизма и мизантропията, с които са пропити всички почти философски сонети на г. Михайловски. Той отрича всичко..."<sup>11</sup>. — Подобно е мнението и на д-р Кръстев, макар да е изчистено от укор: "Последната книга на г. Михайловски — "Философически и сатирически сонети" — е един песимистически цикъл от сонети на социални и чисто психологически теми"<sup>12</sup>.

Тази квалификация за Михайловски като песимист-философ бива преповтаряна в множество варианти, тя се разпростира върху голяма част от поетическото му творчество, става негова емблема. Десетина години след отпечатването на "Сонетите" Божан Ангелов се опитва да разтълкува творчеството на поета неординерно, но и той стига до позната — вече формула: "... същността на творчеството му, основната стихия на неговата художническа душа трябва да дирим не в моменталните избухвания на гняв и възмущение срещу неуредиците и язвите на нашия живот, а в опази дълбока мъка, онази непресушима тъга, която придружава поета още от първите му стъпки в живота, когато е почувствал и разбрал неуредиците на човешката природа и на своята изобщо. А това е неговият **песимизъм**"<sup>13</sup>. Пак на страниците на сп. "Мисъл" Иван Ст. Андрейчин ще заключи за Михайловски: "Песимист, студен и в обичта си", като преди това е направил уговорката, че "във "Философическите и сатирически сонети" стихът му е разкошен, макар и твърд като гранит"<sup>14</sup>.

Песимизмът на поета-философ е любима тема на критиката и след смъртта на Михайловски, та чак до наши дни. За съжаление в повечето случаи тази констатация се взема в готовия ѝ вид, без да се прави опит за по-пространно тълкуване, обясняване или анализиране на конкретните поетически текстове. Опитите на Иван Богданов в по-ранно време остават и до днес самотен остров в натрупаната критическа книжина за поета<sup>15</sup>. Едва Никола Георгиев в по-ново време, анализирайки текста на сонета "Краевековно тление", стига до извода, че "наложилата се представа за "мрачния песимист" е малко-много едностранчива"<sup>16</sup>. А и самият Михайловски в последното десетилетие на живота си сякаш не е съгласен с разпространената за него формула, многократно в афористичните си текстове ще я оспорва косвено: "Целта на човешкия живот е нравствено-духовно усъвършенствуване чрез култ към доброто, истинското и хубавото". Или: "Речем ли всичко сгинва — ние скръстяме ръце. Таланта и гения може да съкруши само едно нещо — всеотрицанието!"

Философската лирика на Михайловски борави с универсални абстрактни категории: добро и зло, живот и смърт, чувство и разум, дух и



материя, вечност и тленност, познание и незнание. Поетът непрестанно търси разграничителна линия между доброто и злото, между светлината и мрака, между позитивното и негативното начало. И именно в този красен стремеж непременно да се открие абсолютна граница трябва да търсим специфичното в идейния свят на автора. А и неговата драма. Невъзможността да се намери подобна граница в реалния живот ражда т. н. песимизъм на Михайловски, който не е нищо друго, освен невъзможност да се обясни битието в неговата цялост и пълнота. Именно да се обясни, а не например, да се разкаже, да се назове, или да се илюстрира, защото философската лирика на Михайловски е абстрактно-обяснителна, разсъдъчна — по своята същност. Забележим е стремежът на поета постоянно да съпоставя отвлечеността на универсалните понятия с тяхната приложимост или неприложимост в земния живот. Оттук произтича и постоянното усещане у читателя за сблъсък между безверието, меланхолията, мрака и загатнатия стремеж към вяра, надежда, светлина. Т. е. самата съпоставка предполага автономното съществуване на двете крайни начала в съзнанието на поета. Друг е въпросът, че гледните точки към тези начала от страна на автора са различни. Обикновено на злото се гледа през призмата на многовековния човешки опит, т. е. погледът е вселенски, едромащабен, както е например в сонета "Прогрес", където идеята за напредък е опровергана, защото според автора през тридесетвековната си история човечеството не е станало по-нравствено. Докато доброто се преценява в рамките на един ограничен отрязък от време (това най-често е действителността, на която Михайловски е съвременник), сиреч зрителният ъгъл е доста стеснен, преценката е подчинена на утилитарни цели. Така злото и доброто в идейната система на писателя се оказват в отношение на общо към частно. Пример за това е следната миниатюра от "Книга без заглавие":

*Стотини още векове  
са нужни, за да може  
човешкият разум да открие  
доброто в злото, Боже!*

При такава идейна постановка е неминуемо разминаването на гледните точки към зло и добро, защото те са насочени не само в две различни посоки, но се реализират и в различни пространствени плоскости — злото (по вертикала) дълбае един бездънен кладенец, а доброто (по хоризонтала) се лута в един омагьосан лабиринт. Така се стига до непримиримите крайности при Михайловски: злото е всеобщо и всесилно, то постоянно разяжда човешката същност, а доброто може да се прояви единствено като непосилен устрем за борба, съпротива или отстояване. И тогава житейското проявление



на доброто е нещо изключително, то е подвиг или своеобразен нравствен стоицизъм:

*Крепкий человек  
е тоз, който умей  
в тъгите прав да се държи  
в ада да немей...*  
(*"Силний человек"*)

На другия полюс са категоричните негативни твърдения на поета във "Философически и сатирически сонети": "човек е за човека вълк – и мощно й само Злото!" – ("Человечество"), "Неправда вред царува!" – ("Исусовата бесилка"), "Неволята е общ закон в човешкият бит нищожен" – ("Щастие").

Липсата на допир между интерпретираните досега полюсни гледни точки ражда у Михайловски представата за нехармоничността на битието. Още в началото на 90-те години на миналия век в стихотворението "О, Творче!" от "Книга без заглавие" той заявява: – "... престанах във всемирната хармония да вервам!" – Тази му представа за нехармоничността на света се пренася и върху възгледа му за човека:

*Незнайно нещо, ново нещо няма  
за човека, вечно победен  
и горестно наведен към земята...*  
(*"Век иде нов..."*)

Човекът за Михайловски е или "вечно победен", или стоик-мъдрец, който с презрение гледа "земний този пир". Отново вариантите за човешкото съществуване са крайни и взаимноизключващи се. Защото в неговата поезия индивидът е винаги съизмерван с трайните и вечни закони на вселената. Проекция на тази "космическа" постановка за човека е същността на неговия лирически герой – той е лишен от личен живот, от индивидуална памет, от индивидуално време и индивидуален избор. А когато все пак стане дума за тях, то е за да се подчертае тяхната ненужност и нефункционалност в многовековната история на човечеството.

Лирическият герой на Михайловски не се изповядва, а поучава. Но поучението трябва да внуши усещането за универсалност, всеобщност и многоликост на изказаното, затова личният опит със своята единичност и частност остава на заден план. Търси се общият и абстрактен модел на поучението. Желанието на поета тотално да обхване и разтълкува законите, които управляват живота на човечеството, автоматично изключва от обсега на творческите му търсения единичната съдба, живота на индивида. Защото



отделният човек е носител на тленното, на преходното, а следователно (според Михайловски) – на незакономерното и случайното. Показателен в това отношение е сонетът "Светопреставление", където в разгърнат вид е направена съпоставка между "мрачната вселена" и "човешкото вълнуване безсмислено, нетрайно". В сонета доминира идеята за апокалиптичната катастрофа, която ще сложи край на човешкото съществуване. Тази идея е прокарана и в други творби на поета, но тук важно е и нещо друго – заявеното "незнание" на лирическият говорител, което по същество изразява и прикривано съмнение в неизбежността на трагичната развързка, и надежда, че може да има и друг изход, освен общата смърт. Любопитно е да се проследи как се движи поетовата мисъл в двете терцини на сонета. Първа терцина:

*Дали по всички кътове на мрачната вселена  
ще бъде пръснат нашият прах във гибел мигновена?  
Не знам! Човешкият разум спял не може туй да знае!*

На безмилостния въпрос двукратно е отговорено с категорично "незнание", като втората част на отговора въвежда и една нова тема в творбата – темата за непознаваемостта на вселенското битие от човека. Незнанието и непознаваемостта имат двойка смисъл: те всяват страх пред неотменните закони, но дават и надежда (именно защото тези закони са необозрими), че човечеството може да разчита и на щастлив изход. След като е разколебано "черногледството" на поета, читателят очаква една "оптимистична" поанта, но се случва точно обратното. Ето текста на втората терцина:

*Но знам, че и таква развързка – мъдрий я желае!  
Знам, че по ужас, колкото тя и да бъде страшна,  
не ще надмине общата злочестина сегашна!*

След плахо изразеното съмнение в неизбежния край (първа терцина) изведнъж тук категорично е заявено желанието – за всеобща гибел. Причината за противоречивостта на съжденията в граничните зони на двете терцини се корени в направената съпоставка между безкрайността на вселенските мащаби и крайността на земния живот, който по своята безсмисленост и безпомощност не е нещо повече от смъртта. Именно тази съпоставка се оказва ключовият механизъм на творбата, благодарение на която непознаваемостта на космическите тайни се превръща в знание за конкретното и несъвършено земно битие. Така в един и същ текст се оформя опозиция от взаимно изключващи се двойки твърдения ("Не знам" и "знам", "не може туй да знае" и "мъдрий я желае"), които и утвърждават, и отричат познаваемостта



на битието и стремежа към смъртта. Само че в отрицателните конструкции е вложена "космическа" гледна точка, докато категорично утвърдителното и желателното съждение са изказани от името на единицата. Така сблъсъкът между представата за нетленното и тленното у Михайловски поражда една особена двупосочност на поетическото внушение — едновременно изявяване на чувството за безпомощност и безсмисленост и на надежда и катарзис.

Умишлено се спрях малко по-подробно на един от "най-песимистичните" философски сонети на Михайловски, за да се види, че и в най-категоричното черногледство на поета има светли отблясъци, че в неговите крайнозаявени становища (по логиката на своята крайност и на пръв поглед неоспоримост) има вътрешно съмнение или най-малко стремеж за придържане към "здравия разум". Подобно е положението и в другите творби с такъв характер от книгата "Философически и сатирически сонети": — "Изконният закон", — "Философията на Мирза Абас", "Исусовата бесилка", "Книга на книгите", "Вяра", "Безмислие", "Свобода", "Величайшият въпрос" и др. Т. е. в "песимизма" на Михайловски почти винаги има едно рационално зърно; логичността и нелогичността вървят ръка за ръка и това спасява риторично построения текст от едностранчиво, праволинейно и единствено тълкуване. Не случайно Никола Георгиев стига до извода, че в "Краевековно тление" (творба от типа на изброените по-горе) "се преплитат вътрешно и взаимно противоречиви линии, които обосновават водещото лирическо противоречие в сонета: лирическият говорител е раздвоен между суровата безапелационност на присъдата, която тази "епоха на разкапалост" и заслужава, и своето потаено страдание; творбата е раздвоена и в цялата своя категоричност и с това поражда значението, надредното неназовано значение, че в този рухваш свят и най-дълбоката убеденост не може да бъде убедена в себе си: филипиката е раздвоена между своето всеотрицание и надеждата, че нещата може и да не са така безизходни"<sup>7</sup>.

Приведох този предъгът цитат, защото в него се съдържа един всеобщ смислов механизъм за философската лирика на Михайловски, а и защото той ще послужи като изходна точка за някои по-нататъшни разсъждения върху поетиката на тези разсъдъчни творби. Но засега ни интересува фактът, че в т. н. философски стихотворения на поета мащабната "песимистична" гледна точка се намира в спор или поне във вътрешно напрежение с една потенциално съществуваща позитивна позиция, която на микроструктурно равнище се стреми да омокоти крайните и безапелационни присъди. Това откриваме не само в творбите от "Философически и сатирически сонети", но и в други предишни сборници на Михайловски. Характерно е стихотворението "Memento quia pulvis es" от — "Novissima verba". Още заглавието ("Помни, че си прах") се стреми да внуши идеята за човешката нищожност, това внушават и първите две строфи, но ето как се обръща смисълът в третата строфа:



*Припомняй си, че си явление  
минутно в безконечний век —  
и всякога търси спасенье  
във мисълта, че си човек!*

Първите два стиха са в духа на разгледаната вече негова теория за преходността на човешката същност, но следващите два, които са и финал на стихотворението, поражат ново внушение — идеята за опора в собствените сили. Виждаме, че и тук глобалната и земната гледна точка към човека спорят помежду си. Този диалог в повечето творби на Михайловски е незавършен, неразрешен, но точно в това е една от особеностите на неговото мислене, пренесено и върху поетиката на произведенията му.

И така, да се върнем на твърдението, че човекът в творчеството на Михайловски няма индивидуален живот, лишен е от собствено индивидуално време. Каква е функцията на това "надлично" присъствие на човека в неговата поезия? За да отговоря, ще си послужи с няколко примера. В стихотворението "Във безнадеждността каква е тази надежда?" (от "Книга без заглавие") има следните два стиха:

*Цял век ме лъга ти, сърце, с химери пълно,  
цял век ме ти тревожи...*

А стихотворението — "Deo ignoto..." — ("На непознатия бог") от книгата — "Novissima verba" започва така:

*Триста века теб все търся,  
о, незнайно божество,  
тайнство троеобразно,  
Разум, Истина, Добро!*

В първата редакция на това стихотворение, публикувана в "Периодическо списание" още през 1884 г., надличното време на лирическият герой е изразено още по-категорично: "Триста века те преследвам, /триста века те зова... "

В поезията на Михайловски времето на човека се вмества в "цял век", даже в "триста века". Върху плещите на личността тежи опитът на столетията и това ѝ пречи да се прояви като неповторима единица. Нейната скръб, безволевост и индиферентност са предопределени от претовареността ѝ с неприложим опит. Затова човекът е "нищожно същество" ("Сърцето и Умът"), "Човешката душа е дребна искра/ притисната в дълбочините мрачни" ("На Нова година"), "човек е опит прост на мощния творец — (преходен опит, игралó нетрайно, ефемерно/ явление" ("Човешките съдби").



И в крайна сметка всичко се свежда до заключението: "О, тръст мисляща, дим-чловек!" — ("Сусти"). Иронизирането на думите на Паскал, че човек е мислеща тръстика, идва от идеята на Михайловски за преходността и краткотрайността на човешкия живот. Но тук привидно изпъква едно противоречие. Уж човекът е носител на вековен опит, а в същото време е "ефемерно явление". Противоречието в мисленето на Михайловски тук наистина е привидно, защото крайният резултат и в единия, и в другия случай все води към утвърждаването на една негативна характеристика на отделната личност. Както вековното познание не прави човек по-щастлив, така и мисълта за неговия краткотраен живот не го издига над дребното и всекидневното. Показателно в това отношение е и знаменитото стихотворение "Нощ тежка кат надгробен паметник..." Лирическият герой, надвесен над себе си, се е възрял във вековния опит на човечеството, стои като брънка между неговото минало и бъдеще, но не намира позитивен изход:

*Окото ми е пълно с грозното прошедие!  
Усецам се като потънал в старина  
и виждам хиляди безименни виденья, —  
и сякаш че ме гонят зли възпоминанья  
от всички светове, от всички времена...*

*Мълча... Но в мен кипи не знам какво и охка...  
струва ми се — в тази душевна мрачнина  
и в туй болезнено насищане на всичко, —  
че нося траур за усопшите надежди  
на няколко десетки мъртви племена!\**

От това състояние до предусещането за смъртта и нейното възприемане има само една крачка. И лирическият герой на Михайловски не се побоява да я направи.

Смъртта е ключово понятие за поета, то побира в себе си същностните характеристики на неговото мислене, изразява идейния му свят, съединява в едно цяло прагматиката на конкретното човешко съществуване с метафизиката на вековния му духовен опит. В този смисъл за Михайловски смъртта е и физически край, но и състояние на духа, чрез което се постига познание и хармония. Тази двойност в разбирането на поета за смъртта откриваме още в поемата — "Euthanasia":

*Смърт — върховното е знание  
и конец на вси мечти!*

\* Пощ. мое — Д. М.



В лирическото му творчество смъртта е тълкувана и в глобален (вселенски) план, но и в чисто личностно-психологически смисъл. В стихотворението "Вечерна тишина..." лирическият герой възкликва:

*Вечерна тишина, бъди благословена,  
задето всяко буйство към покой въвличаш,  
задето хвърляш звездно було връх човека,  
задето всяка жизн в безмълвие погребваш.  
задето толкоз много на смъртта приличаш \**

Интересна е логиката, по която се стига до аналогията между вечерната тишина (т. е. едно външно природно състояние) и смъртта като вътрешно състояние на духа. Най-напред вечерната тишина поражда покой у субекта, после предизвиква стесняване на субективното пространство ("звездно було връх — човека"), — за да се стигне до пълното затваряне на пространството ("погребваш"). Изразът "в безмълвие погребваш" има двойствено значение. В прекия смисъл означава, че субектът се разтваря напълно в тишината и потъва в нея, а в преносния — отвежда към асоциация с акта на смъртта. Като следствие от този постепен преход от обективно-реалното към субективно-метафоричното назоваване на изследваното състояние идва последният стих, в който става прякото сравняване на вечерната тишина със смъртта.

Особена сила имат няколко творби от книгата "Философически и сатирически сонети", в които централен проблем е смъртта. Представителен в това отношение е сонетът "Велика, мощна и справедлива!" с мотото "Mors ultima ratio" (Смъртта е последен смисъл). Както в повечето сонети от тази стихосбирка и тук текстът се разполюва в структурно отношение. В двата катрена доминираща е идеята за съзидателната и освобождаващата стихия на смъртта, а в терцините водеща е мисълта за нейната разрушителна сила, за смъртта като изчезване и край на човека. Смисълът на първата част най-пълно се изразява от втория, четвъртия и шестия стих:

2. О, Смърт, от тебе иде всяко знание и съзнание!...
4. ... оковите трошаваш на човешкото създанье!...
6. ... в хармония всеобща груби сили съчетаваш...

Идеята на втората част е заключена в последния стих: — "... и всичко сринваш вдън-земя, следи без да оставяш! ..." — Диалектиката на съзиданието и разрушението, съдържащи се в понятието за смъртта, откриваме и в други сонети: във вече разгледания "Светопреставление", в "Не трае нищо...", в "Хоро от мухячки", в един по-прагматичен ракурс това личи и в "Равенство в тлението", "Преобрази ме, Господи, на чума" и др.

\* Подч. мое — Д. М.



Според сонета "Велика, мощна и справедлива!" смъртта носи на човека самопознание, свобода и хармония, пренася го в друга реалност, където несъвършенството на земното битие е обезсилено. Т. е. това е идеална форма на живот, в която противоборствата не съществуват. Иван Калчев, един от малцината български философи, изследвали задълбочено проблема за смъртта, подчертава: — "... смъртта не е антипод на живота, а негов изграждащ компонент"<sup>18</sup>. Същият автор продължава: "Да се разглежда смъртта като "съществен момент на живота" (изразът е на Енгелс — б. м., Д. М.), ще рече да се докаже, признае и приеме тезата, че съществува не само еволюционна, но и нравствена необходимост от нея"<sup>19</sup>. — Именно този нравствен момент, в който се включва и вечният човешки стремеж към съвършенство, дава основания на Михайловски да величае смъртта, да я разглежда като очищение и самопостигане. Във философското мислене на поета и тук, и по-късно, когато стиховете му поставят проблеми от религиозната християнска етика, смъртта не е забулена с мистичност. Тя винаги се интерпретира като необходима и неизменна част от нравственото пространство на личността, тя е неотменна част от тълкуването на вечността. Погледнато във философски план, Михайловски не е мистик, а метафизик, който търси обективните нравствени измерения на човешката духовност, нейните проявления не само в материалния, но и в нематериалния свят. Диалектическото противопоставяне-съжителство между — живота и смъртта в неговта поезия още веднъж доказва връзката на двете уж абсолютно противоположни според елементарната логика начала. В този смисъл за Михайловски смъртта не е само физически край, тя е и ново състояние на духа, върху което неумолимият ход на времето няма сила, ограничения и прегради не съществуват; тя е състоянието, в което идеалът става постижим в неговата абсолютност и безграничност. Би могло да се възрази, че това е идеалистическа постановка на проблема за смъртта, но един такъв извод би бил прибързан и неточен. Защото характерната за поета двойкост в мисленето се проявява и тук. За него смъртта е и предел, но и свързващо звено между тленното и непреходното, между крайното и безкрайността, между единичното и общото. В подобен смисъл трябва да се тълкуват една група творби от "Философически и сатирически сонети", които пряко не поставят проблема за смъртта, но имат много допирни точки с него. Характерен за тях е изявеният стремеж на лирическия герой към абсолютния покой, безпаметност и отделяне от земния свят. В "Нирвана" Михайловски дава свое тълкуване на едно от основните понятия в будистката религия, чиято цел е пълно освобождаване от реалността и преодоляване на страданието. Постигането на нирвана означава да се премине отвъд емпиричния опит и



познанието. В сонета някои от тези основни характеристики на нирвана са заявени ("... нито признак от живот — в живота да не срещаш!"), но проблемът е стеснен и акцентът е поставен върху съзнателния стремеж към безпапетство и деперсонализация на личността:

*Да се забравиш!... В бързия вървеж на времената  
да се разсееш като дим в безкрайний свод небесен!*

Подобна поетическа тема е подета и в сонетите "Мир в съня", "Щастие" и "Безмислие". Сънят е желано състояние за лирическият субект, защото "толкоз много на небитие приличаш", щастието е в думите: "Живей без ропот, забрави се в тихо несъзнание!", а пътят към човешкото избавление "се зове Безмислие: по него който ходи, /отхвърлил — е завинаги на всяко чувство гнета! ... ". Общото между тези сонети и творбите, в които се — възпява смъртта, е в идеята да се надмогне бремето на познанието, да се разчупят оковите на времето и пространството, да се постигне абсолютният покой, да се надмогне страданието. Но има и съществена разлика между двете групи творби. Ако приемем, че "смъртта е праг, който отделя времето от безвремето", че тя "принадлежи едновременно на двата свята — емпиричния и метафизичния"<sup>10</sup>, то тогава състоянието на нирвана, сън, забрава или безстрастност, афиширани във втория тип произведения, са изцяло в света на метафизичното. Ако приемем, че "смъртта е тържеството на преследваната цял живот индивидуалност, особеност"<sup>11</sup>, т. е. — че е особена и висша форма на себепостигане на личността, съществуващо като идея в стиховете на Михайловски, то тогава втората група творби се отличават по това, че в тях субектът не се стреми към себеосъществяване, а към пълно сливане и разтваряне с вечността, към деперсонализация.

## 2. Поетика на двойствеността

В една от най-безрадостните си творби от сборника "Философически и сатирически сонети" Михайловски определя емоционалното състояние на лирическият герой с израза "тъга без име!...". В него е вложена не само една конкретна ситуация, в него прозира и безпомощността на поета да определи характера на тази "тъга". Възклицателният знак и многоточието оцветяват емоционално привидната безстрастност на изказа и, покрай всичко останало, ни насочват към важна особеност на неговата "философическа" лирика.

Тъгата, песимизмът, "черногледството" в поезията на Стоян Михайловски са неперсонални, техен носител и изразител не е отделният индивид, затова липсва и рефлексивно-психологическо саморазяждане на



лирическият герой. Тази тъга е надлична, неидентифицирана, тя няма свой конкретен и единствен носител, както няма и свое единствено проявление, а също така — и конкретна причина за своята поява, тя е сякаш априорна, дошла "свише". Нейните граници са динамични и лабилни, те ту се стесняват, ту се разширяват безмерно; акцентите се пренасят върху отделната човешка личност ("едни окови само на човешкият дух са вечни"), но изведнъж се стига и до глобалното обобщение: "Не трае нищо!" Тъгата "без име" у Михайловски в различни стихотворения мени своето проявление — ще я открием и като крайно отрицание на позитивното начало в живота (напр. сонета "Велика, мощна и справедлива"), и като меланхолия — (стихотворението "Melancholia"), и като потъване в дебрите на покоя и съня — (сонетите "Нирвана", "Щастие" и др.). Но винаги в конкретните творби тя идва без психологическа аргументировка, без причина, която да засяга пряко индивидуалното битие на лирическият герой. Едрият мащаб, който поетът прилага към битието, не борави с частните случаи и конкретните причини, за поета е важно следствието, онова, което идва, а не което го поражда. Това прекъсване на "силогистичната" верига (предпоставки — умозаключение) и абсолютизирането само на втория компонент носят ефекта на необяснимото обяснение, на неназовимото назовано.

Щом тъгата е "без име", следователно тя няма и свой конкретен представител, няма свое лице и автономна самоличност. Тя е доловима единствено в многообразието на световния хаос, в привидната повторителност на битийните закони, в трайните устои на големи отрязъци от време. Пренесена механично върху плещите на конкретен носител, тя би се обезсилила, би изглеждала като поза или артистичен жест, — какъвто характер например има дълбаенето на Яворовия лирически герой във "въпросите, що никой век не разреши". А такъв един вариант за възприемане на лирическият му герой Михайловски не само не желае да допусне, но той е и в цялостно противоречие с неговата устроеност на полемичен поет. В противен случай би означавало (както у Яворов), че читателят трябва да приеме една-единствена гледна точка за оценка на внушаваното и тя задължително трябва да съпада с тази на лирическият говорител. Иначе казано, терзанията на лирическият герой в поезията на Михайловски не са огледало на предварителното читателско очакване. Това предопределя и недопустимостта на аналогия между читателя и поетовия лирически субект, защото е невъзможно този субект да бъде възприет в едно-единствено проявление, в една само поза или логично изразена мисъл. Противоречивостта на лирическият герой в Яворовата психологическа лирика е безусловно заявена, но са посочени и причините за тази противоречивост, т. е. по своята идейна характеристика и начин на изразяване тя е единна, докато противоречивостта на героя у Михайловски е изразена по



противоречив, неединен начин. Тази двойка противоречивост (и като вътрешна същност на героя, и като начин за поетически изказ) ражда отказ от персонализирането на идеята, отказ тя да се обвърже със съдбата на индивида и да стане единствена негова емблема. Често припомняме Яворовата фраза "Аз не живея, аз горя!" и тя в много отношения налага тотален отпечатък върху характеристиката на поетовия търсец дух. Героят на Михайловски не може да изрече такава фраза не защото не е раздвоен, а защото не схваща само като лична драма безперспективността на битието. За него сякаш е по-важна световната трагедия, а не трагизмът на личността. Защото според Михайловски човекът е мимолетно явление във вечността, той е само една брънка от световния ход на времето, човешката воля е подчинена на космическата. Това всъщност е един от елементите (може би най-важният) от идейната постановка на Михайловски, който рязко го разграничава от идеите на българските символисти. А за Яворов човекът е отделна и самостоятелна вселена, управлявана от автономни (но субективни) "законали": — "... няма дух — и няма вещ — /вн от гърдите мои..." ("Песен на песента ми").

Съпоставката на Михайловски с поезията на символистите може би изглежда неочаквана, но в случая тя е нужна, за да се очертае по-релефно различното в еднакия тип проблематика. Поетическият свят на българските символисти е изцяло субективизиран и, именно защото е така, техният лирически герой изживява тотална безпътница, породена от раздвоението. Т. е. една от причините за невъзможността да се решат противоречията е в самоизолацията на личността, характерна за поколението поети, идващи в нашата литература в началото на ХХ век. Докато при Михайловски като автор, формиран през 80-те и 90-те години на предишното столетие, има непрестанно пулсиране между обективния и субективния хоризонт на света, желание да се представят обективните закони на битието, но през призмата на субективното възприятие и оценка. У него е ярко изразена претенцията за категорична и крайна преценка, съобразена с обективните дадености. Но под обективни дадености той разбира само канкретната нему действителност и тогава смъртта, световната катастрофа "по ужас, колкото тя и да бъде страшна, /не ще надмине общата злочестина сегашна!" По механизмите на постоянното преплитане и двуборство между субективно и обективно една субективна гледна точка се представя като всеобща и неизбежна, т. е. като закономерна и обективна. Това постоянно "надбягване" между двете крайни начала в поезията на Михайловски предопределя начина на възприемане на лирическата идея — не като единствена и крайна истина, а като вътрешно противоречива крайност, в която има вложена и поука, но и несъгласие с установеното и каноничното. Читателят едновременно приема и не приема съжденията на поета, защото самите те са раздвоени в своя "смесен"



произход, разфокусирани са от постоянното разместване на гледните точки. Липсата на система в смяната на гледните точки още повече усложнява проблема. Често Михайловски абсолютизира едната или другата гледни точки, представя ги като единствени и вездесъщи, но крайният извод пак остава недоизяснен в своята категоричност, защото той потенциално спори с другата, "скритата" позиция, появяваща се на нивото на паратекста, подтекста или просто като възможност, която в текста не е допусната, но е допустимо нейното съществуване по логиката на категоричното изказване на определена мисъл.

Позволих си тези разсъждения и то в един пределно абстрактен вид като подстъп към главната тема — "песимизмът" на Михайловски, и по-точно — къде се корени той и как е изразен в лирическите текстове. Конкретните отговори на всички тези въпроси, струва ми се, се съдържат в сонета "Не трае нищо!" В него е възплътена цялостно песимистичната "религия" на поета, неговата "догматика", но и вътрешната му съпротива против всякакви схеми.

И така: "Не трае нищо!" и "Тъга без име! ..." — две възклицания, изказани в един и същ сонет — се превръщат в смислови антоними, изразители на две различни гледни точки. Според обективните закони на вечността наистина нищо не е трайно, но според субективното възприемане на вечността "тоз припев в три думи е ужасен". Заглавието на творбата, както и мотото ("Лети невъзвратимото време! До нищо всичко се свежда!" — в оригинала на латински), и поантата ("О, разрушението в света е сал неразруσιμο, / и род на род един завет предава — мрътвината!") внушават една безстрастна и "обективна" по своята космичност и всеобщност безперспективност, но внезапно появилото се в текста възклицание "Тъга без име!..." и породеният от нетрайността ужас в съзнанието на лирическия герой ерозираят общото нерадостно впечатление от творбата в няколко основни пункта.

Най-напред — налице е субективен поглед към световната нетрайност и в такъв случай тъгата е уж безименна, но тя е същевременно и породена от участта на човека във всеобщата нетрайност. Ето в какъв контекст се появява изразът, разколебаваш обективистичността на рисуваната мрачна картина:

*Във хода към нищожество минутен отдиш нема,  
едни окови само на човешкият дух са вечни!  
Тъга без име!\*... — Времето да чувствуваш как бяга,  
как преобръща в спомен чер най-лучезарно дело,  
как смазва всеки чист възторг и всяка воля блага  
и, против времето безсилен, да навеждаш чело!*

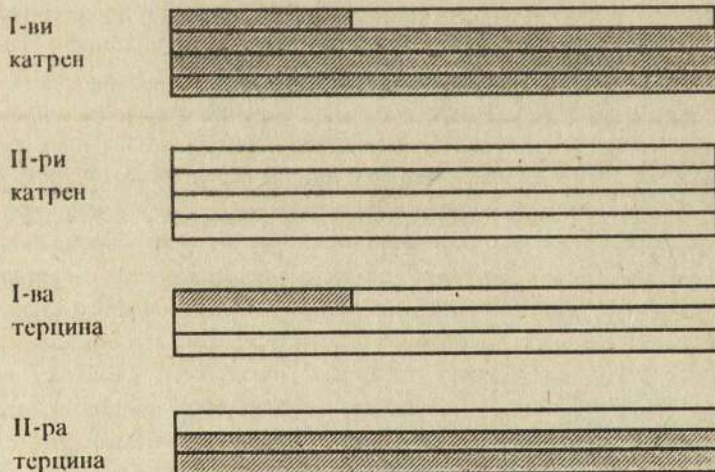
\* Подч. в цитираните откъси от сонета "Не трае нищо!..." са мов — Д. М.



И веднага след това се появява пак рефренът "Не трае нищо!". Вижда се как става този преход в мисълта на лирическият говорител, преход от "летата на живота" (глобалния и имащ претенцията за обективност поглед), към личното усещане за време (субективния поглед), как постепенно се — изчерпва "личната" тема ("против времето безсилен, да навеждаш чело"), за да се премине пак към обобщаващо-категоричното "Не трае нищо!". Подробните наблюдения над такста показват, че подобни преходи, макар и в по-кондензиран вид, са осъществени още поне на две места в разглежданото произведение — в първия стих: "Не трае нищо! . . . / Всекий час по нещо ни отнема!" и в първата и в началото на втората терцина:

*Не трае нищо! ... Тоз припев в три думи — е ужасен...*

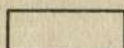
Само че тук преходите са сякаш "маскирани", защото е употребена обобщаващата първолична форма на изказ (1 л., мн. ч. — "ни"), докато в приведения първи пример този преход е "по-явен", заради използваната второлична форма (2 л., ед. ч. — "да чувствуваш", "да навеждаш чело"), Впрочем това прескачане "ние" към "ти"-изказ и обратно експлицира вътрешна неединност и в сферата на субективния пласт, но по-важното в случая е, че се открояват релефно тези преходи между едромасабния обективен подход към света и неговата субективна единичност. — Ето как изглежда графиката на сонета "Не трае нищо! . . .", маркирана от тези преходи между "обективния" и "субективен" подход:







— обективна гледна точка



— субективна гледна точка

На второ място — вече взети в своя абсолютен вид — в сонета "Не трае нищо!..." е прокарана последователно съпоставката между вечността и мига. Вечността е всесилна, защото обема живота на поколенията, мигът е нетраен, а следователно и непълноценен, защото в него (само и единствено в него) не може да се оцени постигнатото в един човешки живот; затова и човешките схватки са "безцелни", подвизите — "безплодни", а трудът — "напразен". Разгледан и на това второ ниво, сонетът носи в себе си едно непреодолимо противоречие — уж категоричното заключение "Не трае нищо!..." е изказано като глобална теза, базираща се на всеобщите обективни закони и затова е безапелационно, а всъщност неговата крайност и "неоспоримост" черпят своите основания единствено от съображенията на мига, от онова, което е заключено като позиция в рамките на един човешки живот. Т. е. всеобщността на поетическата поанга, имаща претенцията да обхване и изкаже едно трайно и общовалидно становище, се базира на невсеобщ опит и познание, — на субективен опит, който е извлечен от съдбата и преживяванията на една личност. В подкрепа на това твърдение идват и още няколко аргумента. Мотото към текста е изписано на латински, т. е. в него има заложена неразбираемост или поне некомуникативност, общовалидността е някак прикрита или прикривана от автора. Така характерната за Михайловски възклицателност тук е проведена до крайност — абсолютно всички изречения от заглавието, мотото и основния текст са завършени с възклицателен знак, дори и там, където не се налага това. На няколко места (четири) категоричността на възклицанието е омекотена донякъде с многоточие след основния прекиятелен знак, но и това не отнема, а напротив, засилва общото впечатление за проявен стремеж към крайно субективизиране на синтаксиса, а оттам — и на вложения в текста смисъл. И не само субективизиране, но и особено нагнетяване на емоционалния градус, без творбата да е призивна, както е например в прочутото стихотворение на Михайловски "Напред!", където засилената употреба на възклицания е оправдана от призивно-маршовия характер на произведението. Ако надникнем за момент в контекста, в който се намира сонетът "Не трае нищо!", се вижда, че след 73-те творби от книгата "Философически и сатирически сонети" само в разглеждания случай отбелязаната "възклицателност" е прокарана тотално. И в останалите сонети

преобладават този тип изречения, но въпросният принцип не е прокаран изцяло и в пълнота. Налага се изводът, че песимистичният извод е изречен от гледна точка на тленното и преходно начало, в живота; доведената до краен предел емоционалност скрито субективизира грижливо енушаваната на смислово равнище всеобщност на нетрайността, спори с нея и този спор в крайна сметка обезсилва крайностите.

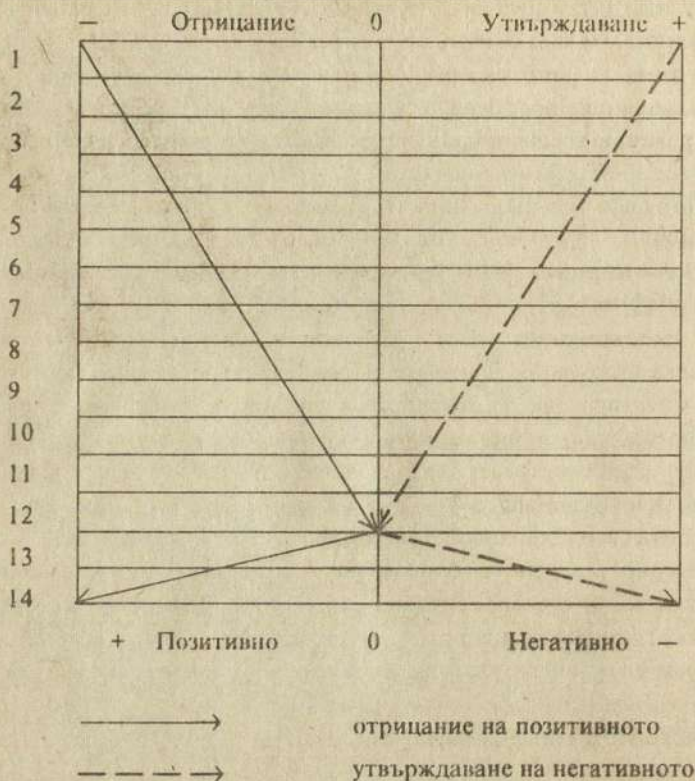
Тази вътрешна противоречивост на сонета ще разгледаме и на трето — композиционно — равнище. Общият поглед показва, че творбата е построена на принципа на тоталното отрицание. Преобладават отрицателните конструкции, до финалните два стиха те са водещи в смисловото изграждане на сонета. Ето колко голяма е честотата на отрицателните конструкции, които трябва да внушат и заложената още в заглавието и мотото крайна негативност: не трае нищо; всеки час по нещо ни отнема; видения скоротечни; нищожество; минутен отдых нема; окови; тъга без име; бяга (в смисъл на отдалечава се, изнизва се); преобръща (в смисъл на променя безвъзвратно); — смазва; против времето; безсилен; — ужасен; безцелен; безплодни; напрасен; оголва (в смисъл на ограбва)\*. Ако добавим тук и разгърнатите сравнения на ужаса с майчиния плач и на човешката деятелност с дърво, брулено от вятъра, се вижда, че цялостен смислово-композиционен принцип е отрицателният — натрупването на преки или косвени отрицания трябва да подготви безспорността на един отричащ всичко позитивно извод във финала. Но точно в последните два стиха се сблъскваме с утвърждаваща конструкция:

*О, разрушението в света е сал неразруσιμο,  
и род на род един завет предава — мрътвината!*

Това е утвърждаване на разрушението и "мрътвината", но все пак утвърждение, което изневерява на прокавания — последователно в първите 12 стиха отрицателен композиционен принцип. Получава се следното: в изцяло отрицателната на композиционно равнище първа част има до голяма степен прокарано съмнение в негацията, а във втората (финална) част чрез тотално утвърждаване се прави опит да се внуши (без никакво съмнение) негативността и безперспективността на живота. Графично изразено, движението на поетическата мисъл от гледна точка на композицията би изглеждало така:

\* Думи с получер шрифт са преки отрицания, а с получер подчертав — думи, в чийто смисъл вторично (на контекстово равнище) е вложен отрицателно-негативен оттенък.





Логично-постъпателната формула на композицията е очевидна. Но се налага и едно уточнение. В първите 12 стиха се отрицава позитивното, а в последните два се утвърждава негативното начало. На смислово равнище като че ли нищо не се променя от тази смяна, но в композиционно отношение тя е важна, защото подсказва, че в привидната единност и монолитност на композицията в двете различни части всъщност са "употребени" два различни принципа, които се допълват огледално един с друг, но са изявени по симетрично противоположен начин: във втората част лявото става дясно и дясното — ляво. Това според елементарната логика се нарича обръщане на силогизма (размяна на местата на елементите в силогизма), при която размяна смисълът на изказваното от вярно се превръща в невярно. Както е класическият учебнически пример: "Мълчанието е злато" и "Златото е мълчание". В нашия случай с композицията на сонета "Не трае нищо!" отрицанието е вярно (първата част), но утвърждаването ако не е невярно, то поне в голяма степен е прекалено, пресилено (втората част). И в първия

вариант на цитирания силогизъм за златото, и в първата част на сонета водещо е преносно-субективното начало в изказването, а във втория вариант на силогизма, както и във втората част на сонета, водещо е буквалното неутрално назоваване. Смяната на основната изходна позиция на лирическият говорител всъщност разколебава не само вътрешната композиционна единност на сонета, но променя и смисъла на казаното. Т. е. виждаме, че и на композиционно равнище съществува подобна неединност и противоречивост, които изпъкнаха при разглеждането на творбата и на предишните две нива. При Михайловски не е толкова важно точно какво "казват" отделните отрязъци в текста, по-важни са връзките, отношенията между тези отрязъци. Абсолютизирайки функцията само на конструкциите с негативен смисъл (а те количествено са повече) и пренебрегвайки значението на скрития позитивен нюанс в други конструкции от един и същ текст, ни подтиква към непълен и неточен прочит на целия текст. Може би това е и причината на Михайловски да се гледа като на краен и ожесточен песимист.

Този бегъл анализ на сонета "Не трае нищо!" (без претенциите за изчерпателност) бе необходим, за да се илюстрира вътрешната противоречивост и неединност на текста у Михайловски, да се види как на различни равнища спорят полюсно противоположни гледни точки, как в привидната застиналост на риторичния текст лирическият говорител постоянно сменя мястото си — той е и доказващ, но и оспорващ доказаното, като тази "смяна на мястото" обаче се осъществява на различни нива (или поднива), без да се разрушава цялостната силогистичност на формата. Подобни смени могат да се набележат и на други равнища. Например това личи в наблюденията над темпа (ритъма) на речта и протяжността на фразата. Но като че ли тези конкретни разсъждения над текста са достатъчно основание, за да се убедим във вътрешнопротиворечивия характер, проявяващ се на различни нива в лириката на Михайловски.

Вижда се, че сонетът "Не трае нищо!" съдържа в себе си прекалено много съпротивителни сили и в много отношения надхвърля предварително зададената в заглавието и в мотото тема. Постоянно оказваната съпротива е важна черта от поетиката на Михайловски. Неговите творби се съпротивляват както на читателя, така и на предварително избрания от автора "казус", езическият дух премного владее техния на пръв поглед каноничен и праволинеен характер. В тази връзка ще отбележа и още нещо. Михайловски постоянно се съмнява в себе си. Съмнява се дали е верен на своя идеал и затова много често говори за идеала; съмнява се дали е християнин и затова постоянно славослови Бога, — страхува се от смъртта и затова постоянно твърди, че тя е единственият верен изход от земния ад. Съмнението при него приема колосални измерения. То е толкова дълбоко лично, че именно затова той го налага (може би и неосъзнато) под формата



на една постоянна противоречивост върху вселенските мащаби. Именно и затова обобщението в неговата философска лирика добива толкова глобални и категорични измерения. Както измаменият влюбен намразва не само своята любима, но и жената въобще, така при Михайловски неудачите в личния живот, в политическата му кариера, трудностите в професионалното му поприще могат в един момент да се превърнат в подтик за отправяне на най-тежки обвинения към човечеството. Разбира се, у Михайловски не само този личностно-психологически фактор и не на първо място той стои в основата на философската му лирика, но оказва се, че и това има своето значение в поезията му.

Ако в Яворовата поезия можем да говорим за един висок градус на автобиографизъм<sup>12</sup>, то и в поезията на Михайловски (колкото и обективистична да изглежда тя) автобиографизмът се проявява, но на по-различно равнище и в по-различна степен —, не като пряко пренасяне на реални житейски факти в поезията и тяхното аналитично осмисляне, а като пренасяне и то по косвен път само на емоционалния субстрат от тези факти. Огорчението от една или друга житейска неудача при Михайловски са подтик за тоталното "нанасяне" на личното огорчение върху всичко заобикалящо го. Това е навярно един от психологическите механизми, порождащи песимизма му. Той има, разбира се, и други — нелични — мотиви, които доусложняват картината на неговото "черногледство", но в крайна сметка и те влизат в тясно взаимодействие и се преплитат с този своеобразен автобиографизъм. Такива фактори са неговото разбиране за човека като абстрактен феномен, а също и постоянното му желание да служи на един висок идеал, в много отношения надрасъл реалността, но и стремеж този идеал да бъде "внедрен" като всеобщ морален принцип в същата тази земна (и несвършена) реалност.

Изворите на т. н. песимизъм у Михайловски са заложили както в несвършенствата на света около него, така и в безпомощността на позитивистичното знание да обясни и да промени този свят. И то не да го промени въобще, а да превърне основната ядка на мислещия живот — човека — в свършено от морална гледна точка същество. Една такава нравствена позиция у поета поражда и всеобщото му съмнение във възможностите на научното познание:

*Сърцето ми жеднееше за радости, каквито*

*науката не дава — и остана си несито!...*

*Под лютий гнет на мисълта сал мъртвостта вирее;*

*тоз, който знай, е същество, което живо тлее!...*

(*"Наука"*)



Това е пак същото съмнение, което видяхме, че се проявява в поезията на Михайловски и в много други случаи и във възгледа му за човека, и в неговите схващания за смисъла на живота въобще. Но ако приемем, че песимизмът е светоглед, в който "човекът, обществото и Космосът се възприемат и интерпретират в максимално негативна светлина"<sup>13</sup>, тогава не би трябвало да обявяваме Михайловски за красив песимист, защото видяхме, че в творби от неговата философска лирика крайните негативни постановки се намират в постоянен диалог и противоборство с позитивните характеристики на битието. Тези две начала постоянно се конфронтират, но се и допълват, като създават една относително пълна картина на света и на вътрешния обем на личността. Друг е въпросът, че спорът между негативното и позитивното у Михайловски се води от разнородни като изходна постановка позиции: едната е на човек, който се стреми да обзере цялата Вселена, а другата проектира само човешка и неговия земен живот и то в един ограничен отрязък от време. Затова трябва да приемем, че "песимизмът (във всичките му разновидности) е вътрешно противоречив, неприемлив от чисто логическа гледна точка — както изтъкват Васил Милев и Иван Слаников. — Ако беше вярно, че живеем в абсолютно лош свят, не би било ясно откъде би се взел критерият за оценка на злото, тъй като последното има смисъл само като отрицание на доброто, желано от човека"<sup>14</sup>. В светлината на тази вътрешна противоречивост трябва да се тълкува и основният патос във философската лирика на Михайловски — не като пълна и тотална абсолютизация на злото, а като стълкновение между него и доброто. Т. е. казвайки, че Михайловски е песимист, трябва непременно да допълним, че неговият песимизъм е с двойно лице. Неприличието на толкова много опозиционни двойки в неговата поезия, изразяващи постоянната диалектическа взаимовръзка-диалог между крайни философски категории, понятия и състояния: зло — добро, смърт — живот, разум — чувство, вечност — тленност, познание — незнание, дело — слово, движение — покой, борба — примирение, мрак — светлина, наука — природа и пр. А и самият Михайловски в по-късните години от своя живот категорично заявява: "Да не ви отчайва злото. Злото е доказателство, че доброто съществува. Чрез злото узнаваме, че доброто е потреба на всичко, що мисли и чувствава. Злото е доказателство, че крайната цел на общия живот и на мирозданието е доброто".

Разпространено е мнението, че Стоян Михайловски не притежава чувство за природа, че тя му е чужда и непонятна. Причината за едно такова становище се корени и в неговата склонност да разсъждава в абстрактни категории и понятия, в стремежа му към универсални обобщения. И все пак поетът не е чужд на природата. Неговата племенница София Иванова е записала в спомените си: "Той много обичаше природата и често всички се разхождахме доста далеч навътре по прелестното дефиле, любувайки се на



отвесните скалисти (. . .) брегове на реката..."<sup>1</sup> В Княжевската гора дори е имало камък, наречен на негово име. По-късно и в природата, както и във всичко останало от битието, Михайловски търси трайни закони и механизми. За него тя е "Книга на книгите", тя е "страшна и блистателна Поема", тя е "Епопея на Силата безока" и "Библията на всесветните Съдбини", за да възкликне:

*И вижте как Добро и Зло в утробта отиват  
на мощната Природа и навеки там се сливат!  
(“Книга на книгите”)*

Във философската система на Михайловски природата е помирителка на вечния двубой между доброто и злото и затова тя стои над нравствените закони като изпълнява безотказно функциите си на вечен критерий в битието. В по-късната му лирика (след 1905 г.) природата ще навлезе по-цялостно и по-конкретно. Наред с идеята за Бога, тя ще бъде олицетворение на мощното творческо начало в живота.

## Б Е Л Е Ж К И

<sup>1</sup> С а в о в, Ил. Оценка на книги и списания. Ст. Михайловски. Философически и сатирически сонети... – Българска сбирка, год. II, 1895, кн. IX, с. 932–933.

<sup>2</sup> К р ъ с т е в, д-р К. Ст. Михайловски. Философически и сатирически сонети... – Мисъл, год. VI /1896/, кн. I, с. 84.

<sup>3</sup> А н г е л о в, Бож. Ст. Михайловски – (Литературен портрет). – Мисъл, год. XV (1905), кн. I, с. 2.

<sup>4</sup> А н д р е й ч и н, Ив. Ст. Сегашната наша литература (Преглед мимоходом). – Мисъл, год. XV /1905/, кн. X, с. 598.

<sup>5</sup> В ж. Б о г д а н о в, Ив. Ст. Михайловски. Поет, трибун, мислител. С., 1947; Б о г д а н о в, Ив. Преглед на литературната проблематика около "Поема на злото" от Ст. Михайловски. С., 1938.

<sup>6</sup> Г е о р г и е в, Н. Анализ на лирическата творба. С., 1985, с. 82.

<sup>7</sup> Пак там, с. 82.

<sup>8</sup> К а л ч е в, Ив. Етюди за смъртта. Второ преработено и допълнено издание. С., 1989, с. 160–161.

<sup>9</sup> Пак там, с. 164.

<sup>10</sup> Пак там, с. 198.

<sup>11</sup> Пак там, с. 219.

<sup>12</sup> Н е д е л ч е в, М. Социални стилове, критически сюжети. С., 1987, с. 84–104.

<sup>13</sup> М и л е в, В., Ив. С л а н и к о в. Песимизмът. С., 1985, с. 15.

<sup>14</sup> Пак там, с. 26.

<sup>15</sup> С п о м е н и за Стоян Николов Михайловски от София Николова Иванова (април, 1965 г.) – Окръжна библиотека "Любен Каравелов" – Русе, отдел "Краеведение".



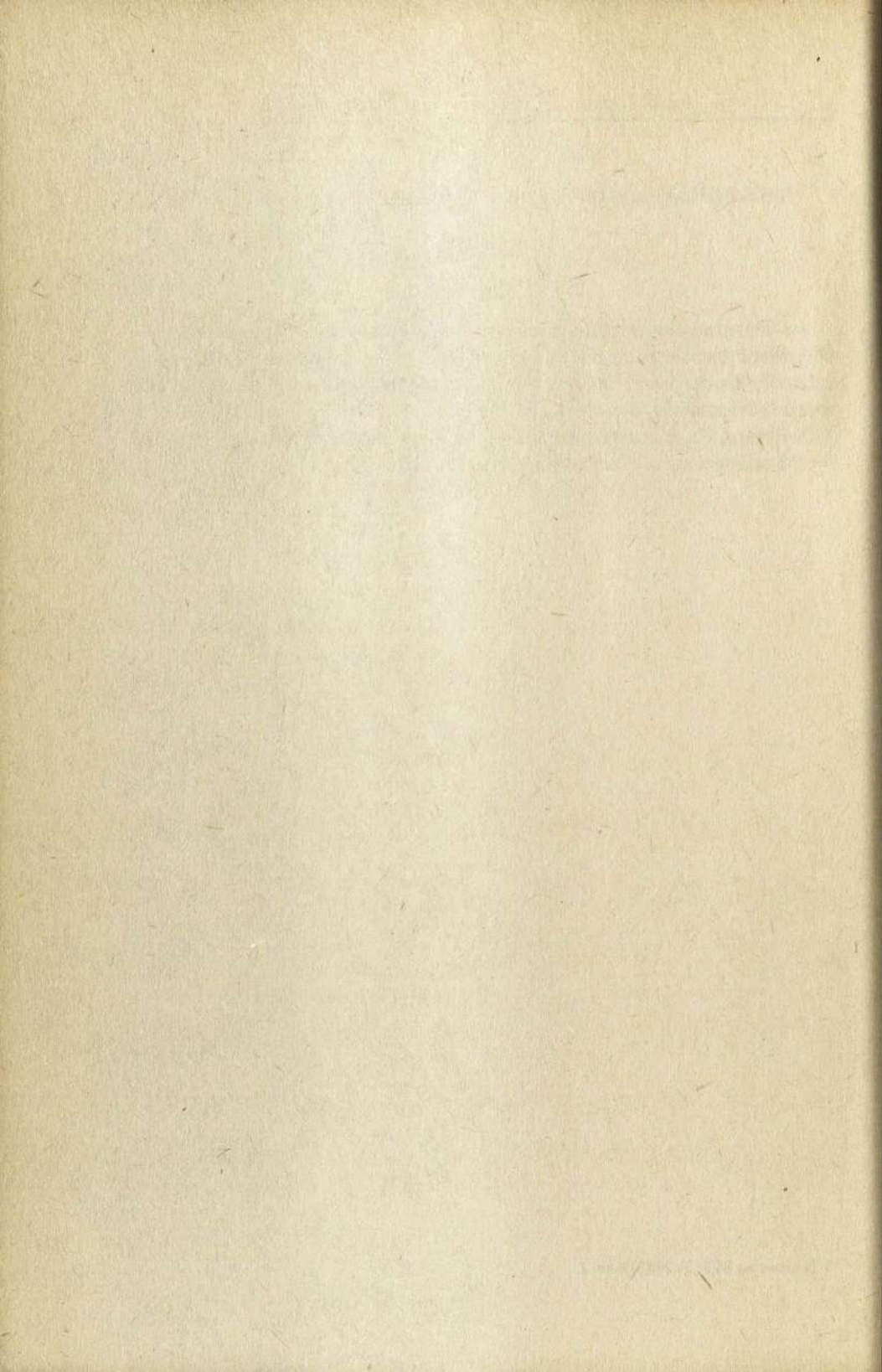
**ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА СТОЯНА МИХАЙЛОВСКОГО****Резюме**

В статье рассматриваются особенности философских стихотворений Стояна Михайловского, которые включены в его книги "Novissima verba", "Currente calamo", "Железные струны", "Книга без заглавия" и "Философические и сатирические сонеты". Объектом исследования являются идеи и поэтика философской лирики Михайловского. Подробно анализируется сонет "Ничего не вечно! . . ." в целях более отчетливого выделения механизмов двойственности в мышлении поэта.

**THE PHILOSOPHICAL LYRICS OF STOYAN MIHAILOVSKY****Summary**

This article examines the peculiarities of the philosophical poems of Stoyan Mihailovsky, included in his volumes of poetry "Novissima verba", "Currente calamo", "Iron strings", "A book without a title" and "Philosophical and satirical sonets". It examines the ideas and the poetics of the Philosophical lyrics of Mihailovsky. There is a detailed analysis oh the sonnet "Nothing lasts forever..." for the mechanisms of doubledealing in the thinking of the poet to be seen clealy.





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

Филологически факултет

Том 28 (27)

Книга 1 – Литературознание

1990

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ "ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE"  
DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 28 (27)

Livre 1 – Les Lettres

1990

ДЕТСКИЯТ ПЕРИОДИЧЕН ПЕЧАТ ОТ  
ПОСЛЕДНОТО ДЕСЕТИЛЕТИЕ НА XIX ВЕК

(Сп. "Градинка"; сп. "Детинска почивка")

Койка Попова

Възрожденският периодичен печат за деца представят само списанията "Пчелица" и "Книжовен имот за децата". Излезли в две последователни години<sup>1</sup>, те в различна степен отразяват постиженията в литературния живот, в училищното дело, в осъзнаването и утвърждаването на една нова читателска категория.

Сп. "Пчелица" е първото детско списание. Издават го не ентузиастични учители, както е с по-късните детски списания, а авторът, който бележи началото на детската литература у нас. В него П.Р. Славейков е познатият от в. "Гайда" и в. "Македония" находчив журналист, "трибун на волното публицистично слово", но с повече финес и внимание към малкия читател. Създаденото от П. Р. Славейков е неговата реализирана представа за детско четиво, в което той налага отпечатъка на своя индивидуален творчески вкус и възможности.

Сп. "Книжовен имот за децата" не доразвива идеите на П. Р. Славейков. То се включва в панорамата на детската периодика като заглавие, което потвърждава необходимостта от подобни издания. Неговият съставител — Георги Живков, работи, без да познава сп. "Пчелица", затова в списанието липсва приемственост или подражание. Четивата, поместени в сп. "Книжовен имот", не са най-значимото във възрожденската ни литература до 70-те години. Георги Живков успява "да събере" творби за страниците на своето списание, които според него отговарят на възможностите на детето-читател като участник в реализирането на художествения текст. В този смисъл, двете списания не бива да се сравняват, а да се разглеждат като първи прояви на



детския периодичен печат, изцяло отразили нивото на литературната култура и педагогически възгледи на своите редактори.

Твърдението, че "след Освобождението се поставя началото и на нашия детски периодичен печат"<sup>2</sup>, е нелогично, то се явява отрицание на съществуващите вече детски списания. Нещо повече. Игнорира се една съществена част от творчеството на П.Р. Славейков, от просветната дейност на Г.Живков, от критическите бележки на Л. Каравелов за мястото и ролята на детската литература, свързани именно със съществуването на сп. "Книжовен имот за децата". Поддържането на тази постановка е отрицание на досегашните изследвания в областта на теорията на детската литература, несъобразяване със съществени процеси в областта на духовния живот през Възраждането. Списанията на П. Р. Славейков и Г. Живков за деца остават единствени до Освобождението. Огромният брой периодични издания за малките читатели след 80-те години отразява измененията в стопанския и културен живот на страната, но идите на Възраждането, свързани с формирането на народностно съзнание и гражданска активност, остават водещи.

Освен в София и Пловдив — градове с доказан литературен живот, списания за деца излизат в Русе, Лом, Видин, Варна, Шумен, Габрово и др. Техните редактори — учители и книжовници, се стремят да подпомагат училищното дело, семейството, за формиране на нравствена позиция и съхраняване на самобитните духовни ценности. Практически те не винаги постигат емоционално-художествено въздействие. Имената на повечето участници са неизвестни, като изключим участието на поетите и писателите, които по-късно дават облика на българската детска литература. С. Янев дори приема, че "дидактичното подчертаване, което и без това съществува в приказката, се явява за авторите на Възраждането и първите години след 1878 година единственото практическо тяхно участие в творбата, явява се начален момент на авторизирането на творбата"<sup>3</sup>. Чрез огромния брой произведения, невинаги прецизно подбрани, започва да оформя на страниците на детските списания своите особености българската проза и поезия за малките читатели.

Заложеното нравствено начало във възрожденските четива намира своя конкретен художествен израз и в четвъртото в хронологичния ред след Освобождението списание "Градинка"<sup>4</sup>. Спирам своето внимание на това издание, защото то съдържа много от характерните особености на детския периодичен печат от края на XIX в., а и поради малкото изследвания в тази област все още не е проучено и оценено.

Силният авторски колектив (редактор-издател Ст.С. Русев, Цани Гинчев, Иван Вазов, Ц. Церковски) предполага добре обмислена и ясна програма на изданието, свързана с нуждите на българското училище.



Неговата насоченост, поетически формулирана, е в стиха на заглавната страница:

*"Аз съм градинка,      наука мъдра,  
но не за цвете,      в мен ще берете!"*

Като изключим дидактичното звучение на мотото, в списанието откриваме стремежа на редакционната колегия да подпомогне учебния процес чрез материали, които "въвеждат" в науката и изпълняват възпитателни функции. Въпросите на човешкото познание се преплитат с темите за духовно-просветно издигане на българина, занимателните истории противостоят на схоластичното звучение на някои текстове. Всяка книжка на списанието започва с биографичен разказ за виден деец от национално-освободителното движение, или за представител на литературния и културния живот. Поместен е портрет и най-доброто произведение "за" или "от" представяната личност. Това редакторско хрумване, първото по рода си в детската литература, дава възможност в своята цялост да го възприемем като една кратка история на българския народ, съставена от имената на водещи личности. Чрез тях авторите разкриват отделни страни от миналото и настоящето в духовния живот, оформят модела на историографското четиво за деца. "Примерът на видната личност" е момент и от съчиненията на Софроний, П. Берон, Р. Попович, Н. Бозвели<sup>5</sup>. Естествено, в сп. "Градинка" разказите са съобразени с особеностите на детското възприемане и в този смисъл те са по-конкретни и по-целенасочени.

Редакторите прилагат моменти от програмната статия на Сент Бъов от 1828 г., в която четем: "В областта на критиката и литературната история няма, струва ми се, по-увлекателно и по-богато на всевъзможни поуки четиво от умело написаните биографии на велики хора..."<sup>6</sup> Вероятно този адепт на биографичния "метод" в литературната наука твърде много е допаднал на редакцията.

По този начин са представени П. Р. Славейков, Ив. Вазов, В. Попович, Ц. Гинчев, Г. С. Раковски, С. Врачански и др. Внимателният прочит на биографичните разкази открива присъствието на една водеща идея, на една черта от характеристиката на представяната личност, която трябва да остане в съзнанието на малкия читател. Естествено, голяма част от биографичните разкази звучат примитивно, наивно, липсва дълбочината в тълкуването на фактите, пропуснати са имена и дати. Съзнателно се акцентува върху съчетаването на научната информация с особеностите на детското възприемане в рамките на историческото четиво, макар че не винаги този "акцент" е успешно защитен. Но подбудите и целите са предимно от морален характер и това оправдава съставителите в търсенето на нови решения.



Книжка I, г. I се открива с портрет на "Дядо П. Р. Славейков" и стиховете:

<i>"На ти дете,</i>	<i>от учение</i>
<i>китка цвете,</i>	<i>що не вене".</i>

Следвайки замисъла на своето списание, редакторите не спазват винаги хронологичния ред на имената, а се интересуват от изискванията на историческия момент. В този смисъл, стиховете от "Смесна китка" са своеобразна, но добре намерена връзка между сп. "Градинка" и един от първите сборници за деца. Към името на П. Р. Славейков редакторите се връщат още веднъж – когато трябва да известят на малките читатели за неговата смърт "на български славен и много заслужил поет". Припомняйки на читателите за поместения портрет в кн. I, авторите не само осъществяват връзката между отделните книжки на списанието, но проверяват и степента на детския интерес и внимание. И не на последно място – това е редакторската грижа за осигуряване на абонати.

Следват разкази за Иван Вазов, В. Попович, Ц. Гинчев, Кр. Пишурка, Гр. Пърличев. Фактите изграждат в света на детето съзнанието за родова памет и национална принадлежност. Така напр. в дългия разказ за Кр. Пишурка, наред с богатата информация за училищното дело се подчертават и датите, които трябва да се запомнят:

1848 г. — Започва "нова наредба" на училищата в Западна България;

1849 г. — Първият изпит проведен в Лом;

1856 г. — Празникът на Кирил и Методий на 11. V.

В кн. V, 1895 г. е поместен портретът на едногодишния княз Борис, придружен от текст, началните фрази на който са: "Борисе, княже Търновски..." Това дава основание на Вл. Топенчаров в книгата си "Българската журналистика" 1885 — 1903 г. "да отбележи: "Градинка" е един от редките случаи на подобострастие към княжеския дворец в детския периодичен печат". Констатацията е верна. Но тя е свързана с историческото време и естествено не може да я приемем като характеристика на дейността на редакционния колектив. Имената, с които продължава "историята за деца" в сп. "Градинка", са ярко изявената позиция на съставителите, тяхното убеждение за значението на примера върху духа на юношите. Затова в рамките на тази своеобразна история на българския народ откриваме изисквания, които редакторите поставят като водещи в изграждането личността на малкия читател, но не само на равнището на поучението, а на значението за духовния живот у нас.

В диалогична форма е поднесен разказът "Празникът на Иван Вазов" (г. II, кн. 2, с. 46). В него читателите намират отговор на въпроса: "А кой е господин Вазов". "Вие го знаете, драги читатели! Той е този, който е написал "Тих бял Дунав", "От Батак съм, чичо", "Синчец", "Край Босфора



шум се вдига" и много, много други песенчици, стихотворения и цели томове книги, които навсякъде виждаме. "Изброените стихотворения са най-хубавото до този момент, включено в първата му стихосбирка за деца и достатъчни, за да докажат отношението на Вазов към България.

Като остават верни на замисъла на списанието — знание, наука, редакторите представят някои наши писатели не само с биографични разкази, но отбелязват техния принос в развитието на жанра, на цялостния литературен процес. Ефектът, който редакторите търсят, е съгласуван с "характера и равнището на цялостния духовен живот, с психохарактерологичната нагласа на българина". За Л. Каравелов е отбелязано, че "той е първият писател, който е написал хубави повести (разкази), затова го наричат "баща" на българската повест". Д. Войников е "първият наш писател, който е написал български игри за театър (които игри се наричат драми)"; Н. Рилски е представен като "баща на българската книжнина". Тези определения за видни дейци на литературния ни живот са точни, макар и недостатъчно художествено уплътнени. Тенямат мимолетното въздействие на случайно поднесени факти, защото регистрират значими явления и оказват въздействие върху детето-читател. Макар и еднотипни в своята структура, биографичните разкази имат своя вътрешна логика и специфика. Тя се определя от ролята на твореца в обществения живот, от неговия принос, от замисъла на редакторите. И не на последно място от особеностите на реципиента. Представяйки Сава Филаретов, редакторите акцентуват на неговото отношение към проблемите на българското училище. "Сава Филаретов е стар учител и много благодетелен човек. Той е, който с баба Неделя Петкова отворил първото българско девическо училище в София; той е, който със своите примери научил богатите граждани в София да подаряват част от своите богатства и на училищата. Той е, който пръв отворил и наредил мъжки и девически неделни училища в София. По негово настояване се отпразнувал "първ път празника "Св. св. Кирил и Методий" в този град". Изброяването на заслугите на Сава Филаретов, всяка от които е достойна за осмислянето на един живот, представят пред детската читателска публика фигурата на възрожденския учител, неговите амбиции и стремежи, свързани с името на България. Любовта към Родината е и в основата на очерка за Юрий Венелин. Но тук редакторите не коментират, не поднасят готови определения, а разчитат на прякото въздействие на текста, изписан на паметника на Венелин в Италия. "Он первый напомнил свету о забитом, но некогда славном и могущенств племени Болгар и пламенно желал видит его возрождение". Макар и лаконично, авторите изтъкват приноса на Венелин, като визират славното минало на българския народ.

Списъкът на бележити българи продължава с имената на Иларион Макариополски, Антим I, Алеко Константинов — "най-добрият българин,



най-вещият наш писател, най-обичаният човек". В своите изследвания Д. Левков посочва особеностите на възрожденската периодика, които можем да отнесем и към детските издания. "Периодиката масовизира художествената литература и същевременно разкрива отделни страни от творческата лаборатория на поета, белетриста, драматурга, литературния критик. Тя набелязва пътищата, по които прониква публицистиката на възрожденските писатели до различни читателски категории, въздействието, което оказва на журналисти и културни дейци"<sup>8</sup>. Включването на разказа за Бачо Киро доказва тази постановка, допълва я с нови моменти. Съобразявайки се с тенденциите в развитието на духовния и политически живот, редакторите връщат към миналото, търсят в конкретните биографични факти проявите на националните добродетели, но съобразени с възприемането и осмислянето от определена възрастова група.

Сп. "Градинка" е първото детско списание, което публикува материали за живота на Бачо Киро и някои негови произведения. За основа е послужило написаното от З. Стоянов в книгата "Четите в България на Филип Тотю, Хаджи Димитър и Ст. Караджа. 1867 – 1868 г. "Подробният анализ на двата текста е образец за това как редакторите на детските списания "трансформират" художествената, мемоарната, историческата литература в детско четиво. Като се придържат към оригинала, те съкращават, подменят някои фрази с по-достъпни за детското мислене, но подчинявайки всичко на целта на своя замисъл. Документалната бележка на З. Стоянов редакторите на сп. "Градинка" са съкратили, като са оставили стиховете на Бачо Киро и част от пояснителните бележки за неговия живот и дейност.

*Българина тогаз ще разуме,  
кога за свобода малко кръв пролей.  
Но то ще бъде тогаз,  
когато не ще да вида аз!  
Боже, дай ми още да поживея,  
за мила свобода кръв да си пролея.*

Тази строфа е от описанието на "Тотювото въстание". Пълният текст се намира в едно от тетфетчетата на Бачо Киро, публикувано едва в 1985 г. Но авторите-редактори на списанието изцяло са използвали З. Стоянов, като са избрали най-яркото, най-впечатляващото — безграничната вяра на Бачо Киро, възрожденската му чистота. Редакторите на "Градинка" включват и последните думи на Бачо Киро пред съда, които той изрича на турски. Това е единственият стихотворен текст в списанието, когато е даден и преводът. Авторите са предвидили неговото въздействие. "Може би точно в такива случаи трябва да се казва, че стихът е нещо повече от поезия, повече от

морално превъзходство, защото чрез него възрожденецът е отнел и "езика" на своя поробител".

Бен бир Бачо Киро им,  
тюрктен коркмас комита им,  
шишане и омузума урдум  
Асландаи байряк калдърдъм  
ватане мъ ичин хайдет олдум  
Дренова Манастирыда конак булдум.

Бачо Киро е човек комита,  
от турци се не бои.  
Шишането (пушката) турил на рамо  
байряк (знаме) с лев повдигна,  
за отечество станал хайдутин,  
в Дряновския манастир намерил  
прибежище.

З. Стоянов прави известната изповед на Бачо Киро в повествователна форма, но редакторите на "Градинка" се опитват да я подредят в стих. Добавят и едно изречение, което липсва в текста на З. Стоянов. "И заради тези думи го обесили в Търново". Коментар няма, малкият читател е оставен сам да довърши легендата за "белочерковския апостол". Последната фраза в текста на З. Стоянов за Бачо Киро е: "Аз пръв път пиша за него". Същото могат да заявят и редакторите на сп. "Градинка". Не като преастраховка към отделни неточности и пропуски, нито като иск за снизхождение към написаното. А като откриватели, които в света на детето вметват фигурата на възрожденския учител, революционер, поет Бачо Киро Петров.

Идеята за включването на разказа за Бачо Киро се дължи вероятно на единия от редакторите. Ц. Церковски, който още в 1891 г. в сб. "Народни умотворения" отпечатва народната песен за "учител Киро Петрович" и създава поемата "Комита".

Ако историческите разкази за видни дейци на нашето Възраждане са интродукцията, възпитателният момент в сп. "Градинка", останалите страници са изпълнени с поучителни и научно-популярни четива, гатанки, ребуси, ръчна работа, реклама. Днес класификацията за най-занимателен жанр в детската литература би започнала с гатанки. Автор на повечето от тях в списанието е Ст. Русев. Това са неговите "първи стъпки". Но те носят всички белези, които ще станат характерни за бъдещите му гатанки. В тези начални опити, се откроява неговият талант на детски поет. Гатанките на Ст. Русев са конкретни, свързани с възрастта на учениците, за които е предназначено сп. "Градинка", а вероятно и за по-малките членове на семейството, което го получава. Търсеният предмет е характеризирани точно, с бележите, с които едно дете би го представило. И въпреки това те не са скучни, защото съдържат и нов, непознат елемент. Той, заедно с отговора, е детско откритие, краен резултат на авторския замисъл. Римата и ритъмът не са търсени, те идват естествено и затова гатанките на Ст. Русев се запомнят лесно. Логиката в описанието предизвиква и логика в откриването на предмета:



*Я познайте туй, което  
нощем лете над полето*

*тихо хвърка, тихо хвърка  
като птица  
пък свети кат свецица.*

Почти всички изследвачи на неговото творчество отбелязват фолклорното начало в гатанките му<sup>10</sup>. То се отнася не само до описанието на предмета, но преди всичко до средствата. Така например гатанката

*сиво биче, вѣже влече*

от пародния репертоар, е продължена по следния начин:

*сиво биче, вѣже влече  
платно бодѣ, риза става,  
евтино се продава.*

Ст. Русев разширява характеристиката на предмета. Така се избягва трудността в отгатването, за което пише Цв. Стойкова, правейки описание на фолклорната гатанка: "Част от тях са твърде непроницаеми и метафората става ясна едва след като се знае за какво се отнася"<sup>10</sup>. Не са малко и примерите, когато Ст. Русев прави някои незначителни поправки на оригинални фолклорни гатанки. Напр.

<i>Зимѣ се съблича</i>	<i>Зимѣ облечена</i>
<i>летѣ се облича.</i>	<i>летѣ съблечена.</i>

Във времето от края на века гатанките на Ст. Русев са най-хубавото в този жанр – изчистени от дидактизъм и педагогически внушения, съвършени по форма, дори когато темата е "ползата от учението и книгите".

<i>Нито се купува</i>	<i>А блазе томува</i>	<i>Ум и разум сѣвга</i>
<i>нито се продава</i>	<i>който се побие</i>	<i>секому ще дава</i>
<i>нито нейде някой</i>	<i>на млади години</i>	<i>и светът прилични</i>
<i>даром го раздава.</i>	<i>да си го сдобие.</i>	<i>ще го уважава.</i>

Гатанките на Ст. Русев са над 1 500. Отпечатал своята първа стихотворна гатанка в сп. "Звездица", Ст. Русев остава сред най-добрите създатели на гатанки. Когато публикува първите си произведения, той е все още редакторът от сп. "Градинка" и гатанките му са част от съдържанието на списанието, неговият принос за просъществуването му. По-късно той е вече известният "Дядо Благо", който ще печата новите си стихотворни гатанки във в. "Славейче".

През 1896 год. Ст. Русев издава книгата "Приказки от Братя Грим". В едно от изследванията се отбелязва, че това са приказките, излезли като притурка на сп. "Градинка". Но за нас днес е по-интересна рекламата на тази книга, поместена в списанието. Тя отразява отношението към детската литература, към малкия писател, към създаването на интерес:

*"Обявление"*

*Излезе от печат първата книга от прочутите най-хубави съчинения за младежи от двата пола "Приказки от Братя Грим".*

*Печатани на министерска книга, обикновена големина, десет печатни коли, с много картини извътре и на извънредно чист и хубав печат. Цена 1,50, с поща 1,70. Намира се за продан в сп. "Градинка" и у всички книжарници в София и Пловдив.*

*Който купи горната книга повече от 10 екземпляра се ползва с отстъпка 12% ."*

*г. III (1896), кн. III*

Макар и малко в списанието има поместени народни песни. Но те не са най-хубавото от нашия фолклор, не впечатляват детето. Тяхното място заемат нравоучителните четива. Това са скучни, по-къси или по-дълги етюди, в които на преден план е изведена поуката. Малко по-късно (1896 г.) Т. Влайков в своето "Ръководство" за учители, също търси винаги фразата, която носи основната идея, но я формулира като "морал". И това е най-точното определение. Защото цялата творба е подчинена на нравственото внушение, художественият замисъл остава на втори план. Подобни черти изглеждат и останалите детски списания. Коментирайки едно от тях, поместено в сп. "Младина", С. Янев точно отбелязва: "Замисълът на работата започва именно с идеята, изпълнен е заради нея и цялото разказче в композицията си ѝ е подчинено. Идеята е, така да се каже, разиграна във всичките ѝ степени — нравствена ситуация, нравствен дълг, и нравствена радост. Кръгът е напълно заключен — до жеста на дълга се изправя и радостта, и удовлетворението. Тук още няма истински образи; има образи — страни на нравствената идея. Това ниво на детско-юношеската проза е още практически нейна предистория"<sup>11</sup>.

В типа "нравоучителни четива" могат да се набележат няколко теми: "ползата от учението", "милосърдието", "трудът — основа на живота" и др. Типични примери са: "Урок с Кукли", "Неда", "Как прекара Живко коледната ваканция" и др. Дори преводните книги, които рекламира "Градинка", носят подобни заглавия: "Разказание", "Петранка и нейните кокошки", "Нравствени приказки за деца". Това е "преходен" тип четиво, то е необходимо на етапа, в който ги поднася сп. "Градинка". Те налагат нови черти, утвърждават нравствените норми на Възраждането. Зад тях стоят редакторите на



списанието, които не само поднасят текстове, но чрез тях осъществяват нравствената програма на списанието.

На същия принцип са изградени и поместените "драми". Жанрът тук не е в чистия си вид — драматичен конфликт липсва, кулминацията и развързката се сливат, за да се изведе "поуката" ("Добрият Коста"). Означени са имената на авторите под някои заглавия стоят обяснителни бележки (Сцена на детски театър, волен превод от хърватски). Разбира се, това не е още детска драма, но първите опити са свързани с обогатяването на съдържанието на списанието, а може би и илюстрация на даденото вече определение за драма към биографичните бележки за Д. Войников — "игри за театър".

Голям е броят и на научно-популярните четива. В това отношение има роля не само интересът към теми, неразработени в учебниците, но и традицията. Още първото детско списание "Пчелица" съдържа текстове с научно-популярен характер, които по-късно Каравелов превръща в основно съдържание на своята "Детска библиотека". Чрез тях той осъществява разбирането си за задачите на литературното произведение "да очиства човешкия мозък, да се бори с хорските суеверия, предразсъдки и лъжовни понятия и да изнася пред човечеството очистени истини"<sup>12</sup>.

Научно-достъпното тълкуване на природните явления и техническите открития дават на детето не само нужната за възрастта информация, но и създават интерес към проблемите, които поставя съвременната наука. Макар и публикувани в детско списание, тези четива със същия успех биха могли да имат и друг адресат. Защото за авторите все още е по-важен фактът, отколкото начинът на неговото поднасяне, широтата на информацията, отколкото степента на нейното въздействие. Съдържанието на този тип четива е свързано с непознати земи и нрави, с особеностите на животинския и растителния свят, с постиженията в техниката; те допълват интересите на децата в областта на историята и географията и за разлика от приказките носят конкретно знание за явления и предмети. ("Жителите на Сахара", "Първата библиотека", "Колумб", "Лисица", "Кит", "Арабския кон").

Важен дял в сп. "Градинка" са стихотворенията. С тях се "открива" всеки брой на списанието и по традиция те са посветени на годишния сезон. Дори заглавията точно го определят — "Зима", "Есен", "Пролет", "Лято". Макар и от различни автори (не винаги означени) те носят най-вече особеностите на сезона и имат повече информационен характер, отколкото емоционално въздействие и авторово присъствие. По-различни са стихотворенията на Цанко (Церковски). Те съдържат дарбата на родения детски поет да превърне в поезия всеки предмет от света на детето. Ето част от стиховете, свързани със заглавията на списанието.

*"Градинка съградих"**Градинка съградих**цвете посадих**чиста гиргина**крехка върбинка**пъстра ралинка**дребен босилек**и пимбен лилек.*

В списанието има и разкази, чрез които се развива наблюдателност, умение за анализ, за преразказ. Те разнообразяват съдържанието, тяхната практическа насоченост предизвиква интерес. В разказа "Добра охота", като обяснява значението на "охота", редакционната колегия се обръща към читателите: "Който от вас, драги читатели, получава списанието "Звездица", нека провери дали криво е казано в нея, или Петко криво е разбрал". Препращането в друго списание е своеобразна реклама на детската периодика, но и развиване на интереса и вниманието. Същият характер имат и обръщенията към децата за написване на разказ за училищния живот. "Разкажете и вие деца, какво сте научили в училище". Зад тези редове стои фигурата не само на редактора, но и на педагога. В рамките на сп. "Градинка" това е началото, момент от сложния процес на навлизане в хедожественото творчество.

Едно съобщение на редакцията слага край на съществуването на сп. "Градинка".

"С настоящата книжка "Градинка" завършва третата си годишнина. Големите нещастия, които сполетяха главния редактор и някои от сътрудниците, ни принудиха, против всички наши усилия да отстъпим малко от програмата си и сега — да спрем за неопределено време изданието на списанието си."

Причините за спиране на списанието имат комплексен характер. Липсва информация за това как е било прието от съвременниците. Но сп. "Градинка" има свое място в развитието на детския периодичен печат. Със силна редакционна колегия, то включва много от авторите, които по-късно ще се изяват като най-добрите детски поети, нещо повече, то изиграва ролята на подготвителен етап в развитието на детската литература. В този смисъл разглеждането на едно по-ранно списание ще очертае прехода от възрожденската детска периодика към следосвобожденската детска периодика. Това е сп. "Детинска почивка". Свързва се преди всичко с ранните публикации на Ц. Церковски. Под това заглавие излиза от 1891 до 1895 г. в Силистра под редакцията на Д. Тончев. Следващите четири години (1895 – 1899) то носи заглавие "Пролет" и излиза в Лом в началото на всеки месец по една кола. Съдържанието обхваща следните рубрики: "Стихотворения", "Разкази, приказки, басни", "Статийки по науката", "Игри, песни, съобщения", "Забавки, гатанки, задачи". Какво съдържат отделните раздели? Редакторът вероятно е приел за достатъчно красноречиво



заглавието и не е уточнил адресата на своето списание. Но е посочил цените на списанието у нас и в чужбина, а също така и за бедните. Темата "беден" — "богат" съществува в детската литература, но до този момент читателската публика не е разделяна така открито. Подбудите едва ли имат користна цел редакторът е искал да разшири абонамента, дори с известна отстъпка от цената. Но поставената забележка на началната страница ни навежда на мисълта да търсим проявите на това класово различие и в съдържанието.

Амбицията на редактора да продължи списанието е ярко изразена и в обявите, които помества в други детски списания. "Открива се подписка за сп. "Пролет", г. VII, 1897, 1898" — четем в сп. Звездица. "Пролет" излиза в Лом месечно по една кола, в годината десет книжки и струва 1 лев. На абонатите си ще даде през годината като подарък едно албумче от 8 - 10 хубави картинки. Поръчки се изпращат до редактора Д. Тончев в Лом". Подобно съдържание има и рекламата, прместена в сп. "Младина" от 1897 г.

Въпросът за "рекламата" в детската литература има своя специфика. Проследяването ще открие не само търговската заинтересованост, но и отношението към разпространението на детската книга.

Най-голям интерес представлява I раздел — стихотворения. Изпълнен е преди всичко от творби на младия Ц. Церковски. Това са стихотворенията "Моите очички", "Роза", "Бягай, иди си", "Към децата", "Из Цанковите Печални часове". През 1892 г. излиза неговата книга "Няколко Цанкови стихотворения" (Из "Печалните му часове") — Силистра. Първата книга на младия поет отразява отношението му към социалните проблеми. Интересно е, че още тук са включени и три стихотворения за деца — "Цветет и дете", "Птиченце мило", "По вечеря". Темата е позната на малкия читател от стихотворенията на П. Р. Славейков, Ив. Вазов, В. Попович. Позната е и структурата — диалогичната форма е основен похват, не липсва и поука. И все пак, тези стихове са по-детски от писаното до сега. Въпреки че са от "печалните часове" на поета, в тях звучи свежестта на детското възприемане. Г. Веселинов определя стихотворението "По вечеря" като една от най-добрите негови работи, писани през ученическите години<sup>12</sup>. П. Д. Рудар застъпва мнението, че "тия песни страдат откъм форма и съдържание. Честите умалителни също не допринасят нищо:"

*Звездиците ясни  
трепкат си едвам  
кат овчици страстни  
те света прекрасни  
гледат си оттам.*

(По вечеря)

Но ако мненията за ранната поезия на Ц. Церковски са различни, то всички по-късни изследвачи отбелязват неговите постижения в "битовата хумористична поезия". Терминът е на П. Д. Рудар, срещаме го и у М. Василев<sup>13</sup>. Това са великолепните стихотворения "Заю Баю на война", "Прела баба", "Писана" и др. Първите стихотворения на Ц. Церковски публикувани в "Детинска почивка" дават контурите на образа на родения детски поет. Илюстрация е едно от малко известните стихотворения, в което поезия, дидактика, традиция, фолклор са в странно съотношение, но общото звучене е вече далеч от опитите на първите стихотворци.

<i>Дай си, дете ръчицата,</i>	<i>да направим смесна китка,</i>
<i>да прескочим рещицата,</i>	<i>смесна китка от наука,</i>
<i>да наберем ален божур,</i>	<i>да я боднем на челце</i>
<i>ален божур, червен зюмбул</i>	<i>през живота да ти свети,</i>
<i>и желтичка теменуга,</i>	<i>да те води към сполука.</i>

В своите първи произведения Ц. Церковски показва уменията да разкрие тайнството на природата през погледа на детето. Дори в чисто "сезонните стихотворения" той не търси характеристика на годишното време, а отношение на детето. Ето едно от най-известните му стихотворения:

*Бягай, иди си, зимо студена,  
не щечи вече твойта премена!  
Не щечи твоите снежинки, пресли,  
искаме слънце, игри и песни!*

И като запазва детското наивно-реалистично виждане, а от тук и същото звучене, макар че характеризира друг, вече любим сезон, авторът продължава:

*Искаме птички, треви зелени,  
искаме всички да сме засмени.*

Конструкцията на стихотворението е оригинална. Авторът се обръща към зимата, изгражда нейния образ, после рисува пролетта, противопоставяйки я на зимата, за да я назове едва с предпоследната дума от текста. Четирите глагола, употребени десет пъти, в различни синтактични конструкции доказват уменията на Ц. Церковски, без да претоварва детското съзнание, да внушава мисли и създава настроение.

Характеристика на част от творчеството на Ц. Церковски са стихотворенията за животни. Това са малки поетически портрети осъществени с много хумор и непосредствена усмивка. Картините са динамични, героите познати, но техните действия са основани на парадокса и това ги прави



незабравими. Те звучат като драматизирана стихотворна народна приказка, като момент от детски театър, в който репликите са наситени с лек хумор и безобидна ирония. "Чуждите стихотворения — споделя Ц. Церковски — приличат на чужди инструменти. Те могат да правят хубав оркестър, но на душата не говорят така, както говорят нашите песни, както ни говори гъдулката, цитарата или кавалът".

Преди Ц. Церковски може би само стихотворението на Ц. Калчев "Патенца" очарова с лаконичната си красота и изразителност. Автор и дете се сливат, смехът блика от всеки ред, липсва задължителната поука, дори когато темата е ползата от учението:

*— Я слатے мишчици,  
да ви дадем книжчици,  
словца да си четете,  
песни да си пеете.*

*— Че защо ни са книжчици,  
като на нас мишчици,  
ний търсиме крушчици,  
да напълним гушчици.*

Това забавно стихотворение в диалогична форма звучи неспринадено, затова едва ли е прав Г. Веселинов, когато прави извода: "В този малък диалог се прокарва простата и неоспорима мисъл, че не трябва да очакваме от нищожните и с егостични стремежи хора, големи неща. Мишките, освен жиланието си да се нахранят, нямат друга цел"<sup>14</sup>. Чегейки тези редове на добрия познавач на детската литература Г. Веселинов, вероятно би трябвало да говорим и за "дидактизъм" в литературната критика. Стремехът да се търси "поука" дори в шеговития диалог, възможността едно произведение да се оценява единствено по заложената в него идея е другата, по-голяма опасност — защото тя засяга едновременно корелацията автор — произведение — читател (слушател).

Със същия похват — одухотворена парадоксална ситуация е и покъсното стихотворение "Заю Баю на война". Още самото заглавие разкрива умението на автора чрез сменното да създава интересното. Детето разбира с каква роля авторът натовазва своите герои, затова определенията за "артистичност", "за подчертано сценични, театрални качества на стихотворението са точни и верни"<sup>15</sup>.

Спомените на съвременниците са може би най-точна оценка за детската поезия. Защото липсват напластяванията на времето, промяната в стопанския и духовен живот. Ст. Чилингиров разказва: "И колко много ни улесняваха нас, учителите, тия стихотворения на Цанка, както и стихотворенията на Чичо Стоян при обучението! Те дойдоха изведнъж, бих казал неочаквано, да подпомогнат усилията на новото тогава учителство при възпитанието на подрастващите поколения и да заменят старите поетически образци по читанките. Стихотворенията на Цани Гинчев изведнъж отпаднаха. Отпаднаха много и от стихотворенията на В. Попович.



Неговите стихотворения превишаваха във всяко отношение стихотворенията на другите тогавашни поети. Те бяха нещо по-близо до детската душа, затова и децата ги заучаваха с особена охота... И сега след петдесет и повече години аз виждам как се радва..."<sup>16</sup>.

Ако темата за природата (животински и растителен свят) е водеща в постичното творчество на младия Ц. Церковски, темата за труда намира тук своето продължение. Не като внушение или съвет както е при възрожденските ни поеги, а като радост от труда. ("Воденичар", "Рибар"). На места се откриват и социални елементи, но в детския свят те имат други измерения ("Качамак"). Не липсват и стихотворения, в които се предизвиква детското милосърдие и състрадание към чуждото нещастие ("Слепец").

Името на Цанко Церковски и неговата ранна поезия за деца са свързани с тематиката на сп. "Детинска почивка". Дори отговаря на "заглавието". Стихът му е ведър, носи детската чистота и оптимизъм. Може би и затова се подписва само "Цанко". "Ако се печатат стихотворенията — пише до един редактор Ц. Церковски — може да ме подписвате и "Цанко" вместо "Церковски". С "Цанко" съм известен в детските списания, а с "Церковски" се подписвам в другите".

Поместените стихотворения в "Детинска почивка" са преди всичко от двама автори — Ц. Церковски и Ц. Калчев. Те не се допълват — нито като тематика, нито като съдържание на образователната цел. Те просто "съжителстват" на страниците на едно списание, отразяват определен момент от развитието на детската литература — от изкуство, предназначено за възпитание в училище, тя се оформя като специфично изкуство, част от цялостния литературен процес, със своя тематика, съдържание, внушение.

Разбира се, художествената и педогогическата осмисленост дълго време ще вървят заедно, свидетелство за определен етап от развитието на детската литература, до мига, в който способността за осъществяване на контакт с детския свят надделее и словесният поток се насити с емоции и представи, близки до детското мислене.

Част от жанровото съдържание на списанието са басните. Повечето от тях са преводни. Означени са винаги авторът и преводачът. ("Квартет" — Крилов, "Лъв и лисица" — Лафонтен). Не са малко и басните от български автори. Това е може би традицията от Възраждането — защото нравственото и дидактичното най-ярко се открояват в басните. "Като обобщен човешки опит баснята, пресъздаваща трайни отношения и състояния, с епическия ("случка") и с нравственопоучителния си елемент е сполучлива жанрова форма, чрез която възрожденският книжовник осъществява прехода от дидактичните формули на своите изисквания към тяхното художествено белетристично отразяване и внушение"<sup>17</sup>.



В списанието са поместени и първите опити на читателите на "Детинска почивка" ("Коп и господарят му" — написала Р. К. Филева). Но докато детското творчество се поощрява, т.е. има текстове, които обясняват някои моменти от "списването" на списанието, въвеждат в "работата" при създаване на художествените произведения ("Малкият редактор").

Интересен дял са преводните приказки. В това отношение сп. "Детинска почивка" е по-различно от другите детски списания. Най-често срещаното име е това на Андерсен ("Продавачката на паличета", "Оловяният солдатин", "Градските музиканти", "Огниво", "Белите лебеди"). Преводачите не са отбелязани, но подборът е направен умело — това са едни от най-хубавите приказки на Андерсен. Те се допълват и от приказки на други народи ("Правда" — татарска приказка, "Червеношийка" — персийска приказка, "Умният мандарин" — китайска). По-малко са българските народни приказки ("Келеша и царкинята", "Хитър Петър" и др.).

Към преводните четива би трябвало да се отбележат и тези на Толстой. Неговите разкази са предимно с религиозно съдържание ("Гдето има любов, там е и Бог"), научно-художествени, които се открояват с яснота на изложението и занимателност. Те дават отговор на много детски въпроси за природните явления, допълват знанията, получени в училище, заместват пропуските в някои учебници. Въпросите, поставени в заглавието, са всъщност детските запитвания, отговор на които дава съдържанието. Усещането за естетическа изпълненост се замества от натрупването на информация, от наслагването на всеинаги доказани научни предположения. ("Що е зимата", "Пътуването на една водна капка"). Този тип научни четива се допълват и от произведенията на наши автори. ("Животът на растението" от Ц. Калчев, прелечатана от сп. "Читалище"). Прави впечатление включването на драматизирани приказки и разкази. Напр. "Страхливецът" — смехория в две действия, "Бабиният празник" — драматическо представление в едно действие, "Робинзон в един пуст остров". Интересна е последната драматизация. В изследването на П. Парашкевов "Робинзониадата в зората на европейската и нашата детска литература" не се споменава за драматизацията на този роман. Вероятно предложеното в списанието е по превода на Славейков "Робинзон на острова си", или поне заглавието заимствано. Подробното изследване би допълнило темата за "Робинзон Крузо" в България.

Че дидактичните разсъждения, като начин на възпитание са твърде скучни, че подборът на произведенията в сп. "Детинска почивка" не е най-хубавото от нашата и световната литература забелязват и съвременниците на списанието<sup>18</sup>. "Всяко по-чувствително дете, щом прочете тия "статийки", ще захване да мисли, че не е такова, какъвто е героят на статийката, следователно е лошо дете." — споделя рецензентът. Грижата на Колунчев е



за въздействието на детската литература. Той се обявява против "куклинските истории" (термините са подобни на тези, които Каравелов използва), против модела на доброто дете. Като използва наименованието на раздела "статийки", Колушев не е съгласен със съдържанието и с начина на поднасяне. Така той неволно дублира рязсъжденията на Каравелов, изказани макар и доста по-гневно по повод на сп. "Книжовен имот за децата". Колушев се обявява и против подбора на детските четива от чужди автори. "Всички почти и с равностойно съдържание статийки (които са твърде малко) са преведени от руски. А това вече е едностраничност, която в повечето случаи става убийствено чувствителна. Няма съмнение, че хубави статийки, приготвени за руските деца, могат да бъдат полезни и за българските, но не всякога русите пишат добри статийки и не всякога полезни за руските деца статийки могат да бъдат полезни и за българските". Явна е авторовата защита за националния облик на детската литература, за подбора на четивата, за да не се обезсмисли целта на едно детско списание, да се запази възможността за нови интерпретационни художествени решения, да не се извади от равновесие естетическата мярка. Изненадва вярно доловената същност на детската литература във връзка с особеностите на националния характер, трезвата оценка на житейско-естетическите проблеми, свързани с читателското съзнание. Отношението на Колушев към проблемите за националния характер на детската ни литература не му пречат да оцени по достойнство гения на Толстой, но според него "Толстой е мъчен за нашите деца". В този смисъл позицията на рецензента Колушев е различна от тази на редактора на сп. "Детинска почивка". Защото това са въпроси не само на национално самочувствие, на творческо съзнание, но и на инерцията. Опитът на Колушев за оценката на сп. "Детинска почивка" е и първи опит в следосвобожденската ни критика да се теоретизира по въпросите на детската литературата.

Сп. "Детинска почивка" и сп. "Градинка" са част от периодичния детски печат след Освобождението. Те отразяват структурата на обществено съзнание, промяната на нейните компоненти. Те са част и от промените в националния периодичен печат. Детската литература, която се включва в тяхното съдържание, има вече нови измерения, определя същината на литературния процес, свързан с детето-читател-слушател.



## БЕЛЕЖКИ

- <sup>1</sup> Сп. "Пчелица". Цариград, 1871 г.  
 Сп. "Книжовен-нмот за децата. На месец по една книжка, нарежда и изважда на свят Г. А. Живкин. Кв. I, П. Виена, 1872.
- <sup>2</sup> Детска литература за институтите за детски учителки. С., НП, 1978, с. 61.
- <sup>3</sup> Янев, С. Българска детско-юношеска проза. С., НП, 1979, с. 35.
- <sup>4</sup> Сп. "Градника" 1894-1897 г. София.
- <sup>5</sup> Радев, Ив. Нравственият патос на ранновъзрожденската ни литература. С., 1987, с. 89.
- <sup>6</sup> Вж. Сент Бьов. Портрети. С., Наука и изкуство, 1978, с. 15.
- <sup>7</sup> Топенчаров, Вл. Българската журналистика 1885-1903. С., 1983, с. 527.
- <sup>8</sup> Лекков, Дочо. Българската възрожденска литература. Т. I, С., 1989, с. 205.
- <sup>9</sup> Радев, Ив. Белочерковският апостол. С., ОФ, 1987, с. 184.
- <sup>10</sup> Стойкова, Ст. Български народни гатанки. С., НИ, 1970, с. 92.
- <sup>11</sup> Янев, С. Българска детско-юношеска проза. С., 1987, с. 43.
- <sup>12</sup> В. "Независимост", 1874, бр. 19, с. 156.
- <sup>13</sup> Василев, М. Българска детска поезия. С., 1983, с. 44.
- <sup>14</sup> Въпроси на детската литература, т. VI, 1969, с. 143.
- <sup>15</sup> Василев, М. Българска детска поезия, 1983, с. 44.
- <sup>16</sup> Ц. Церковски... в спомените на съвременниците си. С., 1964, с. 482.
- <sup>17</sup> Радев, Иван. Цит. съч., С., 1987, с. 91.
- <sup>18</sup> Сп. Мисъл, г. I, 1982, кв. XII, с. 838.

**ДЕТСКАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПРЕССА ПОСЛЕДНЕГО  
ДЕСЯТИЛЕТИЯ XIX в.**

(Ж. "Градинка" и ж. "Детинска почивка")

**Резюме**

Детская периодическая пресса эпохи после Освобождения занимает особенное место в нашей культурной жизни. Не только как продолжение нравственно-воспитательных идей периода Возрождения, но и как отражение исторического момента, перемен в духовной жизни. Взаимодействие между этическим и эстетическим приобретает новые масштабы, находящие конкретное выражение в первых художественных текстах на страницах детских журналов. Такой характер имеют и два рассматриваемых журнала — "Градинка" ("Садик") и "Детинска почивка" ("Детский отдых"), отражающие авторские поиски, трудности, испытываемые при создании детского издания, так как, кроме нужд болгарской школы, детская литература направлена и к душевному миру юного читателя.

Многие из авторов, публикующихся на страницах журналов "Градинка" и "Детинска почивка", позднее проявят себя как самые лучшие детские поэты, оформят облик новой детской литературы (Ц. Церковский, Ст. Русев, Ст. Чилингиров и др.). В своей реальной сущности этот процесс содержит постепенный отход от дидактических элементов и постепенное включение новых художественных веяний, характерных для всего литературного процесса. В этом смысле первые журналы периода после Освобождения, содержат в себе как традицию, так и новые требования, поставленные перед ребенком — читателем и слушателем. На их страницах особым образом взаимодействуют переводная литература, фольклор, оригинальная болгарская поэзия для детей, придающие в своей совокупности облик детскому журналу. Проследивая развитие художественных произведений на страницах детских журналов периода после Освобождения, мы получим представление о конкретном оформлении и развитии детской литературы.



LA PRESSE PERIODIQUE POUR ENFANTS DE LA DERNIERE  
DECENNIE DU XIX S.  
(LES REVUES "GRADINKA" ET "DETINSKA POTCHIVKA")

R é s u m e

La presse périodique pour enfants après la Libération a une présence particulière dans le panorama de notre vie culturelle non seulement comme une continuation des idées morales et pédagogiques de la Renaissance, mais aussi comme un reflet du moment historique et des changements dans la vie spirituelle. Le rapport entre l'éthique et l'esthétique prend des dimensions nouvelles qui trouvent leur expression concrète dans les premiers textes littéraires sur les pages des revues pour enfants. Tel est le caractère des deux revues en question ("Gradinka" et "Detinska potchivka") que reflètent les recherches de leurs auteurs et les difficultés que suscite une édition pour enfants, car la littérature pour enfants est orientée non seulement vers l'école bulgare mais aussi vers l'âme des petits lecteurs.

Un grand nombre des auteurs qui publient dans ces revues viendront plus tard les meilleurs poètes pour enfants et donneront la physionomie de notre littérature de ce genre (Ts. Tserkovski, St. Roussev, St. Tchilinguirov etc.). Dans son essence ce processus se caractérise par l'abandon progressif des éléments didactiques et par l'inclusion des nouveaux impératifs, caractéristiques du processus littéraire en général. C'est dans ce sens que les premières revues après la Libération contiennent en elles des éléments traditionnels et de nouvelles exigences à l'égard de l'enfant lecteur et auditeur. Sur leurs pages coexistent d'une façon particulière les oeuvres traduites, le folklore et la poésie bulgare originale et dans leur ensemble ils forment la physionomie de la revue pour enfants. En étudiant ces revues on peut donner une idée du développement de notre littérature pour enfants.

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

Филологически факултет

Том 28 (27)

Книга 1 – Литературознание

1990

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ "ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE"

DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 28 (27)

Livre 1 – Les Lettres

1990

---

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО ВЪВ  
ФРЕНСКАТА РОМАНТИЧЕСКА ДРАМА  
Красимир Петров

I. Пространство и време

Проблемът за новаторството в романтическата драма

Интересът към френската романтическа драма не би могъл да бъде основан на някакви особени художествени достижения. Шедьоврите от времето на нейния разцвет се броят на пръсти, голяма част от творбите никога не са поставяни на сцена, а някои не са и били предназначени за това. В същото време амбициите на романтиците, както личи от теоретическите им и полемически съчинения, са насочени към драмата. Те са подхранвани не само от желанието класицизмът да бъде победен там, където има най-големи постижения, но и от всеобщо разпространеното схващане за драмата като жанр с най-богати изразни възможности, който е в състояние да изпълни мисията на поета. "Изкуството има национална мисия, обществена мисия, човешка мисия... ", прокламира Юго<sup>1</sup>. Театърът е освен това и най-масовото изкуство. "Аз пиша за тези, които не могат да четат", заявява корифеят на мелодрамата Пиксерекур<sup>2</sup>. Драмата е според Юго жанрът, съответстващ на духа на новото време. Идеалът на романтиците, тръгнали по пътя на обновлението, е "тоталната" драма, която да съчетава белезите и качествата на всички съществували и съществуващи драматични видове и която, от друга страна, да пресъздава в съвършен<sup>3</sup> художествена форма картините на живия живот.

За постигането на тази цел драматургът има нужда от пълна творческа свобода в избора както на изразните средства, така и на сю- ет т. Ето защо,



първото, което романтиците правят, е да отхвърлят всякакви догми и правила, характерни за френската драматическа школа. В търсенето на нова драматическа форма идеал за френските романтици става Шекспир. "Цел на драматическия поет, пише Юго, каквито и да са общите му възгледи за изкуството, трябва винаги да бъде преди всичко да търси величественото като Корней или истинното като Молиер; или, още по-добре, като най-висок връх, до който може да се издигне геният, постигането на величественото в истинното и на истинното във величественото, като Шекспир"<sup>3</sup>.

Така основната опозиция между класицизма и романтизма в драмата, която съчетава в себе си всички останали различия, се отнася до схващането за драматичните жанрове — на една йерархизирана система романтиците противопоставят една-единствена гъвкава и демократична драматическа форма, в която да се смесват възвишеното и низкото, сериозното и гротескното, прекрасното и грозното, трагичното и комичното, "както това става в живота". Същевременно тази опозиция е прекалено обща и чрез нея не биха могли да се разкрият истинските новаторски постижения на романтическата драма. Впрочем критиката е по принцип доста скептична що се отнася до новаторството на френските драматурзи от епохата на романтизма. Заявените в техните манифести намерения и претенции изглеждат грандиозни в сравнение с практическата им реализация. Обобщавайки този скептицизъм, Ф. ван Тиген пише: "Нима като цяло романтическата драма не представлява пиеса в пет действия, написана в александрини и плоски рими, където почти всички герои са взети от висшите класи на обществото — крале и принцове, кралици и принцеси? Нима в нея интригата не е изцяло основана на борбата между любовта и политиката? Нима в нея не се говори много повече, отколкото се действа? Единството на времето не е ли почти винаги спазено? Стилът не е ли твърде често благороден и възвишен". И заключава, че "театърът на Юго напомня повече Корней, нежели Шекспир. Ако и да има нещо ново, то е в твърде ограничена област и не засяга същината"<sup>4</sup>.

Друга област, където романтиците смятат да въведат промени, са сюжетите. На мястото на предъкваните от епигоните на Корней и Расин митологически и антични сюжети, трябва да дойдат епизоди от по-новата и преди всичко от националната история. "Признавам, пише Стендал в "Расин и Шекспир", че бих искал да видя на френска сцена "Смъртта на херцог дьо Гиз в Блоа" или "Жана д'Арк и англичаните", или убийството в Монтро; тези величествени и мрачни картини, извлечени от нашите анали, биха накарали да затрепти една чувствителна струна във всички френски сърца; според романтиците те биха ги заинтересували повече, отколкото нещастията на Едип"<sup>5</sup>. Ала и тук романтиците сякаш разбиват отворена врата. От философските трагедии на Волтер насетне е налице нарастващ



интерес от страна на драматурзите към върховите моменти от френското минало. Забелязват се все по-ясно изразени наченки на местен колорит, фактологическа правдоподобност, актуализиране и конкретизиране на проблематиката. Като резултат през втората половина на XVIII век се появява историческата трагедия, наричана през периода на Революцията още "политическа" или "национална" трагедия.

Интересът към историческите сюжети остава постоянен до самия апогей на романтизма към 1830 година. "Ако се изброят новите драми за периода от 1818 до 1830 година, може веднага да се установи, че броят на историческите трагедии нараства с всяка следваща година"<sup>6</sup>. Работата, разбира се, не е в самите сюжети, а в подхода към тях. Историческата трагедия съдържа в себе си противоречие между новата тематика и старата форма. Към събития като Стогодишната война или към герои като Жана д'Арк се подхожда по същия начин, както към тиванската война или към Едип. Дори през Революцията, третирайки съвсем злободневни проблеми, драмата следва класицистичните образци. Затова Б. Реизов съвсем логично заключава, че "строго погледнато, тази трагедия не може да бъде смятана за отделен жанр, рязко противопоставен на другите видове класическа трагедия. Под "историческа трагедия" може да се разбира само известна тенденция, която по време на революцията и Империята би могла да се открие и в другите жанрове, ала най-ясно съсредоточила се именно тук"<sup>7</sup>.

За да се говори за истинско обновление в тематиката, освен исторически сюжет е необходим и исторически подход. А той действително е приоритет на романтизма. И когато той е налице, историческият сюжет дори не е задължителен, за да се чувства в произведението пулсът на човешкото време. Ала как се проявява историзмът на сцената, след като за него е нужно много повече от външната обвивка на историческия и местен колорит в декора, костюмите и присъствието на историческите личности? По какъв начин драматурзите на романтизма пресъздават непрекъснато менящата се картина на света по волята и против волята на човека, нестабилността на видимо устойчивото, заменили рационалистичната стилизирана хармония между вътрешно и външно, материално и духовно, божествено и земно? Този въпрос изисква отговор, който, както казахме, не се отнася собствено до сюжета на произведението.

Основен белег на драмата на романтизма, а след нея и на модерната драма до наши дни, е конфликтът индивид — общество, около който гравитират всички проблеми. Този конфликт се проявява, разбира се, под различни форми в различните жанрове и школи, но що се отнася до романтическата драма, той също не е нейно откритие. Сблъсъкът между интересите на индивида и така наречените "държавни" интереси е характерен за историческата трагедия от времето на Революцията насетне. Там той е



въпътен в конфликт между аморалния макиавелистки принцип за постигане на целта на момента с всякакви средства и универсалния човешки морал, чийто носител е отделната личност. Този конфликт развива вътрешната противоречивост на социално-политическия идеал, провъзгласен от Революцията и на изградения от нея върху развалините на стария режим свят<sup>8</sup>.

Преходът от класицизъм към романтизъм може да се определи като преминаване от описание на едно единство от постоянни по мощ и посока сили, каквито представлява класицистичната трагедия, към анализ на отношенията между променливи по мощ и посока сили, каквото откриваме в романтическата драма. Класицизмът борави със статичната категория "характер", статична е и картината на света, на фона на която той се проявява. Взаимоотношенията на героя със средата са условни, подчинени на редица предварителни изисквания. Ето защо в нея за динамизирането на статичната по своята същност морална дилема, която е в центъра на произведението, е необходим външен, латерален инициращ конфликт като свадата на Дон Диего и Дон Гомес в "Сид" или съперничеството на Хермиона в "Андромаха" на Расин.

"Тоталният" конфликт в романтическата драма отваря сцената към външния свят. За разлика от трагедиите на класицизма, където господствуват абстрактни категории, романтизмът притежава една чисто живописна страна, но която не се ограничава с описанието като единствена проява на конкретното. Стремешът да се проникне в скрития смисъл на нещата, от една страна, и изключителният интерес към вътрешния мир на човека, от друга<sup>9</sup>, естествено и неизбежно водят до съпоставяне и в крайна сметка до прогивопоставяне на микрокосмоса на индивида с макрокосмоса на заобикалящия го, населен с видими и невидими, ведоми и неведоми сили свят. За пресъздаване на този сблъсък романтическата драма се нуждае от нови изразни средства, които обаче в по-голямата си част също не са нейно творение, а са плод на една многолетна традиция. Повечето откриваме в мелодрамата — най-разпространената през периода на предромантизма драматична форма.

Самата мелодрама следва една многовековна традиция, дошла от античната комедия и древногръцкия авантюрен роман и пресминала през испанската комедия, френската комедия на интригата и пикареския роман... В областта на театъра мелодрамата е тази, която осъществява връзката между просветителския XVIII век и новото време. Изпитала влиянието на теорията и практиката на буржоазната драма, която според Дидро "трябва да замени картината на характерите с тази на общественото положение с неговите задължения, предимства и затруднения"<sup>10</sup>, мелодрамата затваря проблематиката на произведението в рамките на частните интереси на

героите. От "съзливата" сантиментална комедия тя наследява стремежа към силно емоционално въздействие. Мелодрамата използва и широк пространствен и исторически фон. Пищността на спектакъла, главозамайващите декори напомнят бароковите представления от началото на XVIII век, но с тази съществена разлика, че е налице тенденция към опредметяване на пространството, т. е. изпълването му с предмети, които участвуват в действието, които присъствуват на сцената в чисто физически смисъл, а не като абстрактно-алегорични условни знаци.

Драматурзите романтици от Юго до Мюсе си остават добри ученици на Пикрескур и Дюканж. От тях те възприемат и поляризацията на персонажите на ангели и демони, на сериозни и гретескини, и напрегнатото с много перипетии и обрати действие, и създаването на специфична за всяка отделна сцена атмосфера и редуването на белязани от силен драматизъм епизоди с буфонада.

Що се отнася до обновлението на езика и версификацията, то заслугите на романтиците са несъмнени, но и тук те са продължители на едно движение, започнало много преди тях. Опити за въвеждане на прозата в трагедията например са правени още през първата половина на XVIII век ("Едип" на Ла Мот – 1730 год.), а в своето "Есе върху сериозния драматичен жанр", един от манифестите на буржоазната драма, Бомарше пише: "Сериозният жанр, който се намира по средата между другите два, бидейки длъжен да рисува хората такива, каквито те в действителност са, не може да си позволи и най-малкото отклонение от езика, нравите и костюмите на тези, които показва на сцената"<sup>11</sup>.

Свободата на езика е налице в мелодрамата, но опити за разчупване на старите рамки на благоприличието се правят и от авторите на трагедии, верни на класицизма. Льомерсие през 1809 година прави опит да съчетае възвишения тон с фамилиарния и простонародния стил в своята трагедия "Христофор Колумб". Ала още е твърде рано. При второто представление избухват безредици, в резултат от които има един убит и много ранени<sup>12</sup>. Когато през 1829 година Вини успява да постави своя авторизиран превод на "Отело" под заглавието "Венецианският мавър", фаталната дума "носна кърпичка", заради която тази пиеса дотогава не може да излезе на френска сцена, е произнесена. Но самият Вини възкликва по този повод: "Смешен триумф! Все така ли ще ни трябва по един век за всяка истинска дума, излязла на сцената?"<sup>13</sup>

Казаното дотук нямаше за цел да отговори, а напротив, да постави истински въпроса за новаторството на романтическата драма в развитието на жанра във Франция. В социален и общокултурен аспект значението ѝ не може да бъде подлагано на съмнение. По думите на Лиур за съвременниците на Юго премиерата на "Ернани" е един четиринадесети юли в литературата.



Но тук става дума за новаторство от чисто литературна гледна точка, което се поставя под съмнение не от вчера. Един век след същата премиера Жироду твърди, че "това събитие има изключително светски характер. Тогава така наречените романтически сили се проявяват не в едно от онези подмолни и ожесточени сражения, които унищожават привычките в мисленето или дават право на сърцето. Те просто се борят срещу по-възрастните си събратя... Цялата свата се ограничава до езика, речника, стихосложението, които действително се различават, но тъй малко, че въщност не може да се говори дори за свата"<sup>14</sup>.

Без претенции за пълен и окончателен отговор на този въпрос, ние ще се опитаме в следващите страници да хвърлим светлина върху значението на романтизма за драмата, когато несъмнено се поставят основите на развитието на жанра във Франция до наши дни. Ще представим драматичния модел, наложен от романтиците, чрез неговите основни аспекти — пространство, време, персонаж и диалог в тяхната взаимовръзка, тъй като ако традицията подготвя отделните черти на новото, заслуга на романтиците е синтезът на тези черти в едно цяло. Относителната нестабилност на това цяло определя по-сетнешната съдба на романтическата драма — ранния ѝ залез, което е вече друг проблем. Ала същата тази нестабилност на формата и тематиката правят доста трудна и нашата задача, тъй като за разлика от класицистичната трагедия или комедия например тук трудно може да се стигне до солидни обобщения и конкретните анализи или се отличават с фрагментарност, или спират до границата на творчеството на отделния автор. Разглеждайки романтическата драма, ние ще се спрем на достатъчен брой творби от различни нейни представители, като се абстрахираме от тяхната специфика, а напротив, потърсим общото. Намеренията ни не са да постигаме изчерпателност в описанието на явлението, а да очертаем определящите го параметри, за да изясним позицията на романтическата драма като етап от развитието на жанра във Франция.

И преди да пристъпим към основната част на изследването, нека кажем няколко думи за една може би спорна страна в избора от нас метод. По-нататък, както и дотук, ние ще разглеждаме драматичното произведение преди всичко като текст и само по изключение ще споменаваме една или друга негова сценична интерпретация. Аргументите в полза на подобен подход сигурно са толкова многобройни, колкото и възможните съображения против него. Ала все пак не бива да се забравя, че една постановка на драмата е вече нейн прочит, който носи белезите на социокултурната среда, на индивидуалните възгледи и особености на режисьор, актьори и на съвсем конкретни материални условия, които нямат нищо общо с конкретната творба. Представлението е до голяма степен друго художествено произведение, боравешо с други изразни средства, в което текстът е само



един от елементите. Да не говорим за възможния свободен подход към последния — съкращения, добавки, несъобразяване с дидаскалите и пр. Сцената е наистина огледало за драматичния текст, но по самата си същност това огледало е криво и полупрозрачно в една или друга степен.

Впрочем, самото противопоставяне текст — представление, макар необходимо и неизбежно, не бива да се абсолютизира; драматичният текст съдържа в себе си представата за сцена, така че дори оставайки в неговите рамки, предметите, декорът, движението, цялата топография на сцената е налице, защото те присъствуват в текста, кодирани са в него, независимо от евентуална материализация и от това дали драматичното произведение е предназначено за сцена или за прочит. А известно е, че голяма част от романтическите драми са, по определението на Мюсе, “спектакъл във фотьойл”.

Пример за изследванията на драмата от гледна точка на текста, като в същото време се държи сметка и за сценичната реализация, са например трудовете на “Драмата” М. Пфистер и “Театрален прочит” на Ан Юберсфелд<sup>15</sup>. Нещо повече, и двамата автори отделят значително внимание на отношението между текст и представление — първа глава у А. Юберсфелд и втора глава у Пфистер.

Както всеки театрален режисьор е преди всичко читател, така и всеки читател на драматичното произведение е своего рода режисьор. В процеса на четенето по необходимост той създава свой собствен вариант на сценична интерпретация, т. е. изгражда въображаемо пространство, изпълнено с предмети и населено с герои. От тази гледна точка четенето на драматичен текст се различава от това на разказа, където повествователят постоянно се връща чрез описанията към обстоятелствата, за да напомни тяхното наличие и да регистрира промяната в тях, при това тези описания притежават поетическа функция, за каквато дидаскалите не могат да претендират. Затова ролята на читателя на драма е по-активна, той е в по-голяма степен съавтор на автора.

Подобен е и прочитът с изследователска цел. Единствените допълнителни изисквания към него са обективността, т. е. избягването на пристрастия, предизвикани от чисто лични и от общи социокултурни причини и системността, т. е. последователното прилагане на определена методология. Критикът също влиза в ролята на режисьор, но резултат от неговата работа трябва да бъде максимално обобщената, бързопътна и имперсонална канава, от която да тръгват всички материални личностно обогрени интерпретации.



## Пространство

Категорията пространство има в драмата по-особен статут в сравнение с другите литературни жанрове, както поради това, че драматичното произведение поне по принцип е предназначено за миметична реализация, така и поради спецификата на самия текст. Може, разбира се, да се говори за пространство в драмата по отношение на текста, на сцената и на публиката<sup>16</sup> или за организация на театралното пространство спрямо зрителя, спрямо референта или актьора, но най-общото възможно разграничение между идеята за пространството в текста и физическото пространство на сцената отново ни връща към двата подхода, за които стана дума в края на увода. При анализа на драматичното произведение, а не на една или друга негова интерпретация, това разграничение става съвсем условно, тъй като сцената е така да се каже кодирана в текста; драмата винаги предполага сцена — реална или мнима.

Тази особеност на драматичния текст, наречена "театралност",<sup>18</sup> обединява в себе си много елементи, един от които е пространството. За да анализираме мястото и функцията му във френската романтическа драма, трябва да имаме предвид три негови главни свойства. Това са единството, човешкото измерение и смисловата многозначност.

Значението на понятието единство на драматичното пространство може да се схваща по два начина. Най-напред като взаимосвързаност и взаимозависимост между различните негови компоненти — декори, костюми, които оформят едно неделимо цяло, предназначено за очите на зрителя. От тази гледна точка пространството, в което се развива действието, е затворено от кулисите и от невидимата стена, която отделя актьори и публика. Ала под единство може да се разбира принадлежността на отделните видими картини към един фиктивен, невидим, неосезаем и безконечен свят, към който принадлежат героите на пиесата и който има параметрите на реалния свят на зрителя. Оттам и показаните на сцената обстановки, предмети, персонажи са само фрагменти от едно цяло, чийто център е далеч от мястото на действието, избрано сякаш случайно. Преобладаването на едната или другата идея за единство ни води към двете форми на драмата според Клод — затворена и отворена.<sup>19</sup>

Всъщност човешкото присъствие е силата, която осъществява това единство, колкото и обективиран да е фиктивният свят на произведението в драмата в сравнение с другите жанрове. Пространството в драмата е, така да се каже, очовечено, т. е. то е функция на междуличностни отношения. Неговите атрибути — предмети, планове, отвори и прегради, костюми и аксесоари, получават значението си единствено от персонажите. В различна степен тази функция присъства във всяко драматично произведение.

Пространството може да бъде по-неутрално или по-ангажирано. Оттук произтича неговата многозначност. Трите функции на пространството — утилитарна, референциална и символна<sup>20</sup> — важат за всички компоненти на пространството. То е най-напред чисто присъствие, което на нивото не на текста, а на постановката има значение на перманентност на ситуацията и представлява просто материален обект, на фона на който персонажите съществуват. Едновременно с това обаче същият този обект препраща към по-общи значения — исторически момент, социална среда и пр. И най-сетне, пространството като символ е във връзка със смисъла на произведението като цяло и се явява пълноправен негов създател — двата флакона с отрова в "Лукреция Борджия" например или пък стълбата от салона към стаята на Чартертън от едноименната пиеса на Вини. Присъствието на трите смислови функции на пространството са валидни за всяко драматично произведение, но, както казахме, се проявяват в различна степен. Така силно утилитарно и референциално присъствие на предметите е налице в реалистичната драма, силно символно присъствие имаме в драмата на символизма и в драмата на абсурда.

Къде могат да се търсят белезите на пространството в драматичния текст? Най-напред в отбелязването на мястото на действието, което може да варира от простото назоваване на един град или страна (в трагедиите на Корней и Расин, например) до пространните и постични описания на всяка отделна картина в драмите на Юго и Вини. После в течение на действието дидаскалите могат да доуточняват промени в положението на предметите и на персонажите, да регистрират поява или изчезване от полезрението. Най-сетне пространството с неговите атрибути присъствува в самия диалог, субективизирано, придобило целенасоченост чрез волята на персонажите, вилетено пряко в действието. Ако приемем, че връзката между елементите на пространството в драмата се осъществява по три начина — по съседство, по сходство и чрез опозиция, очевидно е, че опозицията е най-активната и най-висша форма на неговото проявление, защото по този начин то бива пряко включено в драматичния конфликт.

Нека кажем няколко думи за функцията на пространството в трагедията на класицизма. Макар нашата работа да няма характера на сравнително изследване, паралели са необходими и ще прибягваме до тях и по-нататък. Като цяло ясно се налага предварителната констатация, че пространството във всичките му аспекти присъствува твърде слабо в драмата на класицизма. Това произтича от самите основни принципи на нейната естетика и се отнася както да прагматическото, така и до референциалното и символното значения. Личността на протагониста — централна и обособена — съсредоточава напълно вниманието. Следвайки духа на Ренесанса, освободил изкуството от товара на цяла една символна система, йерархизираща пространството



и времето на този свят в перспективата на отвъдния, класицизмът оголва докрай образите откъм метафорично значение, спира до метонимията и алегорията. Ето защо, поставен редом с по-късните драматически школи, класицизмът се отличава с дематериализация и десемантизация на пространството.

Поради почти пълното отсъствие на дидакалии класицистичната трагедия отрежда място на пространството изключително в диалога. Но и тук, като се оставят настрана елементите на човешкото тяло, най-голямо внимание се отделя не на предметите и пространството около персонажите, а на външното невидимо пространство чрез разказите за събития и действия, които според изискванията на правилото за единство на мястото и на благоприличието, зрителите не могат или не бива да видят. Така възловите епизоди в "Сид" — двубоите на Родриго с дон Гомес и дон Санчо или битката с маврите — се предават чрез разказ. Нека засега само мимоходом отбележим, че романтиците използват други способности за директно, обективно (а не чрез разказ) въвеждане на външното пространство — в "Андеа дел Сарто" на Мюсе се чуват гръмотевиците на приближаващата буря, а в "Ернани" оръдейни изстрели възвестяват избирането на Карлос за император. Така че дори що се отнася до външното пространство, макар и широко застъпено в диалога на класицистичната трагедия, то се включва в произведението чрез разказите — субективни и поетични — на очевидци. Границата между невидимото външно пространство и видимото е трудно преодолима. За нейното преминаване са необходими персонажи с особена функция — вестители, свидетели и пр. Тази непроницаемост в отделни случаи може да бъде подчертана от нравствена антитеза, основна за смисъла на произведението като цяло, както е в "Андромаха" на Расин:

<i>невидимо пространство</i>	———	<i>видимо пространство</i>
<i>свобода</i>		<i>робство</i>
<i>родина</i>		<i>изгнание</i>
<i>щастие (съпруг)</i>		<i>нещастие (вдовица)</i>

В случая външното пространство има чисто нравствено значение, то е интериоризирано и съществува чрез своя носител — персонажа, още повече, че е белязано със знака на миналото; това не-тук и не-сега, което прави дистанцията непреодолима и още по-болезнена.

Ето защо може да се каже, че в класицистичната трагедия невидимото пространство е част от видимото, докато в романтическата драма, обратно, видимото пространство е само фрагмент, метонимия на цялото, което е отвъд кулисите; всеки фрагмент "отвъд" във всеки момент може да стане видим, да измести стария декор от сцената, освободена от единството за

място. Традиционното делене на действия минава в делене на картини, при което отделният епизод е свързан с определена материална среда, с обособено пространство, чиито елементи по един или друг начин влияят или поне изясняват смисъла на протичащите край тях събития. Подобно взаимодействие не е мислимо в класицистичната трагедия, а и не е необходимо, като се има предвид затвореният характер на драматичното действие. В отвореното за външни влияния действие на романтичната драма промяната на декора, на средата, на обстановката означава не само промяна на ситуацията, на атмосферата, а е и важен белег за движението на времето, за динамичната картина на света и човека. В трагедията тъкмо обратно, затварянето на действието в рамките на ограничено пространство води до нарастването на вътрешното напрежение, или с други думи, стига се до класическото разграничение на драматизъм чрез излишък на време, и драматизъм чрез действие, чрез непрекъснатата смяна на ситуацията поради недостиг на време. Сред бедния на детайли и аксесоари декор на класицистичната трагедия персонажът остава безразличен към предметите. Тези предмети могат да бъдат назовавани, но героите не влизат в досег с тях, те сякаш се движат в празно пространство.

Максималната обобщеност на проблематиката в трагедията, освен цялостното си отражение върху останалите страни на драматичното произведение, дематериализира и пространството. Дори когато в диалога се посочват съвсем конкретни предмети, това става чрез най-общи родови термини, а за описания, при които да се прибегва до метафоризиращи означения на околната среда, не може да става и дума. Оттам и същественото различие при възприемането, интерпретирането на трагедията, от една страна, и на романтичната драма, от друга. В първия случай се върви от абстрактно към конкретно, а във втория — от конкретно към абстрактно.

Интериоризацията на действието в класицистичната трагедия предопределя и позицията на субекта в пространството — в него се проектират и центърът, и периферията, докато в романтичната драма периферия е свегът извън субекта, а той, бидейки само център, по силата на това обстоятелство осъзнава своята нестабилност, зависимостта си от външни, независещи от волята му, често непредвидими обстоятелства и въздействия.

Нарастването на ролята на театралното пространство се обяснява най-често с характерния за романтиците стремеж към пресъздаване на местния и исторически колорит. С помощта на вещите драматурзите очертават пространствените и временните граници на действието, за което спомагат разширените технически и художествени възможности на сценографията. Не бива обаче същността на театралното пространство в романтичната драма да се свежда до иконическата ярност. Предметите нарастват не само количествено, те не само отправят зрителя към една



конкретна жизнена среда, а играят сложна многопластова роля в произведението.

Пространството на сцената се определя чрез предметите, които то съдържа, според техния брой и качества им – форма, цвят, подвижност, разположение. Така се очертават и празните пространства – отвори, свободни места и най-сетне планове – огъсени, в дълбочина и пр. Предмети са и костюмите и аксесоарите, прикрепени, придружаващи отделните персонажи, неразделно свързани с тяхната роля в действието, с тяхната индивидуалност.

В романтичeskата драма, за разлика от класицизма, значението на предметите нараства несимоверно. Пространството като цяло придобива по-пълно присъствие. То бива овеществено не поради големия брой предмети, които съдържа, а поради факта, че всеки отделен предмет има основание за своето съществуване и влиза в десен контакт с персонажите. Какъв е резултатът от това овеществяване на пространството и от какъв характер са връзките на героите с предметната среда? Романтиците са тези, които за пръв път в историята на френската драма прибягват пълноценно и еднакво интензивно до трите фундаментални значения на предмета – прагматическото, метонимичното и метафоричното. От тази гледна точка техните мечти за създаване на "тотална" драма наистина се сбъдват<sup>21</sup>.

Първото, което се хвърля на очи е, че персонажите от романтичeskата драма влизат в досег с предметите – живеят сред тях, докосват ги, служат си с тях. Този досег е съставен от безброй незначителни жестове, движения, често на пръв поглед без пряка връзка с това, което в действителност става на сцената, но които служат за ориентиране на героя, издават чрез пантомимата неговото душевно състояние по този начин пестеливо и изразително заместват традиционния монолог. Предметите сякаш започват да говорят редом с персонажите. Ето защо драматурзите внимателно фиксират тези детайли в дидаскалите. Юго например отбелязва по следния начин движенията на Трибуле пред заключената врата, скрила от очите му краля и родната му дъщеря:

*"През първата част на тази сцена Трибуле има вид на човек, който наблюдава, търси, разглежда. Почти през цялото време само погледът му издава това, но когато му се струва, че никой не го гледа, той мести стола си, докосва дръжката на вратата, за да провери дали е заключена". (III, 3)*

*А в "Руи Блас" на закопчалката на една наметка е отделен едва ли не цял епизод:*

*"Дон Цезар: Ела ми помогни, яката закопчай.*

*Лакеят: (гордо) Не съм камериер.*

*Преди дон Цезар да му попречи, той взема звънчето, което е на масата и звъни.*

*Дон Цезар: (настрана, изплашен) Сега пък със звънеца самия домакин ще доведе подлеца!*

*Загазих!*

*Влиза един от негрите. Дон Цезар, силно изплашен, се обръща с гръб, като човек, който не знае какво ще стане.*

*Лакеят: (на негъра) Копчето на плаща закопчай!*

*Негърът се приближава важно до дон Цезар, който го гледа смаян, и закопчавя яката на плаща му, след което се покланя и излиза, като оставя дон Цезар вкаменен от изненада". (IV, 3)*

Като изключим комизма на горната сцена, подобни детайли могат да останат незабелязани поотделно, но значението им за цялостното присъствие на персонажите в пространството около тях е огромно.

Малко преди споменатата сцена откриваме в "Руи Блас" момент, немислим за класицистичната трагедия:

*"Дон Цезар отива в ъгъла, където е малката маса, взема я и я пренася на преден план, след това бърже я покрива с онова, което номира в шкафа – бутилки, провизии. Прибавя също и чаша, чиния, вилица и пр. След това взема в ръка една бутилка и я гледа...*

*Какво ли пише тук?*

*Налива в ръка чаша вино и го изпива на един дъх... Почва да яде". (IV, 2)*

Доколко подобни епизоди не са случайни, може да се съди не само по тяхната честота, но и по това, че те представляват неделима част от действието, което личи от диалога между Октав и Мариана край масата на една кръчма. За този разговор ще стане дума по-нататък, нека тук само обърнем внимание на значението, което му придава съдията Клодио и по-конкретно на мястото, където той се провежда: *"Терасата на една кръчма не е място, където съпругата на един магистрат може да се впуска в разговори..."* ("Капризите на Мариана", II, 3)

На основата на този физически контакт на героите с предметите се очертават и по-дълбоките значения на тези предмети. Когато говорим за метонимичната функция на пространството, не бива да имаме предвид само онези свойства, които са белези на местния и исторически колорит, а въобще всяко отправяне по един или друг начин от видимото за зрителя пространство към невидимия свят отвъд.

Най-простият способ за такова отправяне се съдържа в характера на самите декори, чиято отворена перспектива е също новаторска в сравнение с класицизма. Фонът, на който се развива действието в Ден първи на "Мария Тюдор" на Юго например, е описан по следния начин: *"Пуст пясъчен бряг край Темза. Стар полусъборен парпет скрива от погледа водата. От дясната страна има бедна хижа. На нейния ъгъл статуйка на*



*Богородица, а под статуетката в желязно кандило гори кълчица. В дъното, отвъд Темза, е Лондон. Изпъкват две високи здания — Тауър и Уестминстер." (I, 1)*

Забележително в самото описание е не толкова детайлността, а наслагването от близко към далечно на няколко плана, постепенното разширяване на ъгъла. Този простор, белязан от характерни локални силуети, е подходящ за завръзка на действието, чийто смисъл по-нататък ще бъде синтезиран в антитезата, предопределила съдбата на Фабиани: *"Погледнете добре. Оттук се вижда върхът и падението в участта на всеки фаворит — Уестминстер и Тауър". (I, 1)*

Подобно преливане на няколко последователно отдалечаващи се плана не само разтваря затвореното пространство на сцената, но и размива и заличава границата между видимото и невидимото пространство<sup>22</sup>. Характерни са случаите на динамизирането му от подвижни обекти, които във всеки момент могат да се придвижат от заден към преден план и да се включат в действието. В "Луcreция Борджия" на Юго например първо действие се открива при следната обстановка: *"Тераса на двореца Барбарико във Венеция. Ножно празненство. Маскирани прекосяват от време на време сцената. . . В дъното отвъд терасата трябва да тече каналът Цуека, по който се вижда как на моменти преминават гондоли, пълни с маскирани гости и музиканти". (I, 1)* При подобни обстоятелства Рацета от "Венецианска нощ" на Мюсе в началото на пиесата слиза от гондолата, за да стане главен герой, а в края поема по обратния път, за да изчезне от живота на Лорета: *"Той се качва в лодката, която изчезва под съпровода на музикални инструменти". (3)*

Движението на фона може да има постоянен и целенасочен характер и да представлява жива картина, която потапя действието в своеобразна атмосфера и може да бъде източник на поврати в неговото движение. Подобни примери могат да се открият в "Марион Делорм", "Анджело" и "Бургграфовите" на Юго, в "Маршалката д'Анкр" на Вини, в "Лоренчачо" на Мюсе и др.

За връзка между видимото и невидимото пространство могат да служат идващи отвън звуци. Такава е една от функциите на музиката, широко използвана в пиесите на Мюсе и в "Театъра на Клара Газул" на Мериме.

Пространството отвъд кулисите тук, както и в трагедията, служи за място на важни събития. Но начинът, по който тези събития достигат до зрителя, е съвършено различен. За тях той научава не като за нещо минало, от което е останал само резултатът, а в момента на извършването им. Типичен пример за това е финалната сцена на "Мария Тюдор", когато ексекцията на Фабиани е маркирана от биенето на камбани и оръдейни изстреци:

*Джейн: Камбаните спират.*

*Кралицата: Защото кортежът е вече на мястото за екзекуции.*

*Чува се далечен оръдеен изстрел.*

*Джейн: Господи!*

*Кралицата: Той се изкачви на ешафода.*

*Втори оръдеен изстрел.*

*Кралицата: Сега коленичи.*

*Джейн: Това е ужасно.*

*Трети оръдеен изстрел.*

*Двете: Господи!" (III, 2, 2)*

Драматизмът на тази сцена не би бил по-голям, ако събитието се разиграваше пред очите на зрителя.

Самите персонажи на романтичната драма не се чувствуват ограничени в рамките на някаква предварителна пространствена даденост. Те схващат света като нещо цяло и неделимо, а себе си като частица от вселената. Любовта може да бъде тази сила, която свързва човека с материалния свят. *"О, Розет, Розет, знаеш ли какво е любовта? — възкликва Пердикан, — Ти не можеш да четеш, но разбираш какво казват тези поля и гори, тези прохладни реки, тези плодородни ниви, цялата тази природа, блестяща от младост. Ти просто ги приемаш за безброй свои братя, а мен — като един от тях. Стани, ти ще бъдеш моя жена и двамата заедно ще пуснем корени в самите недра на всемогъщата природа. ("С любовта шега не бива", III, 3)*

Любовта е тази, която открива света за Руи Блас:

*"О, небе, над мен изгриваш ти!*

*За първи път блестяш така, откак те помня!*

*Светът сега пламти във светлина огромна,*

*като във сън блажен, като във божии рай —*

*всред хиляди лъчи пленително сияй". (III, 4)*

Другаде връзката със света става мерило за силата на натрупаната енергия, готова да се излее в един решителен акт, който е в състояние да разтърсе небето и земята:

*"Каква е странна тъмнината!*

*В небето ураган! Убийство на земята!*

*Тук аз съм тъй голям! Гневът ми при това*

*сега върви в едно на бога със гнева. . .*

*И ако утре бог рече от своя шатър:*

*— Земя, кой твой вулкан отвори своя кратер?*

*Кой в своя луд каприз разтърсва те тъй зле?*

*Тогава с ужас тя ще каже: "Трибуле!"*

*О! Смей се зъл смешник! Ти много се гордееш.*

*Със своята мъст на шут сега света люлееш!" (V, 1)*



Същевременно опиянението от свободата и от простора за изява на вътрешните импулси се съчетава с усещането за несигурност именно поради липса на опора в пространството. Светът се разкрива огромен, необятен, но и непознаваем, не по мярката на индивида, който осъзнава в моменти на пробуждане своята слабост: *"Представи си един въжеиграч със сребърни обувки и прът в ръка, увиснал между небето и земята... Погледне ли надолу, завива му се свят, погледне ли нагоре, губи опора"*. ("Капризите на Мариана", I, 1)

В представите на романтическия герой в едно се сливат не само видимото и невидимото пространство, не само вътрешният човешки мир с външния свят, но така също земното и отвъдното, светът на живите и светът на мъртвите. Последният може да бъде сетно убежище за онеправдания:

*Дон Карлос: Стана ли аз император немски,  
ще ви изгоня пак.*

*Ернани: О, знам, че си жесток.  
Останалият свят е толкова широк!  
Не би ме уловил с безсилната си злоба.*

*Дон Карлос: Щом бъде мой светът?*

*Ернани: То мой ще бъде гроба!" (II, 3)*

Романтизмът, разбивайки, по думите на Бодлер, тесните рамки на разума, създава една двойствена картина на света: от една страна романтическият герой открива за себе си материалната среда, предметите като физическо присъствие — търси хармония в техните форми, цветове, положение, но тази хармония се оказва непостижима, без да се проникне в скрития смисъл на предметите. Именно тайнствената метафизичност на физическата среда е тази, която привлича като възможност за единение на човешката душа със световния дух. Оттам и противоречивото отношение на романтиците към материалния свят: отношение на отблъскване и привличане. Вечното недоволство от това "тук и сега" кара героите на романтическата драма или да търсят изход в бягството, което ги обрича на вечно странстване (Франк от "Чашата и устните" на Мюсе), или да превърнат в приказка, да мистифицират пространството, което обитават ("За какво мечтаят девойките"). Това са двете крайни точки на бунта на индивида, между които се разполагат всевъзможни позиции — Ернани, Трибуле, Антони, Октав, Фантазио, Чатертън и др. Важно в случая е отражението, което има подобно виждане за света върху пространството в драмата, защото то е източник на неговата метафоризация.

Ако се разгледа романтизмът в по-широка перспектива, може да се установи линията на приемственост и отхвърляне, която иде още от античността и преминава през средновековната, ренесансовата и

класицистичната драма. Според Бахтин френският Ренесанс в лицето на Рабле внася "очистение на пространствено-временния свят от разлагащите го моменти отвъдно мировъзрение, от символчeskото и йерархическо осмисляне на този свят по вертикала, от проникналата в него зараза на "антифизис". Тази полемика задача се съчетава у Рабле с положителното утвърждаване на адекватен пространствено-временен свят като новхронотоп за новия хармоничен и целенасочен човек и за новите форми на човешко общуване"<sup>23</sup>. Френският классицизъм, подхващайки определени ренесансови тенденции, не само демистифицира пространството, но, както казахме, го и дематериализира, изключва го като фактор за затворената психологическа територия на персонажа, резултат от хипертрофиралата идея за антропоцентризма. Това особено ясно личи в классицистичната трагедия. Романтизмът е този, който не само преоткрива пространството в неговите материални параметри, но го и спиритуализира, оставяйки индивида за негов център.

В този преоткрит свят, изпълнен с тайнствени знаци, романтическият герой с опиянение търси отговор на въпросите, които измъчват душата му, опитва се да намери свои опорни точки, защото никога не е сигурен, че е проникнал достатъчно дълбоко в смисъла на тези знаци.

Предметите в романтичeskата драма, превърнати в метафори, служат най-напред като средство за обобщение между персонажите. Бутилката лакрима кристи, която Октав изпива пред очите на колебаещата се Мариана, става не само център на диалога, но поставя пред двамата въпроса за цената на човешкото щастие. ("Капризите на Мариана", II, 1). Фабиани изведнъж се сдобива със зловещ двойник, когато Ешуа изважда една кукла и ехидно заявява: "*Кралицата може би ще се сдобие с нов фаворит. аз пък ще дам нова кукла на моето дете. — Да видим кой пръв ще счупи играчката си*". ("Мария Тюдор", I, 2). Понякога цялото видимо пространство се превръща в метафора, разкриваща живота, който персонажите водят в него. Така във "Фантазио" дворецът е клетка, затворила принцеса Елизабет (II, 5). Пердикан хвърля годежния пръстен на Камий във водата и това за Розет е аргумент, по-силен от всякакви думи. В същата сцена откриваме и друг предмет, който за романтичeskия герой е от особено значение и с който той влиза в диалог — огледалото.

*"Сега погледни този пръстен. Стани, ела да отидем до изворчето. Виждаш ли ни двамата във водата, притиснати един до друг? Виждаш ли прелестните си очи редом с моите, ръката си в моята? Гледай, сега всичко ще изчезне. (Хвърля пръстена във водата.) Виж, нашето отражение изчезна; ето го, постепенно се появява отново; помътнялата вода пак е спокойна, но още трепти; широки черни кръгове пробягват по нея; търпение; ето, отново виждам нашите сплетени пръсти; още минута и на твоето мило лице няма да остане нито гънка, гледай!*



(III, 3) В огледалото героят търси истината, но често остава измамнен, защото вижда това, което сам иска да види. Пердикан мамии Розет, както Рафасел мамии Камарго, като обръща към нея огледалото с думите: "Съмнявате ли се в любовта ми, щом сте тъй красива?" ("Кестените от огъня", 2). Мамии се и самата Камарго, питайки огледалото, подобно на царлицата от приказката: "Не съм ли все така красива? След три безсънни нощи нима бузите ми са хлътнали, а устните ми побледнели? Боже мой, нима не съм все същата Камарго? А нима под червилото може да се разбере дали съм. . . бледа или не? Хайде, хайде! Аз съм все така красива!" (5).

Впрочем, целият свят е огледало за човешката душа. И то може да бъде измамно, както е измамно спокойствието на лятната нощ, в която Родолфо и Катарина сякаш виждат собственото си отражение. "О, не се бой. Виж колко спокойна е тази нощ. Всичко е любов във нас и всичко е покой край нас". ("Анджело", II, 4). Но може да казва и истината, особено когато тя е жестока. В банцината табакера, останка от миналите щастливи дни, се оглежда цялата сетнешна съдба на Чатергън, (III, I). Старият опушен град е огледало на душата на Фантазио: "Погледни този стар опушен град – в него няма нито един площад, нито една улица или уличка, които да не съм обиколил поне тридесет пъти; няма нито едно паве, по което да не съм стъпвал с изтърканите си подметки; пред която и къща да мина, знам коя е девойката или старицата, чиято глупава глава наднича вечно зад прозореца; не мога да направя и две стъпки, които да не повтарят стъпките ми от вчера; но виждаш ли, приятелю, този град е нищо в сравнение с мозъка ми. Всичките му кътчета са ми сто пъти по-познати; всяко местенце, всяка уличка в моето въображение са ми сто пъти по-скупни; кръстосвал съм го по сто пъти повече посоки, този мой разнебитен мозък, аз, неговият единствен обитател!" (II, 2).

В "Ернани", останал сам пред гроба на Карл Велики, дон Карлос се вижда в саркофага като в огледало, ала не вижда в него себе си, а образа на великия монарх. Огледалото се оказва прозрачно и през него минава светлината на миналото величие, която озарява младия претендент:

"О, Карл Велики, ти!

Понеже господ-бог ни взе и ни постави  
лице срещу лице, влей мисли величави  
във моя царствен ум! От гроба, от нощта  
вложи в гърдите ми и мощ, и красота". (IV, 2)

Това озарение е един от мотивите за последвалата метаморфоза на героя.

Освен метафоричната функция в диалога, предметите и елементите

на пространството в романтическата драма действуват и като автономни смислови единици. Те заживяват сякаш свой самостоятелен живот, превръщат се в символи, чие то значение понякога остава скрито за отделния персонаж, но излиза на преден план за зрителя в цялостния контекст на произведението. Те играят важна роля в драматичното действие и често предопределят неговата посока и в крайна сметка съдбата на героите. Така в "Лукреция Борджия" златната бутилка с отрова и сребърната с чиста вода се превръщат в символ на скритата истина, на която почива пиесата. Всеки от персонажите знае част, но никой цялата истина и тази несигурност поддържа напрежението и поражда конфликтите. Зад привидната реалност се крие друга, не толкова ужасна, населена сякаш с други същества: Лукреция не е чудовище, а любяща майка; Дженаро не е неин любовник, а роден син; приятелите се оказват врагове, а враговете — приятели; отровата — противоотрова, а прекрасното вино носи смърт. В този двойствен свят всички предмети, костюми, облекла, усмивки придобиват значение не по-маловажно от словата, които героите си разменят.

Когато в края на трето действие Ернани дава своя рог на дон Гомес, той не подозира какво ще му струва звукът на този рог, защото в момента презира живота и понася съществуването само заради смъртта на другия, а когато трябва да изпълни клетвата си, бива изтръгнат от щастие, за което преди не е мечтал. Двете появи на този фатален предмет не само бележат крайностите на човешката съдба, но и показват как цената на смъртта се определя от цената на живота.

Друг елемент на пространството — стълбата — често съсредоточава в себе си огромен смислов заряд. Финалът на "Мария Тюдор" се разиграва на фона на две стълби, едната от които се изкачва, а другата слиза, без да се вижда нито откъде идват, нито накъде водят. По-късно един от героите споменава, че това е стълбата, по която слизат осъдените към мястото за екзекуция, но двете ясно очертани посоки надолу и нагоре сочат съдбата на всеки от двамата герои — Фабиани и Джилбърт — престъпника го чака земното правосъдие и преизповеднята, а невинния — бленуваното щастие.

Стълбата, която води от салона в дома на Джон Бел към стаичката на неговия наемател Чатертън, служи за център на декора през цялата пиеса. По нея сякаш поетът се откъсва от земната обстановка — съчетание от разкош и духовна пустота; стълбата служи за мост между двата плана, на които е разделено пространството, по нея се изкачва Чатертън, за да посрещне смъртта, на нейните стъпала умира и Кити Бел, този "паднал ангел", който не успява да измени пътя докрай<sup>24</sup>.

Околното пространство въздейства на персонажите и чрез светлините и звуците си. Например контрастът светлина — мрак в драмите на Юго, елемент от общата антитеза на белия и черния цвят, за която ще



стане дума по-долу. Ала светлината може да бъде и знак, както в началото на второ действие на "Ернани", когато дон Карлос е на улицата, вперил очи в прозореца на доня Сол. В "Кестените от огъня" пък музиката маркира трите възлови момента в пиесата — сцени трета, пета и седма. Тя е, която във "Венецианска нощ" представя света, от който идва Рацета, обзет от несвойствено за хора като него чувство, а на финала го връща към действителността със своя зов за прости удоволствия и мимолетни приключения.

Без да се спираме специално на значението на костюмите, ще отбележим, че в модерната драма от романтизма насетне те възвръщат значението си, следвайки една традиция, идваща още от античните маски и запазила се през епохата на класицизма единствено в комедията. Както казва Ж. Годон, "на сцената расото прави монаха". Самият Годон отделя достатъчно място на костюмите в театъра на Юго<sup>25</sup>. Нека ние обърнем внимание само на някои символи, свързани с конкретни персонажи или ситуации, които служат за определяне на техния статут и нравствен знак в действието. Такава роля играят преди всичко цветовете. Прсобладаващи в романтическата драма като цяло са черният, белият и червеният цвят. Първите два естествено се свързват с антитезата демон — ангел, дошла от мелодрамата. В бяло са доня Сол, кралицата в "Руи Блас", Бланш в "Кралят се забавлява", Нинет и Нинон в "За какво мечтаят девойките" и пр. В черно са злодеите и палачите, преди всичко фигури от втори план като Хомодеи, Салтабадил. Ала в черно са също и главните герои, истински носители на романтическия дух — Ернани, Руи Блас, Родолфо, Челио, Франк, Чатертън в контраст с пищените облекла на своите противници. Оттук насетне значима става всяка промяна в облеклото в процеса на действието.

По-особено място заема червеният цвят. Той олицетворява светската и духовната власт и насилието, което произтича от нейното упражняване. Близост на двете идеи — за властта и за насилието — откриваме на много места. Един от героите на "Марион Делорм" описва кардинал Ришельо по следния начин:

*"На смърт! Ришельо ласкае и убива!*

*Под алена наметка във кръв ръце прикрива!"* (II, 1)

Дон Алфонс се обръща към Лукреция Борджия: "Отвращавам се от вашия баща, който е папа; от вашия баща, който е антихрист; от вашия баща, който пълни каторгите със знатни люде, а обгражда светия престол с бандити; така че като гледам и каторжници, и кардинали облечени в червено, питам се дали каторжниците не са кардинали, а кардиналит — каторжници!" (II, 1, 4). А Камарго, подтиквайки абата към убийство, възкликва:

*"От кръв ли се боиш? За пурпурна наметка  
на кардинал със нож уреждай своите сметки!"*

("Кестените от огъня", 2)

Връзката на романтическия герой с материалната среда в драмата най-ясно се проявява в директното ангажиране на пространството и предметите в действието. Разбира се, те играят такава роля и с всички гореспоменати функции, но тук става дума за тяхното включване именно като материални фактори, а не като носители на едно или друго комуникативно, метафорично или символно значение. Тъй като тези функции най-често се осъществяват успоредно, тук ще обърнем внимание на случаите, когато преобладаваща е материалната функция. Така отделни предмети се явяват не само метафори — обобщения, но и тласкат действието напред, като носител на определена човешка воля.

Подобни примери в драматическото творчество на романтиците има много. Присъствието на подобен ключов предмет в пиесата има дълга традиция, ала при класицистичната трагедия тя бива забравена и се възражда в мелодрамата. Най-напред това са различните писма и други документи, които съдържат информация, способна да промени или идентичността на героя, или съотношението на силите в конфликта, или пък да даде разрешение на определена ситуация, често в неочаквана посока. Типичен пример за това е писмото, което Руи Блас пише със собствената си ръка, за чието съществуване той някак лесно забравя. Тук всъщност става дума за завърнали се от миналото персонаж със стара идентичност, способ, на който ще се спрем по-нататък. За нас сега е важно, че това завръщане се осъществява посредством материален предмет.

В "Анджело" пък откриваме писмо, което въздейства на ситуацията не в отсъствието на неговия автор, а напротив, обявява скритото му присъствие. Това е бележката, оставена от Хомодеи на масата на Катарина и която тя с ужас открива в момента на срещата си с Родолфо.

Предметите въобще играят изключителна роля в пиеса като "Анджело", основана изцяло на мистерията и на скритата идентичност или по-скоро на двойната идентичност на персонажите: Родолфо е всъщност Еселино ди Романо, влюбен в младата девойка; тази девойка е Катарина Брагадини, но за комедиантката Тисбе в един момент тя се оказва не съперница, а момичето, спасило някога майка ѝ от позорна смърт; Хомодеи е влюбен в Катарина венециански шпионин, а накрая пиесата е овенчана с възкресението на една мнима мъртва. За разплитането на този възел основна роля играят двете писма: това, за което става дума, и другото, което разкрива на Анджело, че има съперник, както и множество предмети — ключът, с който Тисбе прониква в двореца, кръстът, по който тя разпознава Катарина, флаконът с отрова, пълен всъщност само с приспивателно и пр.



Ясно е, че пиеси с подобна композиция, а такива има много в творчеството на романтиците, не само включват предметите и действието, но и не биха могли да съществуват без тяхното съдействие, съучастие. Достатъчно е да си спомним как кралицата разпознава своя обожател в лицето на Руи Блас и как в същия този момент последният се убеждава в нейните чувства към него (II, 3), за решаващата роля на картбланша в "Мария Тюдор", който преобръща развързката на сто и осемдесет градуса (I, 6) и за документите, които правят от Джейн наследница на лорд Талбот, за фаталната роля на писмото на Камий, което подтиква Пердикан да ухажда Розет (III, 2), за парчето хартия с подписа на лорд-мера, което праща в гроба Чатертън (III, 7).

Разбира се, да се поставят редом толкова различни във всяко отношение пиеси е твърде рисковано и ако го правим, то е да подчертаем общото навлизане на предметите в действието, да констатираме в крайна сметка преливането на материалния и духовния свят, характерно за романтизма и проявяващо се по своеобразен начин в драмата.

За най-пълно проявление на пространството в драмата може да се смята неговото включване направо в драматичния конфликт, разбиването му на части, които влизат в опозиция помежду си, следвайки основния замисъл на произведението. Имаме предвид разделянето на цялостното театрално пространство на две, а не функцията на отделни негови елементи или характеристики, за които вече стана дума. Подобни пространствени деления в отделни конкретни пиеси могат да приемат най-различен вид, но най-често това са опозициите затворено — отворено, свое — чуждо, скрито — открито пространство. Нека обърнем внимание, че подобно раздробяване на пространството е белег за дистанцията между романтическата драма и класицизма, при който идеалът за максимално приближаване на фиктивното пространство към реалните размери и дадености на сцената и декора изключва подобно разделение. Единственото възможно разграничение в трагедията, което допускат правилото за правдоподобие и единството на мястото, е това на видимо и невидимо за зрителя пространство, като ролята на второто е ограничена до няколко функции. Нека разгледаме някои примери за пространствена опозиция в романтическата драма.

Когато А. Юберсферд пише, че сценичното пространство у Юго "е конструирано, солидно, йерархично, елитарно, с ясно обозначена специфика (замък, дворец, крепостни стени, зала и пр.), на което се противопоставя едно друго пространство — безформено, отворено, неопределено, понякога разцепено (улицы, прошади, порутени къщи и пр.)"<sup>26</sup> ние можем да се съгласим с нея само отчасти, защото подобно разграничение важи с еднаква сила за всички драматурзи романтици и освен това у Юго отвореното пространство ни най-малко не е по-неясно и по-неопределено от затвореното.



Напротив, когато става дума за място, което не е свързано пряко с нито един от персонажите и не е социално маркирано, като например брега на Темза в "Мария Тюдор", то притежава опорни точки, ориентири, които му придават съответното значение. Всъщност става дума за позиция затворено — отворено пространство, но тя не почива на някаква по-голяма или по-малка определеност на едното или другото.

В "Ернани" мястото на първо, трето и четвърто действие е затворено (спалня, замък, гробница), а на второ — отворено (улица). И ето че откриваме удивително съответствие между това редуване и позицията на главния герой. Когато е в затворено пространство, било сам (първо, трето действие), било със съюзници (четвърто действие), Ернани губи борбата със своите съперници, независимо дали става дума за любовта или за отмъщението, на което е посветил живота си. И само във второ действие, под открито небе, той излиза победител и получава възможност да прояви великодушие. Не е необходимо да се коментира връзката на опозицията затворено — отворено пространство със същността на основния за произведението конфликт и с характерите на персонажите. Особено показателен е последният акт на драмата, когато героят загива, изпълнявайки дадената клетва, оставайки в същото време победител в нравствен план. Двойствеността на този финал се подчертава от пространството на терасата в двореца Арагон, което може с еднаква сила да бъде определено като затворено и като отворено. Участието на затвореното и отвореното пространство в драматичния конфликт може да бъде проследено и в пиесите на Вини и Мюсе — "Маршалката д'Анкр", "С любовта шега не бива", "Андреа дел Сарто", "Лоренцачо" и пр.

Опозицията свое—чуждо пространство е свързана с една характерна особеност на романтическия герой. Проблематичната идентичност на последния е в зависимост от факта, че при разбиване на драматичното пространство героят може да остане, така да се каже, без "свой ъгъл", където да намери възможност за обособяване, в който да се отрази собствената му личност. Това, което позволява на Трибуле да търпи своето положение в кралския двор — омразно място, обитавано от омразни хора — е илюзията, че притежава свое собствено пространство, неприкосновено убежище, скрило от чужди погледи и помисли най-скъпото му същество. Бунтът на Трибуле започва не с похищението на дъщеря му, а още когато разбира, че "неговото" пространство е осквернено от чуждо присъствие. Този бунт остава анонимен до момента, когато научава кой е похитителят. Жестока ирония съдържа сцената, когато шутът държи стълбата на своите врагове (II, 5).

Опозицията свое — чуждо пространство играе важна роля и в трето действие на "Ернани" — и бандитът, и монархът са в известно отношение равни, докато са в замъка на дон Гомес; така е впрочем и в първите сцени на пиесата. Привилегията от допускането и пребиваването на Ернани в това



пространство по-късно му струва живота. Преминаването на границата на такова чуждо пространство струва живота и на Челио в "Капризите на Мариана". Тази граница тук има метафорично измерение, осъзнава се като вътрешно препятствие:

*"Октав: Да беше прескочил през стената?"*

*Челио: Между нея и мен има въображаема стена, която не мога да прескоча". (I, 1).*

В "Чатертън" за поета свое пространство е стаичката, в която той се крие от целия свят. И тя остава само негова до мига на смъртта, когато в нея влизат чужди, макар и скъпи на сърцето му хора. Интересно за наблюдение е движението на героя в течение на действието — при най-малката заплаха той бърза да се скрие в своето убежище. Така в пиесата на Вини налице е не само горен и долен план, свързан с конфликта (осъзнаван по различен начин от поета и индустриалеца — за първия горният план е признак за извисяване, за втория — знак за бедност), но и между малката клетка, заместила родния дом на младежа, и враждебния свят на хората.

И нека накрая кажем няколко думи за най-разпространената и най-ясна опозиция в романтическата драма — тази между скритото и откритото пространство. В много сцени един или няколко персонажа остават невидими за другите, скрити зад някаква преграда или от тъмнината. За да бъде налице този способ, необходимо е зрителят да бъде предизвестен за това или дори да ги вижда и чува. По този начин цялото действие на сцената бива белязано от чуждото присъствие и диалогът придобива особен смисъл. Ефектът може да бъде гротескно-комичен, както е в първо действие на "Ернани". Кралят, скрит в гардероба, става свидетел на любовните обяснения на своя съперник, и като не издържа, накрая изскача с възклицанието:

*"Защо приказвате тъй дълго и подробно?"*

*Нима в такъв сандък на мен ми е удобно?" (I, 2)*

Скривалището може да засили драматическия ефект и да влияе на действието — Ернани, скрит от най-злия си враг в собствения си дом, многобройните примери в "Лукреция Борджия" и "Мария Тюдор", в "Маршалката д'Анкр", в "Чашата и устните" и пр. Ала последните могат да бъдат трагични, не само за тези, които са на открито, а и за скрили се, както е в "С любовта шега не бива". При всички случаи самата потенциална възможност за изолиране на част от пространството от сестивата на едни или други персонажи създава тревожна несигурност у тях и кара зрителя да възприема материалната среда, в която се разкрива действието, като източник на изненади. Пример за това е първа сцена от ден втори на "Анджело":

*"Дафне: Хайде, побързай, друг път ще говорим. Госпожата чака.*

*Реджинела: Ако бързаш, мини напред. Идвам след тебе. Но виждаш ли, Дафне, препоръчвам ти да мълчиш в този проклет дворец.*

*Само в тази спалня човек е на сигурно място. Поне тук цари спокойствие. Можеш да говориш всичко, което си искаш. Само тук можеш да бъдеш сигурна, че това, което казваш, няма да бъде подслушано.*

Докато тя произнася последните думи, една закачалка на стената отдясно се завърта и иззад нея излиза Хомодеи, без да бъде забелязан. После закачалката се връща на мястото си.

*Хомодеи: Само тук можеш да бъдеш сигурна, че това, което казваш, няма да бъде подслушано.*

*Реджинела: (обръщайки се) Господи! . . . " (II, 1).*

### Време

В сравнение с пространството проявленията на времето в драматичното произведение, особено що се отнася до негово конкретно присъствие, са доста по-неясни. Задължителна изходна точка при неговото разглеждане представлява разграничението на **реално време** отсам рампата и **фиктивно време** на сцената. Само по себе си съотношението между реално и фиктивно време говори много за естетическите принципи на една драматическа школа. По-нататък ще се спрем най-напред на него при определяне на различията в концепцията за време на класицизма и романтизма. Относителността при разграничението на реално и фиктивно време е очевидна, като се има предвид, че извън своята сценична реализация драматичното произведение представлява определен брой страници за прочит, а и самото реално време може да варира в твърде широки граници от едно постановъчно решение до друго за една и съща пиеса. При все това понятието за зрителско (читателско) време присъствува експлицитно по време на спектакъла или имплицитно при четене и позволява по-добре да се осъзнаят параметрите на фиктивното време на произведението, което основно ни интересува.

Това, което свързва фиктивното време с реалното е, че и двете те протичат успоредно, право и необратимо, като компоненти на два паралелни свята. Поради отсъствието в драмата на повествовател, който да наложи свой пространствено-временен континуум на героите си<sup>27</sup>, последователността на представяните събития е здраво фиксирана от логиката на обективната причинност. Теоретически в драмата е възможна реминисценция и антиципация, но тази възможност ще се използва от драматурзите едва в по-ново време. Тя се изразява в субективна намеса, външна интервенция, разчупваща затворените рамки на обективирания свят на творбата от страна на автора или на някой персонаж, приел в определен момент позицията на



повествовател. Във втория случай сцената служи за илюстрация на неговия разказ и по този начин една част от произведението се превръща в "рамка" на другата. Подобна свобода френските романтици не могат да си позволят поради жизнеността на вековна традиция, утвърдила се след времето, когато Корней написва своята "Комическа илюзия". В отделни случаи се наблюдава обаче последователно представяне на едновременно протичащи събития – в "Лоренцачо" на Мюсе, например.

Времето на произведението, наричано дотук фиктивно време, от своя страна, би могло да бъде разглеждано като номинално време на интригата, което е равномерно, защото следва стрелките на часовника, и абстрактно, не-значещо, защото е независимо от събитията, и като време на действието, което следва именно ритъма на събитията и може в зависимост от хода им да се ускорява или забавя<sup>28</sup>. Този ритъм се определя от редуването на по-дълги или по-кратки части – епизоди, сцени, действия – от тяхната собствена продължителност и от разделящите ги времеви (но и смислови) паузи, които, без непременно да бъдат антракти, могат да бъдат наречени между-действия (inter-actes)<sup>29</sup>. В зависимост от динамиката на действието едно и също време на интригата би могло да бъде запълнено с повече или по-малко събития. На фона на времето на интригата се очертават привилегированите моменти над второстепенните и най-после над тези, които въобще не се показват на сцената и за които само се споменава в диалога или пък логически произтичат от показваното. Второто различие следователно между класицизма и романтизма в драмата може да се търси в отношението между времето на интригата и времето на действието. Фиктивното време на пиесата се отличава от реалното и по това, че представлява неголям отрязък, който трябва да притежава илюзията за целостта на едно битие. Драматичното време е съставено от множество отделни моменти, чието свързване е един от основните проблеми на драматургията. Именно с него се старее да се справи класицизмът чрез правилото за единство на действието, което се изразява в единственост на интригата и в крайна сметка има за цел да осигури кохерентността, целенасочеността на събитията. Традиционното мнение, че отхвърляйки системата от правила на класицистичната доктрина, романтиците продължавали да приемат и се съобразявали с правилото за единство на действието, не е съвсем вярно, тъй като самото понятие за единство вече се схваща по нов начин. Така третото различие между класицизма и романтизма по отношение на времето в драмата засяга кохерентността на драматичното действие.

Времето в драмата има и други два твърде важни аспекта. Това е обективно протичащото по отношение на персонажа време, външно и независимо от него, от друга страна, това е субективното усещане за време



на самия персонаж. Както драматургът притежава свой собствен специфичен усет за сценичното време, за единство и логика на действието, различни при класицизма и романтизма, така и неговият герой се явява носител на вътрешно човешко време. Необходим и задължителен резултат от всяко изследване в тази насока трябва да бъде изясняването на връзката между обективното и субективното време, техният синтез, който определя и позицията на самия романтически герой в заобикалящия го свят.

Читателят на един роман естествено прави разлика между момента на протичащите събития в романното действие, съпроводени с описания и разсъждения на повествователя, и момента, в който тези събития и разсъждения стават негово достояние посредством разказа. За разлика от романа обаче събитията в драмата протичат незабавно, т. е. между тяхното действително ставане и представянето им няма никаква дистанция във времето. Затова и, освен простата последователност на отделните сцени и епизоди, присъствието на времето в драматичния текст има много по-малко материални ориентири, които да отбелязват неговото движение. Естествено на първо място идват директните авторови обозначения в дидаскалите върху историческия момент, сезона, момента на денонощието, евентуално дистанцията от предишни събития, част или не от самата пиеса. Тези ремарки обаче не изключват, а напротив, предполагат влагането на тази информация или в диалога, или в декора, тъй както описанието на обстановката, на пространството в дидаскалите предполага тяхната физическа реализация на сцената. Така естествено стигаме до връзката между категориите пространство и време в драмата. Тъй както времето определя естеството на предметите в пространството (от часа на деня до историческата епоха), така и предметите са конкретни обозначения на това време, понеже освен диалога, само те могат да изпълняват тази функция. Колкото по-детайлно е разработена материалната среда, толкова по-точно е обозначено обективното време. Напротив, неутралният декор поставя действието на пиесата извън времето до степен, при която дори последователността на събитията не може да разруши впечатлението, че времето е спряло. Много по-сложен е въпросът с уточняването на параметрите на вътрешното субективно време на персонажа. То изисква позадълбочено вникване в текста и съобразяване с някои характерни за романтическата школа естетически принципи.

Всеобхватните и взаимосвързани правила на доктрината определят до голяма степен облика на класицистичната драма. От тях пряко се отнасят до времето правдоподобие, единството на времето и единството на действието. Самото понятие правдоподобие при класицизма предполага максимално приближаване на фиктивното време до реалното, като за идеален случай негласно се приема тяхното пълно съвпадане. Все пак се



стига до компромисното аристотелово "едно завъртане на слънцето", т. е. двадесет и четири часа. Така драматичното действие, затворено в тесни темпорални рамки, придобива особена физиономия. В него материалните и словесни индикации за време са малко и имат значение на последователност, а не на продължителност. На практика класицизмът поставя показаните събития извън времето, централната за произведението нравствена дилема получава своята универсалност от пространствено-временната условност.

Не само времето на интригата следва тенденция на съвпадане с реалното време, но и времето на действието съвпада с времето на интригата. Така класицизмът изключва театралната илюзия във времето, като противоречаща на правдоподобие и на единството за време, и предоставя на зрителя спектакъл, който като трайност и като действие се наслаждава спрямо неговото реално време в отношение близко до едно към едно. Диалозите проследяват психологическото движение, в което се заключава голяма степен действие, и не е необходимо зрителят да напъта въображението си, за да си изяснява това, което става в същия този момент или вече е станало извън сцената. Той присъства на всичко, нищо не се случва без него: събитията отвъд му биват разказвани целенасочено с оглед на основния конфликт, без неизбежните детайли и подробности, с които директният показ подхранва асоциативността, в случая напълно неуместна. Спомнатата близост между реално и фиктивно време (единство на времето) и между времето на интригата и времето на действието (правдоподобие) се основава на моноцентричността на класицистичната драма (единство на действието). В нея факторът време не играе почти никаква роля: то не може да промени нищо нито в съотношението на силите, нито в самите персонажи. Развързката на трагедията е кодирана още в изходната ситуация.

От тези особености на категорията време в класицистичната драма естествено произтича и кохерентността на нейното действие, докато зрителят на една драма на романтизма е принуден да запълва времеви отрязъци, които не са му дадени, изхождайки от това, на което е бил свидетел. Ето защо той се нуждае от отправни точки в текста и спектакъла, които да водят към тези отрязъци. Съотношението между пропуснато и показано време е различно за различните произведения и автори, но като цяло при романтиците дельт на пропуснатото време несъмнено нараства. Наличието на единство на времето в много пиеси на Мюсе, например, съвсем не означава отстъпление от романтичeskата естетика. Ако времето на интригата в случая се доближава до реалното време, то времето на действието тече далеч по-бързо за самите персонажи — променя ги, моделира ги, превръща ги в динамични дадености. Затова и не може да се говори за някакъв "класицизъм" на Мюсе. Той просто се възползва от свободата на избор в степента, от която се нуждае за осъществяване на своя замисъл.

Единствените белези за някаква продължителност в драмата на класицизма се съдържат в разказите за минали събития или за такива, които са се случили едновременно с показването на сцената. Ролята на антракта в случая е минимална. Затова пък неговото значение нараства прогресивно от романтичната драма насетне. Романтиците, разбира се, го използват далеч по-скромно, отколкото един съвременен драматург, но и при тях през антракта продължава да тече не само времето на интригата, но и времето на действието. С други думи, междуременно се случват важни за съдбата на героите събития<sup>30</sup>.

Най-очевидни и съществени са различията между класицистичната и романтичната драма при разграничаването на обективното и субективното време. В първата времето е интериоризирано, сведено до последователност от психологически състояния, определящи за съответна драматична ситуация. Героят е поставен сякаш извън каквото и да било обективно време като протичане: за него няма ясно разграничение на минало (то е интегрирано като причинност в сегашното) и бъдеще (то се приема като неизбежност). Всичко е съсредоточено в сегашния момент и в този смисъл героят е господар на времето. За романтичния герой времето тече и вън от него, и вътре в него. Той е подчинен на обективното време. Като време на интригата то може да го постави в цайтнот, като време на действието то подтиква или възпира неговата активност, определя посоката ѝ. Същевременно героят чувства в себе си бездна от нереализирани и нереализуеми възможности и това го изправя пред трагизма на недоизживяния, непрекъснато използващия се сегашен момент. Именно противопоставянето на обективното и субективното време е белег на конфликта на индивида със света — основен в романтичната драма.

От гледна точка на времето явно противоречие между романтизма и класицизма съществува в отношението към историята. По своята същност класицистичната естетика е антиисторична. Вече стана дума по повод историческите трагедии от втората половина на XVIII век за несъвместимостта между драматическите принципи на трагедията и историческия сюжет. Картезианският рационализъм на класицизма приема съществуването на промена в човека и обществото, но за него тези промени нямат закономерен съществен характер и следователно не могат да бъдат предмет на истинското изкуство. На преден план излиза непоклатимостта на йерархизираната обществена система и на човешкия характер, от които произтичат вечните социални и нравствени ценности. Политическият аспект на подобна естетика не подлежи на съмнение. Деленето на интересите на "висши", държавни, а всъщност на вкопчената във властта върхушка, и "нисши", на обикновения човек, на отделния индивид, чието проявление се приема като признак на слабост и аморалност, "привидно презряният ход на



историята<sup>131</sup>, са един от най-важните средства за политическо господство. Не случайно всеки тоталитарен режим по свой начин прибягва до услугите на нормативната естетика, до универсализиране и абсолютизиране на един идеал, на един метод, на един модел, подобен на тези, служили вярно на френската монархия в продължение на век и половина и възкресени по-късно от бонапартистката империя.

Утвърждаването на историзма идва като резултат от осмислянето на бурната епоха между 1789 година и Реставрацията, преобърнала представите на две поколения мислители и литератори. Дialeктическото свързване на участта на индивида със съдбата на обществото, на индивидуалните време и пространство с космическите мащаби на вселената – това е най-краткото определение за историзма такъв, какъвто го схващат романтиците. Той се възплъщава в два основни принципа на новата естетика – приемането на личността за абсолютна и неповторима ценност, за център на света, и на второ място, интересът към особеното, изключителното, присъщо само на една епоха или страна, към това, което ги отличава от другите. С една дума, романтиците издигат в апотеоз индивидуалното, пространствено и временно ограниченото в материалното и в духовното битие, тъкмо това, което класицизмът изцяло пренебрегва.

В творчеството на драматурзите-романтици, особено на Дюма и Юго, преобладават историческите сюжети. Дълго време романтическа драма и историческа драма са синоними. Но до каква степен и в какъв смисъл може да се говори за историческа драма? Несъмнено вярното следване на историческите събития в сюжета не е задължително дори за най-горещите привърженици на историзма. Но когато условността се разпростира и върху други компоненти на произведението, дори до картината на средата и нравите, това означава, че авторът целенасочено минава отвъд набеязания исторически момент. У Дюма влиянието на мелодрамата си остава много силно и неговите пиеси са исторически не повече от романите му. А за Юго известният изследовател на френския театър Жулвил пише: "Прочее историята няма нищо общо с неговите драми: макар да познава старите хроники и с удоволствие да ги прелиства, умът му е слабо разположен към точна и вярна възстановка на една конкретна епоха. Въображението непрестанно го отправя далеч от избраните рамки; пред очите му хората и обществата, оживяват със забележителна яснота, но не винаги такива, каквито са били в действителност, а най-често такива, каквито той си ги представя"<sup>31</sup>.

Действително, в драмите на Юго има малко история, но историзмът, такъв какъвто го определихме по-горе, е винаги налице. Той е в проекцията на отношението между индивидуалното и социалното, между личностното съзнание и общественото му проявление върху огледалото на миналите

векове. Не случайно в драмите, както и в романите си, той се спира на невралгични преходни моменти в развитието на човечеството — късното средновековие, Възраждането, буржоазните революции. Ако и дистанцията във времето и субективността на авторския подход, наистина силно изразена у Юго, да деформират донякъде отражението, като цяло то запазва своята същност. Изборът на историческия декор за романтиците е не само и не толкова бягство от заобикалящия ги свят, а търсене на познание за този свят, от който в края на краищата не могат да се откъснат. Техните герои са несъмнено в същото отношение на отрицание и бунт срещу своето време, както и самите си създатели.

Характерно е развитието, което претърпява схващането за историята от Юго до Мюсе. От "Кромвел" до "Лоренчачо" френската романтическа драма преодолява директната политическа форма на историзма и стига до нравствено осмисляне на мястото на личността в историята. За Мюсе историческият оптимизъм на Юго е наивен и утопичен. "Ако трябва да съществува литература, пише той през 1831 година, тя трябва окончателно да скъса с политиката. Ако ли не, и двете ще си приличат, а действителността ще струва при всички случаи повече от подобие<sup>132</sup>". Мюсе остава чужд на пунктуалното копиране на историческия колорит, на екзотизма, предназначен да подчертае дистанцията във времето. При него ефектът е насочен обратно — към сближаване и идентифициране на героя от XVI век с участва на романтическия герой и със своята собствена личност. В страни от всякакви школи и групи, Мюсе по този начин си остава не по-малко романтик от своите събратя. В своята единствена историческа драма той успява да постигне синтез на всички най-плодотворни тенденции в жанра през епохата на романтизма. И то в един момент на криза, когато той се плъзга обратно към мелодраматическите клишета. Както пише Б. Масон: "Мюсе бе разбрал, че ако претендира да бъде нещо повече от парад или маскарад, историческата драма трябва да стане преди всичко модерна драма<sup>133</sup>".

"Лоренчачо" е безспорен връх на цял един етап от развитието на френската драматургия. Преодолял противоречието между епическия характер на историческия сюжет и изискванията на жанра, Мюсе постига в драмата това, което Юго прави в романа, създавайки персонаж, който не само живее с нравите на една епоха, но сам персонифицира тази епоха, като същевременно далеч надхвърля нейните тясноисторически рамки и се превръща в универсален тип.

На пръв поглед външното обективно време, било като време на интригата, било като време на действието, т. е. астрономическа продължителност и хронологическа последователност, честота и трайност на събитията, е само номинален показател, който определя времевата обвивка на драматичното действие. Но самият факт, че класицистичната



доктрина му отделя изключително внимание, показва до каква степен то влияе на всички останали страни на драматичното произведение. Отпадането на първото от тези правила извиква необходимостта от по-конкретно ориентиране на отделните части. В романтическата драма времето поема разнообразни функции и се проявява в текста посредством множество способности. Връзката между времето на интригата и времето на действието придобива особена важност поради принципната неограниченост и монотонност на първото и логическата затвореност и променливата, но общо взето висока динамика, на второто. Като пример за осъзнаването на тази важност от страна на драматурзите можем да посочим бележката на Вини в края на "Маршалката д'Анкр" върху "времето на действието", в която той уточнява час по час епизодите в пиесата:

"Първо действие: Драмата се вмести изцяло в рамките на две денонощия. В петък Маршалката заповядва да арестуват принц дьо Конде, в три часа, в Лувъра.

Второ действие: У еврейна Самуел, събота — Кочани отива при еврейна в единадесет часа сутринта. Борджия отива при Маршалката по същото време и се оттегля, без да говори с нея. Връща се при еврейна и намира съобщение за среща в четири часа у Маршалката. — Изабела пък определя среща на Кончини в десет часа и т. н.<sup>34</sup> (Подч. м. К. П.).

За времето на действието голямо значение има полицентричността на композицията в романтическата драма. За разлика от трагедията на класицизма, организирана около момента на кризата, тук привилегировани могат да бъдат, и най-често са, няколко върхови момента с различни паралелно развиващи се интриги или от една линия преминаваща през няколко етапа, разделени от повратни събития, определени като "драматични пасажии от една ситуация към друга"<sup>35</sup>. Така определени части от пиесата получават по-голяма автономност, което от гледна точка на времето се изразява в отделянето им чрез по-големи или по-малки, но значими паузи (от края на първото до началото на трето действие в "Руи Блаз" например са изминали шест месеца, а между четвърто и пето действие в "Кралят се забавлява" няма дистанция във времето). Това е свързано естествено със смисловата им обособеност. Те бележат и споменатото по повод пространството развитие от актове към картини, а в пиеси като "Мария Тюдор", "Аиджело" на Юго, "Инес Мендо" на Мериме и др. — на дни. Всяка от частите, определени като дни, има продължителността на една "правилна" трагедия. Към това могат да се прибавят и няколко преплетени интриги, чиито развързки идват не едновременно, а последователно, което предполага и епизодичното участие в една от тях на персонажи, които в същото време са главни действащи лица в друга. Трудно можем да се съгласим със С. Шайн, че "това, което е важно за Юго, не е нито началото, нито средата на

действието, а краят. Развързката е единствената цел на драмата и основното е да се стигне до една силна и вълнуваща финална ситуация. Трябва да се отбележи, че красотата на развързката е като цяло скъпо заплатена. Първите четири действия и първите два дни са само подготовка за петото действие или за третия ден<sup>36</sup>. Подобна схема е вярна за Юго, но тя се прилага на няколко пъти в една пиеса и всеки път завършва със "силна и вълнуваща" развързка, т. е. старателно подготвена като ефект. Подобно разбиране на времето на интригата и на действието "правилната класицистична драма не познава с едно само изключение от "високата" комедия – "Дон Жуан" на Молиер, където формалното единство се осъществява само от постоянното присъствие на двамата главни герои. Образно казано, романтичната драма е същата от по-едри парчета и с по-големи времеви полета между тях в сравнение и класицистичната.

Естествено е да потърсим белезите на обективното време най-напред в дидаскалите. Там протичането на времето и моментът на действието могат да бъдат обозначени директно: "Ноц е. ("Луcreция Борджия", II, 2, 1), "Започва да се смрачава". ("Мария Тюдор", I, 1), "Градина, осветена за ноцно празненство. . . Към края на действието започва да се разсъмва". ("Аджело", I, 1). В повечето случаи представата за време е прешлетена с тази за пространство. Подвижният декор създава впечатление за движение на времето. Но е възможно отмерване на времето само за себе си: "Часовникът бие три пъти". ("Кралят се забавлява", IV, 5).

Обективното време присъствува и в репликите на персонажите, често редом със субективното. Разграничението между едното и другото не винаги е лесно и възможно. Например в следния пасаж от "Маршалката д'Анкр":

*"Маршалката: Откак ме арестуваха тази сутрин, вие, господа, доста сте напреднали и сте ускорили събитията, щом можете дотам да ме съдите. Преди малко ми бяха казани такива чудовищни и нечувани неща, че още не мога да повярвам. Казват, че имало свидетели на моите тежки престъпления.*

*Деажан: Госпожо, ако господин дьо Люин. . .*

*Маршалката: Зная, господине, зная, че фаворитът сега е господар и че вие сте негов съветник, както вчера бяхте съветник на моята собствена персона. Хайде, изпълнете, каквото се иска от вас, ако все още не е твърде късно" (IV, 5).*

Най-важната функция на така съгъстеното присъствие на обективното време е фактът, че персонажите се сдобиват със свое "ежедневие"<sup>37</sup>. Създават се материални условия за ситуиране на драматичното действие, за зрима последователност на събитията.



За фиксирането на епохата, на конкретния исторически момент, освен обикновените атрибути на историческия колорит, се прибавя до упоменаване и алюзии в диалога на известни личности и събития, характеризиращи този момент. Пример за това е пространният разговор на злосторителни теми между сътрапезниците в сцена първа на второ действие в "Марион Делорм" — за първите пиеси на Корней и Мере, за Академията и Шаплен, което има за цел да пренесе зрителя в годината, отбелязана от Юго в началото на пиесата — 1638.

Тук е мястото да обърнем внимание на отношението между времето на интригата и това на действието. На фона на равномерно протичане на първото изглежда променливата динамика на второто. В романтическата драма дори фиктивното време да не надвишава двадесет и четири часа, няма основание да се говори за единство на времето, защото за това време могат да се случат много събития, да се включат и да бъдат елиминирани множество епизодични персонажи и странични фактори, да се промени позицията на един или друг протагонист. Единството за време е възможно в класическия смисъл само при задължителното наличие и на единство на действието, а и на мястото. Не случайно твърде често те се представят като едно правило. Само монолитната им съвкупност може да доведе до търсения в трагедията ефект. При нея линията на външни събития създава впечатлението, че времето е спряло, превърнато в един единствен неимоверно разтеглен момент, чието завършване непрекъснато се отлага. Романтиците използват натрупването на множество събития в кратък срок за постигане на обратния ефект — динамизиране на човешкото време, устремило се сякаш да изпревари движението на слънцето. Променливото темпо на времето на действието, при което едно събитие може да бъде представено много подробно, а друго едва да се загатне, е важен художествен способ. Характерно за Юго, например, е пулсиращото действие, което в рамките на една пиеса може на няколко пъти да ускори и да забави своя ход. Като цяло обаче налице е ускорение от експозицията към развързката. Така много често героят се оказва изпреварен от събитията и бягащото обективно време е това, което му пречи да наложи своята воля.

В отношението между двата аспекта на обективното време на интригата и на действието се съдържа неговата модална функция. Най-простото нейно проявление е паралелизмът. Началото на второ действие на "Руи Блас" е означено като "хубав летен следобед". Очарованието му нахлува през "големите отворени прозорци", за да присъствува на първото признание на двамата влюбени. Паралелизмът и динамиката на развързката особено се открояват в четвърто и пето действие на "Краля се забавлява". Те са маркирани от поредица обозначения, които следват успоредно под отовката и извършването на убийството: "Мръква се." (IV, 2); "Вече е почти нощ."

(IV, 3); малко по-нататък в същата сцена — *"Далечна гръмотевица."*; *"Започва да вали силен дъжд. Нощта е непрогледно тъмна."* (IV, 4); *"Бурята е в своя разгар. Непрекъснат гръмотевичен тътен."* (IV, 5); след убийството на Бланш — *"Бурята утихва."* (V, 1); *"Отдалече се чуват отслабващи удари на гръм."* (V, 3); а в следващата сцена последната мътва на отминалата буря разкрива истината на Трибуле (V, 4). На развързката — отмъщението на шута — Юго отделя цели две действия, което позволява да се разгърне детайлно епизодът. Интересно в него е не подчертаването на силата на човешките страсти от небесната стихия, а самото протичане: фиктивното и реалното време са съотнесими, времето на интригата на фона на непроменящата се обстановка няма прекъсвания и на неговия фон действието е насечено от напрегнат диалог и бърза промяна на ситуацияите.

По този начин се осъществява една от основните функции на декора в романтичната драма — създаването на автономен пространствено-временен континуум, зрителят да бъде привлечен от неговата детайлност и магическа правдоподобност и свръхестественост едновременно, да му се вътлипи, че това, на което е свидетел, не става в неговото "тук и сега", а в един друг свят, не по-малко материален и осезаем от неговия, в който смяната на дена с нощта, на бурята със слънчево утро, на едно събитие с друго има своя собствена логика. Подобна функция на времето в различните му проявления не се използва в класицистичната драма. В нея условността е пряко свързана с атемпоралността на действието.

Неумолимостта на отминаващото време е отличителна черта на цялата романтична драма. То може да бъде извор на ведра меланхолия като при срещата на порасналото дете Пердикан с остарелите селяни:

*"Хор: Бог да те благослови, наше родно чедо! Всеки от нас би искал да те вземе на ръце, но ние сме вече стари, господарю, а вие сте мъж.*

*Пердикан: Да, десет години не съм ви виждал, а само за един ден всичко под слънцето се мени. Аз съм се издигнал с няколко стъпки към небето, а вие сте се привели с няколко пръста към гроба. Главите ви са побелели, крачките ви са станали по-бавни и вече не може да повдигнете своето некогашно дете".* (I, 4).

Ала по-нататък времето се превръща в съдбоносен фактор, който убива любовта, а сетне и тези, които са обичали: *"Любовта им гаснела и всички усилия да се сближат водели само до разпри, малко по малко между тях застанала чужда сянка и се промъкнала в техните страдания... Това продължило четири години... Много от тези жени излизали от манастира, както аз сега, девствени и пълни с надежда. И скоро се завръщали остарели и отчаяни. Всеки ден някоя от тях умира в нашите спални".* (II, 5).



Времето поема в модерната драма ролята на съдбата. Него героят според случая напразно се опитва да върне назад, да спре или да догони. Касандра от пиесата на Жироду "Троянската война няма да се състои" казва: "Съдбата, това е просто ускорена форма на времето. Това е страшно!" (I, 1).

Времето отрещеда трагична участ на Рафасл и Камарго от "Кестените от огъня": "Две години, това е много време. Какво да се прازی." (2). В "Маршалката д'Анкр" героинята губи всичко, защото за момент забравя за хода на времето, опиянена от миналите си успехи и победи. Ето началото на катастрофата:

*"Маршалката: Всичко е мирно и спокойно и нашето бъдеще е сигурно.*

*Борджия: Бъдещето ви отпуска само два часа, не повече."*

*И по-нататък:*

*Маршалката: Най-сетне, след като сте пожелали да ме спасите, защо не спрахте съзакляниците?*

*Борджия: Можех да го направя само за няколко часа и го сторих. Така само губим време.*

*Маршалката: Дотам ли са стигнали нещата? В такъв случай не се опитвайте повече да ме спасите, защото вече е твърде късно." (III, 3).*

Но за да се определи ясно мястото на романтичския герой във времето, необходимо е да се проникне в неговото съзнание и да се открие субективното му усещане за време. Може да се каже, че едно от проявленията на общата духовна криза, характерна за него, е особената "криза на времето". Нейните контури се очертаха по-горе по повод обективното време, ала истинските ѝ мащаби могат да бъдат обхванати само чрез разкриването на разрыва между времето извън и времето вътре в героя. Пред него стои задачата да впише собственото си битие в универсалното битие, задача непосилна, тъй като за това той разполага само със сегашния момент. Ж. Пуле пише за "откриването чрез моментното на един свят, на една реалност, които не са моментни, и които следователно могат да бъдат изпитани в мига единствено като нещо нереализуемо в неговите рамки. От една страна, аз чувствавам, че съм в своя живот, а от друга, аз чувствавам само този миг живот"<sup>13</sup>.

Ежедневното битие на романтичския герой е съставено от върволица сегашни моменти, всеки от които е обособен като такъв от разума и сетивата, създаващи представа за протичащото време като вечно настояще, с което може да се разполага безрезервно, но което престава да бъде такава в момента, когато бъде усетено и осъзнато.

От друга страна, героят открива в дълбочина една с нищо незапълнена бездна от непрекъснато трайно битие. "Веднъж изгубил усета за божествена причинност, принуден от един век насам да поражда сам себе си чрез своите

усещания (става дума за господстващия сенсуализъм от века на Просвещението бел. м. К. П.), човек започва да различава цялата дистанция, която разделя това битие-усещане от битието в дълбочина, за което неговите аспирации и реминисценции му дават представа като за нещо неясно, но неотбитно<sup>39</sup>. Под повърхността на реализираното на пръв поглед битие, романтикът открива безброй нереализирани възможности, потенциално негови битиета, които непрекъснато му убягват. Господар на всеки отделен момент от своя живот, героят се опитва да изпълни този миг със смисъла на цялото, да обхване чрез него цялото, пълнотата на своето съществуване, да изживее в него и минало, и бъдеще, чрез тази двойна перспектива да усети в себе си интегрално собствената си личност. Ала в случая разумът се оказва безпомощен, а сетивата него и затова героят е обречен да търси в и извън себе си знаци, следи, символи на една трайност, събрала в себе си всички изолирани моменти, миговете живот в едно цялостно съществуване. С други думи кризата на времето у романтическия герой може да се определи като болезнено усещане за минало и бъдеще — първото невъзвратно, второто неизвестно и неизбежно. Той непрекъснато полага усилия да ги събере в сегашния момент, нещо, което класицистичният герой е получил наготово, тъй като неговият сегашен момент е обективна еманация на минало и бъдеще. Героят в романтическата драма се стреми да преодолее тиранията на времето, като изпълни отделния миг със смисъла на цялото и оттам да придаде човешко измерение на неговата неотбитност.

Най-явен белег за кризата е натрапчивото чувство за несигурност във времето и пространството. Стабилността на материалните предмети, силата на човешката воля, пламъкът на страстите, всичко се поставя под съмнение от неумолимия ход на времето; оставяйки привидно същият, светът се мени, независимо от човешките желания и амбиции:

"... тъй върви светът;

и случай случая поправя всеки път." ("Ернани", IV, 2).

Причините за усещането за нестабилност могат да бъдат външни, например разрушителната стихия на човека, насочена срещу себеподобните му:

"За ден един, уви, какъв обрат за нас!

Проклятие! Нима могъл бих да открия,  
че този луд дворец от страст и бъркотия,  
на не една жена честта унищожил,  
прегазил скверно туй, що бог е забранил,  
натрупвайки едно връз друго престъпления,  
опръскал всичко с кръв и кал без угризения,  
ще стигне чак до теб, която криех с дни —  
пречистото чело със срам да опетни!"

("Кралят се забавлява", III, 4).



"Ах, господа, господа! В какви времена живеем ние? И познавате ли вие човешко съществуване, сигурно, че утре ще види слънцето в тази клетка Италия, сполетяна от войни, от чуми и от тези Борджия?" ("Лукреция Борджия", I, 1).

Това, за което на безликния ход на времето са нужни десетилетия, може да бъде сторено от нещастieto само за един ден:

"Недейте му се смя! Горд дух е той, маркизе!

Бе влюбен в доня Сол. . . Достигна шейсетте

със сиви къдрици — в миг побеляха те." ("Ернани", V, 1).

Времето променя у човека не само външността, но не щади и вътрешната му същност — мислите, чувствата, принципите, цялата система от ценности, на която се основава неговото самосъзнание. "Виждаш ли, Джилбърт, споделя старият еврейин Жошуа, когато косите ти посивеят, ни бива да се завръщаш при убежденията, заради които си воювал, и при жените, които си обичал на двадесет години. И жените, и убежденията ще ти се сторят остарели, погрознали, измършавели, беззъби, сбръчкани и глупави." ("Мария Тюдор", I, 2).

Ала несигурността във времето не се нуждае непременно от някакви солидни външни фактори, за да се прояви. Мимолетността е заложена и в душата, и в тялото на човека: "Бог не е създал човека дълговечен. Тридесет — четиридесет години, не повече." ("С любовта шега не бива", III, 7). Разумът и сетивата не могат да дадат опора на безсмъртната човешка душа в околния свят. И човекът, и предметите следват едни и същи закони на мирозданието. От миг на миг всичко се променя и както във водите на езерата непрекъснато се менят отраженията на пейзажите, така и човекът, обърнал взор назад, не може да познае сам себе си в своите спомени:

"Кой може да каже под слънцето дали се ражда син или червен? Самите лалета не знаят това. Градинарите и нотариусите правят такива невероятни присадки, че ябълките стават тикви, а бодлите се изплъзват от челюстите на магарето, за да бъдат залени със сос върху сребърното блюдо на епископа. Ето това лале е очаквало да бъде червено, но след кръстоската ето го синьо; така целият свят търпи метаморфоза..." (Фантазио, II, 1).

Неспособността на човека да запълни предлагащото му се битие, което непрекъснато му убягва, да осъзнае себе си като устойчива нравствена величина и своята позиция в изменчивостта на света, придава на времето всички белези на една фаталност:

"Стрелките се въртят! Променят те света  
и всеки техен ход е знак за вечността".

("Кестените от огъня", 8)



*"Всеки ден губим по някой приятел. Съвсем обикновено е да чуваме: този умря, онзи се разори. Но останалите продължават да пият и да се веселят. Такъв е животът – днес цветя, утре сълзи."*

(*"Андреа дел Сарто"*, II, 2).

Друго проявление на времето, което създава усещането за нестабилност в героя, е завърналото се минало, превръщането на сегашния момент в реплика на някакво отдавнашно събитие, нарушило логическата последователност. Споменът придобива смисъл на проба. Героят вижда как се затваря в кръг около него, лишавайки го и от нищожната в сравнение с цялото битие свобода на избора в сегашното, с която той все пак е разполагал. Подобно завръщане на миналото не винаги е с отрицателен знак. Понякога героят сам доброволно се затваря в този кръг:

*"Кралят? Кралят? Чуй тогава –*

*баща му във позор баща ми умъртви.*

*Години минаха, но раната кърви. . .*

*Бащите ни без жал над тридесет лета*

*се биха, но макар да ги срази смъртта,*

*враждуват още те, мирът не приближава,*

*чрез синовете им двубоят продължава. . ."* (*"Ернани"*, I, 2)

Другаде то е спасително за героя, без сам той да подозира това. Избавлението на Катарина от страна на Тисбе (*"Анджело"*) идва едва ли не като божествено възмездие за стореното в миналото добро, ала без връзка със самото действие. Миналото обаче може да предизвика и тръпка на ужас пред неминуемата гибел, която то ще донесе в бъдещето. Такъв е смисълът на спомена, който Хермия от *"Капризите на Мариана"* споделя със своя син, подхранвайки и без това мрачните му предчувствия. В известен смисъл миналото се оказва не по-малък източник на изненади от бъдещето. То не само често е тъмно и неясно, криещо в себе си важни събития и дори идентичността на героя, но и известни случки придобиват нов смисъл, превръщат се в знак, който може да бъде разтълкуван едва в последния момент. Рогът отново връща *"Ернани"* в миналото или по-скоро празн от миналото настояще: *"Затворила се рана отново днес кърви. . ."* (V, 3). Същата функция изпълнява и писмото, написано от Руи Блас, за чиято съществуване той е забравил: *"На вас ви липсва памет"*, казва му дон Салуст (III, 5).

Миналото може да даде познание за сегашното и бъдещето, но за това е необходима мистична проникателност или предчувствие. Поруганата бащина чест на Сен-Вале кара Трибуле да се смее, но проклятието на нещастника го връща към собствената му участ. Същото усещане има и галеницата на съдбата Галигаи: *"Един ден видях покойния крал Анри да оплаква маршал дьо Бирон. Скоро и мен ще оплаква така."* (*"Маршалката"*



д'Анкр", IV, 7). Миналото е като тъмна утайка, която се наслоява в дълбините на душата, винаги готова да изплува:

*"Човешкото сърце дълбок и чист е съд;  
щом първата вода го замърси, самото  
море да миче там, без полза е, защото  
най-черните петна вдън бездната стоят."*

(*"Чашата и устните"*, IV, 1).

Лишен от опора във външния свят и без ясно съзнание за своя вътрешен мир, романтическият герой напрасно търси стабилност във времето. На какво може да разчита той, за да осмисли битието си, да го обхване като трайност, да му придаде своя облик? *"Какво жалко съществуване е човекът! Да не може дори да скочи от прозореца, без да си счупи краката! Да трябва да се учи десет години да свири на цигулка, за да стане един посредствен музикант! Да учи, за да стане художник! Да учи, за да стане коняр! Да учи, за да може да пържи яйца! Знаеш ли какво, Спарк, понякога ми се иска да седна на някой парапет, да гледам как тече реката и да броя: едно, две, три, четири, пет, шест, седем и така нататък – до смъртта си."* На което Спарк отговаря: *"Тези твои думи биха размели мнозина, но мен ме карат да тръпна, защото това е историята на целия ни век. Вечността е като едно голямо гнездо, от което вековете, подобно на орлета, излитат един след друг, прекосяват небосвода и изчезват. Нашият век на свой ред е стигнал до ръба на гнездото; но крилете му са отрязани и той стои там, очаквайки смъртта си, загледал в пространството, в което не може да се устреми."* (*"Фантазио"*, I, 2).

Цялата драма на романтическата душа е събрана в тези изречения. И едничкото средство да се запълни тази плашеща пустота е любовното чувство: *"Ако беше влюбен, Анри, щеше да си най-щастливият човек на земята,"* казва Спарк на Фантазио. (I, 2). Макар мимолетна, несигурна, любовта изпълва мига, придава му обхватност и затова в нея героят търси усещане за вечност: *"Може би се лъжа, тя може би не ме обича; това може да е само каприз, да, само каприз и нищо повече, но остави ме сега да бъда щастлив"*. (*"Адреа дел Сарто"*, I, 1). *"Един час с теб, а след това нека небето се срути, ако желае"*. (*"Анджело"*, II, 4). Неоплатоническото разграничение между небесна и земна любов, чисто най-ярко проявление са Челио и Октав от *"Капризите на Мариана"* дава две възможности: първата, както казахме, е усещането за вечност, а втората — забравата, преодоляването на болезненото чувство за отминаващото време. И когато първата изчезне, втората идва да я замести:

*"Камий: Какво бихте ме посъветвали да направя в деня, когато разбера, че вече не ме обичате?"*

*Пердикан: Да си намериш любовник.*

*Камий: А какво да правя, когато любовникът ми престане да ме обича?*

*Пердикан: Ще си намериш друг.*

*Камий: И докога ще продължи това?*

*Пердикан: Докато косите ти посивеят — тогава и моите ще бъдат бели."*

(*"С любовта шега не бива"*, II, 5).

Последно убежище героят намира в мисълта за смъртта, ако не и в самата смърт. Той изпитва ужас от нея, доколкото я възприема като част от самото битие. Тогава тя му се струва гигантско отражение на празнотата на това битие, като бездна, от която няма изход, защото в нея той ще бъде лишен от последната си опора — усещането за мига, оставащ за него единствен белег за живот:

*"Не искам да умра. Природо, погледни ме:  
размахвам две ръце във въздуха със гняв.  
В небитието ти калил съм своето име  
и ще ме брани то от меча ти корав."*

(*"Чашата и устните"*, IV, 1).

Ала, от друга страна, само тя може да постави точка на това битие и по този начин да изтрие болката от неумолимия бяг на времето. И тогава битието загубва всякаква стойност пред жадувания покой: *"Животът е само дума, казва Чатертън. Можеш да изгубиш или да спечелиш целия свят срещу честна дума само за четвърт час! А всъщност азички ние притежаваме само нашите шест стъпки, още старият Уил Шекспир го е казал."* (II, 4). *"О, смърт, ангел на избавлението, как сладък е твоят покой! Прав бях да те обожавам, но нямах сили да те спечеля. — Знаем, че твоите крачки са бавни, но сигурни. Погледни ме, суров ангеле..."* (*"Чатертън"*, III, 7).

Какви са изводите, които можем да направим от казаното дотук за пространството и времето и от приведените многобройни примери?

1. Романтиците са тези, които за пръв път в историята на френската драма превръщат пространството и времето във важни материални и психологически фактори на действието.

2. За разлика от монолитното сценично пространство на класицистичната трагедия пространството в романтичната драма е разбито на части, на фрагменти по различни признаци: отворено — затворено, свое — чуждо, скрито — открито; различните планове започват да функционират на смислово равнище.



3. Ясно се обособяват външното (обективното) и вътрешното (субективното) време. Противоречивостта на тяхното единство е проявлението на конфликта между романтическия герой и света.

4. Героят се превръща в елемент на пространствено-временния континуум, подчинен на обективните му закони. Той се чувствава зависим от средата, която непрекъснато го поставя пред трудния избор как да извоюва свое място в пространството, за откриване на сигурни опорни точки в него за утвърждаване на собствената си личност и да западни базисната от битие, превъзможвайки непрекъснато изплъзващото му се под формата на низ от сегашни моменти време.

5. В динамичната среда — материална, социална и психологическа — героят сам е променлива величина в нравствено-идеен и емоционален план, което се проявява у него като усещане за нестабилност в пространството и времето.

6. Поради факта, че природата и обществото, вътрешният и външният мир на човека, следват едни и същи закономерности, всеки опит от страна на романтическия герой да подчини на волята си пространството и времето или да се постави извън тях, е обречен на провал. За него е еднакво трудно както да подчини външния свят, така и да стигне до познание за вътрешната си същност. Светът вън и вътре си остава пълен със загадки и е непрекъснат източник на изненади и поарати.

7. Романтическият герой се бунтува срещу наложеното му битие и търси в себе си алтернативи. Този бунт се изразява или в бягство, което рано или късно отново го връща в изходната позиция, или към открит и незабавен конфликт под по-абстрактна, метафизическа, или по-конкретна, социално-политическа форма със себеподобните му, чиито измерения и същност той постепенно осъзнава.

## Б Е Л Е Ж К И

<sup>1</sup> Préface de Luirèce Borgia. Hugo V. Jhéare. P. Hachette. 1883, t. 3, p. 7.

<sup>2</sup> In Lioure M. Le Drame de Diderot à Ionesco. P. A. Colin. 1973, p. 52.

<sup>3</sup> Préface Marie Tudor. Hugo, V. Op. cit. t. 3, p. 129.

<sup>4</sup> T i e g h e m P h. van. Le romantisme français. P. P.U.F. 1979, p. 69-70

<sup>5</sup> С т е н д а л. За живота и литературата. С. Н. и И. 1986. с. 163.

<sup>6</sup> C h a h i n e S. La Dramaturgie de V. Hugo /1716 — 1843/. P. Nizet. 1971. p. 17.

<sup>7</sup> Р е и з о в Б. Между класицизм и романтизм. (спор о драме в периода Первой империи). Изд. ЛГУ. 1962. с. 48.

<sup>8</sup> На този проблем е посветена голяма част от цитираната монография на Б. Рейзов.

<sup>9</sup> La littérature prétend pénétrer plus avant dans les mystères de notre propre coeur. A. Soumet.

A propos de Nouvelles odes de Hugo. Dans La Muse française de 1824. In Tieghem Ph. van. Les grandes doctrines littéraires en France. P. P.U.F. 1965. p. 180.

<sup>10</sup> Diderot, D. Entretiens. Paradoxe sur le comédien. P. Garnier-Flammarion. 1967. p. 96.

<sup>11</sup> Cit. d'après Lioure M. Op. cit. p. 34.

<sup>12</sup> V. Tieghem Ph. van. Le Romantisme français. p. 58.

<sup>13</sup> Vigny, A. de. Lettre à Lord. In Vigny A. de. Théâtre. P. Nelson éditeurs. s. a. t. 2. p. 31

<sup>14</sup> Cit. d'après Lioure M. Op. cit. p. 77.

<sup>15</sup> Pfister, M. Das Drama. Theorie und Analyse. Wilhelm Fink V. München. 1982. Übersfeld

A. Lire le théâtre. P. Ed. Sociales. 1978.

<sup>16</sup> Ubersfeld, A. Lire théâtre. p. 167.

<sup>17</sup> Ibid. p. 192.

<sup>18</sup> Autrand, M. Le Cid et la classe de français. P. CEDIC. Coll. Textes et non textes. 1977.

p. 47.

<sup>19</sup> Klotz, V. Geschlossene und offene Form im Drama. München. 1975.

<sup>20</sup> Ubersfeld, A. Op. cit. p. 196-197.

<sup>21</sup> Вж. Шлегел, А. В. Лекции за драматическото изкуство в литература. В Естетика на немския романтизъм. С. НИ. с. 483.

<sup>22</sup> Пак там с. 482.

<sup>23</sup> Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. С. 318.

<sup>24</sup> V. Jourdeuil J. "Les Enjeux de Chattereton". In Europe, mai 1978. № 589. p. III sqq.

<sup>25</sup> Gaudon, J. Victor Hugo dramaturge. P. L'Arche. 1955. p. 75.

<sup>26</sup> Ubersfeld, A. Op. cit. 190.

<sup>27</sup> Pfister, M. Op. cit. s. 23.

<sup>28</sup> Gouhier, H. L'Oeuvre théâtrale. P. Flammarion. 1958. p. 151.

<sup>29</sup> V. Théâtre. Modes d'approche. Sous la dir. de A. Kelbo etc. Bruxelles. 1987. p. 178.

<sup>30</sup> Вж. Натев А. Подстъп към теория на драмата. С. 1972. с. 104 б сл.

<sup>31</sup> Petit de Julleville. Le Théâtre en France. p. A. Colin. 1921. p. 372.

<sup>32</sup> D'après Tieghem Ph. van. Musset. L'oeuvre. P. Katier-Boivin. 1944. p. 122.

<sup>33</sup> Masson, B. Musset et le théâtre intérieur. P. A. 1974. p. 106.

<sup>34</sup> Vigny, A. de Théâtre. t. I. p. 337.

<sup>35</sup> Vailland, R. Expériences du drame. P. 1953. p. 136.

<sup>36</sup> Chahine, S. Op. cit. p. 52.

<sup>37</sup> V. Masson B. Op. cit. p. 140.

<sup>38</sup> Poulet, G. Etudes sur le temps humain. P. Ed. du Rocher. 1976. t. I. p. 33.

<sup>39</sup> Ibid. p. 34.



## ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО ВЪВ ФРЕНСКАТА РОМАНТИЧЕСКА ДРАМА

### Резюме

Настоящата работа представлява първа част от едно изследване върху поетиката на романтическата драма във Франция. Тя е посветена на два основни компонента на произведението – пространството и времето. В сравнителен план се очертават сходствата и различията между класицизма и романтизма като естетически принципи и като драматургическа практика. На основата на анализите на най-известните драми на Мюсе, Юго и Виви се стига до следните най-важни изводи: в романтическата драма монолитното пространство на класицизма бива разбито според различни параметри: отворено – затворено, свое – чуждо, скрито – открито, като различните планове започват да функционират на смислово равнище; ясно обособяване на външно (обективно) и вътрешно (субективно) време; вписване на персонажа в пространствено-временния континуум, подчиняването му на неговите обективни закони; динамизиране на средата – материална, социална, психологическа – и оттам усещането за нестабилност във времето и пространството.

Изясняването на проблема за пространството и времето е необходима предпоставка за едно сетнешно изследване на същността и функцията на персонажа и диалога в романтическата драма; в резултат кристализират основните черти на драматичния модел, създаден от романтиците, който служи за основа и е първи етап от развитието на модерната драма до наши дни.

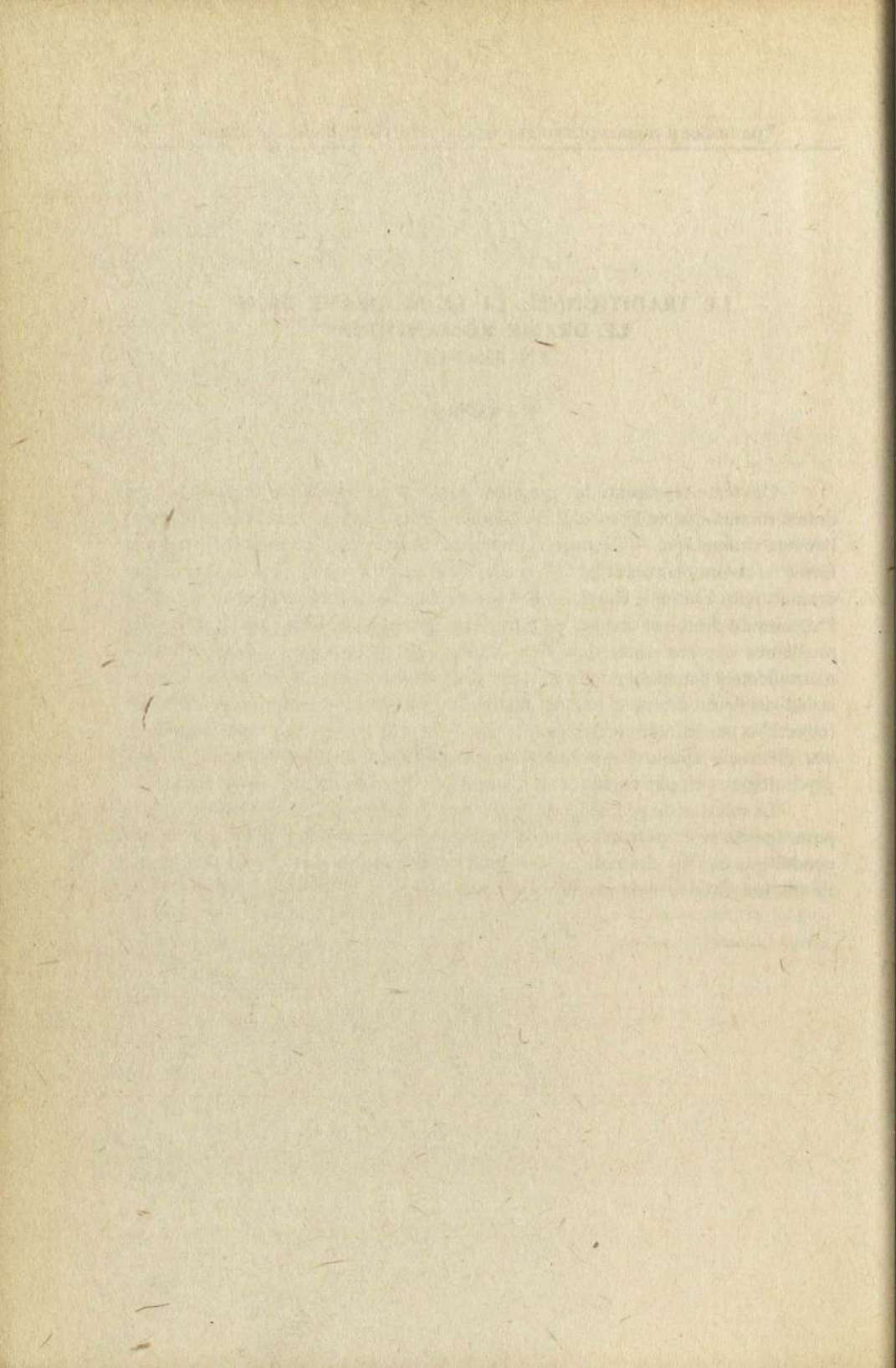
**LE TRADITIONNEL ET LE MODERNE DANS  
LE DRAME ROMANTIQUE  
EN FRANCE**

**R é s u m é**

Ce texte représente la première partie d'une étude sur la poétique du drame romantique en France. Il est consacré à deux composantes essentielles de l'oeuvre dramatique — l'espace et le temps. Sur un plan comparatif prennent forme les ressemblances et les différences au niveau de la théorie et de la pratique dramaturgique entre le classicisme et le romantisme: celui-là clôt une époque de l'histoire du drame et celui-ci en ouvre une nouvelle. A la base de l'analyse des meilleures oeuvres dramatiques de Musset, Hugo et Vigny, on aboutit tout naturellement à quelques constatations générales: éclatement de l'espace unique et indivisible du drame classique; distinction catégorique entre temps extérieur (objectif) et temps intérieur (subjectif); engagement du personnage dans l'engrenage des éléments spatio-temporels; dynamisation du milieu matériel, social, psychologique et, par conséquent, la sensation d'instabilité du personnage.

La solution du problème de l'espace et du temps est la condition nécessaire pour une étude du personnage et du dialogue dans le drame romantique, ce qui conduit au modèle dramatique créé par les romantiques et qui sert de base à l'évolution ultérieure du genre jusqu'à nos jours.





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

Филологически факултет

Том 28 (27)

Книга 1 - Литературознание

1990

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ "ST. ST. CYRILLE ET MÉTHOÏE"

DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 28 (27)

Livre 1 - Les Lettres

1990

---

**ИСТОРИЧЕСКИЯТ РАЗКАЗ ЗА ДЕЦА В ПЕРИОДА МЕЖДУ ДВЕТЕ  
СВЕТОВНИ ВОЙНИ**

**Иван Станков**

Предпоставките за бурното навлизане на историята в българската литература между двете войни могат да се търсят в много посоки, но една от тях ще бъде безусловно вярна — това е период, в който българският народ наистина стига до собствената си история. Големите постижения на историческата наука от тези години в трудовете на П. Ников, В. Златарски, П. Мутафчиев, Й. Иванов и др., изобилието от нови исторически факти с техния героизъм и трагизъм в голяма степен предопределят интереса на редица писатели, с чиито имена свързваме историческата проза от този период — Ст. Загорчинов, К. Петканов, Л. Стоянов, Ф. Попова-Мутафова, Н. Райнов и др.

Соглед на историческата тема литературната ситуация през двайсетте и трийсетте години представлява истински хаос. От десетките имена на автори трудно може да се сформира прилична редица, подобна на горната. Като отбелязва посредствеността и неграмотността за постоянна характеристика на голяма част от творбите, Г. Цанев акцентира: "Те бяха пълни и с неверни исторически факти. Да не говорим вече за тълкуването на фактите и събитията". Но явно това не се отнася само за художествената литература. Ето какво пише Петър Мутафчиев през 1930 година в статията си "Нашите учебници по естествознание": "Печалният факт е, че тук, в историческия дял на учебниците по отечествознание, повече от всякъде другаде крещи едно невежество, равно на което човек едва ли би могъл да си представи. . . Това, което поразява в разглежданите учебници, са невъзможните по своята невярност твърдения при изложение на най-



известни и ясно установени събития, погрешното схващане на други, измислиците, които са попилени при много от тях почти на всяка страница"<sup>2</sup>. Явно това е период, в който историческата истина и измислицата спокойно съжителстват по страниците както на художествената литература, така и на учебниците по история. Етапът на тяхното разделяне е много по-лесен по отношение на учебниците. По отношение на литературата това не би могло и да се изисква.

Става ясно, че периодът между двете световни войни е време на взаимно проникване между двата типа познание за историята — научното и художественото. Ето какво пише Д. Косев през трийсетте години в статията си "Как да преподаваме история": "Във връзка с така нареченото художествено преподаване на историята ще кажа, че от много учители това се схваща като описание на събитията с цветист език. В действителност художественото преподаване се постига без всякаква риторика, като се дават събитията в образи: добре описан, духовният образ на историческия герой, една сполучлива картина за дадено събитие, допринасят много повече за художественото преподаване"<sup>3</sup>. Явно художественото и научното познание за българската история са си били взаимно нужни. Някои от специфичните черти на проникването на историческата тема в литературата за деца през изследвания период с оглед на художествените последици ще бъдат обект на внимание тук. Основният въпрос ще бъде въпросът за връзката между историческата правда в художествените текстове и литературните достойнства на тези текстове, както и ролята на историческата тема в детската литература в периода между двете световни войни.

Явно е, че в тази връзка ще се оформят две становища. Едното ще бъде "по-великодушно" към художествените стойности с оглед на патриотичните тенденции, а другото, ще бъде "по-взискателно" към опитите да се прави високо изкуство, каквото е литературата, независимо от "суровия материал". Ето какво е становището на Н. Райнов например: "От всички белетристични видове историческият разказ е най-опасен. Това се знае от вси четци. То е тайна само за повечето автори на такива разкази. Особено в страни като нашата, дето подобна книжнина е двулика по Янусовски: тя минава в едни среди за "изкуство", а в други — за "родозащитничество". Тъй се явяват и цели "библиотеки", пълнени от бездарници — сякаш нарочно, за да изложат българите като просташки народ. И при стремежа към поучителност, както и при грижата за археологична вярност, се забравя главната цел на разказа, която е чисто художествена; белетристиката става слугиня на нравствеността и на историята"<sup>4</sup>. Вярно е, че от четива с предварително зададена тема и обем не може да се очаква кой знае колко много. Но вярно е и другото, че големият брой на тези "библиотеки", множеството на книгите и големите им тиражи показват, че тези исторически разкази много добре се вписват в



духовния живот на българина в изследвания период. Ето един отзив от сп. "Училищен преглед" (1930) за библиотека "Четиво по българска история": "Авторите им не претендират за строга научност. И самата библиотека няма такава задача; затова на първа страница на всяка нейна книжка е писано "Популярно четиво". Дълга да изтъкна, че тъкмо затова библиотеката е ценна и навременна. След катастрофите, които преживяхме, отново търсим в миналото като през епохата на турското робство с Паисий, поука и импулс за новия живот. . . При оскъдната наша историческа книжнина, даденото е ценен принос за обогатяване историческите знания на нашата младеж и на всички други любознателни четци"<sup>5</sup>.

Освен тази е имало и редица други библиотеки, почти всяко издателство поддържа свои поредици с историко-художествени четива: "Нашето минало" на издателство "Хемус", редактирана от Х. Златинчев; библиотека "Робство и Освобождение" на издателство "Ив. Коюмджиев"; издателство "Ново училище" има три поредици с историко-художествени четива — "Български царе", "Велики българи" и "Художествено историческо четиво", редактирани от Никола Станев, Никола Никитов и Теодосий Анастасов; издателство "Древна България" поддържа едноименна библиотека, редактирана от Петър Карапетров и поредицата на същото издателство "Педагогическа историческа библиотека". Самата библиотека "Четиво по българска история" на издателство Хр. Г. Данов се редактира от видните историци проф. Гаврил Кацаров (по това време ректор на Софийския университет, в последствие директор на Националния археологически музей и на Българския археологически институт), проф. Геза Фехер, Рафаил Попов, Ив. Кепов и Ив. Пастухов.

В много от поредните броеве отделните поредици печатат рекламни текстове за своите четива, които не са нищо друго освен своеобразни програмни декларации, твърде интересни от днешна гледна точка. Ето какво се казва в рекламното предисловие на поредицата "Велики българи": "Българският народ има богато историческо минало. Имал е великани на делото и духа. Всеки трябва да познава живота и делата на нашите заслужили мъже и жени, за да черпи подтик и поука за благородно и баззаветно служене народу и човечеството. Техните животописи са разказани художествено в поредицата "Велики българи". Всеки номер от нея съдържа по един художествен животописен разказ (художествена биография) за нашите най-видни дейци, за духовното ни и народностно осъзнаване. Само художественият образ, който действа направо на човешкото сърце, може да завладее душата на четеща. Тия животописни разкази са първи по рода си в нашата литература. Написани от известни български писатели в една увлекателна художествена форма, животописните разкази се четат леко, без отегчение, съдържанието се поглъща, образът се запечатва в душата,



благоредните дела остават образец за подражание. В душата на четеца – дете или възрастен – остава радостта и удивлението, че нашият малък народ е дал и дава големи хора, че заслужава да се работи за тоя народ, че всеки трябва да пренесе в неговия олтар своята малка или голяма жертва. Тия живописни разкази, тия живописни страници, дадени в размер на две малки печатни коли, могат да бъдат четени еднакво от деца и от възрастни. Затова те трябва да бъдат широко разпространени между българските малки и големи читатели. Всяко българско дете, всеки български гражданин трябва да прочете нашите книжки. А пък за да бъдат достъпни, издателството им е сложило ниската цена два лева книжката. Размерът на всяка книжка е 32 страници, с двуцветни корици и образи в текста."

Този "предговор" преследва и комерсиални цели. Но зад него ясно личи осъзнаването на националната културно-историческа кауза, немислима без историческо познание. Издателите търсят широка читателска аудитория, но горният текст дава ясно да се разбере, че главният читател ще бъде българското дете, към детската аудитория са насочени тези послания и съпътстващите ги четива. Заглавията в поредицата "Велики българи" са имена на големи личности от българската история. В тази свещена колона редом със славянските първоучители, с Хр. Ботев и Васил Левски са още Петко Славейков, Дамян Груев и Гоце Делчев. Между тях са и други големи мъже, които за жалост в съзнанието на днешните българи са останали само с имената си – такива са Константин Фотинов, Иларион Макариополски, Райко Жинзифов, Антим I, Никола Козлев, Трайко Китанчев, Стефан Стамболов. Малко от тези книжки имат някакви особени художествени достойнства. Но всяка една от тях е историческо познание, което достига до всеки дом. Освен това те активно подпомагат усвояването на научното историческо познание в училище. В най-силна степен това се отнася за поредицата "Педагогическа историческа библиотека". Ето един неин послеслов:

"Библиотеката е отлично помагало за учителя при преподаване на българска история и най-доброто, полезно и възпитателно четиво за ученика. Всяка книжка е от 32 страници и съдържа: учебния материал според програмата, — разказване по хронологически ред на историческите събития от родната история, художествени разкази върху същата история, написани от най-добрите ни писатели, както и точни указания за научни и художествени трудове."

Тези книжки действително завършват с кратки библиографски справки за изворовия материал и за основни изследвания върху изобразявания период от българската история. Чрез тясната си връзка с училището поредицата реализира един отколен стремеж на детската литература още от времето на Възраждането — чрез художественото четиво да се усвоява

научно познание, а като резултат да се утвърждава националното самосъзнание на читателите. Ясно е, че тази тенденция се вписва в един по-широк контекст на българската култура, къято, натрупала редица "европейски" постижения, се обръща назад към родното. Това е периодът, в който пише своите исторически трудове В. Златарски, М. Арнаудов издава своите "Очерки по българския фолклор", Владимир Димитров-Майстора рисува своите кюстендилски селяни, П. Владигеров пише "Българска сюита", "Рапсодия Вардар" и операта "Цар Калоян", Й. Йовков издава "Старопранински легенди". Когато чрез науката и изкуството българската култура връща на българина устоите на неговия национален дух, тя не просто лекува раните от Ньойския договор и последната национална катастрофа, а инжектира сили за предстоящите трудни времена. В българската литература за деца тази тенденция е най-ясно изразена чрез историческия разказ. Ето част от един послеслов на библиотека "Древна България" (1938).

"Светът изживява велики събития. Европа се тресе от топовните гърмежи. Велико и жестоко изпитание настъпва за народите, а историята чертае по кървави пътища новото за тях. И днес историята, великата учителка на народите се повтаря и ни учи. Повече от всеки друг път нам се налага да познаем нашата история, да се вживеем в миналото си, да разберем величието и слабостите му, да станем прозорливи за бъдещето и горди с настоящето, че сме синове на силен народ, който винаги борчески и гордо е отстоявал свободата си. Повече от друг път ДНЕС, в дните на върховни изпитания за народите, нашата художествена историческа библиотека "Древна България" е необходима на народа ни. . ."

Следователно детският исторически разказ в периода между двете световни войни изпълнява задачи на доста широк фронт — решава въпроси с чисто познавателен, дидактически характер, но и спомага за трудните и сложни процеси, свързани с формиране, усъвършенстване и защита на една национална културно-историческа кауза.

Различните библиотеки образуват доста широк спектър на взаимопроникване между художественото и историко-научното познание. Пример за едната крайност с приоритет на научната истина е "професорската" поредица на Г. Кацаров, Г. Фехер, Р. Попов, Ив. Кепов и Ив. Пастухов "Четиво по българска история". Четивата тук са придружени с карти, скици и рисунки, а самият текст е доста строг, в научно-популярна форма се поднася материал, който стои много близко до изворовата първооснова. Споменават се авторите на документите, които се използват, като преразказът на изворите е без каквито и да е литературни отклонения, без измислени герои, не е търсен никакъв сюжет. Тук фикционалното начало въобще не е застъпено и ефектът на общуването с читателя зависи единствено от научния материал.



В поредиците "Български царе" и "Велики българци" на издателство "Ново училище" различните книги представляват различно съотношение между истина и измислица в зависимост от количеството изворов материал. Това личи добре при съпоставката да речем на "Цар Иван Асен II" от Фани Попова-Мутафова, и "Цар Константин Асен Тих" от Емануил Попдимитров. Книгата на Фани Попова-Мутафова, стъпила на далеч по-пространен изворов материал, оставя впечатление за по-голяма плътност и на действието, и на самите герои. Художественото начало в тези поредици, където с по-малък, където с по-голям успех, бележи трайно присъствие. Намирането оптималния вариант на съчетаемост между художествената и историческата истина, степента на тяхното взаимопроникване, реална преценка на литературния потенциал в историческия извор — тези и редица други фактори на творческия замисъл и реализация са подложили на изпитание писателските възможности и на Константин Петканов, и на Цветан Минков, и на Стефан Мокрев, и на Панчо Михайлов. По-сериозни постижения има тук Теодосий Анастасов.

Поредицата "Български царе" започва да излиза през 1937 и до 1943 година някои от книгите претърпяват по две-три издания. В тях в очерков вид е представено царуването на двадесет и двама български царе — от хан Кубрат до Иван Шишман, като Асен и Петър са в една книга, а някои ханове с по-кратковременно управление са пропуснати умишлено. Поредицата е организирана и редактирана от Никола Никитов, който написва пет книжки от поредицата. Главен сътрудник в тази библиотека му е Теодосий Анастасов, с когото редактират и библиотека "Велики българци". Имената на тези автори са здраво свързани с историческата тема в детската литература между двете световни войни и заслужават специално внимание. Останалите, които вземат участие в библиотеката "Български царе", са небезизвестни имена в литературата ни от разглеждания период. Така например за Фани Попова-Мутафова трийсетте години са най-силният творчески период, време, когато написва своите романи "Солунският чудотворец", "Иван Асен II", и "Дъщерята на Калоян". В поредицата за деца и юноши, редактирана от Н. Никитов, тя се включва с книгата "Иван Асен II", съкратен вариант на едноименния ѝ роман. Тук тя се придържа към изворовия материал, който за царуването на Иван Асен е доста изобилен и цялостният текст представлява едно стегнато, добро преработено на изворовата информация. Може би тук е мястото да се посочи, че книгите от библиотека "Български царе" са измислени като "Животописания" и това изрично се посочва на корицата на всяка една от тях. Това трябва да се има предвид, когато се оценява поредицата, след като издателският, редакторският и авторският екип предварително се отказват от претенции за високи художествени качества на отделните книжки и на цялата поредица. Очерковият характер на поредицата

предполага наличието повече на познавателната информация, отколкото защита на някакви художествени и правствени идеи чрез даден исторически материал. В този смисъл не е случаен фактът, че неуспехите на поредицата са именно там, където изворовият материал е малко и липсата му трябва да се компенсира със засилване ролята на художествената измислица. В библиотека "Български царе" участват и наложени имена в националната ни литература от този период като Константин Петканов, Стефан Мокрев, но най-трудните от извороведска гледна точка отрязъци от историята са поети от Никола Никитов и Ботьо Савов ("Хан Кубрат", "Хан Исперих" и съответно "Хан Телериг" и "Хан Кардам").

Все пак поредицата български царе е художествена, а не научно-популярна. Особени затруднения за авторите е навлизането в личния живот на героите, голяма част от който не е регистриран от изворите. Увеличаването относителния дял на художествената измислица в художественото цяло за сметка на документираната в изворите събитийност влиза в противоречие със замисъла на поредицата — да животописва царуването на отделните владетели. Така например в книгата "Цар Светослав Тертер" на Панчо Михайлов, който има място в цялостния литературен живот между войните, първите единадесет страници са посветени на Светославовата любов към Ефросина, подир което започва бурна историографска разходка, в центъра на която е не само Тодор Светославов, а и Хан Ногай с неговите битки, Смилец и интригите на Византия, Михаил, синът на Константин Тих, Смилецовият брат Радослав и т. н. Тази неравномерност на повествованието е всеобщо явление за поредицата. Малцина са тези автори, които успяват да намерят оптимално съотношение между фактологията на извора и художествената измислица. Понякога твърде ясно в текста се разграничават отделни стилистични блокове, свързани с едната или с другата крайност. Това особено добре личи при опитите на отделни автори да функционализират природните описания — често те са самоцелни, необедителни.

С оглед на сегашното състояние на историческата наука, в някои от книжките се срещат и фактологични грешки. Но като цяло, за чест на поредицата, личи едно добросъвестно отношение към изворовия материал, което понякога стига до педантичност. Например Никола Никитов дава бележки под линия, когато предлага спорни версии, каквато е тази за покръстването на Кубрат и боилите през 618 година в Цариград. Дава точни отправки към научните текстове или към извора. А ето какво пише акад. Иван Дуйчев в един свой спомен за Фани Попова-Мутафова: "Всички нейни творения бяха рожба не само на писател-художествен творец, но и на упорити и съвестни проучвания. . . Тя търсеше да се осведоми от най-меродавни наши и, мисля, чужди специалисти, а понякога търсеше съвети и напътствия при най-добрите наши специалисти-историзи. Аз и сега помня



нейни посещения при големия наш историк проф. В. Н. Златарски. През последните години от живота си тя неведнъж се допитваше за съвети и с мене самия и ние понякога водехме продължителни разговори по подобни въпроси"<sup>6</sup>. Впрочем доказателства за познаване на изворовия материал в отделните книжки има и у другите автори. Ето един малък пасаж от "Цар Симеон", успореден с "Шестоднев" на Йоан Екзарх

у Цветан Минков:

". . . А като приближеше до вратите, влизаше вътре и виждаше от двете страни постройки, украсени с камъни и изпъстрени с дърво, той се удивляваше. Отидеше ли по-нататък и възреше високите палати, сгради и църкви, украсени изобилно с камък, дърво и шарки отвън, а отвътре с мрамор и мед, сребро и злато толкова, че не знаеше с що да го сравни, защото в своята страна не бе виждал нищо друго освен сламени хижи, бедният, сякаш изгубваше ума си от учудване.

с. 15

у Йоан Екзарх:

А като влезе вътре вижда от двете страни издигащи се постройки, украсени с камък и изписани с дърво и други неща. А като влезе в двореца и като види високите палати и черквите, богато украсени с камъни и дърво и багри, а отвътре пък с мрамор и мед, сребро и злато — така и не знае с какво да ги сравни, тъй като не е виждал в своята земя друго освен сламени хижи. Бедният, започва да губи ума си и да им се чуди.

ХИБ, Т. I, с. 105

Никола Никитов също използва фактологията на изворите. Така например от "Свидас лексикон" той е взел класическия пасаж за щита и камшика на Тервел, който Юстиниан затрупва с жълтици, и го е разгърнал в книгата си "Хан Тервел", а диалогът с хазарите, след който Крум издава своите закони, е пренесъл с най-големи подробности в "Хан Крум".

Подобно отношение към изворите имат почти всички автори, осъществили поредицата. Сред тях се откроява обаче написаното от Теодосий Анастасов. За разлика от ред други автори, той не е "гост" на историческата тема в българската детска литература и няма да е пресилено, ако се каже, че силните творчески години на Теодосий Анастасов — двайсетте, трийсетте и четридесетте години на века — са посветени на тази тема. Издава около трийсет книги със сюжети от българската история, една значителна част от тях в поредиците "Български царе" и "Велики българи". Към тях е проявен голям читателски интерес — книгата му "Апостолът на свободата" за седем



години до 1942 година претърпява четири издания. Подобна издателска съдба има и книгата му за Хр. Ботев, много от останалите му книги имат по две и по три издания.

Спорен е въпросът къде приносят на Т. Атанасов е по-голям: в писателската или в издателската дейност. Заседно с Н. Николов редактира поредиците "Български царе", "Велики българи", "Художествено историческо четиво". Той е един от писателите, които поставят своята дарба и професионалната си реализация изцяло в служба на историческата проза за деца между двете войни. Излизането на неговата книга "Евреи" (№ 6 от поредицата "Художествено историческо четиво") през 1940 година е един граждански подвиг. Тази книга, наредена до други факти от нашата културна история във времето на бурни антисемитски вълнения в чужбина, е дала своя скромнен принос в приглушаване на драстични форми на антисимитизма у нас. Или поне за възпитаване на младото поколение в дух на миролюбие и международна търпимост. Не случайно тази библиотека се поддържа от издателство "Ново училище" и от министерството на народното просвещение.

Макар да имат едно и също подзаглавие — "Животописни разкази", четивата от библиотека "Велики българи" и от "Български царе" не биха могли да бъдат равностойни. От първата поредица Т. Анастасов пише книгата за "Даме Груев", а от втората — за "Цар Самуил". Тези две книги, измеждувсички други написани от него, най-добре илюстрират зависимостта на художественото постижение от наличния исторически материал. Въпреки, че зависимостта между последните не е винаги правопрпорционална, то неоспорим е фактът, че да пишеш за Даме Груев, за чийто живот е имало още живи свидетели, е едно, а да пишеш за Самуил — съвсем друго. И на Т. Анастасов, както и на другите автори, в единия случай му се налага да доизгради оскъдната, оцеляла в изворите представа за героя, или в другия — да прояви чувството си за селекция при историко-фактологичното изобилие. И в двата случая писателското умение е подложено на изпитание.

Поредицата "Български царе" има редица неуспехи — книгите на Ботьо Савов за хан Телериг и хан Кардам, на Емануил Попдимитров за Константин Асен и др., но книгите на Теодосий Анастасов не са между тях. И тук, както и в поредицата "Велики българи", където неговото участие е още по-активно, пред читателя застава един сериозен детски писател, който много добре познава изворите, но е отишъл далеч отвъд тях. В неговия разказ личи едно много добро литературно умение да се композира цялото. Впечатлява високата култура на слога. Макар в различните книги да е различен, което се предполага от различните герои, има нещо, което ги сродява. В тази поредица е пресилено да се търсят елементи от висок литературен раздел, но в книгите на Т. Анастасов се открива стремеж към



индивидуализиране на персонажа, към изграждане на характер, към обособяване на вътрешен мир на героите. Така в "Цар Самуил" е направен опит трагизмът на епохата да се проектира върху духовния живот на царя. Не случайно самото падане на България под византийска власт е изведено извън текста под формата на бележки. Освен история, много литература има и в книгата "Цар Калоян". Тя, за разлика от много книги от поредицата, не звучи нито като урок по история, нито като зле скроена измислица. Материалът, който предлагат изворите, е впрегнат в много активна художествена роля, той е подчинен на героя, а не обратно, както е в повечето от случаите. Макар всички други имена да са по-известни от него, най-вече Теодосий Анастасов със своите книги защитава замисъла на библиотека "Български царе" като поредица от художествени четива.

Светлозар Димитров (Змей Горянин) е друга значителна фигура в детската литература през периода между двете световни войни. Едно изследване на историческия разказ за деца от този период няма право да го подмине. Най-много изяви този автор има на страниците на списание "Детски живот". Тук той печата някои стихотворения, цикъл ритмувана проза с главен герой котаракът Пенчо, но основният му принос е поддържането на рубриката с исторически разкази. През трийсетте години рядко излиза книжка от списанието, в което да няма негов разказ на историческа тема. Той е единственият, който утвърждава историческата линия измежду всички сътрудници, сред които са Дора Габе, Йордан Стубел, Веса Паспалева, Димитър Пантелеев, Ангел Каралийчев. През втората половина на трийсетте години списанието прави лек патриотарски завой, но това се дължи най-вече на стихотворенията на Ненчо Савов, които не са с особени качества и в които художествената стойност е *обратно пропорционална* на патриотичния градус. Разказите на Змей Горянин запазват относителен неутралитет спрямо патриотарския дидактизъм, който е нередко явление по страниците на историческата литература за деца и юноши през този период. Неговите разкази са десетки на брой само в списанието, много от тях излизат в отделни книги, често с по няколко издания. Така например в библиотека "Робство и Освобождение" на издателство "Иван Коюнджиев" излизат "Априлското въстание", "Апостолът на свободата", "Гръцки владици" и др., в издаваната от Лъчезар Станчев библиотека "Герои" също участва с книгата "Борци за родината", в библиотека "Златен клас" — с "Балханският цар", книга за Хаджи Димитър и мн. други. Всички те са съставени от печатани по-рано разкази, предимно в "Детски живот", "комплектвани" тематично или обединени от един и същ герой, с илюстрации на корицата и по страниците обикновено от Н. Тузсузов и В. Лазаркевич.

С малки изключения, героите на Змей Горянин са герои на Българското възрождане. Едва ли ще се намери негов разказ, в който да няма поне една голяма фигура от националния ни възрожденски пантеон. Странното е, и това е една от най-характерните черти на историческата проза на Змей Горянин за деца, че героите са вкарани в "делничната" история на народа ни, рядко се пресъздават звездните мигове от техните биографии. Така например в разказа "Кочо Чистеменски" основната тежест се носи от запалването на дюкяна му в Пловдив и заминаването му за Перушица. Разказът е придружен с бележки под линия (след разказа), в случая четири на брой, в които се съдържат кратки сведения за събирането в Оборище, за кървавото писмо, за църквата в Перушица и кратки биографични бележки за Кочо Чистеменски. В разказа "Ангел Кънчев" главният герой (кой е всъщност се разбира едва в края) се оплаква на Митхад паша за положението на българите и е представен на новодошлия турски офицер като негов "млад приятел". В бележката-епилог Змей Горянин обяснява, че Митхад паша изпраща Ангел Кънчев да учи в Чехия, а след като него го изтеглят в Цариград, българският революционер става помощник на Левски и при провал се самоубива. Поп Харитон, героят на едноименния разказ, действа във време, доста предхождащо самото въстание, конфликт, доколкото съществува, е разположен все още в плана на личното. Гаврил Хлътев, бъдещият Георги Бенковски, е представен при заминаването на първия гурбет, далеч преди априлската епопея. Тук, пак извън разказа са дадени точни исторически сведения за Неджибага, обявяването на въстанието и сраженията. Примерите могат да се продължат още. Изводът, който се налага е, че историческите разкази на Змей Горянин имат система. Наложено е схващането, че "своя поетика" имат само големите автори, затова терминът "система" е изглежда по-удачен в случая. Основният закон на тази система е непрекъснатият стремеж към демитологизиране. Митологизираната историческа личност винаги лежи извън художествения текст на разказа, било в историческо-популярния епилог, било под линия. Макар да е разположена на фона на бита и житейската проза, историческата личност в разказите на Змей Горянин не е смазана от тях. Случките с героите са така подбрани, че те се представят не като готови факти на националната ни история, а като етап на съзряване, първи стъпки към изпълнение на голямата мисия, която предстои на тези герои. Има разкази, в които звездният миг на героя е минал, но нещата по принцип остават същите, голямото историческо събитие е като ехо, в което резонира разказаната случка. Така събитията от Дряновския манастир са завършили, съдът над въстаниците още е в бъдещето и в тази пядина меду две големи исторически събития Бачо Киро, героят от едноименния разказ отива в Беляковец да навести бащата на своя убит другар — даскал Димитър Георгиев. В този разказ величието на Бачо Киро



е снето и разпределено равномерно между него, убития даскал Димитър Беляковски и бащата, който се гордее със загиналия си син. Съзнателно е овладяна ударната сила на великите мигове от живота на историческата личност, за сметка на това се уплътнява човешкото пространство около техните имена.

Фактически Змей Горянин не изневерява на историческата правда, макар през цялото време да бяга от екстремните ситуации, в които големите ни личности са свързвали в свещен възел своята съдба с историята на народа ни. С честите отправки под линия и извънтекстови пояснения за преходни или следходни сбития, авторът умишлено дешифрира стремежа си да навлезе в "делничната" история, в периферията на национално-революционните движения от периода на Възраждането. Той не снижава степента на възвеличаване, а я уплътнява, подкрепя я, допълва представата на малкия читател за историческата личност, която се приема от него априори. Важно е да се отбележи, че "големите" случки от живота на историческите личности и "малките" случки от разказите на Змей Горянин никога не влизат в противоречие едни с други. Явно авторът е бил наясно с дистанцията между художествен текст и научно познание и държи неговият читател да разбере това. Всяка историческа личност има емблематична за целия си живот ситуация — за Бачо Киро това е съдът, за Ангел Кънчев — самоубийството на Русенското пристанище, за Кочо Чистеменски — убиването на собствената жена в Перушенинския храм. Змей Горянин ги поднася на читателя си извън текста на разказа, при което се получава сложна комуникативна ситуация, при която детето трябва да отличи художествения текст от "научния" и като намери общата им база, да ги обедини в съзнанието си като нещо по-цялостно, по-завършено, а защо не и по-любопитно? Що се отнася до автора, може да се каже, че при подобна системна постановка на разказа той издава съзнанието за собственото си място в литературния процес, съзнанието, че големият герой и голямото събитие изискват задължително от писателя голям талант. Това е повече почит към литературата, отколкото "загърбване" на голямата история. Подобен подход на "десакрализиране" на герои от националния ни пантеон носи големи рискове. От вкарването на историческата личност в делника до литературната ѝ девалвация има само една крачка. За чест на Змей Горянин това късо разстояние остава неизминато. Когато капи свети мъже от родната ни история в кабинета си, авторът никога не ги кара да оставят своите нимби на закачалката. В разказите може да има измислица, но никога няма лъжа. Задачата на Змей Горянин не е да конспектира българската възрожденска история, нежели да я прекроява. Той предлага на децата четива с овладяна фикционалност, не художествено-делничен вариант, а художествено-делнично допълнение към хрестоматийната представа за националните



герои. Още повече, че много от тези "малки случки" от живота им също са документирани и верни. В разказите на Змей Горянин няма нито една "суперменска" история, с която толкова лесно може да се погъделичка детското съзнание и да се печели слава. Разказите му на историческа тема са етап в продължителните опити на българската детска литература за деца да се вкара историческото познание в художествени форми, които да съответствуват на величието и трагизма на родната история. Това става във време, когато постиженията в литературата с историческа тема не са чак толкова много. В периода между двете световни войни тази тема става едва ли не властваща в прозата за деца и като неин застъпник Змей Горянин заема ако не челно, то поне достойно място.

Свой документално-романтичен прочит на българската история предлага на читателите и Ангел Каралийчев. Разказите му на историческа тема са пръснати в различни книги за деца и за възрастни. Неговото внимание е съсредоточено преди всичко върху лица и събития от Първата и Втората българска държава. В редица изследвания А. Каралийчев е сочен като майстор-беглец от конкретно-историческото. Ето какво пише С. Султанов, един от най-проникувените му изследвачи: "Историческото събитие, което рисува, може и да е тъй, може и да не е тъй: за автора са важни поетическите видения, подчинени на една художествена идея, а по-малко достоверността на фактите". И още: "Предпочита легендата пред историческата точност, народното предание пред достоверността; с една реч: историческия факт, който е преминал през огъня на народното въображение и се е върнал от там опоектизиран и разкрасен като приказка"<sup>7</sup>. На подобно становище е и Божанка Константинова: "Каралийчев гради своите исторически разкази главно на основата на народни предания и легенди или върху документи за отдалечената историческа епоха, но документи от рода на надписи, надгробни плочи, и приписки на черковни книги. (разр. Ив. С.). . . Това безпрепятствено за поета-белетрист преминаване през цели епохи е облекчено, тъй като писателят не робува на конкретния исторически факт и не се задължава да следва педантично развитието на истинските исторически събития и съдби, да съблюдава проверените исторически сведения"<sup>8</sup>. Има Каралийчеви разкази, за които тази постановка е вярна. Но има и много други, за които е вярно точно обратното – силно доближаване до "проверените исторически сведения", възпроизвеждане дори на дребни детайли от текста на извора.

Доста хора, които са познавали лично Ангел Каралийчев, са оставили спомени, доказващи точно това. Тяхното мнение ще бъде привлечено по-надолу, защото най-доброто доказателство е непосредствената съпоставка между текстовете на изворите и на Каралийчевите разкази<sup>9</sup>.



## "ХАН КРУМ И НЕГОВИЯТ КАВХАН"

У Каралийчев:

Ханът на българите поклати глава.

— А защо *пропадна* тъй *вашата* могъща *държава*? . . .

с. 31

Из "Свидас лексикон":

Крум запитал пленените авари: "От какво мислите, че *загина* *вашият* *предводител* и *целия* *ви* *народ*?"

ХИБ. Т. I, с. 124

У Каралийчев:

— Умножиха се *злодеите* и *крадците*, а *съдиите* станаха техни съюзници.

— *Клеветниците* почерниха челата на най-личните от нас.

— *Търговците* грабеха безбожно народа. . .

— Ония, които трябваше да грабнат мечовете и да се бият с твоите войници, се *търкаляха* в *кръчмите* без ум и без памет. . .

с. 31

Из "Свидас лексикон":

Понеже взаимните *клетви* се умножиха и *погубиха* *по-смелите* и *по-умните*, и още, понеже *насилниците* и *крадците* станаха съобщници на *съдиите*. *Също така* и *от* *пиянство*. . . освен това и от подкупничеството и от *търговията*.

ХИБ. Т. I, с. 124

У Каралийчев:

— . . . *Ще издам закон* — на *клеветниците* да режат езиците, *злодеите* и *крадците* нека останат без ръце. . . А на *пиянството* ще отрежа корена.

. . . *Изсякоха лозите*. Един чукан не остана в Преславските лозя.

с. 33

Из "Свидас лексикон":

. . . *издал следните закони*: Ако някой обвини другия. . . да бъде вързан и разпитан. И ако се окаже, че *клевети* и *лъже*, да бъде убит. . . Заповядал също да строшат краката на *крадците* и *всички лозя* да бъдат *изкоренени*.

ХИБ. Т. I, с. 124

"Клада"

У Каралийчев:

Щом се зададе старецът, *императорът* *скочи* на *крака* и *тръгна* да *го посрещне*.

с. 38

У Анна Комнина (Преследване на богомилите и манихеите при Алексий Комнин):

Той (самодържецът) *станал* от трона *да го посрещне* и го поканил да седне.

ХИБ. Т. I, с. 418

У Каралийчев:

— *Месо* ядеш ли?

— Не ям.

— *Вино*?

— Не пия.

— Жени?

— Никога...

с. 39

У Презвитер Козма ("Беседа против богомилите"):

... той (дяволът) е заповядал на хората да се *женят*, да ядат *месо* и да пият *вино*.

ХИБ. Т. I, с. 232

У Каралийчев:

Императорът вдигна копринената *завеса*. Над една ниска масичка... *пишеше* с паче перо същият онзи момък...

с. 40

У Анна Комнина:

(Те) били отделени с една *завеса* от женското отделение. Отвъд *завесата писарят записвал* това, което се говорело.

ХИБ. Т. I, с. 425

У Каралийчев:

... *Тихомира* от Драч, известен по своята *мъдрост* и *храброст*.

с. 42

У Йоан Скилица:

... *Тихомир*, изпитан по *храброст* и *разум*.

ХИБ. Т. I, с. 368

У Каралийчев:

и пред един многолюден събор (Петър Делян — б. м.) започнал да говори: "Братя българи, ако вярвате, че аз съч братов син на Самуила, снемете короната от главата на Тихомира и я сложете на моята. Българският народ не може да има двама царе. Ако не вярвате, вземете моята корона и я сложете на Тихомировата глава, защото както *две птици* не могат да мътят в едно гнездо, така и *две глави* не могат да *управляват под една корона!*" Като чули тези думи, българите се раздвижили, ... *почнали да грабят камъни и затрупали Тихомира*.

с. 42



У Йоан Скилица:

Когато двете български войски се съединили, Делян събрал всички и ги призовал да отстранят Тихомир, ако наистина са уверени, че самият той води потеклото си от Самуил, и искат да царува над тях. "Защото, казвал той, един хрусталак не храни *две червеношийки*, нито пък една страна процъфтява, ако е *управлявана от двама вождове*". Като изрекъл тези думи настанал голям смут и всички казалъ, че искат само него. . . Щом взели това решение, те веднага *грабнали камъни и убили нещастния Тихомир*.

ХИБ. Т. I, с. 368—369

У Каралийчев:

От двете страни на обелиска димяха *две огромни клади*. Едната, която беше наляво, изпращаше нагоре червени езици, а върху другата светеше тежък дървен *кръст*.

с. 42—43

У Анна Комнина:

Днес ще бъдат запалени *два огъня*, в единия от които трябва да се забие *кръст*.

ХИБ. Т. I, с. 422

С това, разбира се, текстовите доказателства не свършват. Те в никакъв случай не трябва да се възприемат като улики в литературна кражба. Самият Каралийчев споменава автора на историческия извор, когато го цитира дословно. Така е в разказа "Самуил". Преди да приведе част от прословутото стихотворение за лъва и сърните, Каралийчев съобщава чрез Самуиловите думи: "Ромейският поет Иван Геометър е написал една песен...", подир което следва цитатът "Провалете се дървета и грозни планини".

В такива случаи чрез споменаването името на автора на изворовия материал се получава фактическа, пряка авторска интерпретация в художествената структура на творбата. Така е и в разказа "Клада": "Тук са се развявали някога конските опашки — знамената на нашите далечни прадеди и на техните вечни врагове и съюзници — куманите, за които историят Никита Акоминат пише: "Оръжието им съставят стрелник, окачен отстрана на кръста, крив лък и стрели. . ." и т. н., следва 13-редов цитат от Никита Хониат. Това са текстови фрагменти, в които патриотичният патос, без да се превръща в патриотарство, преодолява волята на овладяната художественост, а авторът, подобно на въодушевен диригент в края на успешен спектакъл, се е обърнал към залата и пее заедно със своите хористи. От това качеството на разказа пада, но компенсаторната емоционалност от "извънхудожествен" произход покрива освободените художествени полета, а като резултат авторското присъствие придобива реални, ясно очертани форми. Всичко се извършва пред очите на читателя, няма и следа от опит за



скриване. Следователно това не е въпрос на възможности, а на авторови желания, на авторовия избор.

По повод близостта на Каралийчевия разказ до източниците за българската история, Стефан Коларов отбелязва: "Понякога, отдаден на документалността, авторът изпада в описателство, в досадно изреждане на фактите, във внимателно изброяване на характерни за обстановката и времето вещи, предмети"<sup>10</sup>. Това изречение съдържа в себе си и наблюдение, и оценка. Наблюдението намира много сериозна подкрепа в приведените текстологични съпоставки, но те свидетелстват и за нещо друго — за абсолютната вярност към истината. В своите спомени Йовков Киров разказва как А. Каралийчев реагира, когато получил по пощата записките на своя учител Ради Аврамов: "Записките му!... — въздъхна приказникът, премести ги и пак въздъхна: — Трудно ще влязат в работа. Легенди, не почиват на никакви сериозни изворови данни"<sup>11</sup>. . . По съвсем друг начин се отнася Каралийчев към истинския изворов материал. Малко странно, но съпоставяйки тези текстове, отстоящи един от друг на стотици години, се сещам за първоапостолите на старобългарската литература, за техните ученици и последователи, които не само че не бягат от чуждата дума или образ, а с усърдие ги търсят и ги вплитат в собствения си изказ. "Когато съм писал исторически разкази — съобщава Каралийчев, — то винаги най-търпеливо съм изучавал научните източници, хрониките, всички запазени документи. И там не съм си позволявал нейде да съчиня произволно нещо, всякога съм се ръководил от правилото — жизнената правда над всичко"<sup>12</sup>. Съпоставката със старите автори е може би неуместна и дори грешна, но у Каралийчев има точно такъв тип почит към текста на историческия извор. Усвояването на извора минава през всички нива, които биха могли да подхранят художествения свят на разказа — през историческата обстановка, през историческите лица, та до отделния детайл, когато той крие в себе си някакъв художествен потенциал. Явно не тук трябва да се търси обяснение на абсолютния факт, че Каралийчев не навсякъде е успял.

В този смисъл ценно е наблюдението на Симеон Янев, който търси предпоставките за променливия успех в противоречието между устоите на Каралийчевия художествен свят и необходимостта от умерена ненамеса при разкриване на историческите лица. Виждайки като основа на Каралийчевата поетика единството на авторската емоционалност и експресивност и емоционалността и експресивността на героя, С. Янев подчертава: "Повестувайки за историческата личност, Каралийчев е изправен пред необходимостта непрекъснато да я обективира, не само за да остане верен на историческата правда, но и за да я контрастира в събитието"<sup>13</sup>. Тази постановка в голяма степен обяснява частичните художествени неуспехи на Каралийчев — те се явяват там, където стремежът за придържане към



историческия извор влиза в противоречие с основните естетически закони на неговия художествен свят, субективен по своята същност.

Днес много от тези разкази са чудесни детски четива. Твърде често спецификата на детското възприятие, в което много по-лесно влиза дървото, отколкото гората, може да превърне неудачния от гледна точка на литературната наука фрагмент в любим пасаж за детето. Така етнографизмите, титлите, имената на героите и други текстови елементи, взаимствани от изворите, действително могат да предизвикат досада у изследвача, но същите те отварят вторични канали, по които историческото знание намира пряк път към ума и сърцето на непредубедения читател, в най-силна степен на малкия читател, изостря чувството му за история, за родова и етническа принадлежност. Йовко Киров си спомня как Каралийчев му доверил намерението си да напише "книга за юноши, която да се нарича "Христоматия по история" (!)"<sup>14</sup>. Този факт е много показателен.

Историята като тема волно напуска строго историческите му произведения и обсебва пространни художествени територии от неговите спомени, от пътеписите, от дневника му. Фактът, че той познава добре историята и на Унгария, и на Турция, и на Византия, и т. н., говори не просто за траен интерес към историческото познание, а за нещо, което стои над конкретния исторически факт. Тук личи една потребност от потапяне в някакво друго време, в което писателят не е, но в което открива частици от себе си, разтворени в базразличното течение на времето. Там, където на всеки народ е отредено място, за да изживее той своите възторзи и своите трагедии, да пресече житейската си криволициа с другите племена, да срещне своите мъртъвци и да им се отчете, да даде напътствие на своите неродени чедра, та всяко поколение и всяко време да притури своята брънка към безкрайната верига на годините.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> Цанев, Г. Историческият роман в българската литература. С., 1976, с. 142.

<sup>2</sup> Мутафчиева, П. Нашите учебници по естествознание. В сп. "Училищен преглед". 1930, кн. 5, с. 680.

<sup>3</sup> Косев, Д. Как да преподаваме история. В сп. "Учител", 1939, кн. 23—24, с. 307.

<sup>4</sup> Райнов, Н. Историчност на разказа. В сп. "Златорог". 1932, кн. 1, с. 33.

<sup>5</sup> Пандалева, Ив. Четиво по българска история. В сп. "Училищен преглед". 1930, кн. 6, с. 890.

<sup>6</sup> Дуйчев, Ив. Историческа белетристика на Фани Попова-Мутафова. Във Фани Попова-Мутафова. Седмият грях. С., 1981, с. 326.

<sup>7</sup> Султанов, С. Незавършени разговори. С., 1980, с. 169.

<sup>8</sup> Константинова, Б. А. Каралийчев. С., 1979, с. 57.

<sup>9</sup> Цитатите от Каралийчев са по Ангел Каралийчев. Избрани произведения. С., 1972, т. II, а от изворите — по Христоматия по история на България (по-нататък ХИБ), т. I и II, С., 1978.

<sup>10</sup> Коларов, Ст. Майстор на лиричната проза. С., 1983, с. 101.

<sup>11</sup> Киров, Й. Ангел Каралийчев отблизо. С., 1983, с. 16.

<sup>12</sup> Цит. по Ст. Коларов, Майстор на лиричната проза, С., 1983, с. 100.

<sup>13</sup> Янев, С. Разказът на А. Каралийчев. В сп. "Език и литература", 1975, кн. I, с. 15.

<sup>14</sup> Киров, Й. Цит. съч., с. 104.



## ДЕТСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РАССКАЗ В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

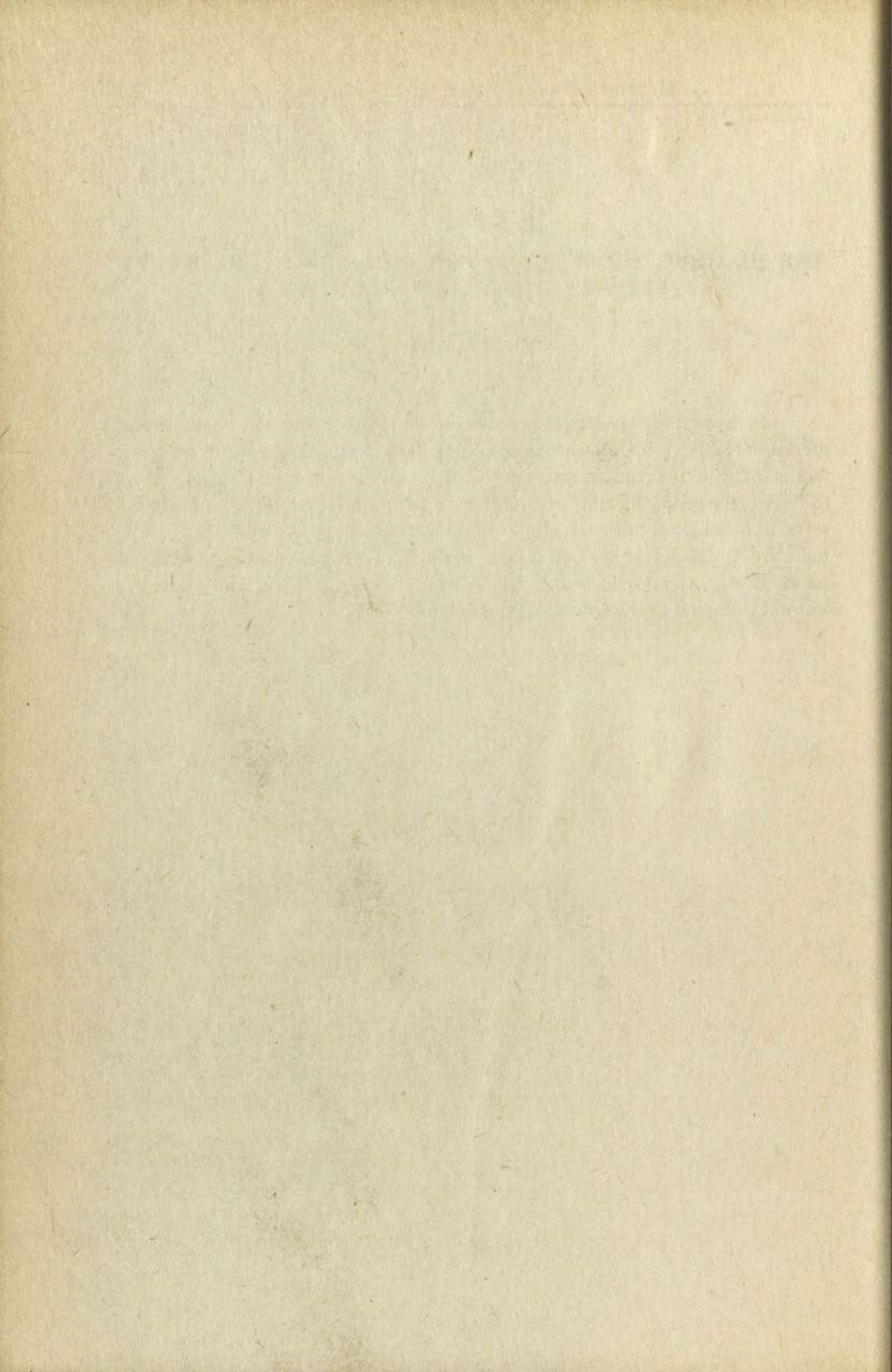
### Резюме

В период между Первой и Второй мировыми войнами историческая тема в болгарской литературе достигает своего расцвета. В особой мере это относится к детской литературе. Ее задача — воскресить в сознании маленьких читателей историческое прошлое и подготовить народ в целом к предстоящим историческим испытаниям. Выходят в свет разные исторические библиотеки, в которых участвуют почти все болгарские писатели. Среди них отличаются Ангел Каралийчев, Змей Горящий и Теодосий Анастасов, являющиеся объектом особого внимания в связи с их непосредственной близостью к источникам болгарской истории.

**THE HISTORIC SHORT STORY FOR CHILDREN IN THE PERIOD  
BETWEEN THE TWO WORLD WARS****S u m m a r y**

In the period between the two World the historic theme in the Bulgarian literature reaches a real flowering, including the literature for children. And it's task is to rais in the consciousness of the little readers the historic pastas well as to prepare the people for the forthcoming historic trails. There are published mani series of historic readings and almost all Bulgarian writers are included. Among them are Anghel Karalijcfev, Zmey Goryanin, Theodosiy Anastasov, to whom is paid a greater attention in connection whit the closeness of their creations to the historic truth and to the sourses of the Bulgarin history.





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

Филологически факултет

Том 28 (27)

Книга 1 – Литературознание

1990

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ "ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE"

DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 28 (27)

Livre 1 – Les Lettres

1990

---

**ЗА МИТИЧЕСКИЯ АСПЕКТ НА "РУГОН-МАКАРОВИ"**

**Мариана Нинова**

Двадесеттомната романи поредица на Емил Зола "Ругон-Макарови" обикновено се възприема като социална епопея, пресъздаваща в широкомащабно платно живота във Франция от времето на Втората империя. Сравнително неотдавна, в средата на 50-те години, френският учен Ги Робер забелязва, че романо-цикличната творба съдържа обобщения от глобален характер, оформени с митически средства. Както твърди Ги Робер, "във всеки момент от разгръщането на текста нарисуваната картина на епохата се пропуква от дълбинни тласъци и разкрива многобройни перспективи на играта на големите принципи (Живота и Смъртта, б. м., М. Н.), които създават и обясняват света на поета"<sup>1</sup>.

Откритието на Робер даде нова посока на изследванията върху романичната поредица. Това не се отнася за марксистическото литературознание, което продължава да тълкува ограничено творбата като описание на обществените нрави в съответната епоха във Франция.

Настоящото проучване е опит да се задълбочи и доразвие концепцията на Ги Робер за митическия аспект на "Ругон-Макарови" и същевременно е част от по-голямо изследване, което цели да допълни и обогати решението на проблема за смисловата структура на цикъла, в частност и в родната историко-литературна наука.

Разгръщането на митологизирана космическа драма е засвидетелствувано в самия текст на "Ругон-Макарови" в пространните монолози на героя доктор Паскал в последния роман на поредицата.

Запознавайки племенницата си Клотилд с родословното дърво на Ругон-Макарови, над което работи повече от двадесет години, доктор



Паскал заключава: "... това е цял един свят, едно общество, една цивилизация; целият живот, със своите лоши и добри прояви, е тук; в неговата ковачница с огън и труд всичко се оправя. . . Така е — продължи полугласно Паскал, — родовете се израждат. Тук е налице истинско изтощение, бърз упадък. . . Луизе умря в люлката; почти слабоумен, Жан-Луи си отиде вследствие на нервно заболяване, Виктор се върна към дивото състояние. . . ; нашият беден Шарл е колкото красив, толкова и хилав. . . Това са последните клонки на Дървото, последните бледи издънки, до които могъщите сокове на големите клони не успяват да се изкачат. . . Но човек никога не бива да се отчайва: родовете имат вечно бъдеще. . . непрекъснато ще растат, ще се развиват, ще се разклоняват до безкрай през вековете до бездънното бъдеще. . . Ето, надеждата е тук, във всекидневното обновяване на рода от новата кръв, която идва отвън. . ."12

Още в първите редове на цитираната част от монолога, изразяваща социално-философските разбирания на героя, в чията фигура без затруднение откриваме самия автор и като възгледи за общественото битие, и като интимно-лична съдба, развитието на Ругон-Макаровия род се отъждествява с това на една социална система, на една цивилизация, респективно на човечеството въобще. А самата фигура на родословното дърво на Ругон-Макарови напомня растителния модел на космоса в архаичните предания, митологическото световно дърво. Със залияващи и изсъхващи клони, но и с вече покарващи млади израстъци, Ругон-Макаровото "дърво" възпроизвежда идеалния модел на космическите динамически процеси във вертикалните митологически представи за световното дърво, а сравняването му на друго място в монолога с вековен дъб с могъщи корени и непрестанно обновяваща се корона от свежа зеленина дешифрира в образна форма митическото схващане за вечността на живота. Налице е и персонафикацията на представите за човешкия свят и космоса в лицето на Ругон-Макаровата фамилия — друг признак на митопоетическото конструиране в романната поредица.

В основата на света, представен от космическото дърво в древните митологии, стои според Мелетински антропоморфен първосъздател, затова често световното дърво приема облика на антропоморфни божества, както е в египетските, скандинавските и други митове<sup>3</sup>. Същата митологическа инвенция откриваме в образа на Аделаид Фук, родоначалницата на Ругон-Макарови.

Когато доктор Паскал разгръща пред Клотилд родословното дърво, той ѝ показва най-напред мястото на Аделаид: "Ето, виж, тук е стеблото, общият дънер: леля Дид. После излизат трите клона. . ."14 Наблюдавана в този аспект, в перспективата на основоположница на рода, фигурата на Аделаид концентрира символни значения, които са ключови за проникване в митологизирания свят на романия цикъл.



Ако се проследи съдбата ѝ, ще се забележи, че след убийството на Макар, от който ражда две деца — момче и момиче, настъпва коренна промяна в живота на героинята. Сладострастният ѝ плам угасва отведнъж, чувствената любовница се превръща в целомъдрена жена и Аделаид заживява в пълно отчуждение от света. Постепенно в отшелническото си съществуване тя заприличва според автора на ония стари монахини с "отпусната бяла плът"<sup>5</sup>, с "бледо лице"<sup>6</sup>, с "механична походка"<sup>7</sup>, които манастирът напълно е откъснал от живота. Очите ѝ добиват "прозрачността на изворна вода"<sup>8</sup>, а около нея се носи "лекия мирис на сухо листо"<sup>9</sup>. Необуздана любовница, превърнала се в сериозна матрона и накрая в "сухо листо" — превъплъщенията на Аделаид напомнят според Р. Рикат метаморфозата на вечната нимфа, олицетворяваща в античните митове животворните сили на природата<sup>10</sup>. Както справедливо отбелязва френският учен, никъде по-нататък в романната поредица, нито когато описва опожаряването на собствения му дом от Муре или пък делириума на Купо, Зола не третира лудостта, виновна и за превръщанията на Аделаид, толкова "чисто" и отдалечено от мелодрамата. Тук повече от всякога тя е знак според него за поглъщането на човешкия род от неподвластни нему сили<sup>11</sup>.

Самото име на героинята — Аделаид, галовно "Дид" звуково уподобява името на дриадите, онези нимфи, които живеят според древните легенди в горските дъбрави, в самите дървета. Така родоначалницата на Ругон-Макарови в един от своите художествени аспекти става антроморфен изразител на жизнената стихия на битието. Подчертава го и дълголетието ѝ — Аделаид живее повече от сто години, но като дриадите и тя не е безсмъртна, и извънисторическото ѝ романно време, обърнато с едната си страна към митическото "преди".

Като основоположница на род, подложен на физическо израждане и залиняване, житейската съдба на Аделаид се разполага във времеви граници на последния етап от един природен цикъл, но взета като прародителка на една фамилия, символично на една цивилизация, на цялото човечество, романното време на Аделаид пресътворява митологическата епоха на първосъздаването, на сакралното митическо "начало", "някога", "преди". И не само защото е родоначалница на Ругон-Макарови, и не само поради безсюжетното ѝ присъствие в романия цикъл, но преди всичко в повторемостта на чертите ѝ, предавани по наследство, и на съдбата ѝ под възкресяването на любовната драма на Аделаид в любовта между внука ѝ Силвер и Миет.

Цялата ѝ любовна история с Макар се повтаря в съдбата на двамата влюбени в първата книга на поредицата "Възходът на семейство Ругон": и съседското запознаване, и щастливите любовни мигове и трагичния край. И когато Аделаид изненадва прегърнатите деца, тя се вижда отново в



прегръдките на Макар, на същото място — до отвора в междинния зид, който някога са пробили с любовника си. Някога, това е все едно днес за леля Дид и завинаги: "Най-после разбра... Там, откъдето бе минала веднъж, любовта се връщаше отново. Това бе вечното подновяване с настоящите радости и бъдещите сълзи"<sup>12</sup>. От тогава насетне тя непрекъснато вижда в халопинациите си Силвер, убит от същия куршум, с който жандармите са разстреляли контрабандиста. По-късно Аделаид става свидетел на екзекуцията на внука си.

Всъщност митологизираното време на първосьздателката на Ругон-Макарови налага модуса на вечността в романната поредица. Докосвайки се до романното (емпирическото) време на влюбените, сакрализираното време на Аделаид го превръща във вечно актуално, във "винаги". Поетическият механизъм на това превръщане е символичното изживяване на чувството от двамата юноши в творбата.

Неволен свидетел на първата им любовна среща, леля Дид прошепва, гледайки отдалечаващата се Миет: "Много е млада... Има време"<sup>13</sup>. И думите ѝ сякаш добиват пророческо значение в романа. Любовта на Миет и Силвер е показана във "Възходът" като игра на влюбени деца, тя никога не преминава извън очертаванията на "неопитната любов", на идилията. Но авторът компенсира тази непълнота на изживяването на своите герои в няколко сцени на символично удовлетворяване на любовното желание!<sup>14</sup>.

В първата от тях, привлечен от едно движение на работещата в градината Миет, Силвер изпуска длетото си от високия зид, който поправя. Девойчето забелязва, притичва и му го подава. Така става запознаването им. Сексуалният символизъм на тази сцена е очевиден. Прилепеният по корем на покрива на стената момък, силно наведен към Миет и самата тя, повдигната на пръсти, за да му върне длетото. Или епизодът с отключването на междинната портичка от Силвер. Ключът и вратата играят същата символична роля, както длетото и фигурата на подаващата го девойка. Или описанието на разцепването на огледалната водна повърхност при спускането на кофата от Силвер в междинния кладенец. Наблюдавани през обектива на митологизираното време на родоначалницата, тези и някои други повествователни моменти, в които Зола символично свързва двамата влюбени в брачен съюз, който поради младостта им отказва в действителност, изпълняват функцията на ритуал, на обредно-магически начин за заличаване на границата между сакралното и профанното време в митологизирания свят на творбата. Така осмислени те унищожават разликата между "вчера" и "днес" и обвиват любовта на Миет и Силвер в покрива на вечното настояще.

Но образът на основоположницата Аделаид Фука акумулира и значения, които не само свидетелствуват за присъствието на митически модел на света в "Ругон-Макарови", но разкриват и поетическите сили, които го сътворяват. Фигурата на Аделаид е художествено пространство, където се срещат и сблъскват две противоположни тенденции — на живота и създанието, от една страна, и на развалата, разлагането и смъртта, от друга. Вродената невроза на леля Дид, символизираща в един от смисловите си аспекти в романия цикъл, както по-горе посочихме, зависимостта на човешкия род от действието на стихийните сили, поражда у героинята две противоположни съществувания — на любещата "със страстта на вълчица"<sup>15</sup> жена и на страдаща от истерични припадъци болна. Чувственият порив я тласка неуморно към прегръдките на Макар и за по-малко от две години я прави на два пъти майка, а неволното, но повелително целомъдрие след гибелта на контрабандиста усилва неврозата ѝ и я отправя в лудницата, а оттам в смъртта.

Показан като играчка в ръцете на големите противоборстващи сили на живота, образът на родоначалницата Аделаид е същевременно форма за обективизиране на тяхното действие. Борбата на двата враждебни, но тясно свързани помежду си принципи на битието символично въплъщава в романната поредица и участва на семейството ѝ. Единият принцип го увелича във възходящо движение, придава му сила и жизнена мощ, другият провокира у него упадък и разлагането, след което идва унищожението, смъртта. Наблюдавана през тази призма родовата история на Ругон-Макарови отправя към митическите представи за плодородието, за умиращите и възкръсващи богове, за вечния кръговрат в природата и вечното обновяване на живота. Тези представи се въплъщават в различни митопоетически модификации в романия цикъл, активизират пресътворяването на множество легендарни мотиви с митологическо съдържание, "Ругон-Макарови" просто набъбват от пресъздадени митове, но тяхната художествена ориентация винаги е една и съща — онагледяване в културно-достъпна форма на авторовия възглед за микро- и макробитието като вечен двубой между принципите на живота и на смъртта.

Митологическата тема възниква още в първата книга на романната поредица. Наблюдаваме я, фронтално изведена, в още три романа — "Търбухът на Париж", "Грехът на абат Муре" и "Доктор Паскал". Востаналите присъствува като подводно течение, отнасящо изображението във висшите сфери на поетическата условност, но тя в малко случаи достига тази кристална отчетливост на внушенията, с които се отличава началната творба. Отнася се за темата за любовта и смъртта във "Възходът на семейство Ругон".



Още с избора на местодействието на любовната история писателят свързва в неразривно единство любовното щастие със смъртта. Красина и неопетнена като в антично предание, любовта на Миет и Силвер протича веред руините на старото гробище Сен-Митр, което внася в срещите им атмосфера на нежна тъга, на неясно предчувствие за скорошна смърт, на тръпчиво желание да умрат заедно. Върху надгробния камък в единия край на Сен-Митр — любимо място на влюбените — се чете полуизтрит надпис: "Тук почива. . . Мария. . ."<sup>16</sup>, странно съвпадение с рожденото име на Миет. Тук по-късно разстрелват Силвер и младият момък пада върху камъка, залепил устни върху вдлъбнатината, протрита от стъпките на любимата му. Простреляна на площада в Оршер, самата Миет застива в смъртна поза, сякаш очакваща любовна прегръдка в небитието.

Но смъртта не е показана толкова като външна заплаха за влюбените, по-скоро те я носят в сърцата си. Неосъзнато, за да запазят чисто изживяването си, двамата често призовават смъртта, за да се съединят в нея и обратно, колкото повече удържат на повика на желанието си, толкова повече това е знак в романа, че смъртта ги превзема. Когато натъжен от внезапния срам обхванал Миет, след първата любовна целувка в подножието на Гаригите, момъкът възкликва: "По-добре да умра. . . , по-добре да умра. . ."<sup>17</sup>, "По-добре да умрем и двамата. . ."<sup>18</sup>, отвърща любимата му. "В желанието си да умрат — продължава с авторски текст сцената Зола — те се притискаха още по-силно. . . И това бе нещо като внезапно предчувствие, странно сладостно пожелание, което небето, чрез печалните гласове на камбаните, им обещавахе да осъществи не след дълго"<sup>19</sup>.

Не само изоставеното гробище, което авторът избира за основен декор на любовните отношения в творбата, всички елементи на времепространството, в което са разположени, са пресъздадени така, че по митологически обвързват една с друга представите за любовта и смъртта. Влюбените се срещат неизменно в мрака на нощта, а предпочитаните за това места — кладенеца в междинния зид, хралупата в купа от талпи и задынената алея в гробището, превърнатата в "ходеща колибка" шуба на Миет — все тясно ограничени пространства, напомнят за едно още по-малко пространство — гроба. И шепотът на умрелите, който мистериозно озвучава тези полета и приканва двамата млади към брачна прегръдка, и пророческите думи на леля Дид към Силвер, когато открива любовта му към Миет: "Пази се, моето момче, от тези работи се умира"<sup>20</sup>, внушават все същите представи, че любовта е обвързана към смъртта и я предизвиква, както са обвързани в календарните митове умираването и възкръсването на боговете.

Като въвежда самостоятелно и разгръща в релефно очертани образимитологически символи темата за взаимодействието на стихийните начала на живота в първия роман на поредицата, авторът един вид ни подготвя да



се вглеждаме внимателно в текста и да откриваме многобройните ѝ превъплъщения в митическо-символическата знаковост на изображението в следващите творби. В най-близко стоящите до "Възходът" — "Плячката" и "Завоюването на Пласан" — дейността на съзидателните сили непрекъснато се подрива от разрушителната стихия на Смъртта, Лудостта и Еротизма. "Налудничавите" спекулативни ходове на Аристид и сексуалните ексцесии на съпругата му, хермафродитният образ на Максим наред с описанията на изродената действителност в цветарника и на потъналия в развалини Париж ("Плячката"), както и типологически сходните моменти в "Завоюването на Пласан" — разрухата на семейство Муре, психическото разстройство и смъртта на съпрузите, изгарянето на Фожа и близките му в пламъците на пожара, запален от невменяемия търговец, слабоумието на Дезире наплас-тяват множество митологически персонифицирани "точки" на развалата и разлагането в двете творби. Писателят се стреми да ги компенсира със акцентуваните, но по-малобройни митически символи на творчеството и съзиданието. Между тях изпъкват одухотворените образи на преустроените парижки квартали и булеварди и на буйно израстналата оранжерийна флора в "Плячката", както и на пожара, символизиращ обновителната стихия на огъня в "Завоюването на Пласан". В двата романа митическата драма е представена с временен превес на силите на Злото.

От своя страна "Търбухът на Париж" пресъздава човешката история като арена на вечна борба между две враждуващи групи — на дебетите и слабите, от които едната "изяжда" другата и се наслаждава на живота, докато на свой ред не бъде "изядена". Тази идея е защитена многократно в творбата посредством символичния смисъл, вложен в заглавието ѝ, и в изображението на централните парижки хали — основно местодействие в романа; чрез разказа на художника Клод за серията от гравюри, рисуваща войната между Дебетите и Мършавите; в представянето на конфликта между дебетите и слабите, както писателят по митически способ назовава двете враждуващи групи в романа — буржоата и бедняците — за да подчертае космогоническия характер на тяхното противопоставяне, както и чрез постоянната употреба на метафорични глаголи, епитети и сравнения със значение на "изяждам", "пресищам се", "дебелея". На свой ред уподобяването на столичните хали на гигантски търбух с техните огромни размери и изобилие от храна, които ежедневно се продават и заменят с нови, извиква представата за митологическото чудовище-дракон, което неспирно поглъща хора, животни, растения и предмети, а после ги повръща, за да ги погълне отново, представа, изразяваща разбирането на древните за цикличното обновяване на живота.

Митологемата за поглъщането въплътява и едната линия на повествованието в творбата. Само че тук, както в някои стари митове като



австралийските<sup>21</sup>, поглъщащото божество приема антропоморфизиран образ в лицето на "Дебелите". Преситени от ядене, тлъсти, извънмерно охранени (колбасарите Кеню умират от преяждане, както узнаваме в романа "Радостта да се живее"), Дебелите в "Търбухът" ревниво охраняват гастрономическите си интереси и "изяждат" Слабите, когато те се опитват да получат място на "трапезата". По негласно споразумение с анонимни доноси, писма и изложения и с лични предупреждения в полицията, дебелите – заможни търговци на храни – успяват да осуетят заговорническите намерения на слабите от района на халите срещу правителството и да ги обезвредят. Двама от тях – бившият изгнаник в Гвиана Флоран и волнодумца Гавар са изпратени на заточение, а един – в затвора. Победата на Дебелите срещу Гладните в края на творбата е сравнена с освобождаване от трудност в храносмилането.

Но както митологическото поглъщане предполага освобождаване от търбуха на чудовището, така и в романа отвореният финал подсказва, че поражението на слабите не означава примирие. При вида на цветущото здраве и възвърнатото самочувствие на двете търговки, взели активно участие в акцията по залавянето на заговорниците от полицията, гладният от два дена Клод с красноречив жест и реплика по адрес на дебелите внушава на читателя в последните редове на творбата, че борбата на Гладните срещу Ситите не след дълго ще се възобнови.

В конфликта между слабите и дебелите в "Търбухът" се забелязват следи и от един друг митологически мотив – за борбата между младите и старите богове, отразяващ в един от своите аспекти циклическите представи на древността за човешката история.

Четвъртата по ред книга на романшата поредица "Грехът на абат Муре" въвежда образа на Плодородието, поетическата сила, която внася мощната лирическа струя в света на "Ругон-Макарови".

Нейното присъствие се чувства навсякъде в "Грехът" – в описанието на пицната и израстнала на воля одухотворена растителност в необятния изоставен парк "Параду", (производно от френската дума за рай "paradis"), в майчинската привързаност на Дезире към животните, в трогателната ѝ грижа за тяхното разплождане и в спокойствието, с което ги убива, за да освободи място за потомството им, в могъщите сили на съвкуплението, които витаят в пространството на самотния и мистериален Параду и увличат в греховна преградка девойката Албин и абат Муре и най-после в опоегизирания акт на тяхното сливане, олицетворяващ в романа създаващата тръпка на битието. Ето механизма на тази художествена метаморфоза: "Обливаше ги радост на творци – предава състоянието им в този върховен момент писателят – която ги приравняваше със силите-майки на света и ги превръщаше в земни стихии. В щастието им имаше увереност, че логично, крачка по крачка, са стигнали до целта"<sup>22</sup>.

Външно погледнато историята на Албин и абат Муре възкресява библейската легенда за грехопадението в Рая. Албин е жената-изкусителка (според брат Арканжиас дори се вижда как опашката на змията се гърчи между кичурите на Албинините коси), която увлича мъжа-Адам в прегрешението към Бога и обрича и двамата на вечно страдание и вечно изкупление. По-нататък в текста девойката заплаща вината си като се самоубива, а след мъчителна вътрешна борба Муре се връща към Вярата. Но тази библейска история се самоотрича в авторското тълкуване, както се вижда и от цитирания по-горе откъс. И изборът на смъртта от Албин не е продиктуван в романа от някакво религиозно чувство, още по-малко от сантиментални подбуди, а от повелята на живота, която ѝ разкрива на своя магически език Параду. Повествователният момент прехвърля мост към митическите времена, когато човекът още не е отделен от гръдта на майката-природа и може да разбира езика ѝ. Параду разкрива на девойката, че любовта е неотделима от смъртта, че чрез смъртта любовта се възражда безкрайно за нов живот. В посвещението на Албин писателят внася нов акцент в осветляването на темата за единството на любовта и смъртта. Те не само се привличат взаимно като противоположни стихии на битието, както е показано във "Въходът на семейство Ругон", но се и подхранват взаимно и в това взаимодействие се корени вечността на живота. Проумяла този най-висш закон на битието, след като е любила всеотдайно, Албин решава да умре, за да влее любовта си в земята и след това да се завръща всяка пролет в Параду, превърната в морава или в цветен храст, подобно на растенията, които загиват през есента "с надеждата" да израстат някъде отново. "Беше наистина щастлива, беше наистина мъртва"<sup>23</sup> — в мислената реакция на доктор Паскал, когато ученият вижда Албин, спокойна и усмихната в смъртната ѝ постеля от цветя, Зола изразява философското си разбиране за смъртта като обещание за ново раждане.

Злите сили, персонифицирани в одухотворения образ на църквата и във фигурата на нейния служител Арканжиас, погубват любовта на двамата млади, но не и творещата сила на любовта, антропоморфизирана в образа на Албин. Така момичето от Параду се превръща в романа в символ на Вечната влюбена, на Вечната пролет (името Албин е производно от провансалската дума "alba", "разсъмване", "засоряване") и на надеждата за плодородие. Библейската легенда в "Грехът на абат Муре" се изплъзва от автентичния си смисъл и става ефикасен инструмент на авторското митопоетическо светомоделиране.

В "Негово превъзходителство Йожен Ругон" поради ограничения тематичен обхват на романно-епическия регистър на текста — сферата на политическите машинации във висшите правителствени кръгове — борбата на големите принципи на живота не е толкова образно означена, колкото



предадена като пулсация, като вътрешен ритъм на природния живот. В редуването на крайни политически режими — на еднолична диктатура с либерално управление и после пак на авторитарна власт с либерализъм се чувства някакъв висш порядък, който обръща всяко крайно явление в негова противоположност, и в тази последователна смяна на положения с обрнат знак сякаш се поддържа вечното съществуване на битието.

Във "Вертеп" митическата драма се възобновява, този път представена в двубоя между Севера и Юга, антропоморфизирани в образите на северняка Гуже и южняка Лантие.

Век и половина след Волтер и Гьоте, Зола превръща идеята за труда във философия на битието и я защитава непосредствено в размишленията на учения доктор Паскал от едноименния роман и косвено в символиката на опоестизираните картини на трудова дейност във "Вертеп". За учения-натуралист Паскал няма друга истина освен "непрекъснатия победен труд на живата природа"<sup>24</sup> и човешкият живот няма смисъл освен "исполнителния труд на хората"<sup>25</sup>, в който се съдържа "упорството им да живеят"<sup>26</sup>. Този възглед получава блестящ художествен израз в няколко сцени във "Вертеп", изобразяващи работата на тенекеджията Купо на покрива на високата къща, на гладачките в работилницата на Жервез и състезанието в ковачницата на Гуже.

Посредством епитетите, сравненията, акцентуваните образни детайли и контрапунктовото използване на светлосиянката — веселата песничка на тенекеджията, умението му на занаятчия, уподобено на артистичното майсторство на художник, извънмерно уголемените фигури, неговата и на помощника му, очертани на фона на залязващото в небето слънце; чевръстото прокарване на ютиите върху белоснежното бельо в гладачницата, ритмичните движения на работничките под ярката светлина на лампата и равномерните удари с тежкия чук върху искрящото желязо на фона на потъналата в мрак ковачница — конкретните контури на изображението в тези сцени се размигат и то прераства във видение на неуморен труд в легендарна работилница.

Доколкото представата за труда, творчеството, създанието е обвързана във философско-естетическите разбириания на писателя с действието на срещуположните сили в микро- и макрокосмоса, основната романна ситуация във "Вертеп" е натоварена със задачата да моделира вътрешната динамика на тази представа.

И авторът отново прибегва към митологически средства, за да се изрази достъпно и ясно. Жервез, "разкъсвана" между русия северник (любимия ѝ Гуже) и черния южняк (бившия ѝ любовник Лантие) напомня в творбата пространствено-ориентиращото означаване (Север — Юг) на контраста на природните стихии в древните митологии и обредните игри "теглене на въже от двата края" и "двубой на Лятото и Зимата", символи-

зираци смяната на годишните сезони в традиционната култура на някои народи<sup>27</sup>.

Северняшкото трудолюбие, честност и доброта на ковача Гуже, (той е от департамента Нор, Северна Франция), са издигнати в символ на Доброто, на съзидателните сили в романа. Според определението на самия автор, момъкът олицетворява "мъжествената красота на труда"<sup>28</sup>. Едър, с руса къдрава коса и брада, хармонично сложен и силен, фигурата на ковача копира в творбата статуята на титан от някой музей, а възновението и лекотата, с които замахва с тежкия чук върху наковалнята, асоциират буквално с представата за гръцкия бог Хефест, изработващ в подводната пещера накити за своите спасителки — нерейдите или доспехите на Ахил в работилницата си на Олимп. За митологическата проекция на героя допринася и импресионистичното разполагане на светлината и сянката в "ковашките" картини, където фигурата на ковача добива гигантски размери, експонирана върху ярко светло петно на тъмночервен фон, както и многократното му уподобяване на дърен бог и честата употреба на метафоричния епитет "златен" в образната му характеристика, дори самият прякор на Гуже е Златната муцуна. Златно, ако се изразим образно, е и въздействието на ковача върху Жервез в романа.

В продължение на дълъг период от живота ѝ, той поддържа будни съпротивителните сили на гладачката срещу порока, мързела и леността.

Краен антипод на Гуже — дребен на ръст, много черен, но с лице на хубавец, женкар, лентяй, чревоугодник и измамник, провансалецът Лантие е пълно възплъщение на южняшките слабости в творбата.

Преимуществено фигура на разрушението в митологическата система на романната поредица, (да си припомним, че Ругон-Макарови са от Южна Франция) образът на Юга е конструиран във "Вертеп" освен със средствата на митологическата персонификация и чрез разгръщането на древния мотив за ненаситната паст на чудовището. След като се промъква отново в живота на Жервез и я разорява с лакомията и паразитното си съществуване, Лантие се присламчва към новите собственици на дюкяна — семейство Поасон и на свой ред ги тласка към пропастта: "Лантие неотдавна бе смялял Жервез, а понастоящем схрускаше и Вержини; и ако подир тях дойдеше редът на галантеристки, книжарки и модистки, неговата раззината паст щеше да погълне и тях"<sup>29</sup>. Типологическото сходство на цитирания текст с началната част на легендата за "погльщането", на която се позовахме по-напред в изложението, е очевидно. Но както в някои митологически разкази жертва на злите си дела става самото божество<sup>30</sup>, така и Лантие става плячка на чревоугодията си. Обожаващ като всеки южняк сладкишите, в продължение на една година той просто се "захаросва" в бакалницата на Поасонови. Съпрузите Бош твърдят в романа, че ако Лантие си потопи пръста в кафето



ще го превърне в сироп. Символичният смисъл на това художествено твърдение внушава представата за разтваряне, стапяне, изчезване.

Ситуирана между двамата герои в творбата, Жервез от своя страна притежава двойствени черти. Честна и трудолюбива по природа, качества, наследени от майка ѝ, плетачката на столове Фин, Жервез в същото време е слабоволна и предразположена към леност и алкохолизъм като баща си, пиящата Макар. Тази противоположност на характерите ѝ свойства я сближават типологически с двамата герои едновременно. У гладчката като че ли живеят един Гуже и един Лантие. И раздвояването на любовта ѝ между тях (в първата част на романа ѝ живот доминира чувството към Гуже, а във втората — връзката с Лантие), всъщност представя борбата за надмощие между гужевското и лантиевското начала и характера ѝ, а в генерален план между силите на създаването и разрушението, които двамата герои олицетворяват.

Че подобна универсална идея е вложена в образа на Жервез свидетелства самото изживяване на любовта у героинята. Любовните ѝ отношения с Гуже и Лантие не са осмислени като проява на сантиментално или плътско увлечение, а като изблик на почти чувствената ѝ любов към труда и в противовес — на дремещите слабости в характера ѝ. Жервез и Гуже се любят чрез "титанически труд"<sup>31</sup> на ковача в работилницата, чрез сръчността и силата, с които удря върху наковалнята, а изчуканото желязо олицетворява плода на техните символични ласки. След посещенията си в ковачницата гладчката се чувства задоволена, сладостно изтощена и успокоена духом и тялом като след истинска любовна среща. А връзката ѝ с безделника Лантие представя завладяването на героинята от леността, мързела и безразличието. Жервез отива при бившия си любовник, водена не от страстта, а привлечена от уюта на чистото му легло, обещаващо приятна почивка и спокоен сън, прелюдия към завършека на романа ѝ съдба — вечния сън в гроба.

Акумулиращ две противоположни смислови тенденции, едната свързана с представата за труд, творчество, а другата с безделие, леност, смърт, образът на Жервез надраства конкретните си очертания и се превръща в медиатор между персонафицираните сили на създаването и разрушението, на живота и смъртта в романа. Медиативната ѝ функция от своя страна я родее с митологическите медиатори от рода на драконовото чудовище или старичката Муринга в архаичните австралийски митове<sup>32</sup>, изпълняващи ролята на свързващо звено между фундаменталните антиномии и възпъщаващи представата на древните за непрекъснатостта на живота.

Видяна така, фигурата на работничката Жервез прераства в митичен образ на битието, а оспорването на любовта ѝ от ковача и бившия шапкар представя на космическата сцена във "Вертеп" вечния двубой на стихииите,

които го създават. Тласкана от провансалеца към порока, разорението и смъртта и възвръщаща жизнените си сили, енергията и оптимизма си в ковачницата на Гуже, съдбата на гладачката възпроизвежда точно споменатата по-горе ритуална игра "Теглене на въже от двата края" и модела в митически вид и д е я т а за амбивалентната природа на живота.

Това се потвърждава и от отворения по митологически финал на творбата. В последните думи на гробаря Базуж, отправени към мъртвата Жервез, се съдържа пожелание, което предизвиква асоциация с древната представа за умиращите и възкръсващи богове и с приказния образ на Спящата красавица, която един ден ще се събуди от целувката на принца: "На добър час, ти извади късмет все пак. Спи спокойно, хубавице моя!"<sup>33</sup>

Антропоморфизиран образ на битието в романа, Жервез напомня легендарно гръцко божество. Леко накуцваща, работлива и добра, но зависима и от вродените си недостатъци, наследени от родителите ѝ (името Жервез може да се изведе от страдателното причастие на френския глагол "Gérer" — управлявана, ръководена), героинята напомня друг аспект на представата за куция бог Хефест — трудолюбив и добър, но винаги подчинен на родителите си — боговете Зевс и Хера. Преднамерено търсен от автора паралелизъм, който се стреми да потвърди и изясни универсалното значение, закодирано в образа на Жервез, като използва смисловите възможности на известния митологически прототип.

Не само фигурата на гладачката и останалите образи, изграждащи митологическата перспектива на творбата са осмислени амбивалентно в една или друга насока. Но тази амбивалентност не винаги е подчертана така, че да се забележи на пръв поглед. Това зависи от конкретната художествена задача, която изпълнява образът. Такъв е случаят с героя Купо, олицетворяващ заедно с фигурата на Лантис силите на разрушението в творбата. Но краят на романия му живот деликатно внася нов акцент в така установената парадигматика на образа.

Става въпрос за предсмъртния делириум на алкохолика, често несправедливо разглеждан в научната литература като медицински експеримент<sup>34</sup>. Обзет от халюцинации (сцената в дома за умопобъркани), Купо се сражава с въображаеми противници, брани се и се нахвърля срещу тях, изрича страшни закани и надава дивашки вой, блъска, бие, удря с юмурици в празното пространство. Но причината за това изстъпление не е само агонията на спиртосания му мозък: "Тръпките и вълненията идеха найде от много далеч — появява Зола — като подземна река се лееха под кожата му"<sup>35</sup>. И с един замах на перото авторът преобръща в следващите редове движенията на умопобъркания в обреден танц, възвестяващ настъпването на зората, а подскоците му — във финален галоп, в който "всички танцьори се хващат за ръце, тупайки по земята с крака"<sup>36</sup>. В



светлината на този образен детайл имагинерната армия, срещу която воюва Купо, се превръща в персонаж от обредно действие. Става ясно защо лудият вижда въображасмите си врагове дегизирани като лъвове, пантери, кучета, котки и т. н. Шествието, добило зооморфен облик, възпява силите на Злото, които ритуално сразява митологически мислещият герой. Така делириумът на Купо става митически знак на крайната разруха и едновременно на зараждащите се в недрата ѝ сили на изцелението.

Или да вземем образът на Лантие. Антропоморизирана сила на разложението, в края на романа героят символично се превръща в нещо друго, в "сироп", т. е. започва ново съществуване.

Образът на Гуже също акумулира двоен смисъл. Съзидателната дейност на героя неизменно се редува в повествованието с моменти на пълна неподвижност. Неизчерпаемата жизненост и енергия на ковача в работилницата рязко преминава в опасна статика извън нея. У дома си Гуже съзерцава с часове картините, налепени по стените, а сред приятелите си е мълчалив, непохватен, безпомощен. Героят сякаш атрофира извън ковачилцата и се събужда за живот в нея. Персонализация на творческата стихия на битието в творбата, образът на ковача става изразител и на нейния принцип, съчетаващ създаването със застоя.

От друг аспект разглежда митологическата тема романът "Нана". Ако "Вертеп" представя опозицията между живота и смъртта като състезание между равностойни противници, които последователно се надвиват и финалната победа на единия противник подготвя в перспектива контра-настъплението на другия, във втория роман тази борба губи своя драматизъм, превръща се, така да се каже, в лирическа тема. В "Нана" динамиката на битието е "уловена" в момент на разложение и разпад. В този художествен регистър е изпълнено цялото повествование и най-напред образа на главната героиня Нана. Проститутката Нана, чийто хипертрофиран образ на покорителка на мъжете я отвежда в сферата на легендарното и приказното, възпява идеята за ерозиращата стихия на порочната чувственост. Още с първото си появяване в романа (епизода с премиерата на мюзикъла "Русокосата Венера" в парижкия театър "Вариете") тя се превръща в богиня на Злото, в заплаха за мъжката половина на Париж и за целия свят: "А Нана стоеше срещу премаллялата от сласт публика, срещу изтощените и с опънати до скъсване нерви в края на представлението, наблъскани един до друг хиляда и петстотин зрители, стоеше победоносна с мраморното си тяло, с плътта си, притежаваща силата да разруши целия този свят, без това да я засегне"<sup>37</sup>. Куртизанката Нана, способна да разруши цял един свят, но самата тя неуязвима за смъртта, е все същата Жервез от "Вертеп" (те са кръвно свързани, майка и дъщеря), митичен образ на живота, но вече изцяло превзет от разложителните сили на еротизма и смъртта.

Съдбата на проститутката не само проецира края на този процес, а го осветлява и в допълнителен аспект. Историята на Нана, жената, която завладява със своето тяло Париж и го улича в "бездната", а самата тя умира от заразна болест (едра шарка), поразяваща тялото ѝ без остатък, онагледява не просто завършъка на един природен цикъл, но и внушава представата, че той се "извърта" докрай, преди да поднови своя кръговрат. Романът лансира познатата вече идея, че животът не само възниква от смъртта, но се и храни от нея, затова смъртта означава не просто умиране, а разлагане и гниене. Показателно в това отношение е описанието на мъртвата Нана. В него са акцентувани крайните поражения на болестта, които превръщат трупа ѝ в безформена, разплута, разложена, гниеща маса. Същевременно един микродетайл в описанието, но достатъчно красноречив и изразителен символично подсказва, че животът не си е отишъл напълно от нея, че неговото пламъче продължава да гори, сякаш подклаждано от смъртта: "А над тази страшна и гротескна маска на небитието и сега сияеха като слънце, издихаха се като златчет водопад косите (на Нана б. м., М. Н.), хубавите коси"<sup>38</sup>. От двата контрастни щриха — ужасната маска на смъртта върху лицето на Нана и над него живия водопад на косите ѝ — израства образна представа, която редее героинята с неумиращите богове в календарните митове.

А по своята синтагматическа структура, предаваща в разгърната фраза динамиката на разрушението и завършваща с откриването на нов синтагматичен ред с положителен парадигматичен резултат, творбата е типологически сходна с инвариантната структура на митовете и обредните действия, в които "добиването" обезателно се предхожда от "загуба" или както отбелязва Мелетински "п р и е м а н е т о на новия статут се предшества от л и к в и д а ц и я на стария и временно състояние на "безструктурност"<sup>39</sup>. Оксиморонното свързване на посочените по-горе два контрастни изобразителни щриха в описанието на мъртвото тяло на Нана е знак на тази временна "безструктурност" в митологизирания свят на романа.

И в неударжкия стремеж на Клод да създаде гениално художествено платно ("Творбата"), и в самоубийството му пред картината, която не успява да сътвори и която остава да чака своя бъдещ майстор, за да "оживее" под четката му, се чувствава все същият отзвук на борбата между враждебните принципи на битието и се долавя присъствието на все същия митически мотив за изчезващите и възкръсващите богове, към който писателят непрекъснато се обръща, за да предаде в образно достъпна форма философско-позитивистичните си представи.

Но като че ли "Жерминал" най-вече създава "пространство" за разгръщане на колизията между фундаменталните начала на живота в



цялата ѝ космогоническа широта и дълбочина, благодарение на социалния конфликт, който лежи в основата на романното повествование и на необикновената способност на Зола да придава "могъщ и често пъти чудовищен живот на предметите и на тълпите"<sup>40</sup>, както сполучливо и точно се изразява Ги Робер.

Мощното натуралистично-пантеистично въображение на писателя, което с особен размах и сила се проявява в "Жерминал" го заставя непрекъснато да хипертрофира и "натурализира" действията на човешката маса, да одухотворява и да хиперболизира мащабите на природния и вещния свят в творбата и в тази художествена метаморфоза разликата между инертно и живо, между духовно и материално, между човешко и природно изчезва и открива простор за универсални смислови построения, за митологически съответствия, метонимии и символизации.

Така одухотвореният и хипертрофиран образ на мината, която ежедневно поглъща огромни дажби "човешка плът", превръща "Ворьо" в гигантски ненаситен търбух, в легендарен дракон и подобно на своите митологически събратя мината изпълнява ролята на медиатор между живота и смъртта между подземния и надземния свят, между огъня и водата, между мрака и светлината, между деня и нощта, между юношеството и зрелостта. Мината изхранва въглекопачите и едновременно ги погубва по време на честите срутвания; очертава пространство, където се освобождават инстинктите, контролирани и цензурирани в надземното поле от разума, и най-вече тези на секса и насилието (пламналите от мъжко желание погледи, с които миньорите съпровождат движенията на извозвачките, тикаци вагонетките с въглища в подземните коридори и жестоко убиството на Шавал от обезумелия в яростта си срещу съперника за любовта на Катерина Етиен на дъното на разрушения рудник). Мината е мястото, където човекът отново се превръща в животно, но и пространство, съзнателно дълбано от него. Рудникът е "царство" на мрака, в което витае споменът за светлината ("носталгията" на минния кон Тромпет по зелените поля край Маршиен); тя е още господство на нощта, примирено с дневния ритъм на живота. Най-после посредством ежедневното слизане и излизане на работниците в и от мината, "Ворьо" символизира митическата смърт, от която човек възкръсва физически укрепнал и помъдрял (духовното възмъжаване на миньорите и Етиен след преживяната катастрофа в рудника). Може да се каже, че именно поетическата тератология на Зола, превърнала инертната маса на мината във фантастично чудовище, настройва един от аспектите на изображението в "Жерминал" на митическа вълна.

От друга страна, несправедливо е да се твърди, че само на образа на "Ворьо" романът дължи възникването на митологически модус на света в своето пространство. Той просто "гъмжи" от митологически аналогии,

замени и кодове, от паралелизми с легендарни мотиви, образи и ситуации. Но струва ни се, че две, тясно свързани помежду си митологеми определят структурата на извънвременното повествование в творбата – тази за космогоническата борба с чудовището-дракон и свързаната с обредното действие "инициация".

Близостта им произтича от общата сфера на митологическата интерпретация – създаването на социалния космос<sup>41</sup>. Първата митологема отразява архаичната представа за възникването му като следствие на "похищаването" на оръдия на труда, културни растения, домашни животни и други от първоначалните им пазители – чудовищни змееве, дракони, и други хтонически същества. А самото "похищаване" включва поредица от приключения, които завършват в митовесте с поразяване на космогоническото чудовище и добиване на блага за колектива. Втората митологема се отнася до архитипни представи, свързани с приобщаването на индивида към племенната общност, намерили израз в редица обичаи, между които особено място се отнежда на инициацията, символично отбелязваща прехода от юношеството в зряла възраст. Получило повествователни разработки в многобройни митове, инициационното действие се осъществява във верига от физически изпитания, в които се проверява издръжливостта, силата и духовната зрялост на посвещавания. Инициацията включва и момента на символична смърт, последвана от ново раждане чрез ритуално поглъщане на инициационния от митическо чудовище и освобождаването му след известно време или чрез мнимо слизане в царството на мъртвите, илюзорна борба с демони и други. Разказните модели на двата митически мотива, както се вижда и от по-горе казаното, почти се покриват, затова в митологическите системи на някои народите те се сливат в един митологически разказ с двойно значение – похищение и инициация.

При това в развитите митологии мотивът за похищението има съзнателен, целенасочен характер и се свързва с дейността на културен герой, който с цената на много изпитания и страдания побеждава легендарното чудовище и добива, пазените от него, блага за колектива, с което се полага началото на племенния живот. Като демиург-първосъздател културният герой най-често се идентифицира със свещените предци, но не във всички митологически представи е с божествен характер. Някъде, както е в полинезийските сказания, той се възприема като герой, надарен с магическа сила (мане), а в другите митове (например у централно-австралийските племена) тотемните предци, в ролята на културни герои, не действуват сами, а предвождат група от юноши и заедно с тях преминават сакралните маршрути на изпитанията, чрез които се извършва и посвещаването на младежите, преминаването им в групата на възрастните. Затова в по-късните митове биографията на културния герой се представя като верига от случвания, тясно свързани с инициационния обред.



Ако се вгледаме внимателно в образа на Етиен и събитийния разказ за стачната борба на миньорите от Монсу в "Жерминал" ще забележим, че те възпроизвеждат точно образния и повествователния модели на тези митове, които съчетават мотивите за похищението и инициацията.

Водачът на пролетариите от Монсу с много свои черти напомня културния герой от архаичните предания. Подобно на него, "Етиен се отличава от всички свои събратя по социална съдба, работниците в романа. Той ги надвишава по ум, образование, квалификация, (специалист-механик) и мироглед. Пришлец в миньорския край, Етиен няма свой дом, няма семейство, но има социални възгледи, програма за действие и организаторски способности. Идва отнякъде, после отново заминава нанякъде: "Той принадлежи и ще принадлежи към други светове за разлика от всички останали персонажи, чийто хоризонт никога не преминава и няма да премине границите на Монсу"<sup>142</sup> — отбелязва за него френският учен Анри Митеран. Активен герой, стремящ се да добие, както културните герои от легендите, жизнено важни блага за колектива, Етиен се появява навреме в миньорското селище, за да оглави стачката и ѝ придаде обществено-политическа насоченост. Под влияние на неговите идеи скромните икономически задачи на миньорската стачка прерастват в открита цел за защита на социално-класови интереси (водени от Етиен, стачниците настояват отначало да се въведе справедливо заплащане на труда им, а в процеса на стачната борба тази социална задача придобива глобален характер — да се разруши буржоазното общество).

В приказно-имагинарна светлина са разкрити и представите на героя за пътя на социалното преустройство и за неговия характер. Според Етиен възпаряването на новия обществен ред ще стане отведнъж и ще има облика на фантастично-великолепен град, в който всеки гражданин ще живее от своя труд и ще получава своя дял от общите блага. Магическо е и въздействието на неговите идеи върху миньорите (своеобразно превъзвисяване на магическата сила на културния герой), сравнено в творбата със светлата вяра на новопокръстените християни от първите дни на Църквата. Притежаващ, в ролята на работнически водач, медитивни свойства като легендарния си събрат, Етиен изпълнява функцията на посредник между въглекопачите и буржоата по време на преговорите с директора на рудника Енбо и осъществява връзката на работниците от Монсу с френското поделение на Интернационала. Същевременно той играе ролята на символичен медиатор между топлия и "цивилизован" Юг (Етиен е провансалец) и студения и "безпросветен" Север. Не случайно представата за Правдата, внушена от него се свързва във въображението на миньорите с бляска на жарко слънце и феерична светлина, а насилието и злото — с фигурата на Черния човек от легендите на Севера. Ако продължим да разсъждаваме в

тази посока, ще открием, че героят осъществява и други символични свързвания — между дения и нощта, между зимата и лятото, между настоящето и бъдещето и т. н. Работникът от Лил пристига в Монсу в една мразовита ноемврийска нощ и го напуска в слънчева пролетна утрин, когато в плодородната почва наедряват житните зърна, символизиращи нарастващата мощ на пролетариата.

Същевременно и романната съдба на Етиен е типологически сходна с биографията на културния герой от преданията. Като водач на мињорите от Монсу той оглавява тяхната борба с класевия противник, преминава заедно с тях през изпитанията на социалната битка, получава идейна закалка заедно с тях и заминава от Монсу като високо съзнателен боец на революцията.

От друга страна, ако наблюдаваме стачката борба на мињорите в романа тясно литературоведски, като едро движение, ще забележим, че структурно тя предава универсалния двутактов ритъм на митологическото действие, свързано с похищението — лишение и добиване. В началото на творбата уподобената на "преситено клекнало божество"<sup>43</sup> мина постоянно приема "днєвиата дажба" от хора — в символично означените описания на регулярното слизание на въглекопачите в рудника. Във втората част на творбата митологемата се трансформира. В изобразяването на етапите на класовия конфликт, включително до разрушаването на рудника и спасяването на оцелелите мињори, "разкъсваният народ" сразява символично легендарното чудовище, освобождава жертвите и добива охраќяваните от него блага за колектива ("потъпканата социална справедливост, върху която ще израсне новото общество). Понеже събарянето на стария свят се осъществява символично, то има статута на ритуално действие, което цели да ускори настъпването на желанния резултат в митологизираното пространство на творбата.

Тази космогоническа драма се разиграва на страниците на "Жерминал" и изцяло в антропоморфизирана форма<sup>44</sup> чрез развитието на конфликта между "гладните" и "ситите" (между пролетариите от Монсу и буржоата), ако вземат предвид, че работниците в романа най-често гладуват, а буржоата най-често си устройват угощения. В първо действие ситите непрекъснато "изяждат" гладните (буржоата се хранят в творбата от труда на гладуващите мињори). В действие "второ" "гладните" се съюзяват и унищожават групата на "ситите" (в символичния смисъл на стачните епизоди и по-специално в сцените със скопяването на трупа на бакалина Магре и срутването на "Ворьо", причинено от анархиста Суварин). Налице е и митологическото ставане — похитителите са похитени от похищаваните.

А ако разгледаме само втората част на митологизираното действие — добиването (стапите на стачната борба) ще установим, че отделните моменти



— изпращането на работническа делегация при директора Енбо, включването на пролетариите от Монсу в Интернационала, митингът в местността План де Дам за продължаване на стачката, бунтът на въглекопачите, кървавият сблъсък с военното поделение, причинената катастрофа на рудника и операцията по спасяването на затрупаните миньори — повтарят разказната схема на митовете, съчетаващи двата мотива за похищението и подвещаването: същото напластяване на изпитания, съпроводени със страдания и жертви, и същото закаляване на физическите и духовни сили в тези изпитания. Наблюдава се и символичното поразяване на хтоническото чудовище в унищожителното разрушаване на мината от Суварин и в социалния резултат на стачката, сравнен от автора с отварянето на "неизлечима рана"<sup>45</sup>, от която ще изтече "кръвта на Империята"<sup>46</sup>, и символичното изживяване на временна смърт в гърбуха на чудовището, и последвалото го възкръсване в сцените на затрупването на въглекопачите под развалините на "Ворьо ("Ненаситната"), и спасяването на оцелелите, съпроводено с духовното израстване на спасители и освободени.

Както се вижда от горните разсъждения и примери, освен че са приключения-изпитания по пътя на "добиването", стачните събития в романа очертават символично и траекторията на физическото и идейно-класово възмъжаване на пролетариите от Монсу и техния водач. Етапите на това развитие съответствуват точно на фазите на инициационния обред. Посвещаването на миньорите в социалната програма на Етиен в аспекта на осезаемо-нагледни приказни представи за революцията и бъдещото общество отговаря на овладяването на племенната мъдрост под формата на митове, инсценирани пред посвещаваните; епизодите, свързани с разгръщането на стачката, в които се показват издръжливостта, твърдостта, силата, жизнеспособността и боеспособността на работническия колектив, съответствуват на веригата от приключения за изпитване на типологически същите качества у инициацираните в обредното действие, и най-после символичната временна смърт и качествената духовна промяна след нея в инициационния ритуал открива своя символичен аналог в затрупването на миньорите в разрушения рудник и освобождаването им, което помага на оцелелите да направят поуки за бъдещата борба с буржоата. Налице е и традиционно-културния символ на помъдряването — побелелите коси на Етиен.

Сцените на символичната временна смърт в романа включват и разработването на един много разпространен в архаичните предания мотив, т. нар. "митологема на Хайновеле"<sup>47</sup>, която се съотнася с инициационния ритуал — жертвоприношението на девойка в името на бъдещото Плодородие. Гибелта на Катерина на дъното на разрушената мина става един от факторите на Етиеновото и на въглекопачите идеоло-



гическо израстване, посредством отрезвяващата и просветляваща съзнанието сила на мъката по невинно дадените жертви.

Митическият мотив за похищението уплътнява изобразителното пространство и на три по-самостоятелни сцени в творбата. В тях на свой ред по метонимически-обретен начин се умъртвява старият свят и се разчиства пътя за "поклъването" на новото общество. Това са моментите, свързани с кастрирането на трупа на бакалина Мегра от изпадналите в отмъстителна ярост въстанички, с убийството на войника-новобранец от малолетния миньор Жанлен и с удушаването на Сесил, дъщерята на рентниерите Грегоар, от стария въглекопач Бонмор. Може да ги определим като сцени на жертвен обред, понеже в тях на "уж" се постига възмездие над буржоата в митологизирания план на творбата. Ритуалният им характер се подчертава от статуса на участниците в тях — и изпълнители, и потърпевши са от групата на "статистите" в романното действие: жени, старци, деца, бакалин, войник от минната охрана. В отмъстителния си порив първите три групи символично постигат това, към което се стремят главните извършители в творбата, миньорите, — унищожаването на буржоазното общество. Тези сцени наподобяват обредните действия, възплаващи примитивното схващане, че миметическото достигане на някаква практическа цел ще ускори или осигури реалното ѝ осъществяване, например ритуалното убиване на мечка в древността като залог за успешно ловуване.

Особено показателна в това отношение е сцената, в която жените скопяват трупа на Мегра и в екзалтирано шествие разнасят отрязания фалос. Буквален, но обратен смислов аналог на фалическите шествия в античността в чест на бога на плодородието Дионис. В нашия случай възниква семантичен корелат със скопяването на върховното гръцко божество Уран от сина му Кронос, за да заеме мястото на бащата на небесния престол. И в четирите сцени, тук включваме и момента с разрушаването на "Ворьо", по митологически образец с помощта на магическо-ритуални средства бъдещето се пренася в настоящето, за да се ускори реалното му настъпване.

Анализираните до тук творби свидетелствуват, че в "Ругон-Макарови" се оперира нашироко с архаични образи, фабули и похвати. Следва обаче веднага да се подчертае, че авторът ги използва за собствено митотворчество.

Както е известно, главната особеност на мита е вербалността. Самата дума "mythos" на старогръцки означава "предание", "приказка", "легенда" и се отнася за разкази за възникването на света, природните явления и човека. Виманентно-митологическата сфера се описва, както се изразява Б. Богданов, "не ред и отношение между стабилни единици, а се говори кое как се е появило в околния видим свят"<sup>48</sup>. Не претворяване на един готов свят, а неговото създаване от първоначалния хаос. Затова митът винаги е фабула, повествование.



Привличайки архитипни разказни модели, авторът на "Ругон-Макарови" цели друго нещо. Стремежът му е да обясни света не като едноактово получаване и след това статика, а като непрекъснато самообновяване в динамиката на противоположните стихии на битието. Затова художествено функционална за него е не самата фабулна операция, сюжетното действие в мита, а съставлящите го събития, като променя характеристиката на структурните отношения, които се пораждат между тях. Ако типовото движение в мита е лишение — добиване<sup>49</sup>, в интерпретацията на писателя то е лишение — добиване — лишние — добиване и т. н. до безкрайност. Или с "добиването" не само не се компенсира първоначалното "лишние", но се получава и излишък, който изисква като компенсация ново лишние, а то на свой ред презипълнява задачата си и така събитийният цикъл безкрайно се повтаря. За разлика от митическия разказ, където хармонията се постига едноактово, с добиването, след което идва период на статичност, у Зола тя произтича от регулярното нарушаване на вътрешно структурното равновесие, което изисква постоянно подновяване на събитийния кръговрат.

Например в романа "Негово превъзходителство Йожен Ругон" либералната вътрешна политика на Луи Бонапарт, с която заменя провалилия се "твърд" режим, постепенно подрива устоите на Империята и довежда до неуспех по една щастлива случайност атентат срещу монархията. За да заздрави властта си, императорът възвръща стария режим, който на свой ред става заплаха за неговото господство с крайната си авторитарност. Това принуждава Бонапарт да възстанови предишния либерален режим.

С други думи, навличайки дрехата на митовите върху своите художествени представи за света, авторът на "Ругон-Макарови" не разказва като тях кое как се е появило в него, а го претворява като отношение на силите, които го създават. От тук и доминиращата описателност в неговите романи. Да вземем отново за пример посочената по-горе творба. Смяната на противоположни политически режими не зависи от субективните предпочитания на императора, геройната активност е външна, тя е продиктувана от ситуацията. В романа действуват не персонажите, а персонафицираните обстоятелства, възплъщаващи жизнените закономерности. Затова писателят само описва прехода към един или друг политически режим, не го "получава" в действие. Крайният характер на всеки от тях предполага замяната му с противоположния (както смъртта — ново раждане) в художествената логика на романия цикъл, а не намесата на деятел. Така е и в календарните митове, отразяващи кръговрата на слънцето и природните сезони, поради това Зола най-често прибегва до тях.

От горните разяснения за нас в случая е важно следното: привличайки митологически мотиви, сюжети и похвати, авторът на "Ругон-Макарови" конструира чрез тях образи — митически символи с динамичен заряд, а не действие.



Засмайки например в "Нана" архитипната фабула за умиращите и възкръсващи божества, Зола разработва пространно първата ѝ част – митологемата за умиращите богове и едва в самия край на повествованието фиксира възможностите за събитийен обрат.

Или да вземем "Жерминал". Заимствайки архаичните мотиви за похищението и инициацията, писателят ги разгръща в ритуализиран вид в романа, а не във формата на реално действие както е в биографичните предания за културните герои. И похищението (символичното разрушаване на "Ворьо" ("Ненаситната"), и инициационното действие (социално-класовото посвещаване на миньорите) имат символично-обреден характер в творбата, както изяснихме по-напред, и каквото значение има самата инициация в древността – ритуал за ознаменуване на зрелостта на младежите. А обредът по своята същност е образ на действие, а не реално извършване.

Независимо че авторовият подход към митическия първообраз е принципно различен в двата романа, той постига един и същи художествен резултат – превръща митологемата-събитие в митологема-образ с отворена структура. До знаците на смъртта в описанието на мъртвата Нана е фиксиран признакът на неугасващия живот, предполагащ обновление в бъдещето, а ритуалното извършване на похищението в "Жерминал" иманентно съдържа обещание за действителното му осъществяване, подчертано и в инициационното "удостояване" на пролетариата с атестат за класово-идейна зрелост.

Като привлича, свързва, напластява митически мотиви, образи и ситуации, авторът на "Ругон-Макарови" преследва една и съща цел – да сътвори символичните образи на Създанието и Разрушението и да ги постави в динамично отношение един спрямо друг. Така възникват в романия цикъл фигурите на Катастрофата и Надеждата, на Плодородието и Смъртта. Откривателят им Ги Робер ги назовава "митовете на Зола"<sup>10</sup>, понеже са плод на авторовото митотворчество. Може да се определят и като митове-образи поради несюжетното им разгръщане в текста. Могат още да се нарекат основни митологеми на романия цикъл, защото, взети заедно съставляват митическата му фабула.

В началните творби на цикъла доминират символичните означения на Катастрофата. А от "Грехът на абат Муре" нататък все по-настоятелно си "пробиват път" символичните фигури на Плодородието и Надеждата. Това не означава, че темите за Катастрофата и Смъртта изчезват. Появили се още във встъпителните страници на първия роман "Възходът на семейство Ругон" с пространните одухотворени описания на изоставеното гробище Сен Митри на кървавия погром над републиканците, те не само продължават да се развиват по протежение на цялата романна поредица, но и сякаш набират скорост, за да достигнат кулминация в двете последни творби



"Разгром" и "Доктор Паскал". Само че след "Грехът" те се успоредяват по-осезателно с темата за Пłodородието и Надеждата.

Катастрофичната крива на живота в митическия аспект на "Ругон-Макарови" се моделира с най-разнообразни средства и похвати. Между най-предпочитаните са митологемите за умиращите богове и за непастината паст на чудовището, чиято художествена адаптация в цикъла вече разгледахме, и символите на ерозиращата стихия на Порока, образно въплътена в авантюристичната история на Аристид и трагичната съдба на Ръоне в "Плячката", в участта на многобройните жертви на сладострастието в "Нана" и "Врящото гърне", на алкохолизма във "Вертеп", на чудовищния егоизъм в Земя", на апетитите за власт в "Завоюването на Пласан" и "Негово превъзходителство Йожен Ругон". Темата за Порока е тясно преплетена в "Ругон-Макарови" с темата за Израждането. Като се започне с невропатията на основоположницата на Ругон-Макарови, Аделаид Фук, чийто вроден дефект се онаследява от всички членове на фамилията, съставляващи основната група персонажи в романната поредица, и се завърши с изображението на крайните рацидни на тази природна аномалия — съдбата на внуците ѝ — недоразвития Шарл ("Доктор Паскал") и хермафродита Максим и описанието на уродливата растителност в цветарника на Аристид ("Плячката"), сянката на Израждането витае над цялата романна поредица и внушава предчувствие за скорошна катастрофа, развала, смърт. Самата Катастрофа приема символично-визуален израз в описанието на унищожителното разрушаване на мината "Ворьо" в "Жерминал", на финансовия банкрут на Всемирната банка, основана от Сакар в "Пари", на неуправляемия влак Лизон, понесъл се с "бясна" скорост по желания път в "Човекът-звяр" и в погромите, свързани с националната катастрофа при Седан в "Разгром", както и смислово-генерализиращото значение на заглавието на последния роман.

Често прилаган похват за сътворяване на мита за Катастрофата в "Ругон-Макарови" е напластяването на нещастия, престъпления и смърт. При това може да се установи една закономерност. С приближаването към края на романната поредица те се увеличават в геометрична прогресия. Още в първата книга "Възходът на семейство Ругон" човешките жертви са седем на брой и около тази цифра се движат в следващите творби, докато в "Жерминал" те вече са десетки, а в "Разгром" — хиляди. Ги Робер дори е на мнение, че Зола някъде прекалява, както е в "Жерминал" с трагичната съдба на почти цялото миньорско семейство Майо и отбелязва, че това се дължи на авторовото митотворчество: "Все повече и повече (с напредването на цикъла, б. м. М. Н.) романните елементи се поставят в служба на митовете"<sup>51</sup>.

Към същия набор от изразни средства трябва да се причислят многобройните описания на разрушения и пожари, в които се унищожават



сгради, имущество и ценности ("Плячката", "Завоюването на Пласан", "Нана", "Жерминал", "Земя", "Разгром", "Доктор Паскал").

За преодоляване на крайностите между генералните антиномии на битието митологията използва хармонизиращата функция на посредничеството – въвежда митологически медиатори (герои и обекти), които символически съчетават свойствата на полюсите. Същия творчески подход забелязваме у Зола. Отнася се за многократните описания на раждане и пожари (те са с амбивалентна характеристика в образно-поетическата система на писателя), които ги превръщат в устойчиви парадигми на митотворчеството в "Ругон-Макарови". Главната им способност е семантичката двойственост. От една страна, тези образи пораждат представата за развала и унищожение, а от друга – за възраждане и обновление. Върху смисловата им двузначност Зола сътворява своя мит за Надеждата посред разрушенията и смъртта.

Според "Ругон-Макарови" животът, който е същността, смисъла и "оправдането" на света, започва всред мръсотия, гниене и разлагане. Всяко раждане е съпроводено с физически страдания, с разкъсвания и нечистотии. Ето как прозвучава тази идея в описанието на раждането на Луиз в "Радостта да се живее": "Беше останало само изтерзаното човешко отношение, раждането сред кръв и мръсотия, което кара да прашят кокалите на майките, което разтваря ужасно червения процеп, сякаш разсечен от удар на брадва, която наранява стеблото, откъдето изтича животът на огромните дървета"<sup>52</sup>.

В авторовата визия раждането е началото на едно съществуване и на умъртвяването на друго, пресечна точка между линиите на живота и смъртта, плоскостта, върху която се примиряват биологическите им противоположности и върху която поклъва надеждата за бъдещото плодородие. Става ясно защо толкова често писателят изобразява всичко, свързано с него – съвкуплението, зачатие, зреещото на плода, акта на раждането, поклъването и т. н. Размножаването на растенията в оранжерията ("Плячката"), на цветята, храстите и животните в изоставения парк "Параду" ("Грехът на абат Муре"), оплождането на кравата на Франсоаз ("Земя") и на Дезире ("Грехът"), брачната прегръдка на Албин и Муре (в същия роман), на Етиен и Катрин ("Жерминал"), на Клотилд и Паскал ("Доктор Паскал"), удовлетворяването на нагона край зидовете ("Жерминал"), раждането на Луиз ("Радостта да се живее"), на Лиз и кравата на Франсоаз и зреещото на реколтата ("Земя"), "поклъването" на работническото самосъзнание и на житните зърна в "Жерминал". Романната поредица буквално прелива от описания, символично изразяващи могъществото на естествения порив за продължаване на живота. При това тези описания винаги граничат с еротизма и сексуалната obsesия. Неуголима страст и жажда за наслади витаят под сводовете на парника в "Плячката", пламенна чувственост разтърсва



растенията и животните в "Грехът", мощната сила на инстинкта кара младите момичета да създават деца в "Жерминал". Особено показателно в това отношение е описанието на размножителния период в "Параду": "И в това отдаване на целия парк най-грубите прегръдки се чуваха някъде далеч по скалите, където набъбналите от страст камъни се пукаха от жегата, където бодливите растения любеха трагично, защото близките извори не можеха да ги облекчат. . . В бистрите води премалели риби хвърляха хайвера си на слънце. . . елените ревяха, опиянени от толкова силно желание, че премираха от умора край почти изкормените сърни"<sup>53</sup>.

Еротичното начало се налага властно и осезателно в "Ругон-Макарови" и ако в конкретно-образния си аспект звучи изобличително, в митологическия то има философски характер. Разкрива мощта на нагона за подмладяване, обновяване и продължаване на живота. И го осъществява по начин, типологически аналогичен на инцестуалното проявление на половия нагон, символизиращо в архаичните предания жизнената енергия на героя, достигнал физическа зрелост. Затова упреците към Зола за еротически уклон в творчеството му са неоснователни. По този повод съвършено справедливо е твърдението на Арман Лану, който след като отбелязва усиляването на еротичното начало в романа "Земя" добавя: "Но в това бясно отприщване има нещо епично. Оплождането на една крава добива омировски измерения"<sup>54</sup>.

Авторовият мит за Надеждата получава в "Ругон-Макарови" и антропоморфно изражение. Става въпрос за поредицата от образи на девойки и млади жени, надарени от писателя с неизчерпаемо жизнелюбие и оптимизъм. Такива са Албин от "Грехът на абат Муре", Дениз от "Женско щастие", Полин от "Радостта да се живее", госпожа Каролин от "Пари", Анриет от "Разгром" и Клотилд от "Доктор Паскал". С външните и вътрешните характеристики и с цялото си романно битие те изразяват авторовата философия за радостта от живота, вдъхновила и дала заглавието на дванадесетия роман на цикъла "Радостта да се живее". Всички те — млади, здрави, силни тялом и духом, очарователни, нежни и състрадателни и същевременно твърди и волеви по характер преминават през множество житейски изпитания и прекеждия, преживяват много несполуки и нещастия, достигат дълбините на разочарованието и отчаянието, но във всяка от тях след страданието отново възкръсва надеждата и вярата в щастieto и в живота. Така Албин преодолява любовната покруса и с жизнения избор си отрежда вечно съществуване. И Дениз "изпива до дъно" горчилката на наемния труд, но това не я сломява, а сякаш удвоява енергията ѝ да се бори за своето място в живота и успява. Полин надмогва нещастната си любов и намира смисъла на живота си в грижата за другите. Нежна и деликатна по душа, но дейна и смела, Анриет преживява ужасите на войната и погрома



над Парижката комуна, загубва съпруга си и брат си, разделя се с мисълта за щастие с Жан, но не и с надеждата за възможното щастливо бъдеще. И Клотилд не унива след смъртта на любимия, доктор Паскал, а с вяра и надежда се посвещава на грижите за техния син.

По своето естествено предназначение създателка и закрилница на живота, любовта и майчинския инстинкт са надарили жената "с несломим оптимизъм, с вяра в справедливостта на естествените жизнени закони"<sup>55</sup>. Нейното усещане за биологическа връзка с природата е по-силно и непосредствено в сравнение с мъжа. Така мисли натуралистът Зола. И затова превръща жената в носителка на жизнеутвърждаващата си философия.

В света на "Ругон-Макарови" образът на Надеждата има и друг символически означител — пролетният месец април. Периодът на събуждането на природата за нов живот е времето на радостно очакване, на възвръщането на вярата и оптимизма в художественото пространство на цикъла. Всички събития, които очертават прехода на героите се извършват през пролетта и главно през месец април. Идейно възмъжал в стачната борба на миньорите, Етиен напуска в една слънчева пролетна сутрин Монсу, за да се отдаде на революционна дейност в Париж. И възраждането на пролетарската вяра в победата у миньорите съвпада с началото на пролетта ("Жерминал"). Не случайно самото заглавие на романа, "Жерминал", предава на френски език названието на месец април по Якобинския календар. През пролетния месец май Клотилд ражда своя син ("Доктор Паскал"). И отново в едно пролетно утро догарят последните пламъци на пожарите, които символично възвестяват края на една епоха и началото на друга в "Разгром".

Амбивалентният характер на древните схващания за огъня като средство за унищожение, което може да се използва за поглъщане и на злите неща, и породената от това схващане архаична представа за пречистващите свойства на огъня<sup>56</sup> Зола използва функционално в "Ругон-Макарови". Идеята за огъня, "който поглъща всичко, който лекува всичко"<sup>57</sup>, изказана от героя Максим в "Разгром", лежи в основата на пространните описания на пожари в целия романен цикъл. Изпълнени в духа на авторския експресивно натуралистичен стил, те се превръщат в ярки символи на традиционно-културните представи за разрушителната и пречистваща сила на огъня и на свой ред участвуват в изграждането на митовете за Катастрофата и Надеждата, за Плодородието и Смъртта в романната епопея. Един пример: в едно от описанията на горящия Париж в "Разгром" се подчертава, че опожаряването на града е акт на неосъзнато погребване на "стария гнил свят под пепелта с надеждата, че ще изникне ново общество, щастливо и непорочно — земният рай на древните легенди!"<sup>58</sup>

Но най-впечатляващият и натрапчив със своята повтаряемост образен знак на Надеждата в "Ругон-Макарови" е метафората с избуяващата нива от



нови хора, успоредена във финала на романа "Жерминал" със символичното описание на наедряващите в пролетната почва житни зърна.

Символичният образ на Плодородието също представлява самостоятелна тема в митологическия пласт на романият цикъл. Разточителните описания на храни в "Търбухът на Париж", на флората в "Плячката", на растителното богатство на "Параду" в "Грехът на абат Муре", на разнообразието от стоки в големия магазин "Женско щастие" в едноименния роман не са рожба на скрупьозна обстоятелственост и не са признак на словесно излишествo у разказвача Зола. Те имат свое определено и относително самостоятелно значение в епопеята и са нацелени в една и съща посока — да създават представа за обилието и многообразието на плодовете, които създава Живота — природното и човешкото битие в безспирната си творческа дейност. Стереоскопично изпълнените описания подхващат, напластяват и преплитат безброй сетивно-емоционални магии, свързани с визуални, обонятелни, цветови, мирисни, вкусови и други усещания, които придават почти лирическо звучене на романият текст и въздействуват на читателя като патетична симфония за тържеството на живота.

Тази тема в друг аспект е продължена и завършена в последния роман на цикъла "Доктор Паскал". Както авторът твърди в посвещението към него, "Доктор Паскал" представлява "резюме и заключение" на цикъла. Може да се назове "Евангелието на Зола". И съвсем закономерно в творбата господства митологическата тема. Тук писателят е обединил и синтезирал митовете си за Катастрофата и Надеждата, за Смъртта и Плодородието в мит за Живота.

Квазинсторическата смислова доминанта на романа най-ясно личи в привличането на библейския мотив за израелтянския цар Давид и сунамитката Ависага, който ляга в основата на повествованието, центрирано в любовната история на доктор Паскал (от Ругоновия клон на фамилията) и неговата племенница и ученичка Клотилд. Легендата е кратка. Тя разказва за ония моменти от живота на цар Давид, когато той вече бил старец и чувствувал, че с всеки изминат ден кръвта му изстива и животът си отива от него. За да облекчат мъките му, неговите слуги довели в двореца красивата девойка Ависага от град Сунам, да го топли в леглото с младото си тяло и да се грижи за него. Ависага служила на цар Давид вярно и ревностно<sup>99</sup>.

Библейският мотив е използван многократно в романа. Той вдъхновява Клотилд да нарисува картина със същия сюжет, в която заменя лицата на старозаветните герои със своето и на доктор Паскал. На библейската двойка напомнят на пласанци Паскал, придружен от Клотилд. Самият автор ги сравнява непрекъснато в творбата с легендарните персонажи. Но най-вече в библейското сказание Зола открива смислови възможности, способни да изразят философията му за битието.



Подобно на Ависага, Клодилд дарява младостта си на застаряващия учен доктор Паскал и като сунамитката към цар Давид го обича предано и вярно. По-нататък авторът доразвива по своето старозаветния мотив. Любовната идилия на двамата е кратка. Старческото заболяване и мъката по Клодилд, която отдалечава от себе си, за да не пречи на бъдещето ѝ, ускоряват края на доктор Паскал. Но остава техният син, плодът на любовната им страст. И в грижата за неговото отглеждане Клотилд намира смисъла и упованието на живота си.

Така актуализираното от него предание, Зола насища с дълбоко философски смисъл. Отдавайки се на доктор Паскал, Клотилд възкресява със свежестта на младото си тяло жизнените сили на застаряващия учен, възръща неговата мъжественост и вярата му в справедливостта и силата на естествените закони. Тук се укрива идеята на писателя за възродителната мисия на младите сили на битието. От друга страна, любовната история на Клотилд и Паскал изразява на езика на митическите символи авторовата представа за самообновяването на човешкия род от неспирния прилив на здрава, млада и силна "кръв", която изтласква "старата" и се подхранва от нея. Под любовните ласки на доктор Паскал у девойката разцъфтява женствеността, красотата и младостта и се заражда нов живот — тя става майка на детето им, а изтощен от възрастта, дълголетния труд и закъснялата, но всепоглъщаща страст, Паскал умира. Ала частица от него продължава да живее у техния син, митически символ на подмладяването и продължаването на живота. Красноречив израз на тази символика в романа е образният шрих с позата на сучещото дете и детската ръчица, вдигната право нагоре "като знаме, като призив към живота"<sup>60</sup>.

И самата любовна връзка е освободена в творбата от всякакви сантиментални, користни или плътски подбуди. Още в сцената на отдаването на Клотилд на доктор Паскал Зола сублимира чувството в страст, която създава и продължава живота и по-нататък в текста непрекъснато акцентува върху природосъобразната характеристика на любовта им. Ето как с един замах на перото писателят осъществява прехода от конкретния към универсалния план на първата любовна сцена: "... те бяха свободни, тя се отдаваше съзнателно, по собствена воля и той приемаше върховния дар на тялото ѝ като неocenимо богатство, което силата на неговата любов беше спечелила. Мястото, времето, възрастта бяха изчезнали. Оставаше само възбуждащата природа, страстта, която обладава и създава, щастието, което иска да се осъществи"<sup>61</sup>.

И за Клотилд, и за доктор Паскал смисълът на щастливата им взаимност е детето, което трябва да се роди от нея. Те възприемат раждането му като естествено и необходимо следствие на любовната близост. И затова се възмущават от любовните романи, в които не се предвижда дете или, ако



случайно се появи, в сърдечната връзка настъпва катастрофа. За двамата влюбени любовта без мисълта за дете е безправствена, безполезна и грозна.

Идеята за всепобеждаващата сила на живота прозвучава и в друг аспект на страниците на романа. Умна, любознателна и интелигентна, в стремежа си да опознае тайните на живота, в ранната си младост Клотилд се увлича в религията, но скоро мистичните мисли и настроения отстъпват в душата ѝ пред любовното щастие, което ѝ поднася живогът. И младата жена става възторжена приемница на философията на своя любим, доктор Паскал, за радостта от живота и я превръща в своя жизнена програма. Самият живот побеждава всякакви изкуствени и фалшиви теории за себе си в творбата и утвърждава собствените си закони като единствен смисъл и императив на човешкото съществуване. Този жизнен императив получавана почти формулно изражение в романа във философските размисли на доктор Паскал и в житейската максима на Клотилд. Тя гласи: "Опознай живота, обичай го, живей го така, както трябва да бъде живян"<sup>62</sup>.

В творбата за последен път се появяват и митическите символи на Катастрофата и Смъртта. Успоредно с митологизираната любовна история на доктор Паскал и Клотилд в романа е въведен и разказ за края на родовата история на Ругои-Макарови. Последователно умират като жертви на родовото израждане, представители на всички поколения от фамилията описани в цикъла. Смъртта застига и престарялата, отдавна загубила разсъдъка си, основоположница на семейството Аделаид Фук. Умира и доктор Паскал. След смъртта му Фелисите изгаря ръкописите на своя син, плод на дългогодишни наблюдения и изследвания върху родословието на Ругои-Макарови, за да заличи компрометиращите фамилията според нея материали и така унищожава писаната ѝ история — родовата история се превръща един вид в легенда.

Напластяването на нещастия, загуби и смърт, свързани със съдбата на изобразявания род и символично на Втората империя и емоционално-експресивните описания на тези загуби преодоляват границите на частния случай и поражат представа за тотална загуба, унищожение, смърт. Трагичният завършек на родовата история прераства в символ на Катастрофата, на рухването на цял един свят.

Но творбата не завършва с митовете за Катастрофата и Смъртта. Вдъхновеното от философския оптимизъм перо на автора извайва в края на "Доктор Паскал" портрета на кърмещата своя син Клотилд, копие на Леонардовата картина "Мадоната с младенца" по известния библейски мотив. И от множеството образни и повествователни детайли — от облъхнатия с обич поглед на майката (Клотилд), отпаване към детето, от мечтите ѝ да стане добър, умен и силен, от нежната майчинска увереност, че е родила бъдещия спасител на света от нещастията и несправедливостта, от



тържествения камбанен звън, нахлуващ в стаята отвън и от позата на детската ръчичка, вдигната нагоре, както в творбата на великия флорентинец — възниква в последните редове на романа, образът на Надеждата: "...надеждата, която създава живота, която дава на човечеството непрекъснато обновяващата се сила да продължи да живее"<sup>63</sup>.

С тези два художествени акцента върху символите на Катастрофата и на Надеждата завършва и творбата, и двадесеттомната романна поредица.

Извършените наблюдения свидетелствуват, че митологизацията съвсем не е спорадична или случайна творческа реакция, а законен елемент на поетиката на "Ругон-Макарови". Тя съпровожда образния текст по цялото протежение на цикъла от първата до последната творба, като въвежда ретроспективна проекция и му придава дълбинно звучение. Тя обяснява същевременно какъв е стимулът на художествената реакция, защо е нужно това "потопяне" и "разтваряне" на епопейната история чрез мита. Дали е преднамерено отстраняване на историята в мита, както става по-късно през двадесети век у Джойс или е средство за уравнивяване и примиряване на мита и историята, какъвто е случаят с Томас Ман,<sup>64</sup> или е нещо по-друго. Проведените анализи сочат недвусмислено, че митологизацията на "Ругон-Макарови" не е бягство в мита, за да се отрече обективният ход на историята, но не е и средство да се организира историческия опит чрез него. Ако Томас Ман по думите на Мелетински "хуманизира мита"<sup>65</sup>, т. е. превръща го в способ за изразяване на хуманистичния си оптимизъм спрямо резултатите на социалния прогрес, ако, обратно, Джойс дехуманизира мита в творчеството си, като го използва за проповядване на декадентски и пессимистични възгледи за съвременния човек, митологизацията у Зола няма оценъчен смисъл. Тя цели да онагледява в представно-достъпна форма идеята за космическия порядък, към който принадлежи и човекът и на когото според художника се подчинява развитието на социалното битие. Източник, принцип и същност на жизнения порядък в романия цикъл е вечната борба между силите на създанието и разрушението, които последователно се надвиват и редуват на световния небосклон. А символически еквивалент на тази грандиозна, нестихваща драма в "Ругон-Макарови" са митовите за Катастрофата и Смъртта, за Надеждата и Плодородието.

Митотворчеството у Зола е показателно в много отношения. То издава най-напред могъщо творческо въображение, съчетано с мощен интелект и ерудиция, които позволяват на автора да борави свободно с огромен по количество и разнообразие митологически материал и да го въвлече в сложни по характер, безупречни като художествено изпълнение и изумителни с логическата си яснота и последователност смислови конструкции. Но митическият аспект на "Ругон-Макарови" свидетелствува най-вече за това, че романият цикъл не допуска еднозначно тълкуване.



## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> Voir Robert G., *Emile Zola, Principes et caractères généraux de son oeuvre*, t., Les Belles lettres, 1952.

<sup>2</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 5, С., НК, 1987, с. 430–433.

<sup>3</sup> Вж. Мелетинский, Е. М., *Поэтика мифа*, цит. съч.

<sup>4</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 5, с. 421.

<sup>5</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 1, С., НК, 1986, с. 343.

<sup>6</sup> Пак там.

<sup>7</sup> Пак там.

<sup>8</sup> Пак там.

<sup>9</sup> Пак там.

<sup>10</sup> Voir Ricatte, R., *Introduction in La Fortune des Rougon, Emile Zola, P., Garnier-Flammarion, 1969.*

<sup>11</sup> Voir Ricatte, *introd. cit.*

<sup>12</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 1, с. 397.

<sup>13</sup> Пак там.

<sup>14</sup> Откритието принадлежи на френския изследвач Оливие Го, voir Got, O., *L'idylle de Miette et de Silvère dans La Fortun des Rougon; naissance d'un mythe*, Les cahiers naturalistes, № 46, 1973.

<sup>15</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 1, с. 343.

<sup>16</sup> Пак там, с. 414.

<sup>17</sup> Пак там, с. 376.

<sup>18</sup> Пак там, с. 377.

<sup>19</sup> Пак там.

<sup>20</sup> Пак там, с. 397.

<sup>21</sup> Вж. Мелетинский, Е. М., *Поэтика мифа*, цит. съч.

<sup>22</sup> Емил Зола, *Грехът на абат Муре*, С., НК, 1977, с. 195.

<sup>23</sup> Пак там, с. 301.

<sup>24</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 5, с. 435.

<sup>25</sup> Пак там, с. 439.

<sup>26</sup> Пак там.

<sup>27</sup> Вж. Мелетинский, Е. М., *Поэтика мифа*, цит. съч. и Фрейтър, Дж., *Златната клонка*, С., ОФ, 1984.

<sup>28</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 3, С., НК, 1987, с. 163.

<sup>29</sup> Пак там, с. 358–359.

<sup>30</sup> Според Мелетинский, Е. М. в австралийските митове след извършването на злодеяние – инициално действие или поглъщане – легендарният дракон умира, за да продължи съществуването си в нова форма. Вж. Мелетинский, Е. М., *Поэтика мифа*, цит. съч.

<sup>31</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 3, с. 184.

<sup>32</sup> За медиативните функции на легендарния дракон и старичката Мурина в митовите и обредите на австралийското племе мурибата. Вж. Мелетинский, Е. М., *Поэтика мифа*, цит. съч.

<sup>33</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 3, с. 429.

<sup>34</sup> Вж. Затонский, Д. *Искусство романа в XX век*, М., ХЛ, 1973 и Пешев А., "Зола" в кн. *Западноевропейската литература от Парижката комуна до Първата световна война* (А. Пешев, Л. Стефанова), С., НИ, 1972.

<sup>35</sup> Емил Зола, Избр. творби в 6 т. Т. 3, с. 426.

<sup>36</sup> Пак там.

<sup>37</sup> Пак там, с. 456–457.

<sup>38</sup> Пак там, с. 818.

<sup>39</sup> Мелетински й, Е. М., *Поэтика мифа*, с. 239.

<sup>40</sup> Robert, G., *Emile Zola, Principes et caractères généraux de son oeuvre*, op. cit. p. 104.

<sup>41</sup> За същността на двете митологеми и за съвпадането на повествователните им структури, вж. Мелетински й, Е. М., *Поэтика мифа*, цит. съч.

<sup>42</sup> Mitterand, H., *Le discours du roman*, P., *Écriture*, 1980 p. 76.

<sup>43</sup> Емил Зола, *Избр. творби в 6 т. Т. 4*, С., НК, 1987, с. 67.

<sup>44</sup> За антропоморфизираното представяне на космогоническия конфликт в "Жерминал" пише Ари Митеран в една своя студия, вж. Mitterand, H., *L'idéologie du mythe dans "Germinal"* in *Problèmes de l'analyse textuelle/ Problèmes of textual analysis*, M. P. V., Didier, 1971. Митеран обаче разглежда динамиката на този конфликт като митологически символ на вечните катаклизми в природния живот, които временно нарушават неговото равновесие. От тук и трите сцени, в които по метонимически начин се унищожават старото общество от въстаналите работници, се тълкуват от него както "пропаднали" митологически замени. А това противоречи като на натуралистичната, респективно и на митологическата концепция, заложили в основата на романия цикъл, така и на ритуализирания смисъл на сцените със "скопяването" на трупа на Мегра, с убийството на войника от Жанлен и с удушаването на Сесил от парализирания Бонмор, в които е вложено архаичното схващане, че миметическото извършване на някакво действие предполага или ускорява неговото реално осъществяване.

<sup>45</sup> Емил Зола, *Избр. творби в 6 т. Т. 4*, с. 458.

<sup>46</sup> Пак там.

<sup>47</sup> Вж. Мелетински й, Е. М., *Поэтика мифа*, цит. съч.

<sup>48</sup> Богданов, Б., *Мит и литература*, С., НИ, 1985, с. 34.

<sup>49</sup> Вж. Мелетински й, Е. М., *Поэтика мифа* и Богданов, Б. *Мит и литература*, цит.

съч.

<sup>50</sup> Voir Robert, G., *Emile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre*, op. cit.

<sup>51</sup> Ibid., p. 123.

<sup>52</sup> Емил Зола, *Радостта да се живее*, С., НК, 1976, с. 301.

<sup>53</sup> Емил Зола, *Грехът на абат Муре*, С., НК, 1977, с. 193—194.

<sup>54</sup> Лану, А., *Добър ден, господин Зола*, С., БЗНС, 1987, с. 261.

<sup>55</sup> Пузиков, А., *Зола*, С., НК, 1972, с. 149.

<sup>56</sup> Вж. по този въпрос Фрейзър, Дж. *Златната клонка*, цит. съч.

<sup>57</sup> Емил Зола, *Разгром*, С., ВН, 1979, с. 502.

<sup>58</sup> Пак там, с. 498.

<sup>59</sup> Вж. Косидовски, З., *Библейски сказания*, С., НК, 1980.

<sup>60</sup> Емил Зола, *Избр. творби в 6 т. Т. 5*, с. 631.

<sup>61</sup> Пак там, с. 476.

<sup>62</sup> Пак там, с. 477.

<sup>63</sup> Пак там, с. 629.

<sup>64</sup> Вж. Мелетински й, Е. М., "Антитеза: Джойс и Томас Ман" в кн. *Поэтика мифа*, цит.

съч.

<sup>65</sup> Пак там, с. 299.



## О МИФИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ "РУГОН-МАККАРЫ"

### Резюме

Цель представленного исследования — подтвердить наличие мифологического аспекта (Ги Робер) в структуре романного цикла "Ругон-Маккары" и выяснить его особенности.

"Ругон-Маккары" изобилуют мифологическими реминисценциями. Больше всего разработаны архаические и более поздние мотивы и мифологемы, связаны с календарными мифами, а также и те о создании социального космоса.

Вместе с тем, отмечено, что пользуясь мифологическим материалом, Золя конструирует мифические образы-символы, динамически заряженные, а не само действие. Далее анализируются главные, образы являющимися результатам авторова мифотворчества в романном цикле — фигуры Катастрофы, Смерти, Надежды и Плодородия. Напрашивается вывод о том, что эти образы вырастают из художественных элементов мифического порядка.

В заключении подчеркивается, что мифотворчество у Золя не имеет социально-оценочного смысла, а выражает в культурно-традиционной форме представление художника о социальном бытии как часть космического порядка.

## DE L'ASPECT MYTHIQUE CHEZ "LES ROUGON-MACQUART"

## Résumé

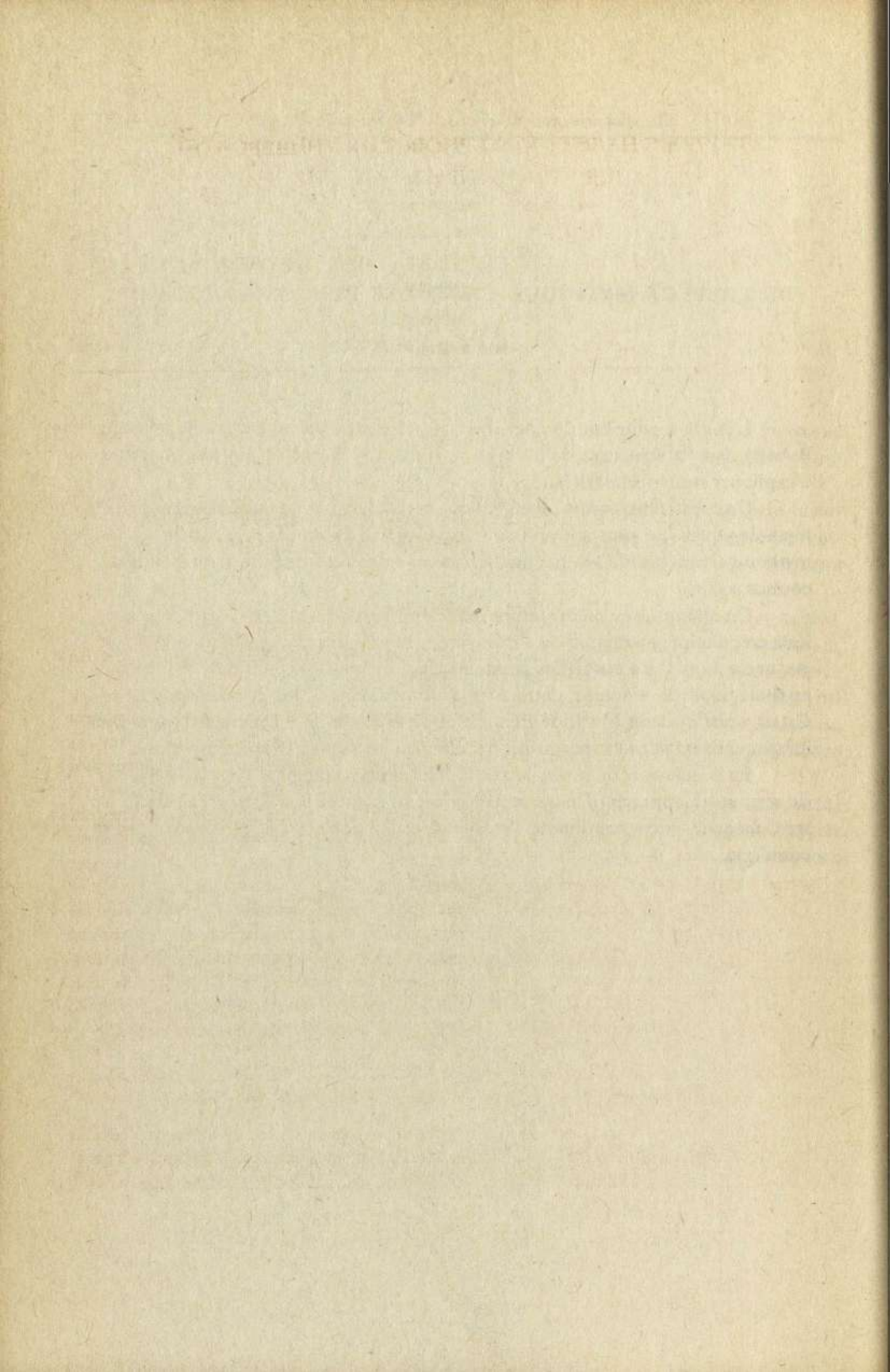
L'étude a pour but de confirmer la présence d'un aspect mythique (Gui Robert) dans la structure de la série de romans – "Les Rougon-Macquart" et d'expliquer ses particularités.

On constate au commencement que ces romans abondent en réminiscences mythologiques. Le plus souvent sont développés les motifs archaïques et les mythologèmes tardifs liés aux mythes du calendrier et à ceux de la formation du cosmos social.

On remarque en même temps qu'en employant un matériel mythologique, Zola crée des images mythiques – des symboles ayant une charge dynamique et non pas une action. On a étudié les personnages principaux – résultat de la création mythologique de l'auteur dans le cycle de romans – les personnages de la Catastrophe et de la Mort, de l'Espoir et de la Fécondité. On constate que ces images naissent sur la superposition d'éléments poétiques d'ordre mythique.

En conclusion, on souligne que la création mythologique chez Zola n'a pas de sens socio-appréciatif mais sert à démontrer dans une forme culturelle et traditionnelle sa conception de l'existence sociale comme une partie de l'ordre cosmique.





ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ

"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Филологически факултет

Том 28 (27)

Книга 1 – Литературознание

1990

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ "ST. ST. CYRILLE ET MÉTHODE"

DE V. TIRNOVO

Faculte philologique

Tome 28 (27)

Livre 1 – Les Lettres

1990

---

ЛИТЕРАТУРНИТЕ ИЗТОЧНИЦИ НА "ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА  
КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА" ОТ ПАТРИАРХ ЕВТИМИЙ

Димитър Кенанов

Димитър Кенанов. ЛИТЕРАТУРНИТЕ ИЗТОЧНИЦИ "ПОХВАЛНОГО СЛОВА  
КОНСТАНТИНУ И ЕЛЕНЕ" ПАТРИАРХА ЕВФИМИЯ

С уверенностью можно утверждать, что Патриарх Евфимий использовал следующие источники: анонимное "Житие Константина и Елены", три сочинения Евсевия Кесарийского ("Жизнь Константина", "Слово императору Константину", "Торжественное слово епископу Павлину"). Влияние оказывают творения Дионисия Ареопажита, библейские книги, литургические песнопения о Константине и Елене. Возможно влияние Хроники Симеона Логофета и Метафраста. Трудно уточнить отношение търновского патриарха к "Церковной истории" Никифора Каллиста Ксантопула, т. к. она включает текст анонимного "Жития Константина и Елены".

Патриарх Евфимий претворяет (метафразирует) привлеченные источники в более высоком художественном стиле. Подсилавается сюжетные эпизоды, которые представили императора Константина Великого за образца (парадигму) христианского владетеля. Умалчиваются или подвергаются критике все враждебные обвинения, направленные против Константина. Его образ полностью мифологизирован и поэтому похвальное слово присутствует прочно в духовной жизни Сербии, Угро-Волехии, Молдовы и России.

Dimitur Kenanov. LAUDATORE ORATION ABOUT ST. CONSTANTINE AND ST.  
HELENE BY PATRIARCH EUTHYMIUS LITERARY SOURCES

Patriarch Euthimius makes use of the following literary sources: the anonymous *The Life of Constantine and Helena*, Eusebios Kesarijski's *The Life of Constantine*, *A Solemn adress to Bishop Pavlin*, The author had been influenced by Pseudo-Dionissius, by the Bible, and church hymns about Constantine and Helena.



A likely influence is also **The Chronicle** by Symeon Logothetos and Metaphrastes. It is difficult to establish the Patriarch's attitude towards Nickiphor Calist Ksantopul's **History of the Church**, since it has incorporated into itself the anonymous **The Life of Constantine and Helena**.

In his re-interpretation of the sources mentioned above, Patriarch Euthymius uses a more sophisticated and polished style. Special emphasis is given to the stories in which Emperor Constantine the Great figures as a paragon of a Christian ruler. Popular charges against him are either criticized or dismissed. His image is thoroughly mythologised and this fact accounts for Laudatory Oration's secret presence in the spiritual life of Serbia, Ugro-Vlachia, Moldova and Russia.

Личността на император Константин I Велики (306—337) остава във времето с извършения политически и идеологически похват в живота на Европа. Той премества римската столица край Босфора — върху мястото на град Византион е изграден Нови Рим, който се титулува с името му — Константинопол (у нас — Цариград). Стратегическият жест на монарха, насочен да осигури властта му над Изтока, всъщност довежда до разделянето на могъщата в миналото Римска империя на две части: Западна и Източна (Византия). Постепенно двете държави се раздалечат и се превръщат в непримирими съперници за вселенско господство до 1453 г., когато Константинопол пада в ръцете на османските завоеватели.

През 313 г. Константин и съвладетелят му Лициний издават Миланския едикт, който с веротърпимостта си очертава идеологическия характер на настъпващия феодализъм. Законодателният акт пренасочва християнството от преследвано учение по пътя на ускореното му превръщане в официална религия, която узаконява структурите на феодализма.

Предвидливо в единобожието на християнството василевсът Константин предусеща сигурен идеен съюзник за налагане на единовластния принцип в държавното управление<sup>1</sup>. Неговият първи биограф и приближен Евсевий Памфил (Кесарийски) преосмисля в християнизиран вид древното схващане за божествеността на владетеля: "Монархия превосходнее всех форм правления; многоначалие же, составленное из членов равного достоинства, скорее есть безначалие и мятеж: посему-то один Бог (не два, не три, не более; ибо многобожие есть тоже безбожие), один царь, одно его Слово и один царский закон, выражаемый не речениями и буквами, не в письменах и на таблицах, истребляемых продолжительностию времени, но живое и ипостасное слово Бога"<sup>2</sup>.

Въпросът за облика на държавната власт е съдбовен за България в края на XIV век, когато страната е в пределна мяра разпокъсана на царства (Търновско и Видинско) и независими феодални владения. Опасните последици от тази децентрализация осъзнава Патриарх Евтимий. Той подкрепя принципа за единовластието и така осъжда враждата между братята по баща Иван Шишман и Иван Страцимир. Затова в "Похвално слово за Константин и Елена", посветено на Иван Шишман, след повествованието за премахването на последния Кон-



стантинов съперник — прикрития езичник Лициний (Ликий), писател-оратор отбелязва в духа на византийските извори и литературния етикет: "И тако въсѣленъи миръ оустрои сѧ (Еф. 2,15) гл҃бокъ, и въ тишинѣ /срв. Мт. 8,26/ въсѣ оустроиша сѧ/ . шт толи Константинъ самодръжець въсѣхъ въсѣленыхъ высѣтъ"<sup>3</sup>. Привързаността към монархическото начало у Евтимий се откроява в съпоставка с други познати му източници: Евсевий: "Все части Римской империи соединились в одно, все народы Востока слились с другою половиною государства, и целое украсилось единством власти, как бы единою главою; все начало жить под владичеством единой державия"<sup>4</sup>. "Житие на Константин и Елена": "Наслади сѧ мира самъ самодръжець великын всѣмъ держателъ. и црѣ римскын великъ сѧ. и шт того бшлии хрѣстѣанъ възрасте, и въ главоцѣмъ/мирѣ римское житіе преживаше"<sup>5</sup>.

Още Константин Фьодорович Радченко изтъква, че Евтимиевият идеал за положителен владетел е Константин Велики. Несъмнено обаче търновският патриарх е воден и от други причини, за да разработи такава трудна тема из европейската история. Не само заради разказваните събития в словото се говори за "варвари", "варварски род". В годините на своя живот Евтимий е свидетел на османското нашествие под знамената на исляма. При корените на християнството се завръща търновският патриарх, за да потърси духовна опора срещу религиозната война на завоевателя. Евтимий се стреми да възстанови верските ценности на християнството, да обедини обществените сили за отбрана на българските земи.

Естествено, сред творческите подтици навярно е необходимо да бъде поставена и потребата от минейно четиво в реформаторските замисли на Търновската книжовна школа, а също и уместното напомняне на Ю. К. Бегунов: "Похвальное слово должно было способствовать прославлению правящий династии Шишмановичей, находившихся (благодаря браку Михаила Шишмана с дочерью короля Милутина) в родстве с сербскими Неманичами; а Неманичи возводили свою родословною через Ликиния к Константину Великому"<sup>6</sup>.

\* \* \*

Достатъчно сложният проблем за източниците на "Похвално слово за Константин и Елена" е поставен отколе и разискван не един път в науката. Може би най-рано в славистиката за похвалното слово се заговорва в описите на славянските ръкописни сборки<sup>7</sup>. Именитият учен Андрей Попов отдава много от силите си да проучи Руския Хронограф в диахронно (изворово) отношение. Той открива в него присъствието на Евтимиеви съчинения, които "пользовались высоким уважением не только в Болгарии, но и в России"<sup>8</sup>. За "Похвално слово на Константин и Елена" Андрей Н. Попов споменава 4 преписа и първи поставя въпроса за изворите, които познава Патриарх Евтимий. За негов основен източник се смята византийското житие на Константин и Елена, поместено във Великите Чети-Минеи на митрополит Макарий (XVI в.). А. Попов добавя, че има и други



извори, които не назовава по име. Според него в Хронографа е вплетено съдържанието на същото гръцко житие: "Отсюда во многих местах Хронограф сходится со словом Евфимия и часто дословно; напр. в рассказе о бегстве св. Константина от Диоклитияна к отцу, о брани Константина с Максентием, о победе над Ликинием, о взятии Византии"<sup>9</sup>.

К. Ф. Радченко се съгласява с наблюденията на А. Н. Попов за работата на Евтимий с предходните му източници: от гръцкото житие "многое опускал, переставлял, передавал своими словами, и местами изменял, на основании других источников"<sup>10</sup>. След А. Попов и К. Радченко съобщава интересната подробност, която изяснява историческия живот на Евтимиевото похвално слово в старославянските литератури — "Повестта за обновлението на храма "Възкресение", включена от митрополит Макарий във Великите Чети-Минеи на 13 септември, е извлечение с някои съкращения от "Похвално слово за Константин и Елена"<sup>11</sup>.

Първото издание на Евтимиевата творба е в "Труды Киевской Духовной Академии", 1870, кн. IV, а през 1879 г. в "Християнско Братско слово" се появява откъс в новобългарски превод<sup>12</sup>.

Най-ранният цялостен труд в България за Евтимий Търновски е написан от Христо Ив. Попов (Каплилов)<sup>13</sup>. В него са обобщени дотогавашните научни постижения. За похвалното слово и за извлечената от него "Повест за обновлението на храма "Възкресение" се възприемат изводите на споменатите руски слависти.

През 1901 г. във Виена се обнародват събраните съчинения на Евтимий Търновски. Това единствено до сега и ненадминато издание е дело на Емил Калужняcki<sup>14</sup>. Видният учен привлича общо 15 преписа<sup>15</sup> от "Похвално слово за Константин и Елена", а за основа поставя текста по "Рилския панегирик" на Владислав Граматик от 1479 година. Е. Калужняcki попада на два типа редакции: първична и съкратена. Те се разграничават по присъствието или отсъствието във финалната част на обръщение към цар Иван Шишман<sup>16</sup>.

В книга за Патриарх Евтимий, а по-късно и в очерк за него, д-р В. Сл. Киселков заделя място и за похвалното слово без обаче да дава специални наблюдения<sup>17</sup>. Съдбата на ораторското съчинение в Угро-Влахия и Молдова обстойно проследява Е. Турдяну<sup>18</sup>. Представени са румънският превод и текстуалните внасяния от похвалата в "Поученията на Нягое Басараб". П. Диневков отбелязва някои нейни идейно-съдържателни черти, а Р. Пикио и покойният П. Русев разкриват ритмико-интонационните ѝ структури<sup>19</sup>.

Заслуги за изучаването на похвалното слово има съвременният румънски славист Г. Михаила. На Първия Международен симпозиум за Търновската книжовна школа във Велико Търново неговият доклад постави задачата за ново издание<sup>20</sup>, което Г. Михаила осъществява през 1979 г. със студията си "Константиновската литературна традиция от Евсевий Кесарийски до Никифор Калист Ксантопул, Евтимий Търновски и румънските владетели"<sup>21</sup>. Анализирани са "Животът на Константин" от Евсевий Кесарийски и "Църковна история",

съставена около 1321 г. от Никифор Калист Ксантопул, като извора основа на Евтимий Търновски. Историята на Никифор Калист обаче пряко отразява споменатото "Житие на Константин и Елена" (X в.), което от своя страна пък възхожда към животописа на Евсевий Кесарийски<sup>22</sup>. И това е необходимо да се има предвид при определянето на Евтимиевите източници.

Кл. Иванова потвърждава мнението на А. Попов относно основния извор на похвалното слово — "Житие на Константин и Елена", разширява с Г. Михаила обсега на Евсевиевите произведения, познати на Патриарх Евтимий<sup>23</sup>.

\* \* \*

Още Андрей Попов съзира несъответствието между заглавието и съдържанието на похвалата — особеност, която в съвременните изследвания се обяснява като функционално сближение между житийния и панегиричния жанр; "Судя по заглавию — "похвальное слово" — от сочинения можно было ожидать одного витийствования, но Евфимий под этим заглавием предлагает жизнеописание царя Константина с полным вниманием к историческим фактам"<sup>24</sup>.

Патриарх Евтимий спазва триделителните композиционни части: реторичен увод, повествователно изложение, реторично заключение.

Началното съдържание в Евтимиевото встъпление обикновено е грижливо подбрана поетична и философско-назидателна мисъл. Така и сега чрез "светлинна образност" той възвеличава висшата ценност на храмовото тържество в чест на "светите равноапостоли цар Константин и Елена". С метафората-символ "слънце" поетично се онагледява абстрактната по същност идея за обожествената природа на Константин и неговата майка Елена, за принадлежността им към апостолските висоти на култовата йерархия:

"Слънца свѣтълише настѣжше показъ съ трѣжество,  
въсѣхъ просвѣщающа мисли и дѣшъ весѣлѣши.  
Оно въ въ дни трѣчѣа сѣдетъ,  
нощѣ же покрѣвѣно вѣиваетъ.  
Се же, и днѣж и нощѣж сѣдетъ,  
и въсѣхъ къ ревности подвижеть" /281/.

С въздействащия психологически паралелизъм, мелодичната ритмика, чрез етикетните словосъчетания ("душа веселящо", "към ревност повдига") ораторът Евтимий изгражда у слушателите си благовидно емоционално настроение и ги подтиква към начин на живот, побран в примерите за подражание, за които ще се говори по-нататък.

За вдъхновителна опора Евтимий взема и творчески убедително продължава образци на литургическата поезия, песнопения за Константин и Елена: "Блю чѣстное правнество. явлеша го намъ. паче лучь слнчныхъ насъ просвѣщающа"<sup>25</sup>.

Към средишната тема на увода преходът се осъществява с пренасочващото реторично питане: "Кто въ не оудивитъ съ и похвалитъ толикимъ влгымъ виновнаго?".



Със субстантивирания епитет "виновния" е означен Бог — Вселенски Самодържец (Пантократор), и затова нататък подробно се повествува за небесната престолнина на "великия Цар" и нейната йерархическа подредба съгласно каноничните представи, които обобщава Дионисий Ареопагит в мистическия си трактат "Небесна йерархия". Пряк източник тук обаче е Евсевиевото "Слово към Константин в чест на 30-годишнината от неговото възцаряване" (гл. I):

Ἐξάρχει δ' ἡμῖν τῆς ἑορτῆς ὁ μέγας βασιλεύς. Μέγαν δ' ἐγὼ καλῶ, τὸν ἀληθῶς μέγαν τοῦτον δ' εἶναι φημι... τὸν ἐπέκεινα τῶν ὄλων τὸν πάντων ἀνώτατον τὸν ὑπερτάτον, ὑπερμέγεθι, οὐ θρόνοι μὲν τῆς βασιλείας, ἀπίδες οὐράνοι, γῆ ὑποπόδιον αὐτοῦ τῶν ποδῶν (Πс. 10,4). οὐδέ τις αὐτὸν ἀπαστρέπτον ἀρρήτοις ἀκτίων μαρμαρυγαῖς, παντί τῷ τῆς αὐτοῦ θεότητος ἀλείργει τὴν θέαν. Τοῦ τὸν στρατιαὶ αἰπεριπολοῦσιν οὐράνοι, δορυφοροῦσι δ' ὑπερκόσμια δυνάμεις, τὸν αὐτὸν δεσπότην καὶ κύριον καὶ βασιλέα γνωρίζουσα ἀγγέλων τε ἄπειρα πλήθη, θίασοι τε ἀρχαγγέλων, καὶ πνευμάτων ἁγίων χοροί, τῶν ἀμφ' αὐτὸν ὡσπερ ἐξ ἀενάων φωτὸς πληγῶ ἀρυτόμενοι, κατουγάζοντα.<sup>26</sup>

Вина же вѣгыи, вѣсѣки великыи ес/тъ/ црѣ, велика же азѣ црѣ нарича сѣцаго вѣ истинѣх велика и вѣсѣхъ вышшаго, егѡ, же прѣстѡвъ нѣснѣи крѣзи, землѣ же подножіе нѡгѡма егѡ /Пс. 10,4; Мт. 5,34-35/. егѡ же свѣтъ ѡкрѣжаеиъ непристѣпныи, емоу же вѡинства прѣдстѡжѣ аггѣлскаа. Тѡго вѡ вѣдкж и гѡ и црѣ вѣдѣтъ прѣнеисчѣтннаа ѡна инѡжства. ликовѡе же архѡггѣлстѣи тѡкожде. хероувѣиыи и серафѣиыи. начѡла и гѡсподства и власти же и прѣстѡли и силы. нѣ и вѣсѣ вѣсѣхъ стѣхъ сѣсловіе, немѣтчное вѣспѣваж сѡвословіе, и ѡт прѣсносѣцнаго егѡ свѣта лѡучаиыи несказанныи ѡсарѣжѣт сѡ /281/.

Провиждат се ясно две насоки: придържане към източника и същевременно стилово разграничаване и съзидане на нов текст като съдържателно звучене. Патриарх Евтимий по-пълно предава състава на "небесните" йерархически чинове: освен Евсевиевите "ангели и архангели" се упоменават "херувими, серафими, начала, господства, власти, престоли, сили". Това уточняване е направено, защото търновският реформатор познава творчеството на Дионисий Ареопагит, както сам признава в Първото си послание до йеромонах Никодим Тисмански: "Великыи оубо Діонісіе. якоже нѡученъ бысть. сице написа, и никтоже съпротивѣ речеть. глаголет же светые прѣстоли и серафѣиыи и хероувѣиыи вышшаюу быти сиѣхъ чиноу"<sup>27</sup>.

При Евсевий Кесарийски, така и при Евтимий Търновски (в по-особен, исихастки вид), се изразява неоплатонистическата идея за непознаваемостта на божествената същност, християнизирана пак от Дионисий Ареопагит.

Непосредствено след този откъс, следвайки Евсевиевото слово, Евтимий споделя идеята за богупризнателността на природата (одухотворен план) и на човешките селения — алюзии за световното признание и господство на православието и на вселенната хармония. Но Евтимий, сякаш с Йоан Екзарховото опия-



нение допълва поетичния витраж към природата: птиците небесни<sup>28</sup>, разсичащи въздуха, земята с градините и морята:

Ἄμφι δὲ τοῦτον ὡς ἐν βασιλείοις  
 προθύροις περιπολοῦσι θαλασσοῦντες,  
 ἥλιος καὶ σελήνη καὶ τὰ κατ' οὐρανὸν  
 φωσφόρα, τὸν βασιλέα τοῦτον καὶ  
 φιλοθέοι καίσαρες πηγῆν ἀπάντων  
 ἀγαθῶν εἶναι γνωρίζουσι, πατρόθεν τὸ  
 μᾶθημα παρειληφότες τοῦτον  
 στρατοπέδων δῆμοι, λαοὶ παμπληθεῖς  
 κατὰ χώρας καὶ κατὰ πόλεις, ἐθνῶν τε  
 ἄρχοντες ἐκκλησιάζοντες εὐσεβοῦσιν,  
 ὑπὸ μεγάλῳ Σωτῆρι καὶ διδασκάλῳ  
 παιδευόμενοι ἄλλα καὶ πᾶν ἀθρώως γένος  
 ἀνθρώπων, ἔθνη παντοῖα, φυλαὶ καὶ  
 γλῶσσαι, κοινῇ τε πάντες ὅμου καὶ κατὰ  
 μέρος, ταῖς γνώμαϊς διεστῶτες τὰ ἄλλα,  
 κατὰ τὴν ὁμολογίαν, τὸν ἕνα καὶ μόνον  
 λογισμοῖς ἐμφύτοις... ὁ προὐν αὐτοῦ  
 μονογενῆς Λόγος, ὁ δὴ μέγας Ἀρχιερεὺς  
 τοῦ μεγάλου Θεοῦ... (κολ. 1320—1321;  
 1324).

Облице коѣпно и ло҃гна и вѣсѣ ꙗже по  
 нѣси свѣтащаа съ мнѡгож сло҃жжѣть  
 красотож и влѡчѣнїемь, непрѣстаннымь  
 сїа҃жше свѣтомь. въздо҃ух же и вѣсѣ  
 птица нѣсныа /Мт. 8,20/ и сѣк҃жшаа  
 въздо҃ух земли же и сады съ пѣ҃жж-  
 щини вѣсѣми. морѣ же и исто҃чници  
 своа по чино҃у втѣдѣть дѣнства. не  
 тѣчиа же, нж и вѣсѣ члѣцкыи рѡд и  
 вѣсѣ мнѡжества, ꙗзыци же и племена  
 и страны, и единоголасное възснла҃жть  
 славословїе. того цр҃ѣ и влѣкж и ба  
 вѣдѣть над вѣсѣми и прѣждѣ и по  
 вѣсѣх, и единогодное его сло҃во. печѣть  
 равноу҃вразнжм невидимаго ѡца, архїереа  
 великааго. великааго съвѣта ѡтца аг҃гла.  
 егоже мнѡси про҃възвѣсти, и прѡрци  
 прорѣквшм. ап҃сл ѡсѣашм, мѣнци  
 исповѣдашм /282/.

В края на тази извадка Евтимий подробно тълкува мястото на Логоса спрямо другия ипостас "Отец" от антиномичната единност на Троицата в християнското богословие: Иисус е "равнообразен", но не е непознаваем. Отдава се дан на символично-алегорическото изтълкуване на Стариия завет, където се търсят предсказания за новозаветната поява на Логоса ("провъзвестен" от Моисей и пророците). На възприемателите се напомнят евангелски сцени: учениците на Христос — чрез Тома — "осезават" плътта на възкръсналия си Учител (Йоан, 20, 25-29). Към апостолите-изповедници на вярата са присъединени и мъчениците на преофициалното християнство.

Така чрез Иисус всъщност Евтимий Търновски извежда теократическата идея за Царя на царете — Пантократора и неговия наместник на земята — императора. За Евтимий царствването на Константин е "осветено" от божествената воля — "С҃его /т. е. Иисус/ и влѣжнѣи проповѣда Кѡнстантїнѣ, сѣноу҃ вѣсѣдѣшно вѣрѡва и вѣсѣ того҃ ѡсїань высѣть/ свѣтомь" /282/.

Както вече стана дума, от времето на Константин Велики започва да се християнизира възгледът за божествената природа на императора. В иконографията се разработват сюжети за Христос-Пантократора, монети съдържат от едната си страна — "Царя на царете", а от другата — земния наместник — византийския автократор; често над владетелските ликове се рисува благославяща



ръка от небето<sup>29</sup>. Литургическият сценарий и светският церемониал са насочени към възпитаване на чувството за надземната отчужденост и "свещеност" на императора. Все по този път ревностно се пази несправедливото обществено разделение от гнева на унизените народни маси (срв.: за да поведе българите срещу Константин Тих, Ивайло разпространява слуха, че е богоизбран. И той става водител на първото антифеодално въстание в Европа).

През втората половина на XIV век няма единовластие по българските земи, особено след смъртта на Иван Александър. Ето защо Патриарх Евтимий има важни причини, които го карат да разсъждава за характера на властта пред цар Иван Шишман и търновските боляри в години, когато над всички надвисва мечът на османските нашественици.

Последните редове от увода на словото са одично приветствие с анафорично повторение на Константиновото име. Ритмизираните метафори-приложения усилват емоционалното настроение у възприемателите преди да завърши преходът към повествователната част<sup>30</sup>: "Кѡнстантинѣ, доѡдла влѡчѡстѣа вѣтѣвѣа. Кѡнстантинѣ, 'ап(остолѣ) кѡи ревнѣтель..." (282). За да "узакони" правото си да спре химничното изброяване, Евтимий произнася предполагаемо от етикета реторическо запитване-утвърждение за ненужността от много думи в случая: "И чтѡ мнѡгѡ/гѡла, Кѡнстантинѣ, цѣрква похѡдла". Тъй вече е създадена естествена психологическа обстановка да прозвучи исканото от жанровия канон обръщение към Константин да вдъхнови с дар-слово пишещия животописната творба: "Нѣ грдѣи ми нѣнѣ и сѣнь Кѡнстантинѣ. и слово дѡроуи вѣ ѣже ѡ тѣвѣ начѣти слово".

Празнично приповдигнато и ведро, ораторското предисловие завършва с химничен къс, ритмически обнизан с анафорите "Вѣсѣ /вѣсѣко": "Вѣсѣ еѡ твоѡ чѡдѡ, вѣсѣ твоѡ красѡ. вѣсѣка цѣркви твоѡж ѡукраси са...". Макар и с абстрактни понятия, забележим е подемот на лиричното чувство, който е последната стъпка към подробната повествователна част.

\* \* \*

Жанровите изисквания карат Евтимий да започне биографията на Константин Велики с неговото раждане: Рѡди сѡ ѡуѡв влѡжѣннѣи сѣ ѡт Кѡнстѣ. и 'Елѣны, вѣспѣта же сѡ доврѣ и чѡдѣк" /282/. Субстантивираният епитет за положителни качества тук е "блажен"<sup>31</sup>, насоката на възпитанието се изтъква със синонимната двойка (стилистическа симетрия) "добре и чудно". В сюжетната рубрика за родовия произход по аналогия с Псалом 1 обикновено се говори за благочестив и благороден родов корен. Премълчаването на етикетното твърдение не е случайно — във византийската агиография от Амвросий Медиолански нататък с особен пиетет се описва поътната любовна нощ на Конста и Елена, дъщеря на гостилничар, в отдиха през един от бойните походи на Конста (за това е разказано и в "Житие на Константин и Елена").

Нататък в съгласие с "Житие на Константин и Елена" и отразяващата го

"Църковна история" на Никифор Калист Ксантипул<sup>32</sup>, се упоменава за брака на Конста с Теодора, дъщеря на Максимиан Еркуллий, и се уточнява, че Конста е родственик (анепсей) на Клавдий. По необходимост агиографското предание се усложнява с историографски подробности:

"Ὡν γὰρ οὗτος ὁ Κώνστας ἀνεψιὸς μὲν Κλαυδίου τοῦ πρὸ Αὐρηλιανοῦ βασιλεύσαντος γήμας ἐν Ῥώμῃ Θεοδώραν, τὴν Μαξιμιανοῦ τοῦ Ἐρκουλίου θυγατέρα, ἀδελφὴν δὲ Μαξεντίου τοῦ ἐν Ῥώμῃ ἀνααιρεθέντος, περὶ οὗ μετέπειτα διηγήσομαι· οὗτος ὁ Κώνστας, ὁ τοῦ ἁγίου καὶ μεγάλου βασιλέως Κωνσταντίνου πατὴρ, χρηστὸς μὲν ἀνὴρ τὸν τρόπον ὑπάρχων... τὴν τοῦ τριβούνου ἀξίαν<sup>34</sup>.

Ерѣмени же не многоу прѣшедшоу,  
Діоклитіану и Маξιμιану Ἐρκοуліу  
црствоу жшана, въ дана выс/тъ/  
Кώνствѣ ѡцѣу Кωνстантίνову въ женѣ  
Фѣодѡра дѣщи Маξιμιана Ἐрκοуліа.  
вѣ же Кώνста анепсиѣ Клавдіевѣ, иже  
прѣждѣ Ἰвриліана црствоу жшанаго,  
тривоуна саноуь почѣтень<sup>33</sup>.

В "Житие на Константин и Елена" се пояснява за Теодора и Максентий, че са брат и сестра. Това е пропуснато от Евтимий и Никифор Калист, които са близки в построяването на текста с родословните сведения. Откроява се често срещаната писателска формула, която обозначава времеви отрязъци: "Ерѣмени же не многоу прѣшедшоу" (Дативус абсолютос). С нея в летописните разкази от житията на Иван Рилски, Иларион Мъгленски и други се отмерва количествено художественото време и се извършва преход към нова тема. Запомнят се думи-термини, които пазят гръцкия си облик — анепсей, тривун (лат.). Както споменахме в бел. 7, това явление е видял И. Порфирев. То се наблюдава и другаде в "Похвално слово за Константин и Елена" /срв.: синклит, скиптър, "аникитъсь, сирѣчь неповѣдимы" /с. 318/, "весь дерны оглашающъ въздоухъ" /с. 329/, Еленопол /283/.

Епизодите из детството и юношеството на Константин са подредени в следната последователност: пребиваване на Елена в Дрепан, където синът ѝ учи "свещени писмена", "царски обичаи"; Теодора извиква Константин при себе си. Страхувайки се от зломислена ревност, Конста го провожда при Диоклетиан в Никомидия да учи "елинска премъдрост". Диоклетиан често го изпраща на война, за да бъде погубен: бягство на Константин, връщане и разговор с бащата преди неговата смърт; заемане на царския престол. За източници тук Г. Михаила (с. 233) смята "Църковната история" на Никифор Калист, кн. 7, гл. 17-19, като приема, че диалозите между бащата и сина ги има само при Евтимий Търновски. Образецът на тия разговори обаче е взет от "Житие на Константин и Елена". В двата му славянски превода името на града, където пребивава Елена, е "Серѣпа" /Дрелάνη — 'сърп!/, а гръцката форма "Дрепан" се пази от Евтимий, както е в житийния текст и при Никифор Калист:







за бягство с кон, при Евтимий намираме: "Напрасными въѣствомъ Бретаніѣ постиже"; в житието: εἰ μὴ Θεία προνοία τὸν κατ' ἔμου μελετώμενον δόλον ἀνέμαθον, а при Евтимий — образността е подсилена: "Ище не бѣжїиши сѣдѣлами покрѣвены быти хотѣхъ". Интересна е симетричната конструкция: зрѣніа — видѣніе: "Твоего сподѣ/о/ви мѣ зрѣніа и желєиныхъ ми положити съитости... твоего хотѣщюу насладити сѣ видѣніа". Най-сетне Евтимиева добавка са първоприветствието на бащата, допитването със синовете и техният отговор, който определя Константин да бъде престолонаследник. В житието също на два пъти се събира синклитът. При повторното свикване присъствуват християни и тогава Конста изрича сетния си възглас, който не е влезнал в похвалното слово: "Θαρσείτε, πάντες οἱ τὸν Θεὸν μὴ ἀρνησάμενοι· Χριστὸς γὰρ μετὰ Κωνσταντίνου λοιπὸν ὑπὲρ ἡμῶν ὀπλίζεται, ἐκεῖνος ὑπὲρ ἡμῶν ὑπερμαχεῖ"<sup>38</sup>.

Броят на годините (13), през които е царствувал Конста, и продължителността на неговия живот (56 лета), съвпадат с житийните данни.

Според Г. Михаила разказът за попадането в плен на Константин и освобождението му е по житието, приписвано от Агапиос Ландос на Симеон Метафраст<sup>39</sup>. По-меродавно е обаче да се мисли, че Евтимий преработва вкратце любовитния епизод от "Житие на Константин и Елена" за войната с персите, при която Константин събира 20-хилядна войска. Безименният агиограф подробно пресъздава приключенско-сензационното сказание за внезапното нощно нападение над римската стража и залавянето на Константин. В езическия календар приближавал празникът за раждането на боговете (αὐτῶν θεοῖς γενεθλίων). На него по обичай се принасяла човешка жертва. Но в обряда имало момент, когато празнуващите оставяли оръжието си навън от требището (βωμὸς). Войните на Константин залавят персийски роби, които им откриват тайните на култовия ритуал. Агиографът въвежда сентенционния израз (Пс. 29,6): "Ὅπως μὲν ἐσπέρας ἠὺλίσθη κλαυθμὸς, εἰς δε τὸ πρωὶ ἀγαλλίασις/ в славяноруския превод: "ωваче вєч/єрь плачь, а за оутра радость высть"<sup>40</sup>. Находчивите римски войскари спасяват своя предводител, който е трябвало да бъде принесен в жертва пред езическия олтар. Траен мирен договор скрепява враждуващите доскоро страни:

Αἰτῶν εἰρήνην ἐπὶ ῥητοὺς χρόνους γενέσθαι... καὶ οὕτως μετὰ χαρᾶς ἐκ τῆς Περσίδος ἀναχωρήσαντες κατέλαβον ὅ τε ἐν ἀγίοις Κωνσταντίνος... τὰς Γαλλίας Βρεττανίας<sup>41</sup>.

И мирь глѣвокъ по срѣ(дѣ) их оустрон сѣ, и тако съ великож радостїж ѡже въ сѣтхъ Кωνстантїнъ въ Галїж Бретанскїхъ възврати сѣ /286/.

Евтимий Търновски проследява хронологически жизнения път на императора в три направления: борител срещу външните (варварски) нашествия, противник на владетелите-гонители на християните и църковен строител.

Поредната IV глава е подготовка на сказанието за битката с мъчителя на християните Максентий Еркулий. В изследването си Г. Михаил цитира Никифор



Калист Ксантопул като вероятен извор относно сюжетните епизоди за отношенията на Константин с Максимиан, Диоклетиан, Максентий и др. Самата постройка на Калистовия текст отвежда пак към "Житие на Константин и Елена", където също се поменават имената на Евсевий Кесарийски<sup>42</sup> и Геласий Кесарийски. Евтимий се стреми към пределна краткост при отразяването на подробностите за Максентиевите насилия над жените на християнските изповедници. Той оставя само общото назоваване на престъпленията: ("Блждовни и хщцинѣ, оуѣиства же и лихонства и сим подовнаа непрѣповенѣ творѣ". Срв. обичайното за Евтимиевия стил повторно-антитезно и звуково съчетание: подобно-неподобно).

Изредените престъпни изстъпления са художествено оправдание за военните действия на Константин Велики. За да вчертае християнската добродетелност на царя, неговото човеколюбие, Патриарх Евтимий не забравя да прибави и миролюбивите му писма към Максентий.

Към Евтимиевите пояснения за Далматий и Анавалиан има прибавка в Белокриницкия препис на похвалното слово: "Братѣиѣ великаго/о/ Коньстантина. не вт Злины. но вт Маѣлиановы дѣвери Феодоры тои Маѣнтинѣ. снѣ люгости лукавствоѣ всѣх прѣвѣзъидѣ" /л. 2096/<sup>43</sup>. Това съдържателно различие не е отбелязано в изданията на Е. Калужняцки и Г. Михаила. В следващата V глава Белокриницкият препис носи ново допълнение. Вероятно двете редакторски промени са сторени от староруски книжовник.

За разлика от житието, Евтимий твърди, че Максимиан Еркулий се обесва — вместо глагола "обесвам се" се чете словосъчетание "Ажмиѣ оуѣдави сѣ" (Съпоставените текстове — вж. приложение 2/. За това известява и Хрониката на Симеон Логотет: "Дѣиклитѣанъ прѣвѣис/тъ/ въ простѣ житѣи лѣт .ѡѣ. и Азъкукъ его изгнвишъ и грѣтаню и ликужство чрѣвѣиъ въскыпѣвшемъ, изврѣже възвожижѣ своѣ дшж; Еркулий же, въсхотѣвъ пакы црство възати и не получивъ, овѣси сѣ"<sup>44</sup>.

Заслужава да се подчертае афористичният израз, който го няма в преките извори: "Нж Моуринъ никакоже въ вѣлостъ не въсхотѣ прѣити"<sup>45</sup>.

Характеризирайки Лициний, търновският патриарх не се задоволява с определението "лицемерствуващ", а прибавя афористично-поетично разсъждение: "Нж тѣ вѣлкѣ вѣ, швѣж кожѣж прикрѣвенѣ". В подтекста на фразата етимологически се преосмисля името Ликиний /λύκος — 'вълк'/ и се отразява евангелската афористика (Мт. 7,15; 10, 16/. Евсевий в своето жизнеописание /III.63/ също в подобен дух обсъжда нравствения лик на еретиците: "Ψευδοπροφήτας αὐτοῦς ἢ λύκους ἄρπαγας Σωτήριος ἀλεκάλει ὡδε που θεσπίζουσα φωνή Προσέχετε ἀπὸ τῶν ψευδοπροφητῶν, οἵτινες ἐλεύσονται πρὸς ὑμᾶς ἐν ἐνδύμασι προβάτων, ἔσθθεν δέ εἰσι λύκοι ἄρπαγες (Мт. 7,15). (PG.20, С.1140).

За V глава Г. Михаил смята, че Евтимий се движи по Никифор Калист и чрез него — по Евсевий Кесарийски. Основен текст тук несъмнено е пак "Житие на Константин и Елена":



Σε(βή)ρου δηλαδή ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν ἀποκτανθέντος καὶ τελευτήσαντος... ἀκούων γὰρ τὴν μὲν Ῥωμαίων πόλιν κάμνουσαν τοῖς Μαξεντίου κακοῖς, τὴν δὲ ἀνατολὴν ὑπὸ Μαξιμιανοῦ τοῦ Γαλλερίου (σ. 321).

"Сѣвируо оубо въ Римѣ ѡт вѣинѣ оубѣиноу вѣвшу, Римъ ѡт Маξενтіа не сътърпинаа подѣлѣше лютаа, въстѡк' же такождѣ" /с. 287/46.

Към темата за бойния поход срещу Максентий преходът се обозначава с обичани от Евтимий риторико-образни фигури и изрази: "Тогдѣ оубо тогдѣ бжствѣншии Кωνσταντίνъ не могоу трѣпѣти прѣвннугаа мжчїтелѣ/и/ злѣа, бжственож раждѣже сѣ /2 Кор. 11,2/ рѣвностїж, на мжчїтелѣ сѣбе въ ѡржжи" /с. 287/. Нататък е възпроизведена легендата за кръстното знамение. Важността на този епизод за средновековния читател се подчертава като много често в ръкописите, встрани, на полето се рисува кръстният стълб на Голгота. Преданието е идеологически повод да се установят нови емблематични попълнения в императорския церемониал — хоругвите, кръстният знак в облеклото на василевсите. Така се проправя път към идеята за теократичния характер на светското управление, монархът се отчуждава като представителен помазаник на Христос и се внушава надличният смисъл на мисията му<sup>47</sup>. Битката с Максентий е през 312 г.:

Κωνσταντίνος τὸν πατρῶων Θεὸν ἀνεζήτησε βοηθόν, ἀντιβολῶν καὶ ποτνιῶμενος ὀφθῆναι αὐτῷ ἑαυτὸν ὅστις εἶη... ὃ καὶ γέγονε. διατρίβοντι γὰρ αὐτῷ ἔν τι πεδίῳ σὺν τῷ στρατῷ καὶ λιπαρῶς ἱκετεύοντι καὶ ἀγῶνιῶντι, θεοσημία ἐπιφαίνεται αὐτῷ περὶ τὰς μεσημβρινὰς τῆς ἡμέρας ὥρας· ἀκτινοβολία γάρ τις ὑπερ τὸν ἥλιον ἕξαστράπτουσα κατὰ τὸν ἄερα εἰς σταυροῦ τύπον μετασηματίσθεισα, γράμμασι Ῥωμαϊκοῖς δι' ἁστέρων τυποθεῖσιν "Ἐν τούτῳ νίκα" τῷ βασιλεῖ Κωνσταντίνῳ διηγόρευε. διαποροῦντι οὖν τῷ βασιλεῖ ἐπὶ τούτῳ καὶ τοὺς συνόντας αὐτῷ ἐπερωτῶντι, εἰ καὶ αὐτοῖ τι ἐθεάσαντο καὶ πάντων ὁμολογησάντων τὴν αὐτὴν ὄπτασίαν ἑωρακέναί (σ. 322).

Κωνσταντίνъ же, злокѣзньнаго лѣсти вола сѣ, ѡтпѣскаго призѣвааше бѣ на помоуше, ѣже гавѣти сѣ ѣноу ктѣ ѣс/тъ/, и не на мнѡсѣ желѣеице полоуци. Ходѣицеу въ ѣноу сѣ вѣинствѣи по нѣкоему полю, и бѣ еѣ оубѣи призѣваашу на помоуше. бжственое томоу гавѣ сѣ, знаменїе, въ полоуднѣвныа чѣсы пѣче сѣнца лоуца испу/ца/жше, крѣтаѡврасно сѣбе показѡуци звѣздныиъ въ ѡвражѣиель, и Римскыи словесы "Сѣиъ повѣждѣи Кωνστανтїне" вѣлашѡу. Црѣю же недооубѣице оу сїх, и сѣцих сѣ нимъ въпрашащѡу ѣше чтѣ и ти виждѣтъ, въ сѣиъ же ѣдиногласно тождѣ видѣти и спо-вѣдавшемъ, дивѣше сѣ ѡ вѣишемъ видѣнїи /287-288/.

#### По Белокриницкия сборник:

И вопрошааше свѣици с нимъ воинскъ. что оубо видѣнїе сѣ/е/ и кыиъ вѣтъ, вни ж/е/ рекоша, То естъ знаменїе нѣвснаго вѣга, ісѣ хѣ. вни же во оудивленїи вѣс/тъ/ и весь оужасен препровод/и/ днѣ /л. 2116/.



Съдържателното различие в Белокриницкия препис изглежда не съществува в преписите, известни на Е. Калужняцки и Г. Михаила, то възхожда към Евсевий, Животът на Константин, I.32: "...τῶν αὐτοῦ λόγων μύστας ἀνεκαλεῖτο, καὶ τίς εἶη θεὸς οὗτος ἤρωτα τίς τε ὁ τῆς ὀφθείσης ὄψεως (τοῦ σημείου) λόγος, οἱ δὲ τὸν μὲν εἶναι θεὸν ἔφασαν θεοῦ τοῦ ἑνὸς καὶ μόνου μονογενῆ παῖδα, τὸ δὲ σημεῖον τὸ φάνεν σύμβολον μὲν ἀθανασίας εἶναι τρόπαιον δ' ὑπαρχειν τῆς κατὰ τοῦ θανάτου νίκης"<sup>48</sup>.

Срв.: "Тότε ἠρώτησε τοὺς στρατιώτας του. τίνος θεοῦ ἦτον αὐτὸ τὸ σημεῖον; καὶ τοῦ εἶπεν ἕνας χριστιανὸς. πὼς ἦτον ὁ σταυρὸς τοῦ Χριστοῦ"<sup>49</sup>.

Елементи на религиозно чудо притежава и следващият събитийен момент — съновидението с Христос. Исусовите напътствия от житието са разширени с целевото уточнение за предстоящата битка с Максентий:

Ὡς δὲ καὶ ἡ νύξ κατέλαβεν, ἐπιφαίνεται τῷ βασιλεῖ ὁ Χριστὸς ἔνθα ἐκάθευδε σὺν τῷ φανέντι αὐτῷ σημείῳ ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ φησι Μίμημα ποισάμενος τοῦ κατ' οὐρανὸν ὀφθέντος σοι τούτου σημείου τῆς σῆς φάλαγγος προπορεύεσθαι θέσπισον, καὶ οὐ μόνον τοὺς ἀνθισταμένους ὑποχειρίους ἔξεις, ἀλλὰ σὺν πᾶσι τοῖς ἐχθροῖς σου καὶ δαίμονες φρίζονται σε (с. 322).

Еъ пришедша же ноць съ знаменїемъ ꙗвлѣшии сѧ, ꙗвѣет сѧ емоу 'Гс хрсъ въ мѣстѣ. и дѣже спѣше и реч/е/. Под/о/вїе ꙗвлѣшаго сѧ твѣ на нѣси знаменїа сътворъ, и прѣд твоимъ вѣннствомъ нѣсти сѧ повелї. и не тѣкно Маѣнтіа и того вѣсѧ паткы, нж и вѣсѧ врагы своѧ под ншгана /Рим. 16,20/ оустрѣши, и вѣсвеве сѧни оустрѣшт сѧ /288/.

Срв. при Евсевий, I.29: "Καὶ δὴ διαπορεῖν πρὸς ἑαυτὸν ἔλεγε, τίποτε εἶη τὸ φάσμα. ἐνθυμούμενῳ δ' αὐτῷ καὶ ἐπὶ πολὺ λογιζομένῳ νύξ ἐπῆει καταλαβοῦσα. ἔνθα δὴ ὑπνοῦντι αὐτῷ τὸν Χριστὸν τοῦ θεοῦ σὺν τῷ φανέντι κατ' οὐρανὸν σημείῳ ὀφθῆναι τε καὶ παρακελεύεσθαι, μίμημα ποιησάμενου τοῦ κατ' οὐρανὸν ὀφθέντος σημείου τούτῳ πρὸς τὰς τῶν πολεμίων συμβολὰς ἀλεξήματα χρῆσαι"<sup>50</sup>.

Евсевий Кесарийски подробно разказва за направата на хоругвата. Нейното описание се стилизира от Евтимий с етикетните словосъчетания за "бисерите и безценните камъни" — украшение на знамето.

При самото пресъздаване на баталната сцена Евтимий следва "Житие на Константин и Елена", което от своя страна предава животоописание на Евсевий за първия християнски император. Промените са в посока на стегнатия изказ, в по-отчетливото звучене на библейските цитати ("Похвално слово", с. 289—290; Евсевий. I, 38; Житие, с. 323—324; Никифор Калист Ксантопул, VII.29).

Картината на тържественото посрещане на Рим е проширена с изброяване на съсловията: "Еъ срѣтїиіе томѹ ꙗсходѡщѹ князѧ влѡкѡжѧ влѡрѡдныѧ мѣтрѧ двѣѧ. сѣннїкы. и ншкы. и ншкына. свѣтлыѧ очїма и чїстыѧ дшани тогѡ вѣспрїемѡщѧ"<sup>51</sup>.

Празничното настроение на посрещачите Евтимий изнася пряко — "вс/е/



лѣ исплѣнише сѧ прѣкнѣнѣаго", или с етикетно-ритуални жестове — "рѣцѣ на нѣо въздѣвадохъ", за да се стигне до светлинната метафористичност: "И второе солнце в жетъвнаго нарицадохъ Константина". Прочее, "слънце" е символ, който неоплатонизмът и Дионисий Ареопagit отнасят към названията на демиурга, към "божествените имена". Аналогията на Евтимий, експресивна и смела, навярно косвено се основава на литургичните текстове за Константин и Елена: "Прѣсвѣтлыиъ знаменїиъ тѧ влаженїе възвѣдами. хс̄ с̄лнце възрѣет. и свѣтилика тѧ вѣраченїиъ показа"<sup>52</sup>.

Както мисли Г. Михаила, VI глава възхожда към "Живота на Константин" от Евсевий, I.40. По тоя труд върви и Никифор Калист Ксантопул, VII.30. Гръцкото житие за Константин и Елена (с. 324) поменавя за прекратяването на християнските гонения и за радостта на римските граждани без да се съобщава за паметната колона, издигната в чест на победата над Максентий. Евтимий Търновски преобразува източниците и подчертано показва езическия император като почитател на църквата, която надарява с обилни богатства.

VII глава е агиографско предание за покръстването на Константин Велики. Патриарх Евтимий, безименният византийски житиеписец и Никифор Калист се разграничават от Евсевий Кесарийски, според когото Константин приема християнско изповедание непосредствено преди смъртта си. По този повод в XXIV глава на похвалното слово се пояснява: "Нѣции же рѣша... къ иерсамоу поити и тамо крѣпїиѧ приѣти вѣдѣти... Сѣ же мнѡвѣкъ невѣрно вѣти мнїт сѧ".

Легендата за проказното заболяване на римския владетел и за чудотворното му изцеляване чрез кръщението се чете в "Житие на Константин и Елена" (с. 325—329), в "Житието на папа Силвестър"<sup>53</sup> и в "Църковна история" на Никифор Калист (VII.33). Евтимий запазва съновидението с ап. Петър и Павел, но не дава място на твърдението за седемдневния пост, наложен на Константин от папа Силвестър, пропуска мотива с иконите, показани на императора, за да разпознае в тях образите от нощния сън. Това подсказва умереното и критично отношение на Евтимий към религиозните чудеса.

VIII глава според Г. Михаила отразява Никифор Калист (VII, 37—39). Евтимий е близък отново до "Житие на Константин и Елена", което е извор и за Никифор Калист. Тази част от похвалата претворява сказанията за бойните действия на Константин срещу християнския гонител Максимиан Галерий:

‘Ο δὲ Μαξιμιανὸς ὁ υἱὸς Γαλλερίου ἐπελήδησε τότε τῆ βασιλείᾳ, ἀλλὰ καὶ οὗτος αἰσχροῦ καταλύει τὸν βίον ἐν Κιλικίᾳ ἀκούσας δὲ Μαξιμιανὸς ὁ καὶ Γαλλέριος ὁ τούτου πατήρ, ὅτι Μαξέντιος ὁ υἱὸς Ἐρκουλίου ἐν Ῥώμῃ ὑπὸ τοῦ μεγάλου Κωνσταντίνου τῆ δυνάμει τοῦ

Маѣмїанъ же Галерїевъ снѣ, и тѣ злѣ развратїи житїе. слышавъ въ іако Маξентїе снѣ еркуліевъ въ рѣцѣ Римскои сѣ въскнѣ вѣнїнствоиъ своиъ отъ Константина потопленъ въс/тъ/, оубоа сѧ по еже мѣчїити сѧго Пантѣлѣїиана, лютеишѧ



τιμίον καὶ ζωοποιῦ σταυροῦ κατεπόθη μετὰ τὸ τιμωρήσασθαι τὸν ἅγιον Παντελεήμονα, φοβηθεὶς τὸν κατὰ χριστιανῶν ἀνῆκε διωγμὸν. ὁ δὲ θεϊότατος καὶ μέγας βασιλεὺς Κωνσταντῖνος ἀκούσας ὅσα πάσχουσιν ὑπὸ τοῦ τυράννου τοῦ ἐν Νικομηδεῖα οἱ δοῦλοι τοῦ Χριστοῦ, ἐδάκνετο τὴν ψυχὴν ἣν γὰρ μισοπόνηρος ἐκ παιδότην ὁ ἅγιος διὸ ἀπὸ Ῥώμης ἀπάρας σὺν Λικινίῳ καίσαρι, τοῦ θεοῦ αὐτὸν εὐοδοῦντος, ἐπεστράτευσε κατὰ Μαξιμιανοῦ τοῦ Γαλλερίου διὰ γῆς καὶ θαλάσσης (σ. 330—331).

IX глава води към същия източник и е посветена на брашното съкрушение над последния защитник на езичеството — Лициний. И в началото, и в края Евтимий нарочно подчертава благодатния мирен живот и неговото слицетворение — монархът Константин:

Εἰρήνης δὲ βαθείας εἰς τὸν κόσμον ἐφαπλωθείσης καὶ γαλήνης τὰ πράγματα διαδεξαμένης, τῶν πιστῶν ἐυφραινομένων καὶ ἀγαλλιωμένων ἐπὶ τῇ ἀθρόα μεταβολῇ...

...Μονοκρατορήσας δὲ ὁ μέγας Κωνσταντῖνος πάσης τῆς τῶν Ῥωμαίων γῆς τοὺς ἰδίους παῖδας ἀπέδειξε καίσαρας, καὶ οὕτως λοιπὸν ἐπληθύνετο ὁ χριστιανισμὸς καὶ ἐν βαθείᾳ εἰρήνῃ αἰτῶν Ῥωμαίων πόλεις διήγον (σ. 333; 334).

След като премахва съперниците си, Константин завладява босфорския градец Византион и решава да построи там Нови Рим (X гл.). Безименният византийски житиеписец разполага събитията през 318 г. Евтимиевото повествование има за основа пак това житие (с. 334—337) и Никифор Калист (VII.47—49). Съдържателни различия с житийния текст се забелязват по отношение на паметната колона, въздигната в чест на новия град:

Στήσας καὶ πορφυροῦν μονόλιθον κίονα ἐν τῷ τὸπῳ τῷ λεγομένῳ φόρῳ καὶ ἐπάνω αὐτοῦ ἀνδριάντα χαλκοῦν, οὗτινος ἐν τῷ μῆλῳ τῷ ἐν τῇ χειρὶ πῆξας τὸν τίμιον σταυρὸν, ἐπιγράψας ἐν αὐτῷ· Σοὶ Χριστέ ὁ Θεὸς παρατίθημι τὴν πόλιν ταύτην (σ. 337)<sup>54</sup>.

И горчанишж.а на хрстіаны подвѣже вранѣ и гонѣніе не сътрѣпино. Дѣлыи же цѣрь, іако ѡт младѣнства мжчїтелѣ гнѣшаша сѧ, вѣ оубѣзѣша сѧ срѣдцѣмь, и ѡтрѣкж цѣтрѡтъ ѡ хвѣхъ подвѣже рѣвохъ, слышаша іаже въ Никомидїи везанѣстнаа и лютаа ѡт Маѣїмїана мжчїтелѣ. вѣस्थ्यо жє раждѣе сѧ ревностї ж /2 Кор. 11,2/, ѡт Рїма подвѣже сѧ съ Ликїніеиъ кѣсароиъ зѣтѣмь своиоиъ по соубѣхъ же и по мѡрїю, на Маѣїмїана крѣпкж подвїгъ вранѣ /с. 293/.

Сїѧ оубо творѣхж сѧ въ тогдѣшнее врѣмѧ. и мїръ оустрѣи сѧ глжвокъ. и іаже на хрстіаны ѡт мжчїтелии прѣстѧ рѣтъ. и въ сѣмоу Рїмскомоу начлѣствѣ самодрѣжїецъ Кѡнстантїнъ оустрѣи сѧ... И тако въ сѣленїи мїръ оустрѣи сѧ /Еф. 2,15/ глжвокъ, и въ тишинѣ /Мт. 8,26/ въ сѣ оустрѣиша сѧ /с. /с. ѡт толи Кѡнстантїнъ самодрѣжїецъ въ сѣ ж въ сѣленнїж высѣтъ /с. 293, 296—297/

<sup>54</sup> И въ нѣмь въздвїже стлѣпъ велѣн сѣклѡ. въ высѣтж прѣвеликѣ. и на нѣмь мжжа постави мѣдѣна. и ѡвѣлко въ рѣкоу егѡ вълѡжи зѣлто, и на нѣмь написа Тебѣ Хѣ прѣдѣж градъ сѣи /с.298/



При Ксантипул също е "златна" ябълката в ръката на скулптурната фигура (VII.49), макар че с житието го сближава твърдението, че посветителният надпис е върху "честния кръст": "Ἐν δὲ τῷ ἐπιλεγόμενῳ ἐς δεῦρο Κωνσταντινῶ φῶρω καὶ τὸν πορφυροῦν μέγιστον κίονα ἀναστήσας, ὃν ἐκ Ῥώμης ἠγάγετο, ἐπὶ τούτῳ τὸν ἑαυτοῦ ἀνδριάντα ἀνίστα πεποιημένον χαλκοῦ ἐν ᾧ καὶ χρύσειον μῆλον μέγιστον τῇ δεξιᾷ κατέχων χειρὶ, ἐπάνω τὸν τίμιον κατελήγνυ σταυρὸν, ἐπιγράφας ταῦτα: Σοὶ, Χριστὲ Ὁ Θεὸς, παρατίθημι τὴν πόλιν ταύτην (VII.49; PG, т. 145, 1325).

В политиката на императора се редуват бойни походи със строителни дела: битка със скитите на Дунав, построяване на Дунавски мост и на храмове, преименуване на Дрепан в Еленинград (XI гл.). Основа на повествованието е същото житие (с. 337—339), но в него и при Калист /VII,49/ отсъства допълнението към названието на храма "Св. Ирина": "Не ꙗко мѣстниѣж, нѣ хѣ моѹго ꙗже ес/тъ/ мѣръ". В историята на култовата архитектура ни повежда и бележката за Константиновия храм "Св. София": "По сѣмь ѹ въсвѣстѣнымъ храмь въ ѹмь стѣлж прѣмѣдрѣстн. не мѣмѣшнѣж, нѣ мѣлѣшнѣж велинѣ".

Константин Велики се славослови и като смиротворител на църквата. По негово настояване се свиква прочутият Първи вселенски събор в Никея през 325 г., на който Арий и неговите последователи са осъдени (XII—XIII гл.)<sup>55</sup>. Патриарх Евтимий се опира на Евсевиевия труд пряко или косвено чрез Никифор Калист /VIII.5—14/. Отначало се опровергават възгледите на арианите за богочовека Иисус. С етикетно-симетрични образни конструкции се изнася привычното емоционално състояние на Константин: "Люте ѹ ѹтѣзи сѣ срѣдцемя ѹ дѣшеж велинѣ ѹпечѣли сѣ", владетелят се уподобява алегорически с "благоразумния врач" -- билкар. Гради се антитезата: "разпра, мѣлва + мир, тишина", т. е. силният идеологически смисъл на похвалното слово настойчиво подчертава миротворната роля на царя. Вписва се посланието на Константин до Александър и Арий. Макар и в съкратен вид, то очертава "ансамбловия" строеж на словото, неговата синкретичност като жанр:

Евсевий, Животът на Константин:

Ἀπόδοτε οὖν μοι γαληνὰς ἡμέρας νύκτας δ'ἀμερίμνους, ἵνα κ' ἀμοὶ τις ἠδονὴ καθαροῦ φωτὸς καὶ βίου λοιπὸν ἡσύχου εὐφροσύνη σώζεται, εἰ δὲ μὴ, στένειν ἀνάγκη καὶ δακρυοῖς δι' ὄλου συγγεῖσθαι καὶ μηδὲ τὸν του ζῆν αἰῶνα πρῶως ὑφίστασθαι (II.72)<sup>56</sup>.

Патриарх Евтимий:

Дароῦнте ми тихѣ оῦво дни, нѣщѣ же веспечѣльны, ꙗко да ѹ азѣ нѣкож сладоствѣ чѣстаго свѣта ѹ житѣя възмѣлвнаго насладѣ сѣ. ꙗще ли нѣ, стѣнати нѣжда ѹ слѣзѣти" /с. 300/.

Документализмът на писмото се допълва с изброяването на някои от 318-те участници в Никейския събор, в текста на Константиновата реч пред събора (Евсевий, III.17—19). Броят на светите отци-съборяни и чудото с Хрисантий и Мусоний се четат и в "Житие на Константин и Елена" (с. 638-640).



Непосредствено след края на заседанията в Никея на 11 май 325 г. по покана на Константин Велики (XIV гл.) епископите посещават Нови Рим и ознаменуват 20-годишнината от възцаряването на първия християнски император. Константин издава послание-декрет, за да уведоми всички свещенослужители за събора и възстановяването на верското единство, за празнуването в едно и също време на Пасха (Великден). Сведенията са заети от Евсевий (III.14—16)<sup>57</sup>. В празничния подем на срещата с епископите отново се вплита обожествяването на земния самодържец, съпоставен с небесния владика: "Къси же іако на хїтъ сице на цркви къзїраахъ швразь, іакоже въ сїмї сї, а не іакоже кїіти мнїціє, ради прїдкїршаго нечїстїа" /с. 305/.

Срещу обвързването на владетеля с църквата се противопоставя безимен философ, който го укорява, че потъпква обичаите на римските царе. В стила на агиографския канон се вражда легендата за онемяването и изцеляването на елина-философ /XV гл./ Г. Михаила сочи за източник Хрониката на Симеон Логотет<sup>58</sup>, ала подобен текст е разположен и в "Житие на Константин и Елена" /с. 641/. Химнът на участниците в Никейския събор /XVII гл./ е изпъстрен с подхвощания на псалмови цитати и мотиви, които с музиката си ваят светло лирично настроение. Тази ода е самостоятелно творение на Патриарх Евтимий<sup>59</sup>.

Константин Велики заръчва на йерусалимския епископ Макарий да издири Голгота /XVI гл./ Нататък /XVIII—XX гл./ се описва пътуването на Елена в Палестина, където с подкрепата на Макарий тя търси евангелските места: Голгота, Гетсиманската градина, Елеонската планина, Тивериада, Капернаум и други. Въсъщност тъй се оформя своеобразен пътепис на християнска Палестина. А с легендата за откриването на Иисусовия кръст и гвоздеите, редом с чудодейните елементи и с усиленото църковно строителство, напред излиза важна идеологическа цел — да се внедри вярата в правдоподобие то на евангелските свидетелства за Иисус и тъй да се укрепят достойнствата на православие то срещу надигащата се сила на ислямския фанатизъм през XIV век, срещу революционната критика на еретическите движения в средновековна България

Г. Михаила предлага за вероятни образци Никифор Калист /VIII, 28—31/ и Евсевий /III, 29—47/, но достатъчно сходство показва "Житие на Константин и Елена" /с. 642—649/. Него Никифор Калист е имал под ръка, когато съставя каталога на храмовете, издигнати с благоволение то на Елена, както доказва В. Г. Василевски в студията си за Епифаний<sup>60</sup>.

В пътешествие то на Константиновата майка византийският житиеписец споменава двете евангелски събития за чудодейното изхранване от Христос на 4 хиляди човека със 7 хляба /Мт. 15, 34—38/ в местността "Дванадесет престола" и 5 хиляди — с 5 хляба и 2 риби /Мт. 14, 17—19/ край потока "Ептапигон". Евтимий обаче говори само за "пїть хлїкь оу мнїжи и пїть насїти тїсїширь" в местността "Дванадесет престола" и за "място", където "хсї чудодїкїствова съ пїтили хлїкь и дїкїма рїкама" /с. 314 и 315/.



Част от реликвените голготски гвоздеи Константин вковава в юздата на коня си и в типолого-алегорически план постъпката се осмисля като изпълнение на библейско пророчество /Зах. 14,20/. Филологически интерес представлява словоформата "масима", която стои срещу σαλιβάριον — 'юзда' в безименното житие на Константин и Елена: "Ἀνέμιξε τῷ σαλλιβαρίῳ τοῦ ἵπλου αὐτοῦ > въ масимѣ своѣго кѣнѣ полѣжи". В Макариевия Чети-Миней откъсът е преведен: "Примѣси въ оуздѣю свою коня своѣго" /л. 416б, Ист./ У Никифор Калист: "Ἐπὶ τῷ χαλινῷ δε τοῦ ἵπλου θάτερον ἐμβαλεῖν". Ясно е, че Евтимий не се задоволява с общия термин "юзда" — 'σαλιβάριον, χαλινός. С "масима" той означава съставна част от юздилото. Μάσημα, τό произхожда от глагола μασάομαι — 'дъвча, ям'<sup>61</sup>. За сравнение предаваме съответните текстове:

"Житие на Константин и Елена":

Τῶν δὲ ἤλων τὸν ἀριθμόν, τοὺς μὲν εἰς τὴν περικεφαλαίαν τὴν ἑαυτοῦ ἐχάλκευσε, τοὺς δὲ ἀνέμιξε τῷ σαλλιβαρίῳ τοῦ ἵππου αὐτοῦ, ὅπως πληρωθῆ τὸ (ρηθὲν διὰ) τοῦ προφήτου λέγοντος ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ ἔσται τὸ ἐπὶ τοῦ χαλινοῦ τοῦ ἵππου τοῦ βασιλέως, ἅγιον (τῷ) Κυρίῳ τῷ Παντοκράτορι (Зах. 14.20; σ. 648).

Патриарх Евтимий:

УТ ГВѢЗДЕН ЖЕ ЧАСТЬ НѢККАЖЪ ВЪ СВОИМЪ ШЛѢКНѢ ЗАКОВА, ДРОУГКА ЖЕ ВЪ МАСИМѢ СВОЕГО КѢНѢ ПОЛѢЖИ, ІАКО НСПЛѢНИТИ СЯ Н ВЪ СЕМЪ СЛОВЕСНІ ПРѢЧЬСКОМУ ГЛАГОЛУ. ВЪ ДНЬ ОНЪ ВЪДѢТЬ НА ОУЗДѢ КѢНѢ ЦРѢВА, СТОЕ ГА ВЪ СЕДѢЖИТЕЛѢ /Зах. 14,20/, /с. 317—318/

Никифор Калист Ксантопул, Църковна история /VIII.29/: "Ἐπεμλε γε μὴν καὶ τῶν θείων ἤλων τινὰς οὓς εὗροι τῆνι καῦτα περὶ τὸ μνήμα, οἷς τὸ σῶμα διεπερονᾶτο Χριστοῦ. Ἐξ ὧν λόγος περικεφαλίαν τε ἑαυτῷ κατασκευάσαι, καὶ ἐπὶ τῷ χαλινῷ δε τοῦ ἵππου θάτερον ἐμβάλειν, ὡς ἂν ἐν μάχαις ἄτρωτος διαμένοιεν. Ἰν' ἐντελῆς ἡ Ζαχαρίου (14,20) γένοιτο προφητεία ἐπὶ καιροῦ, Ἔσται, λέγοντος, τὸ ἐπὶ τοῦ χαλινου τοῦ ἵππου..." (PG, 146,1122).

Преданието за трите паметни кръста, въздигнати от Константин Велики, известното за жизнения край на осемдесетгодишната Елена са присъствали от Евтимий по "Житие на Константин и Елена" (с. 649—653).

В християнските представи за образцовия (паридигматичен) владетел общуването с книгите на Св. писание, произнасянето на молитви са неотменни и уважавани качества. Те са проявени първом у Константин Велики (XXI гл.) Той препоръчва бранна молитва на своите воини. Източник тук е Евсейий (IV, 17—24). Евтимий Търновски обаче е принуден да се отнесе критически към своя предшественик. Според Евсейий (IV, 24) сам Константин се обявява за "епископ на външните дела", вероятно преосмисляйки езическия титул на императора — "върховен първосвещеник": "Ἐνθεν εἰκότως αὐτὸς ἐν ἑστιασει ποτὲ δεξιούμενος ἐπισκόπους, λόγον ἀφῆκεν, ὡς ἄρα εἶη καὶ αὐτὸς ἐπίσκοπος, ὧδε πῆ αὐτοῖς εἰπὼν ῥήμασιν ἐφ' ἡμετέραις ἀκοαῖς: Ἄλλ' ὑμεῖς μὲν τῶν εἴσω τῆς ἐκκλησίας, ἐγὼ δὲ τῶν ἐκτὸς ὑπὸ θεοῦ καθεσταμένους ἐπίσκοπος ἂν εἶν (PG, 20.1172).









жест: "Сѣа ти ѿт насъ, благочестивѣишии царю, ѿванне Шишиманѣ" е задължителен отглас от патристичната ораторска традиция: "Сие тебе, Василий, от меня... Такое от меня слово"<sup>166</sup>.

Патриарх Евтимий дава и ключа за творческата си работа над съчинението: то е "съставено" от подбрани предходни творби, които за него са истинни. Признанието обосновава критическата преоценка на отразените източници: "Не во лъжнѣи мѣхъ вѣснѣи мѣхъ послѣдоваше, сѣе състави хъ мѣхъ слово, не ѿт истинныхъ и не лъжныхъ изъвѣра хъ мѣхъ развѣнѣа, ихъ же любовотроуден се верѣшеть въ бѣжствныхъ писанїихъ" /332/. Подобно заявление прави и Евсевий Кесарийски в увода си /*πρόλογος*/ на "Слово към Константин": "Ἄλλ' οὐκ ἐγὼ μύθους, οὐκ ἀκοῆς θήρατρα, λόγων εὐλογητῆριαν πλασάμενος λάρεσι κηλήσων ὡς διὰ φωνῆς Σειρήνων" /PG, 20.1316/.

От своите "истинни" предшественици Евтимий Търновски заема и даже подсилва сюжетни епизоди, които представят Константин Велики за образец (*παράδειγμα*) на християнски владетел<sup>67</sup>. Премълчават се или се критикуват всички обвинения, които хвърлят сянка върху сияния нимб на равноапостолния император. За първи път в славянските литератури се съставя пространно агиографско повествование, което изцяло митологизира Константин; затова то присъествува трайно в духовното развитие на Сърбия, Угро-Влахия, Молдова и Русия. В ръкописната традиция дори безименното византийско житие на Константин и Елена се приписва на Патриарх Евтимий<sup>68</sup>.

Сигурни източници на похвалното слово са: "Житие на Константин и Елена", в чийто Ватикански препис /№ 974/ от XI век има приписка: "Πατρὸς κέλευσιν ἐξ ἀνύων ὡς δέον ὁ Γεώργιος τοῦ οὗδε ἐγεγράφειν βίου"<sup>69</sup>; три съчинения на Евсевий Памфил (Кесарийски) — "Животът на Константин", "Слово към Константин в чест на 30-годишнината от неговото възцаряване", "Тържествено слово за създанието на църквите към тирския епископ Павлин".

Въздействие оказват творения на Дионисий Ареопагит, библейски книги, литургични песнопения за Константин и Елена. Възможно е влияние от Хрониката на Симеон Логотет и Метафраст. От допълнителни уточнения се нуждае отношението към "Църковна история" на Никифор Калист Ксантопул. Прочее, за да се ладе изчерпателна картина на изворовия въпрос, необходимо е да се изучи богатият агиографски цикъл за Константин и Елена във византийската литература.

Евтимий Търновски претворява (метафразира) привлечените източници на по-висок художествен стил. Направените наблюдения се подкрепят от съветите и признанията на Йосиф Рагендит (XIII—XIV век) и Никифор Калист Ксантопул за формите на литературния и редакторския труд: "Если же желаешь в собственное словописание ввести размышления какого-нибудь мудреца, то смотри, чтобы писать иначе, чем он: если он краток, пиши наоборот, если он вещал многословно, то будь краток, изменяя, насколько можно, и выражение его мысли, и фигуры"<sup>170</sup>. "что рассказано историками прежде меня, то и я перескажу, но своим языком, излишнее и бесполезное у них выпущу я, а необходимому и полезному дам



соответствующее место; чего в их сочинениях не достает — пополни, примеченное одним и выпущенное другим занесу на страницы своей истории... Различие стиля и количество книг исторических делают неудобным их чтение. Иное дело — одно сочинение, написанное одним стилем и в одном тоне, каково именно будет мое сочинение; его будет легко читать и притом оно будет представлять собою связанное, упорядочное целое<sup>171</sup>.

Тъй като в "Похвално слово за Константин и Елена" изворовите проблеми са особено сложни, наложи се почти "фразовото" разчленяване на текста. Тегърва обаче предстои да се разкриват дълбинните художествени богатства на това бележито ораторско произведение.

### БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup>Срв. Свенцицкая, И. С. Тайные писания первых христиан. М., 1980, 23—24.

<sup>2</sup>Евсевий Памфил. Слово царю Константину по случаю тридцатилетия его царствования. — В: Сочинения Евсевия Памфила. Т. 2, СПб, 1849, 355—356. Разсжденията на Евсевий Кесарийски напомнят Омир: "Многовластие не хорошо, должен быть один властелин, один царь". Цит. по Безобразов, П. Византийские сказания. Ч. I. Рассказы о мучениках, Юрьев, 1917, с. 24. Срв. Свенцицкая, И. С. Тайные..., 40—43.

<sup>3</sup>По фотоси от преписа на Яков от Пугна и по изданието на Mihăilă G. Cultură și literatură Română veche în context European, București, 1979, p. 296. Нататък се посочват само страниците.

<sup>4</sup>Евсевий Памфил. Животът на Константин. П. 3. PG, 20.996. Сочинения Евсевия... т. 2, с. 122.

<sup>5</sup>ГПБ — Ленинград, Великая Минея-Четья, месяц май, митрополит Макарий. Софийская библиотека, 1321, XVI в., л. 458а, ст. 2. По-ранен славяноруски превод — ГПБ — Ленинград, сб. Соловецки монастыр, 616 /518/, Минея новым чудотворцам, 1494 г., от л. 431. Двата превода са взаимосвързани. Гръцкият текст на "Житие на Константин и Елена" е обнародван по Парижки кодекс 1453 от XI век. Всички цитати са по Guidi, M. Un biogo di Costantino. — Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, s. V, vol. XVI, fasc. 6°-8°, 9°-12°, Roma, 1907.

<sup>6</sup>Бегунов, Ю. К. Проблемы изучения торжественного красноречия в южных и восточных славян IX—XVI веков (К постановке вопроса). — Сб.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов, Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации, М., 1973, с. 388.

<sup>7</sup>Калайдович, К., П. Строев. Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в библиотеке графа Ф. Л. Толстого, М., 1825, ркп. 252, с. 411. Според И. Я. Порфирев, "редом с действителните исторически факти се привеждат измислени и легендарни сказания от неизвестни източници". Същото мнение повтаря Вл. Качановски. И. Порфирев забелязва натрапващото се присъствие на гръцки думи: оуць /'дядя'/, потономъ, потоносаши /вероятно от λάσσο, λάττω — 'посыпаю, насъшаю'/, степса — от στέφω — 'венчаю'; въ масимъ /'узда'/). Понякога заемките се превеждат: "Ради аѣкииъ, сирѣчь ради възчадѣа". Порфирьев, И. Я., А. В. Вадковски, Н. Ф. Красносельцев. Описание рукописей Соловецкого монастыря. Ч. I, Казань, 1881,



187—189. Срв. Качановски, Вл. К вопросу о литературной деятельности болгарского патриарха Евфимия (1375—1393). — Христианское чтение, СПб, июль-август, 1882, с. 228.

<sup>8</sup> Попов, А. Обзор хронографов русской редакции. Вып. 2. М., 1869, с. 27.

<sup>9</sup> Попов, А. Обзор..., 29—30.

<sup>10</sup> Попов, А. Обзор..., с. 29. Радченко, К. Ф. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием, Киев, 1898, с. 311.

<sup>11</sup> Радченко, К. Ф. Религиозное..., с. 312. А. Н. Попов (с. 30) посочва два преписа: от Макаревите Велики Чети-Минея и от сбирката на В. Ундолски.

<sup>12</sup> Turdeanu, E. La littérature Bulgare du XIV<sup>e</sup> siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains, Paris, 1947, p. 101, n. 2.

<sup>13</sup> Попов (Капнилов) Хр. Ив. Евтимий — последен търновски и трапезишки патриарх, Пловдив, 1901.

<sup>14</sup> Kaluzniacki, E. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymijs, Wien, 1901, London, 1971. Introduction by Iv. Dujčev.

<sup>15</sup> Mihailă, G. Cultură..., p. 277.

<sup>16</sup> Kaluzniacki, E. Werke..., S. LXXXVI—LXXXVII.

<sup>17</sup> Киселков, В. Сл. Патриарх Евтимий, С., 1938; Проуки и очерти по старобългарска литература, С., 1956.

<sup>18</sup> Turdeanu, E. La littérature..., p. 103—110.

<sup>19</sup> Диневков, П. Евтимий Търновски. — В: История на българската литература. Т. 1, С., 1963, с. 302. Пикно, Р. Върху изолонните структура в средновековната славянска проза. — Литературна мисъл, 1980, 3, 90—91. Русев, П. Похвалното слово за Константин и Елена от Евтимий Търновски. — Старобългарска литература, кн. 12, 1982, 14—29. Срв. Данчев, Г. Похвалните слова на Патриарх Евтимий. — Родна реч, 1971, 32—34.

<sup>20</sup> Михайла, Г. Най-старият препис на похвалното слово за Константин и Елена от Евтимий Търновски (Сборникът на Яков от Путна, 1474 г.) в славяно-румънската традиция. — В: Търновска книжовна школа, С., 1974, 161—177.

<sup>21</sup> Mihailă, G. Cultură..., p. 411—412.

<sup>22</sup> Този извод прави В. Г. Василевски въз основа на сходността на описанието за пътуването на Елена в Палестина у Никифор Калст и безименния автор на гръцкото житие. Васильевски, В. Г. Повесть Епифания о Иерусалиме и суших в нем мест, первой половины IX века. — Православный Палестинский сборник. Т. IV, вып. 2, СПб, 1886, с. XXVI.

<sup>23</sup> Иванова, Кл. Византийските източници на похвалата за Константин и Елена от Евтимий Търновски. — Старобългарска литература, кн. 10, 1981, 3—15. За връзката на Евтимий с Евсевиевото слово към Константин Велики, вж. Михайла, Г. Най-старият препис..., с. 162.

<sup>24</sup> Попов, А. Обзор..., с. 28.

<sup>25</sup> Минея служебная, мес. май, руска ред., XIII—XIV в., пергамент, БАН СССР — Ленинград, 16.14.13, л. 526. За средна служба вж. Яцимирски, А. И. Из истории славянской письменности в Молдавии и Влахии XV—XVIII вв. Введение к изучению славянской литературы у румын. Търновские тексты молдавского происхождения и заметки к ним, СПб, 1906, 33—34. Срв.: "Сонца светлий постъ възсълвни. — Постен Триод, М., 1897, л. 97а. В богослужебните текстове Христос често е именуван "праведно слыще". В похвалното слово (V гл.) се похвалува за радостта на римските граждани от поредната военна победа на Константин. Величливите възгласи го назовават "второ слыще". Въпреки

богословския смисъл, запазени са следя от езическия култов празник на бог Слънце (Dies Solis) в прехода към неговото постепенно християнизирание. До 317 г. Константин сече монети с лика на Марс и на Слънцето, а след това — до 323 г. се изобразява само Слънцето. Вж. Б р о к г а у з, Ф. А., И. А. Е ф р о н. Энциклопедический Словарь, СПб, 1895, т. 31, 63—67. В Римската империя почитаха към слънчевото божество се разпространява през II—III век под влияние на култа към Митра — "непобедимото слънце", чийто празник бил 25 декември. Митраизмът прониква в християнството: "Недаром день рождения солнца стал днем рождения Иисуса Христа. Идеи мирового дуализма также неминуемо проникали в христианские учения, сливаясь с отголосками представлений о войне "сынов света" с "сынами тьмы", созданных еще кумранитами". С в е н ц и ц к а я, И. С. Тайные..., с. 123.

<sup>26</sup> M i g l e, J.-P. Patrologia graeca (PG), t. XX, Paris, 1857, kol. 1320. Руски превод — с. 347—348.

<sup>27</sup> K a l u z n i a s k i, E. Werke..., S. 21. Срв. К е і р е г т, Н. Velikyj Dionosie sice papisa: Die ubertzung von Areopagita - zitaten bei Euthymius von Tarnovo. — В: Търновска книжовна школа, Т. 2, С., 1980, 326—350.

<sup>28</sup> За произхода на образното съчетание вж. С в е н ц и ц к а я, И. С. Тайные писания..., с. 16.

<sup>29</sup> Вж. Р а м б о, Ал. Византийският император. — В: Д и л, Ш., Ал. Р а м б о. Византия, С., 1930—1931, с. 53 и сл.

<sup>30</sup> За мелодичността на хайрегимите в елиптичната ода към Константин вж. П е т - к а н о в а - Т о т е в а, Д. Нови черти на похвалното слово през XIV-XV век. — В: Търновска книжовна школа, С., 1974, 101—102. В познатите ми служби за Константин и Елена има няколко химични обръщения (с присъствие на глаголи от типа "радвай се"). Одата на Гвтимий в сравнение с тях е самостоятелно поетично дело: "Радуй се Константине пръвждрѣ православіа источникъ. напажци въсегда сладкими водами. подслничижа въсьм. Радуй се, кореню от него же прозави пладъ. питажции цркви Хвѣж. Радуй се, похвало концемъ слави хрѣстианскыи цркви пръвкнии". Я ц и м в р с к в ѝ, А. И. Из истории..., 33—34. Вж. и ркп. 16.14.13, БАН — Ленинград, л. 506.

<sup>31</sup> За лексико-семантичната група "блажен — боголепен — божествен — свят" вж. М и х а й л о в с к а я, Н. Г. Системные связи в лексике древнерусского книжно-письменного языка XI—XIV вв. Нормативный аспект, М., 1980, 94—99, 211—226.

<sup>32</sup> Г. Михаила приема за източник — Никифор Калист (р. 233).

<sup>33</sup> Срв. Проложното житие: "Благыи сын и влаженый, и присно воспоминаемый въ цркви Константины. вкни снъ Константина Зелнаго и Благыи чстныи. иво Кв(н)ста вѣшм от дщери Кладисвы, пръвкис въ Римѣ црствовавшемоу". НБКМ — София, 1040, Пролог, XIV в., л. 78 а-б.

<sup>34</sup> G u i d i, M. Un bios..., p. 307—308. Срв. "Църковна история" на Никифор Калист, I.17: "Διοκλητιανὸς εἴκοσιν ἔτητα πάντα ἡγεμονεύσας, τῷ τετάρτῳ τῆς ἀρχῆς ἔτει, Μαξιμιανὸν τὸν Ἐρκοῦλλιον συμβασιλεύειν αἰρεῖται. Τοῦτων ὁ μὲν Διοκλητιανὸς, γαμβρὸν ἐπὶ θυγατρὶ Γαλλερία, Μαξιμίνον ὃς καὶ Γαλλέριος ἐπεκλήθη, λαμβάνει ὁ δ' αὐτὸν Μαξιμιανὸς ὁ Ἐρκοῦλλιος ἐπὶ Θεοδώρῳ τῇ ἰδίᾳ θυγατρὶ Κωνσταντα ἔσχεν, ὃ πανῦπερτος καὶ Χλωρὸς ἐπὶ κλησὶ ἦν, διέποντα. Ἀνεψιὸς δὲ Κλαυδίου ὁ Κωνστας ἐτυγχάνεν ὄν, τοῦ πρό Αὐρηλιανοῦ καὶ Διοκλητιανῶν βασιλεύσαντος" (PG, 145.1241).

<sup>35</sup> G u i d i, M. Un bios..., p. 311—312. За "Гирьпа — Еленинъ градъ" в Макариевия Чети-Мисей, л. 453а, 2 ст., Солов. мисей от 1494 г. — л. 4326.

<sup>36</sup> G u i d i, M. Un bios..., p. 312—314.



<sup>37</sup> В началните думи на Евтимиевото житие за Иларион Мъгленски също се преосмисля антиномията "живот-смърт", както е в предсмъртните думи на Константиновия баща, които се четат и при Евсевий Кесарийски — Животът на Константин Д, 21/: "Ἐξαλλόμενος τῆς στρωμνῆς περιβαλὼν τε αὐτὸν τῷ χεῖρι καὶ τὸ μόνον λυπηρὸν αὐτῷ μέλλοντι τὸν βίον ἀποτίθεσθαι (τοῦτο δ' ἦν ἡ τοῦ παιδὸς ἀπουσία) τῆς ψυχῆς ἀποβεβληκέναι εἰπὼν, εὐχάριστον ἀνέλεμλε τῷ θεῷ τὴν εὐχὴν. νῦν αὐτῷ τὸν θάνατον ἀθανασίας κρείτονα λογίασθαι φήσας". Heikel, I. A. Eusebius Werke. Bd. I, Leipzig, 1902, S. 18.

<sup>38</sup> Guidi, M. Un bios..., p. 315.

<sup>39</sup> Νέος παράδεισος, ἤτοι λόγοι διαφοροὶ καὶ βίοι ἁγίων ἐκ τοῦ Μεταφράστου Συμεὼν εἰς τὴν κοινὴν ἡμετέραν Διάλεκτον μεταλωτισθέντες μὲν παρὰ Ἀγαπίου μοναχοῦ τοῦ Κρήτος, Βενετία, 1872, σ. 413.

<sup>40</sup> Guidi, M. Un bios..., p. 317. Макаревия Чети-Миней, л. 455a.

<sup>41</sup> Guidi, M. Un bios..., p. 318—319.

<sup>42</sup> Съществуват известни различия с Евсевий, въпреки че изрично е казано, че той е източникът ("такоже сказоуєть Евсєвїи Кєсарїиєскї"/, но посредник е византийското житие (ὡς ἱστορεῖ Εὐσέβιος). Действително в кн. I, гл. 57 Евсевий подробно и "натуралистично" описва заболяването, но не на Диоклитиан, а на Максимиан. Впрочем разграничаването от "Живота на Константин" се наблюдава при Евтимий чрез "Житие на Константин и Елена" още и при решаването на въпроса кога Константин се е покръстил. Сходен разказ за болестта на Диоклитиан има в "Слово повестно за обречение на честния животворящ кръст" от Александър Мних (Хрус). Макариеви Чети-Минси, 14 септември. В ркп. от сб. на Ал. Гилфердинг, 56, ГПБ — Ленинград, Панегирик на Мардарий и Пахомий от 1509 г., л. 49a. Срв. Иванова, Кл. Византийские..., с. 10.

<sup>43</sup> БАН — СССР — Ленинград, Белокрыница сб., (№ 75), № 13. Сборник от XVI в., 4°, 272 л., полуустав, разни почерци. Съдържа и Житие на Кирил Философ и похвала за него от Климент Охридски. Сборникът ми бе посочен от А. Илиева. Срв. Кенанов, Д. Съдбата на Евтимиевите съчинения в древнооруската литература. — Старобългаристика, 1984, I, с. 39.

<sup>44</sup> Sleznevskij, V. I. Slavjanskij perevod chroniki Simeona Logotheta, SPb, 1905, London, 1971, s. 39.

<sup>45</sup> Същият израз в по-разширена форма се повтаря в X гл.: "Нж Моуринъ никога́ же въ вѣлоєсть прїити не вѣзлѡки. нж оутѣ и оутѣкстѣ и раширѣ (Второзак. 32, 15) по писанномоу" /с. 296/. Срв. "Повест за възстановяване на иконопочитанието": за иконоборца Теофил там се казва: "Нж Моуринъ оубо не оубѣлѣаша сѧ". Ркп. от сб. на Ал. Гилфердинг, 34, XIV в., л. 214б. "Повестта" е между изворите на "Похвално слово за Иван Поливотски" от Евтимий Търновски.

<sup>46</sup> Възможно е Патриарх Евтимий да се ръководи от Евсевиевия житиепис на Константин /I.6/ пак за антиномичното изграждане на увода в "Житие на Иларион Мъгленски" /ЕК.27/: "Προεμελετᾶν ἐν τῷδε τὰ προοίμια τῆς ὑπερ τὸν νῦν αἰῶνα ζωῆς ἄλασιν ἀνθρώποις συγκεχώρηκεν εἶναι γάρ, εἶναι καὶ ὑπερ τὸν παρόντα αἰῶνα θεῖαν καὶ μακαριάν ζωὴν, (ἦν) τοῖς εὐ διηγωνισμένοις ἐν ἀγαθῶν ἐλπίσι τεταμειυσθαι ἐδίδαξεν, καὶ ἐν... τοῖς μὲν σωφρόνως καὶ εὐσεβῶς βεβιωκόσιν τὴν ἐνθὲνδε ἐπὶ τὰ κρείττω μεταβασίεν τε καὶ μετοικίαν τοῖς δὲ ἐληλεγεμένοις ἐν τῷδε χωρὸν ἀπονεῖμαι τὸν προσήκοντα". Heikel, I. A. Eusebius..., I, S. 209.



<sup>47</sup> Вж. А в е р и н ц е в, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977, 115—116.

<sup>48</sup> H e i k e l, I. A. Eusebius..., I, S. 22.

<sup>49</sup> Νῆος παραδείσος..., σ. 414. В църковните си истории Сократ /1.2/ и Ермий Созомен /1.3/ също представят легендата.

<sup>50</sup> H e i k e l, I. A. Eusebius..., I, S. 21.

<sup>51</sup> Срв. при Евсевий /1.39/: "Πάντες δ' ἀνθρώως αὐτὸν οἱ τ' ἀπὸ τῆς συγκλήτου βουλῆς οἱ τ' ἄλλως ἐπιφανεῖς καὶ διάσημοι τῶν τῆδε, ὡσπερ ἐξ εἰργμῶν ἠλευθερωμένοι, σὺν παντὶ δῆμῳ Ῥωμαίων φαίδροισ ὄμμασιν αὐταῖς ψυχαῖς μετ' εὐφημίῳν καὶ ἀπλήστου χαρᾶς ὑπεδέχοντο, ὁ ὄμοῦ τ' ἄνδρες ἅμα γυναῖξι καὶ παισὶ καὶ οἰκετῶν μυρίοις πλήθεσι λυτρωτῆν αὐτὸν σωτῆρά τε καὶ εὐεργετῆν βοαῖς ἀσχετοῖς ἐλεφώνουν. H e i k e l, I. A. Eusebius..., I, S. 26.

<sup>52</sup> Според Хрониката на Симеон Логотет /с. 41/ на паметната колона за създаването на Нови Рем императорът поставя "иконж въ имя свое, написавъ сщїиѣх ради на немъ лѣчь: Костандина, сіаждяго іако їаици. Константин Костенечки изглежда е познавал добре епизода в Евтимиевата похвала и пряко възпроизвежда сравнението в гл. 23 на "Житие на деспот Стефан Лазаревич", преценявайки близките отношения между Баязид и Стефан след Косовската битка: "Отъ тоѣѣ великїи царя оны не іакоже Максиміанъ. лювочестїиѣмъ красѣваше се лѣстїивнѣѣ о велицѣмъ Константїнѣ въ неже поговѣити того, на нь съ вѣсакою истинною и чистою любовною ислико о сынѣ възлюбленѣѣ къ сеімоу належааше. іакоже оврештеши въ главїиѣнѣѣ, и прѣѣда вѣсѣми вѣсточїевнїи сиѣмъ свѣтлѣѣваше се іакоже нѣѣкїиѣмъ слынаѣемъ вторїиѣмъ наи прѣсквѣтїаюу Дїициѣю". Я г и ч, И. В. Константин Философ и његов Живот Стефана Лазаревича, деспота српского. — Гласник Српског ученог друштва", књ. 42, 1875, Београд, с. 263.

<sup>53</sup> През X—XI век агиографската творба за римския папа е пресъставена от Симеон Метафраст. Една текстологическа съпоставка с "Житие на Константин и Елена" може да хвърли светлина кога е възникнал посоченият житиепис за Константин и Елена.

<sup>54</sup> От Евтимиевата похвала /гл. X и XX/ руски книжовник съставя кратко слово: "Евфїиѣмъ патріарха Терновского о багрянѣм столпѣ". Текста вж. К е н а н о в, Д. Съдбата..., с. 41.

<sup>55</sup> XIII глава е изпѣстрена с цитати-доказателства против Арий от библейските книги. Тя може да се приеме за самостоятелно Евтимиево дело. Вж. И в а н о в а, Кл. Византийските..., с. 14.

<sup>56</sup> H e i k e l, I. A. Eusebius..., I, S. 71.

<sup>57</sup> И в а н о в а, Кл. Византийските..., с. 9.

<sup>58</sup> S t e z n e v s k i j, V. I. Slavjanskij..., p. 42.

<sup>59</sup> И в а н о в а, Кл. Византийските..., с. 15.

<sup>60</sup> В а с и л ъ в с к и ѣ, В. Г. Повесть Епифанїа..., с. XXVI. Срв. N a u, F. Les constructions Palestiniennes, dues a S. Hélène. — Revue de l'Orient Chrétien, 1905, 2, Paris, p. 162—168.

<sup>61</sup> Греческо-русский словарь Ивана Синайского, т. I—II, М., 1879. S t e f a n u s, H. Thesaurus graecae linguae, Parisiis, 1842.

<sup>62</sup> S t e z n e v s k i j, V. I. Slavjanskij..., p. 40. Близо до това описание (особено — "дебелощиав") е скулптурната глава на Константин от началото на IV век. Вж. Л ю б и м о в, Л. Д. Искусство древнего мира, М., 1971, 317—318. Срв. подробната характеристика в Хронографията на Теофан. Вж. Ч и ч у р о в, И. С. Место "Хронографии" Феофана в



ранневизантийской историографической традиции (IV—начало IX в.). — В: Древнейшие государства на территории СССР. Материалы и исследования. 1981 год. М., 1983, с. 110.

<sup>63</sup> Срв. Русев, П. Похвалното слово..., 22—23.

<sup>64</sup> Schwartz, E., Th. Mommsen. Eusebius Werke. Bd. II. Leipzig, 1908. s. 862.

<sup>65</sup> Heikel, I. A. Eusebius..., I, S. 7.

<sup>66</sup> Из прочутото "Надгробно слово на Василий Велики" от Григорий Богослов. Вж. Творения Григория Богослова. Т. I, СПб, 1912, 654—655.

<sup>67</sup> Чичуров, И. С. Место..., 93—111.

<sup>68</sup> "Житиѣ стго блговѣр'наго и равна, ап'олоитъ, великаго цр'а, Константина и хр'столовника, мѣтрѣ его цр'цы Елены. Твореніе Евдимиа Тир'нов'скаго патриарха. Н а ч.: Прѣвл'жен'наго и прѣстго прѣваго хр'стиан'скаго житиа...". ЦГАДА — Москва, Сборник, XVIII в., л. 32а.

<sup>69</sup> Guidi, M. Un bios..., p. 660.

<sup>70</sup> Памятники византийской литературы IX—XIV веков, М., 1969, с. 348.

<sup>71</sup> Никифор Калист Ксантопул. Църковна история /I.1/. Превод — А. Лебедев.





αἰσθησιν τὴν εὐκταίαν φυγὴν, καὶ ὅτι, φησὶν "Οὐ μόνον Μαξιμιανὸς ἐσκέπετο τοῦ δολοφονῆσαί με, ἀλλὰ καὶ Διοκλητιανὸς ὁ παμμίαρος τοῖς ὑπ' αὐτὸν στρατηγοῖς συνεσκέψατο λαθραίως ἐπιβουλεύειν με· καὶ εἰ μὴ θεία προνοία τὸν κατ' ἐμοῦ μελετώμενον δόλον ἀνέμαθον καὶ φυγῇ τὴν σωτηρίαν ἐπορισάμην, ἤδη ἂν ἀπωλόμην ἐγώ." Ὁ δε Κώνστας, καὶ πάλαι μὲν ἐπόθει τὸν παῖδα, νόμῳ φύσεως κρατούμενος, διὰ δὲ τὴν χρονίαν, ἀπόλειψιν καὶ τὴν ἀπροσδόκητον σωτηρίαν καὶ πρὸς αὐτὸν ἄφιξιν, ὡσπερ ἐπιλαθόμενος καὶ τὴν νόσον, θερμοῖς δάκρυσιν τὴν πρὸς Κωνσταντῖνον στοργὴν ἐβεβαίου, καὶ πρὸς αὐτὸν ἐπισχῶν ἄξιον ἔκρινε τὸν νέον τῆς θεοδότου βασιλείας· ἐπιτείναντος οὖν ἔτι τοῦ νοσήματος, καὶ στοργῇ τῇ πρὸς τὸν μέγαν Κωνσταντῖνον ὁ πατὴρ συνδούμενος, τοὺς ἄλλους τῶν παίδων παρεῖς, πάντα ἐπ' αὐτὸν μετέθηκε, τὰ σκῆπτρα, ἀλουργίδα, καὶ βασιλείας κράτος, τοσοῦτον ἐπειπὼν πρὸς τὴν σύγκλητον καὶ πάντα αὐτοῦ τὸν στρατόν· "Νῦν ὁ θάνατος γίνεται τῆς ζωῆς ἡδύτερον, νῦν κατὰ γνώμην τελευτῶ, μέγιστον ἐπιτάφιον ἐμαυτῶ λαβὼν τὴν σὴν ἡγεμονίαν. υἱέ μου..." (p. 312—314).

дърѣ, ꙗко твоего сподѣви мѧ зрѣнїа, ꙗже ѡбѣщаваше ми пологѣти сѣтѣсти. въскѣ вѣ мѣроу краснаа ни въ чтоже положихъ, твоегѣ хотѣщюу насладити сѧ видѣнїа.

ѡтѣцѣ же ἐγὼ Κώνστα, ꙗко ненаχάενο (ε) пришествѣе снѡвнее видѣвъ, тѡплыми сѣззани аже кѣ Κωνσταντїноу лѡбѡе ѡзвѣствоваше. ꙗ чѣсто възирѡа на нь, тѣе глѡаше ꙗко црствѣу дѡсїна въ совѡж прївѣде. Таже вѣсь сїрглнтѣ ѡтан сѣззѣа, завѣивѣ ѡ дрѣжжѣжмѧ ἐго волѣзнь снѡвнѡж радѣ радѡсти, въпрѣашаше, котѡраго ѡт снѡвъ ἐгѡ ѡзвѡлѣжѣтѣ начѡлннка ꙗмѡти. ѡнѣ же вѣсь ѡтврѣгшѣ далѣче стрѡхъ, Κωνετѡнтїна въсѣдѣшно прѡшѡаахъ црѣкѣ тѣмѣ вѣити. ꙗ ꙗко сїа Κώνστα сѡшѡа, радѡсти вѣсь исплѣнѣаше сѧ, ꙗ тѡплыми сѣззани снѡвнѡж тѣмѣ ѡзвѣствоваше лѡбѡвъ. Таже ꙗко сѣе разѡгнѣ тѡжчѡншнмѣ оḡгнѣтѡема недѡгѡмѣ, вѣсь сѣврѣ сїрглнтѣ, мѣстнѣмѣ же ꙗ нарѡчнтѣмѣ, ꙗ Κωνετѡнтїна црѣкѣ нарѣче, ꙗ црѣскож вагрѣкннїцѣж ѡдѣавѣ, на прѣстѡлкѣ посѣдѣ црѣскомѣ. сѣ кѣ сїрглнтѡу ꙗ кѣ въсѣмѣж прїрѣче κωνѣнстѡу, Ннѣкѣ сѡдѡчѡншѡ мнѣ ес/тѣ/ сѣмрѣтѣ пѡче жнвѡта, снѡвнее видѣвъ пришествѣе. Сїа ꙗ сїцѣваа Κώνστα кѣ въсѣмѣж ѡзглѡвъ. въсѣ послѡгѣшноε снѡвнѣ прѣдѡс(тѣ). /с. 283—285/.







Ἐρκουλίου ἐν Ῥώμῃ ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν ἀνηγορεύθη βασιλεύς. οὗτοι ἀλλήλους ὑπερβάλλεσθαι ἔσπευδον εἰς τὸν κατὰ τῶν χριστιανῶν πόλεμον, οὕτω γὰρ ἄξιον εἶπεν τὸν αὐτῶν διωγμὸν. Μαξέντιος ὁ τύραννος ὁ υἱὸς μὲν Μαξιμιανοῦ τοῦ Ἐρκουλίου, ἀδελφὸς δὲ Θεοδώρας τῆς γαμετῆς Κώνσταντος τοῦ πατρὸς Κωνσταντίνου τοῦ μεγάλου, ὁ καὶ θεῖος τυγχάνων Δαλματίου τοῦ καὶ Ἀναβαλλιανοῦ, πονηρότατος πάντων τῶν πρὸ αὐτοῦ γεγονότων ὑπάρχων τὴν Ῥώμην διεῖπε, καὶ ἐν αὐτῇ ἀνόμως βασιλεύων, πάνδεινα εἰργάσατο κακά, ἀρπαγὰς, πλεονεξίας καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια... ὁ μακάριος καὶ ἅγιος βασιλεὺς Κωνσταντῖνος, ἔτι δὲ καὶ πρεσβείας περὶ τούτων αὐτῶν δεξάμενος παρὰ Ῥωμαίων τοῦ μὴ παριδεῖν τὴν μητέρα τῶν πόλεων Ῥώμην ὑπὸ ἀπηνόου τυράννου καὶ θηριοτρόπου ἀπολλυμένην, παρωξύνετο καὶ ἐχαλεπαινεν σφόδρα... καὶ πολλάκις διὰ γραμμάτων παραιέσας τῷ Μαξεντίῳ ἀποσχέσθαι τῶν κακῶν καὶ μὴ ἀκουσθεῖς... ἀλλ' ὁ δυσσεβέστατος Μαξέντιος, καὶ ταῦτα ἀκούων, ὦμως τὰ κακά ποιεῖν οὐκ ἐπαύετο, κατὰ δὲ τὴν ἀνατολὴν Μαξιμιανὸς ὁ Γαλλέριος χεῖρονα διεπράττετο κακά. δύο κακῶν μεγίστων ἀνατολὴν καὶ δύσιν κληρωσαμένων καὶ τὸν κατὰ χριστιανῶν πόλεμον ἀναρριπιζόντων, τότε καὶ Λικίνιον Καίσαρα ἢ Ῥωμαίων σύγκλητος ἐψηφίσατο, καὶ βασιλέα ἔχειν ἅπαν τὸ ὑπῆκοον ἀνηγόρευσε, τὰ τε ἄλλα χαριζόμενοι τῷ εὐσεβει Κωνσταντίῳ γαμβρῷ αὐτοῦ ὄντι εἰς ἀδελφὴν Κωνσταντίαν καὶ ὑποκρινομένῳ ψευδῶς τὴν καθ' ἡμᾶς εὐσέβιαν... (σ. 319—321).

въдана вѣше жена Кώνстѣк, ѡцѡу Кωνστανтїновѣ, ѡже ѡ о҃цѣи вѣше Далматїи ѡ Анаβαλλїанѡу, вратїамъ великаго Кωνστανтїна не ѡт' Ἐлены, тѣ мѡтѡстїж ѡ акакавствовъ вѣсѣх прѣвѣзїде, ѡже прѣждѣ ѣго, въ Римѣ прѣвѣвала, нечестївѣ цѣрствѡвалаше, влѣдовы ѡ хыщїенїа, о҃вїнства же ѡ лихѡнства ѡ сїи под'ѡ/внаа не прѣпод'ѡ/внѣ творѡ. Сїце о҃вѡ Маξїнтіѡу прѣскврѣннѣшїиѡу въ Римѣ прѣвѣважцѣ, іавѣ вѣс/тѣ/вѣсѣнъ тогѡ нечестїе. Мнѡзи же ѡт' нарѡчитїх Рїмскїх моленїа къ великоѡу посїлаахъ Кωνστανтїнѡ, ѣже не на мнѡсѣ прѣкрѣтї матере градѡи Рїмѡ. Хрѣтїанствѣнѣшїи же Кωνστανтїнѡ мнѡжїцѣк съ писанїемъ тогѡ наказа прѣстѣтї ѡт' такоѡаго ѣго везакѡнїа ѡ неїствовства. нѣ Мѡурїнѡ нїкакоже въ вѣласть не вѣсхѡтѣ прїїтї. На вѣстѡчнннх же пакѡи, Маξїмїанѡ Галерїе мѡтѣшїаа сїх творѣ вѣше, двана злѡма вѣстоѡкъ наслѣдовавшїиѡ ѡ на хрѣтїанїи нестѣтрѣннїх вранѡ вѣспалѣжїиѡ. Тогдѡ ѡ Лїкїнїа, своѡго злѣтѣ, за своѡ ѣмоу сїстрѡжъ Кωνστανтїжъ сѣца кѣсара поставїи, ѡ вѣсѣ цѣркаа дѣкати ѣмоу неѡзвѣраннѡ ѡт'дас/тѣ/, мнѡ тогѡ хрѣтїанскаа мѣдрѣствожцїа прѣвѣ, нѣ тѣ влѣкѣ вѣ ѡвѣчѣк кожек прїкрѣвнѡ" /286—287/.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ  
ТОМ 28(27)  
КНИГА 1 – ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ  
1990

Стилов редактор Любка Стоичкова  
Технически редактор Дора Бакоева  
Коректор Цветанка Рашкова

Формат 60x90/16

Печатни коли 12

Тираж 250

Цена 25 лева

ISSN 0204-6369

---

Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий" – Велико Търново  
Печатница на университетското издателство



ISSN 0204-6369

Цена 50 лева