

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Списание за славянски езици, литератури и култури

Година XV, 2018, книжка 22

ПРИКАЗНОТО



*Издание
на Филологическия факултет
при Пловдивския университет
„Паисий Хилендарски“*

Пловдив

**УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“**

Настоящият брой на списание „Славянски диалози“ е финансиран по проект № СП17-ФЛФ-017 към поделение „Научна и проектна дейност“ при Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Ръководител на проекта е доц. д.ф.н. Жоржета Чолакова, а участници – студентите от специалността „Славистика“ към Филологическия факултет Елка Петрова и Кристина Христова.

МЕЖДУНАРОДЕН РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Хана Гладкова – Карлов университет, Прага, Чехия

Раймон Детрез – Университет в Гент, Белгия

Богуслав Желински – Познански университет „Адам Мицкевич“, Полша

Иван Куцаров – Пловдивски университет, България

Борис Норман – Беларуски държавен университет, Минск, Беларус

Михайло Пантич – Белградски университет, Сърбия

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Жоржета Чолакова – главен редактор

Юлиана Чакърова – заместник главен редактор

Диана Иванова

Николай Нейчев

Красимира Чакърова

Борислав Борисов

Гергана Иванова

СТУДЕНТСКИ РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП

Борислава Касавълчева

Велина Желева

Технически сътрудник: Таня Нейчева

Коректори:

Гергана Иванова (бълг.), Веселина Койнакова (англ.), Таня Нейчева (рус.)

На корицата: Виктор Низовцев (1965), *Русалка*

© СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Филологически факултет

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

© Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2018

© Колектив, 2018

ISSN 1312-5346

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

ПРИКАЗНОТО

ИЗВОРИ

- Павел Йозеф Шафарик.** *За русалките*
 Превод от чешки: Жоржета Чолакова 9

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

- Димитрина Хамзе (Пловдив).** *Приказката в творчеството на Ян Бжехва – между фолклорния примитив, вълишебствата на фантазията и житейския императив (размишления върху „Академията на господин Мاستилено петно“)* 24
- Мартина Салхиова (Бърно).** *Приказният роман „Чифтоядците“ в контекста на литературата за деца*
 Превод от чешки: Елка Петрова 47

ДЕБЮТИ

- Елка Петрова (Пловдив).** *Типология на акватичните женски образи и тяхната проекция в чешката фолклорна приказка* 62
- Кристина Христова (Пловдив).** *Литературни интерпретации на фолклорно-митологични женски персонажи през епохата на Чешкото възрождане* 75
- Мариела Симеонова (Пловдив).** *Образът на самодивата в „Гайдарят от Страконице“ на Йозеф Каетан Тил* 100

ПРЕВОДАЧЕСКИ РАКУРСИ

- Александър Сергеевич Пушкин.** *Русалка* 110
- Превод на български: Петър Алипиев 111
- Превод на полски: Александер Рипински 113
- Превод на чешки: Вацлав Алоис Юнг 115
- Превод на хърватски: Иван Трънски 116
- Михаил Юриевич Лермонтов.** *Русалка* 118
- Превод на български: Димитър Горсов 119
- Превод на сръбски: Миодраг Сибинович 120
- Превод на чешки: Франтишек Таборски 122
- Превод на чешки: Зденка Бергрова 122

НОВИ ПРЕВОДИ

- Франтишек Ладислав Челаковски.** *Томан и самодивата*
 Превод от чешки: Жоржета Чолакова 124
- Карел Яромир Ербен.** *Ябълковата девойка*
 Превод от чешки: Борислав Борисов 131

Божена Немцова. Горската вила	
Превод от чешки: Борислав Борисов	138
Йован Йованович Змай. Вила	
Превод от сръбски: Жоржета Чолакова	145
Алекса Шантич. Вила	
Превод от сръбски: Жоржета Чолакова	149
Константин Дмитриевич Балмонт. Русалка	
Превод от руски: Жоржета Чолакова	151
Ян Бжехва. Академията на господин Мاستилено петно (фрагменти)	
Превод от полски: Димитрина Хамзе	154
ЕТАЖЕРКА	
Росина Кокудева. <i>Божена Немцова – Ангел Каралийчев. Общи фолклорни модели в приказното творчество</i> (Паулина Стойчева)	166
АВТОРИ, ПРЕВОДАЧИ, РЕДАКТОРИ	169
СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ТЕКСТОВЕТЕ	174

СОДЕРЖАНИЕ

СКАЗОЧНОЕ

ИСТОЧНИКИ

Павел Йозеф Шафарик. *О русалках*

Перевод с чешского Жоржеты Чолаковой 9

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Димитрина Хамзе (Пловдив). *Сказка в творчестве Яна*

*Бжехвы: между фольклорным примитивом, магией фантазии
и императивом жизни (размышления о «Академии пана Кляксы»)* 24

Мартина Салхиова (Брно). *Сказочный роман «Носкоеды»*

в контексте литературы для детей
Перевод с чешского Элки Петровой 47

ДЕБЮТЫ

Элка Петрова (Пловдив). *Типология изображений водной женщины*

и их проекция в чешской фольклорной сказке 62

Кристина Христова (Пловдив). *Литературные интерпретации*

*фольклорно-мифологических женских персонажей
в эпоху Чешского возрождения* 75

Мариела Симеонова (Пловдив). *Образ лесной девы*

в «Волынице из Страколиц» Йозефа Казтана Тыла 100

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ РАКУРСЫ

Александр Сергеевич Пушкин. *Русалка* 110

Перевод на болгарский язык Петра Алипиева 111

Перевод на польский язык Александра Рыпинского 113

Перевод на чешский язык Вацлава Алоиса Юнга 115

Перевод на хорватский язык Ивана Трнскогo 116

Михаил Юрьевич Лермонтов. *Русалка* 118

Перевод на болгарский язык Димитра Горсова 119

Перевод на сербский язык Миодрага Сибиновича 120

Перевод на чешский язык Франтишка Таборского 122

Перевод на чешский язык Зденки Бергровой 122

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Франтишек Ладислав Челаковский. *Томан и лесная дева*

Перевод с чешского Жоржеты Чолаковой 124

Карел Яромир Эрбен. *Яблоневая девушка*

Перевод с чешского Борислава Борисова 131

Божена Немцова. *Лесная дева*

Перевод с чешского Борислава Борисова 138

Йован Йованович-Змай. Вила

Перевод с сербского Жоржеты Чолаковой 145

Алекса Шантич. Вила

Перевод с сербского Жоржеты Чолаковой 149

Константин Дмитриевич Бальмонт. Русалка

Перевод с русского Жоржеты Чолаковой 151

Ян Бжехва. Академия пана Кляксы (фрагменты)

Перевод с польского Димитрины Хамзе..... 154

КНИЖНАЯ ПОЛКАРосина Кокудева. *Божена Немцова – Ангел Каралийчев. Общи**фолклорни модели в приказното творчество* (Паулина Стойчева) 166**АВТОРЫ, ПЕРЕВОДЧИКИ, РЕДАКТОРЫ** 169**ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ** 174

CONTENTS

FAIRY WORLD

SOURCES

- Pavel Jozef Šafárik.** *About the Mermaids*
Translation from Czech by Zhorzheta Cholakova 9

LITERARY STUDIES

- Dimitrina Hamze (Plovdiv).** *The Fairy Tale in Jan Brzechwa's Works –
In the midst of the Folklore Primitive, the Magic of Fantasy and
The Imperative of Life (Reflections on "The Academy of Mr. Ink Stain")* 24
- Martina Salhiová (Brno).** *The Fairytale Novel "Oddsockeaters"
in the Context of Literature for Children*
Translation from Czech by Elka Petrova 47

DEBUTS

- Elka Petrova (Plovdiv).** *The Typology of Aquatic Female Images
and its Projection in the Czech Folk Tale* 62
- Christina Hristeva (Plovdiv).** *Literary Interpretations of Folklore-
Mythological Female Characters in the Age of Czech National Revival* 75
- Mariela Simeonova (Plovdiv).** *The Image of the Wood-Nymph
in "The Bagpiper from Strakonice" by Josef Kajtán Tyl* 100

TRANSLATION PERSPECTIVES

- Alexander Sergeyevich Pushkin.** *The Mermaid* 110
- Translation into Bulgarian by Petar Alipiev 111
- Translation into Polish by Aleksander Rypiński 113
- Translation into Czech by Václav Alois Jung 115
- Translation into Croatian by Ivan Trnski 116
- Mikhail Yuryevich Lermontov.** *The Mermaid* 118
- Translation into Bulgarian by Dimitar Gorsov 119
- Translation into Serbian by Miodrag Sibinović 120
- Translation into Czech by František Táborský 122
- Translation into Czech by Zdenka Bergrová 122

NEW TRANSLATIONS

- František Ladislav Čelakovský.** *Toman and the Wood-Nymph*
Translation from Czech by Zhorzheta Cholakova 124
- Karel Jaromír Erben.** *The Apple Girl*
Translation from Czech by Borislav Borisov 131
- Božena Němcová.** *The Wood-Nymph*
Translation from Czech by Borislav Borisov 138

Jovan Jovanović Zmaj. *The Fairy*

Translation from Serbian by Zhorzheta Cholakova 145

Aleksa Šantić. *The Fairy*

Translation from Serbian by Zhorzheta Cholakova 149

Konstantin Dmitriyevich Balmont. *The Mermaid*

Translation from Russian by Zhorzheta Cholakova 151

Jan Brzechwa. *The Academy of Mr. Ink Stain* (fragments)

Translation from Polish by Dimitrina Hamze 154

BOOKSHELFРосина Кокудева. *Божена Немцова – Ангел Каралийчев. Общи**фолклорни модели в приказното творчество* (Paulina Stoycheva) 166**AUTHORS, TRANSLATORS, EDITORS** 169**MANUSCRIPT PREPARATION GUIDELINES** 174

ПАВЕЛ ЙОЗЕФ ШАФАРИК¹

(Pavel Josef Šafárik, 1795 – 1861) е може би най-известният възрожденски славист, чието име неотменно присъства вече две столетия в научното поле на различни клонове на филологическото знание, в които той има основополагащи проучвания: етнография, фолклористика, история на славянските езици и литератури, Кирило-Методиевия въпрос, сравнителна граматика на славянските езици и др. Почитта на българската славистика към неговите основополагащи проучвания на миналото и настоящето на славяните е постоянна величина вече два века – още с възрожденските преводи на две негови студии на българистична тема: *Разцвет на славянската литература в България*, която излиза в превод на дякон Хрисант Йоанович от Калофер през 1849 г. само две години след нейното първо оригинално издание, и *За произхода и родината на глаголизма*, която е преведена от Иван Богоров и е публикувана в „Български книжици“ (1858²) в годината на нейното първо издание (*Über den Ursprung und die Heimat des Glagolitismus*, Praha, 1858).



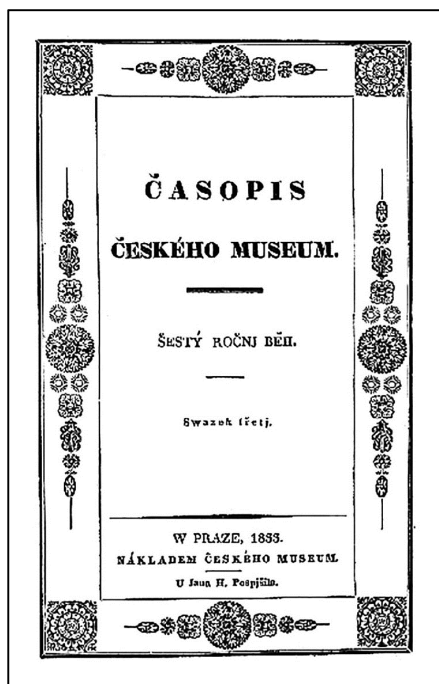
Неслучайно именно с кратък откъс от неговата *История на славянския език и литература по всички наречия* (издадена на немски през 1826 г.) се откри и първият брой на нашето списание (2004, кн. 1, с. 10 – 14), в който са представени някои основни моменти от неговата биография.

¹ Приемаме транслитерацията на името на Шафарик в съответствие с неговия словашки произход, макар че поради активната му дългогодишна дейност в Прага той е популярен и като Шафаржик. По отношение обаче на собственото му име, което по рождение е Павол (Pavol Josef Šafárik), сме склонни да се придържаме към това, с което е известен – Павел (Pavel Josef Šafařík). Не би трябвало обаче да се съгласим с побългарения вариант Йосиф вместо Йозеф.

² Преводът, озаглавен *Ради зачялото и мястото на глаголическите слова*, е направен по книгата на Шафарик, публикувана на немски в Прага през същата 1858 г. (*Български книжици*, част II, кн. 2, авг. 1858, 340 – 347; част III, кн. 2, септ. 1858, 60 – 68; част III, кн. 2, окт. 1858, 154 – 162; част III, кн. 2, ноем. 1858, 260 – 276; част III, кн. 1, дек. 1858, 299 – 306).

Предлаганата за първи път на българския читател статия на Шафарик е и повод да отбележим твърде слабата му преводна рецепция у нас, която не съответства на мащаба на научния дискурс, посветен на него, и на честото цитиране на негови трудове (вероятно ползвани от съответните изследователи в оригинал). Предлаганият текст е интересен не само защото е сред първите специализирани обзори по темата за образа на русалката в културната традиция на славяните, но и защото обръща внимание върху една слабо застъпена в българската славистика тема – тази за русините³, които никога не са имали собствена държава, но са запазили и до днес своя език и традиции. Пръснати в различни славянски страни, най-вече в Словакия, Беларус, Украйна, Сърбия (областта Войводина), русините – както се вижда от статията на Шафарик, привличат интереса още на първите филолози, при това по времето, когато някои от тях все още са оспорвали славянския характер на българския език.

При превода на статията *O Rusalkách* е ползвана нейната първа публикация в „Списание на чешкия музей“ (*Časopis českého museum*⁴, 1833, год. 6, кн. 3, с. 257 – 273).



4.
O Rusalkách.
Od P. J. Šafářka.

Mythologie staroslowenská čili nauka o nábožnstwí starých pohanských Slowanů a gumenowitě o buzkah a bohyních od nich etěých, bez odporu gědna z uwyhlawaččých, ale spoť i z neyznatmōlgčých zřstek starozřstnosij slowenských, geřtě wědy ať podnes aupřně wyložena a wšestranně wyawřtlena jen, ačkoli zřst mnozij gak z cizincůw tak i z našincůw o nj psali se pokosili. Neptjme se, že prameny, z nichžby potřebnō zprāwy a znāmosti o tomto předmětu wřžili se mohly, u nās unobem času chudšij a nazněšij, nežli u jiných kmenůw severnij Ewropy, ka př. u Němcůw, an pamětky dřewnij modloslužebnosti u národůw našlech, po ptjgmutj křesťanstwí wšudy pečeliwě zablwžowāny, giž dāwno docela wyhynuly, doměj pak naše spisowatelstwí teprwa pozděšij powstalo, a z počátku cizijnj docela předměty se zaněslo, naposledy národních zpřwůw a pjsnj, tohoto neybystřejšijho a uowřyosowěčšijho zdroga národnjho bāgeslowj, sotwy některé kusč ostatky a zlojinky z oně prastarč doby ať řechto našlech řasůw došly. Wřsk z protivnč strany i to se wyznati musj, že nedostatek potřebných hogných pramenůw ne-nj geđinā přjčina tohu posawadnjho nedōkladnčho wyložej našj mythologie, nřbrž že i samých w tčlu řřdč spisowatelčhw řhstgost ačebō uowřšlost hlawnj w řě přjčinā ať posawad byla zřwedenā a překážken. Co od cizincůw podnes o předmětech řechto psāno, to tčmř wřsecko nie naplat: gim se uowřstāwalo zřchlosti w gazyku slowenském, znāmosti dčgjo, obyčejůw a mra-

³ За езика на русините вж. статията на Ирена Богочова *Славянски паралели. Лемковски русински и югорусински език* (Славянски диалози VIII, 2011, кн. 12, 31 – 35).

⁴ Запазен е автентичният правопис.

ЗА РУСАЛКИТЕ

(Със съкращения)

Старославянската митология, или науката за религията на старите езически славяни и по-конкретно за почитаните от тях богове и богини, която е несъмнено една от най-важните, но и най-неясни съставни части на славянската старина, и до днес не е разгледана в пълнота и не е всестранно осветлена, макар че мнозина чужденци и нашенци са се опитвали да пишат за нея. В сравнение с други племена на Северна Европа, например с немците, изворите, от които може да се черпят сведения и познание у нас, са много по-бедни и по-мизерни; така и паметниците на някогашното богослужение след приемането на християнството от нашите народи навсякъде са старателно заличени и отдавна са погубени; нашата книжнина тепърва сега се надига и първоначално с други неща се занимаваше, но напоследък расте интересът към народното пеене и песните – този най-проникновен и най-благодатен източник на национална митология, от който са останали само няколко кратки отломъка от онези древни времена. От друга гледна точка обаче трябва да признаем, че недостатъчната наличност на потребен и богат изворов материал не е единствената причина за липсата до този момент на обстойно представяне на нашата митология и че основна причина за това са безразличието и невежеството на самите писатели, което представляваше досега главната беда и препятствие. Почти нищо от това, което чужденците по този въпрос са писали, не струва: на тях им липсва опитност в славянския език⁵, познание за историята, обичаите и нравите на славяните, и най-вече любов към самия народ, а без тези безусловни нужни качества за изследване на предмет с толкова изразен на-

⁵ По силата на чешката филологическа традиция, създадена още от Й. Добровски, Шафарик, както и неговите възрожденски съвременници са приемали тезата за единството на славянския народ и на славянския език. Затова в неговия терминологичен речник съществува един народ – славянски, и различни племена, един език – славянски, и различни наречия. При превода запазваме авторската инвенция. Всички бележки под линия в настоящия текст са на преводачката – Ж. Ч.

родностен характер не може нищо да се получи. Всички те, сред които ще назовем само Гуанини⁶, Шедиус⁷, бедния Френцел⁸, Вагнер⁹, Монфокон¹⁰, Гросер¹¹, Маше¹², Антон¹³, Гебарди¹⁴, Льоклер¹⁵, Мон¹⁶, Рауш-

⁶ Алесандро Гуанини (Alessandro Guagnini, 1538 – 1614) – полски писател, роден във Верона (става поданик на Жечпосполита през 1571 г.). Най-известният му труд е *Описание на Европейска Сарматия (Sarmatiae Europaeae Descriptio quae Regnum Poloniae, Lituaniam, Samogitiam, Russiam, Masoviam, Prussiam, Pomeraniam, Livoniam et Moschoviae Tartariaeque partem complectitur*, Краков, 1578).

⁷ Лайош Янош Шедиус (Lajos János Schedius, 1768 – 1847), известен още Йохан Лудвиг фон Шедиус, е унгарски филолог, училищен деец и картограф, професор по класическа филология и естетика в Будапеща, организатор на училищната система в Унгария, първи директор на Будапещенския театър (1811 – 1817).

⁸ Михал Абрахам Френцел (г.-луж. Abraham Frenzel, нем. Michael Abraham Frenzel, 1656 – 1740) е лужишки писател и историк. Пише на латински съчинения за лужишките езици.

⁹ Вероятно Шафарик има предвид Готлоб Вагнер (Gottlob Heinrich Adolf Wagner, 1774 – 1835) – бащата на композитора Рихард Вагнер, който е бил ерудиран литературен историк и писател. В първия том на неговото съчинение *За европейското езиково строителство, или изследване на връзката между тевтонците, гърците, келтите, славяните и индусите (Zum europäischen Sprachenbau; oder Forschungen über die Verwandtschaft der Teutonen, Griechen, Celten, Slaven und Inder*, Лайпциг, 1825) открихме следния любопитен пасаж, който обяснява възмущението на Шафарик: „[С]лавяните имат множество думи, които са персийски и индийски, и много изрази са по-скоро ориенталски, отколкото европейски. Славянският език е толкова близък до санскрит и тяхната стара връзка е все още силна, така че основата на този език е родствена с по-чистата германска форма. На славяните са им нужни много думи, които ги има във вестготския и алеманския [диалект] [...]“ (Вагнер 1825: 403).

¹⁰ Бернар дьо Монфокон (Bernard de Montfaucon, 1655 – 1741) – френски бенедиктински монах, известен с проучванията си в областта на палеографията. Автор е на редица изследвания, сред които е многотомният труд *Древността, обяснена и представена чрез фигури (L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719 – 1724).

¹¹ Самуел Гросер (Samuel Grosser, 1664 – 1736) – историк и педагог. Най-значимият му труд е посветен на историята на Горна и Долна Лужица (*Lausitzische Merckwürdigkeiten*, 1714).

¹² Вероятно Шафарик има предвид Андреас Готлиб Маш (Andreas Gottlieb Masch, 1724 – 1807), автора на изследване за светилището в средновековния славянският град Ретра, който днес се намира в източните области на Германия (*Die gottesdienstlichen Aelterthümer der Obotriten aus dem Tempel zu Rhetra am Tollenser*, 1771).

¹³ Карл Готлоб Антон (Karl Gottlob Anton, 1751 – 1818) – немски славист, историк и политик, един от основателите и председател на Горнолужишкото научно общество (1818). Автор е на редица научни, етнографски и лингвистични изследвания в областта на сорабистиката, но също и на трудове с общославянски характер, сред които *Първи редове от опита за изследване на произхода, обичаите, традициите, схващанията и познанията на древните славяни (Erste Linien eines Versuches über der alten Slawen Ursprung, Sitten, Gebräuche, Meinungen und Kenntnisse*, 1783 – 1789).

¹⁴ Лудвиг Албрехт Гебарди (Ludwig Albrecht Gebhardi, 1735 – 1802) – немски историк, който в редица свои трудове пише за историята на славяните (напр. в *Geschichte der*

ник¹⁷, насъбраха, по-точно натвориха, купчина съмнителни имена на славянски богове и божества, в повечето случаи – чужди или грешно прочетени и още по-грешно изписани, или просто измислени [...].

По нов начин и подминавайки всички тия небивалици, направени от чужденците, и съдейки само и единствено по домашните извори, по древните летописи, по простонародните песни и приказки, по отминалите или все още живите обичаи и нрави, по общоизвестните пословици и по самия наш език като естествен първоизточник, ние ще направим следното уместно разяснение: за ценителите на славянската древност и за да обясним по-добре нашето виждане, а също и нашия анализ, ще представим някои разсъждения върху славянската митология, като започнем с *русалките*, а след това, ако начинанието се окаже подходящо за нашата аудитория, ще предложим по-нататък и продължения.

РУСАЛКИТЕ за древните езически славяни са богини на водата, по-конкретно – на реките и на потоците; те са представяни като млади, красиви, дългокоси девизи, обитаващи водните глъбини. За култа на славяните към водата и за тяхната почит към водните създания и особено към речните богини свидетелстват най-старите летописи, както и онези пасажии в старите хроники, където се споменават русалските празници, чието название отвежда към произхода им в онези езически времена, когато в определени дни се е отдавала почит към русалките; през епохата на християнството този култ е свързан с празника на Свети Дух. В църковните декрети така наречените русалии, или русалски игри и жертвоприношения, са споменавани по повод на тяхната забрана

Königreiche Dalmatien, Kroatien, Szlavonien, Servien, Raszien, Bosnien, Rama und des Freystaats Ragusa. Pesth, 1808).

¹⁵ Никола Габриел Лъоклер (Nicolas Gabriel Leclerc, 1726 – 1798) – френски историк, лекар, есеист и картограф. По покана на руската императрица Елисавета заминава за Русия, където прекарва няколко години. По нареждане на Луи XIV събира материали и прави карти на Русия. Избран е за член на Имперската академия на науките в Санкт Петербург. Неговата *История на Русия* (*Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie* (Paris – Versailles, 1783 – 1785) излиза в шест тома: три са посветени на старата история, три – на съвременната.

¹⁶ Франц Йозеф Моне (Franz Josef Mone, 1796 – 1871) – немски архивар и историк, автор на множество изследвания особено върху историята, бита, езиците и митологията на северните европейски народи.

¹⁷ Готфрид Раушник (Gottfried Friedrich Peter Rauschnick, 1778 – 1835; Шафарик неправилно го изписва Rauschnik) – автор на сборници с разкази и исторически студии. Интерес представлява неговият *Наръчник за класически, германски и сродни митологии* (*Handbuch der klassischen, germanischen und der damit verwandten Mythologien*, 1832).

като езически и неприлични, но при все това вярванията, обредите, обичаите и народните песни са запазени до днес сред русините в Беларус и Малорусия¹⁸, както и самото значение и смисъл на названието на тези богини.

В старите източници, в които се говори за *русалски празници*, не откриваме названието на русалките, но ако разсъдливо и безпристрастно съпоставим всички свидетелства и податки за тях, не бихме могли да се усъмним в оригиналността и древния произход на това име. Още гръцкият историк Прокопий¹⁹ (552), припомняйки култа на някогашните славяни езичници към техния върховен бог на гръмотевиците, почитан като единствен бог на целия свят, казва следното: „Почитат също така реките и нимфите (*νύμφας*) и някои други божества (*δαίμόνια*²⁰, бесове), на които по подобен начин извършват жертвоприношения, правейки по време на тези жертвоприношения гадания и пророчества“. Макар тук названието на русалките да не се споменава изрично, бихме могли да предположим, че русалки са се наричали въпросните обожествени реки, или по-скоро речните богини, и че когато същият Прокопий е писал по-пространно за религията на старите славяни, няма как да е пропуснал името на русалките. Най-старото сведение за езическите празници *rusalia* и *kalendae* се съдържа в каноните на Константинополския събор от 691 г., известен като *Трулски* по името на двореца, в който се е провел²¹. Споменатите празници и игри, които са част от обичаите на славянския народ, живял в Гърция, са забранени. От това важно свидетелство, както и от други може да се докаже, че славянският народ от Тра-

¹⁸ Малорусия е название на областта, която се намира в границите на днешната територия на Украйна. През XVI век означава руските земи в състава на полската държава, които са били населени от беларуси и украинци. Съществува хипотеза, че малорусите са отделен славянски народ, различен от украинския, и тази идея днес се издига от сепаратистките движения в Украйна. Шафарик вероятно употребява понятието като синоним на Украйна.

¹⁹ Прокопий Кесарийски (ок. 500 – ок. 565) – последният значим античен историк. Най-крупното му произведение е осемтомната *История на войните*. В него дава сведения не само за политическите и военните събития, в които участва Византия, но и за бита, народопсихологията и традициите на народите, с които той е общувал. Вж. бълг. изд.: Прокопий, *Тайната история*, прев. от старогръцки Иван Генов, с предговор от проф. Василка Тъпкова-Займова. София: Народна култура, 1983.

²⁰ Гръцките думи са изписани според текста на Шафарик.

²¹ Трулският събор е свикан през 691 г. от император Юстиниан II и се провежда в неговия дворец Трулум, откъдето носи името си. Наред с взетите решения, свързани с църковната дисциплина, основната част от които важат и до днес, на този събор се произнасят и редица интердикти и един от тях се отнася до езическите празници.

кия, Мизия и от останалата част на Гърция е бил покръстен много преди българските завоеватели и владетели, [произхождащи] от татарско племе, както знаем, да са били покръстени от Методий през 861 г.²². Написаното от Прокопий е в съгласие с това, което най-старият чешки летописец Козма отбелязва по въпроса за религията и обредите на старите чехи. За сестрата на Либуше²³ – Тета, той изрича следните думи: „Казват, че тя учела безразсъдния и неразумен народ да почита и призовава ореади, дриади и хамадриади, ръководела го в неговите суеверни и нечестиви обреди и ереси, като че ли дотогава селяните, бидейки езичници, на изворите или на огъня не са се кланяли, а други ливади, дървета или камъни са призовавали, на други планини и хълмове са принасяли жертва, на други глухи и неми идоли, които сами са си правили, своите молби и жалби са изричали, за да пазят тях и дома им“. А по-нататък, известявайки как чешкият крал Бржетислав Втори през 1092 г. е сломявал суеверията в Чехия, пише: „Всички магьосници, вещици и гадатели той прогони от царството си; така и горичките и дърветата, почитани на много места от нечестивите хора, изкорени и изгори. Тогава всички суеверни ритуали, които селяните, бидейки все още езичници, правеха във вторник и в сряда на празника на Свети Дух, принасяйки на изворите дарове, като убиваха говеда и ги принасяха в жертва на бесовете, освен това и погребенията в горите и полетата, и танците, които по езически обичай играеха на кръстопът сякаш за упокой на душите на мъртвите предци, а после езическите шутове, които безобразничеха над мъртвците, призовавайки душите на починалите и бясно подскачайки със своите маски – всичко това той строго забрани“ (Козмова хроника²⁴, с. 10, 197).

Очевидно е, че тук са споменати празниците и игрите във вторник и в сряда след Петдесетница, а те са същите като в други източници, където са назовани *русалии*; оттук следва, че и сред чешките славяни русалките са били познати и почитани. Този момент от преславното свидетелство

²² Фактическата неточност, че българските владетели са приели християнството директно от Методий, е съпроводена и от грешна датировка на събитието.

²³ В Козмовата хроника е представена легендата за Либуше като пророчица, предвещава създаването на чешката държава. Тази легенда е особено популярна през епохата на Чешкото възрождане и участва активно в конструирането на националната митология.

²⁴ Номерацията на цитираните страници е въведена от Шафарик, но липсва годината на ползваното издание. Тези пасажии от Козмовата хроника съответстват на с. 6 и с. 106 от изданието *Kosmův Letopis český s pokračováními kanovníka Vyšehradského a mnicha Sázavského* (<https://archive.org/>). Българският превод на тези пасажии е по текста на Шафарик, а не на Козма Пражки.

на Козма е сравнимо с [написаното от] неговия връстник – нашия Нестор²⁵ (ок. 1114), въпреки че изглежда да е само приписка, тъй като в някои ръкописи липсва. Там четем за поляните²⁶ (Ed. Schlözer. II. 99): „Казват, че бидейки все още езичници, те принасяли жертви на *извори, кладенци* и растения подобно на другите езичници“. А на друго място [отнасящо се до] 1061 г., същият Нестор критикува руския народ заради неговата склонност към старите езически суеверия и игри и нежеланието му да участва в християнско богослужение; сред езическите игри назовава и *русалиите* (Карамзин II, 66). В *Киевската хроника*, разказваща събития от XII век, [в изложението] за 1170 година се отбелязва русалската седмица, както следва: „През 1170 г. тежка болест покоси Владимир и той почина на 10 май по време на *русалската седмица*“. Същата година празникът на Петдесетница²⁷ се е паднал на 16 май, откъдето е видно, че русалската седмица непосредствено го е предхождала. В руската книга, озаглавена *Стоглав* и съдържаща решенията на известния църковен събор, състоял се в Москва през 1551 г., се забраняват *русалските игри*. Тези игри според същия *Стоглав* са протичали по следния начин: мъже, жени и момичета се събирали през нощта, прекарвали времето в разговори, песни, игри и танци и когато нощта преваляла, с викове скачали в реката и се къпели във водата. Названието на същите игри се среща и в старите руски речници, където те се определят като „шутовски“ („скоморошеските игри“), непочтени, зли и дяволски. В *Духовен регламент*²⁸, издаден за първи път в Москва през 1721 г., а след това често преиздаван и там, и другаде, се отбелязват суеверните обичаи в Малорусия: по клоните на свещени дървета, най-вече на дъбове, се окачват разни парчета плат, шнурчета и конци от прежда, които все още могат да влязат в употреба, и това се нарича *жертвоприношение за русалките*. Това са най-старите известни нам сведения за русалките. В народните песни, за които ще стане дума по-нататък, тяхното име и до днес е живо сред русините в Беларус и Малорусия, както и в названието на Петдесетницата не само у самите русини, но и у близките до тях словаци, в някои клонове на откъдунавските илири, дори и у самите власи. При русините седмицата на

²⁵ Става въпрос за руския летописец Нестор (ок. 1056 – 1106). Определяйки го като „наш“, Шафарик има предвид това, че е славянин.

²⁶ Поляните са древно източнославянско племе, което е изчезнало.

²⁷ Християнският празник Петдесетница се нарича още Ден на Света Троица. На следващия ден – понеделник, е Денят на Свети Дух.

²⁸ *Духовен регламент* (*Духовный регламент*, 1721) е законодателен акт, издаден от Петър I, в който се определя статутът на руската православна църква в империята.

Петдесетница и до днес се нарича *русалска*, но не преди Петдесетница, а след нея, което влиза в противоречие с *Киевската хроника*; понякога тя се нарича *седмица на Света Троица, зелена, борова* (*klečalný²⁹ týden*), *хрянова* (*hřený³⁰*) и през тази седмица се пеят *русалски* песни, или просто *русалии* (*rusalje*)³¹. Словаците в жупата Гемер³² и в някои други области в околностите на Татрите наричат празниците на Свети Дух на простонароден език *русалии* (ед. ч. *rusadljé*, мн. ч. *rusadla*); нека се има предвид, че „d“ е вметнато, както в думите *mýdlo, sádlo, pravidlo* (сапун, свинска мас, правило), които съответстват на южнославянските *mýlo, sálo, pravilo*³³. Други словаци обаче, особено от западния край, обикновено наричат същите празници *turice*³⁴. При илирите думата *русалия* (*rusalje*),

²⁹ Вероятно прилагателно *klečalný* е производно на *клек* – вид планински бор. Ако са верни нашите предположения, тогава следва, че по време на русалската седмица русините са включвали в своите ритуали клонки от клек и хрян.

³⁰ Вероятно става въпрос за растението хрян (чеш. *křen*, словаш. *chren*, рус. *хрен*, укр. *хрін*, блрс. *хрэн*).

³¹ Шафарик добавя, че другаде тези песни са наричани *trojické, hrenuchy, hrenušky*, за което няма български еквивалент. Вероятно това са прилагателни, производни на думите „Троица“ и „хрян“.

³² Гемер е историческа област, която днес се намира на територията на Унгария и Словакия. По времето на Шафарик е била жупа, т.е. административно-териториална единица в Кралство Унгария. Значението на понятието „жупа“ е близко до понятието „околия“, но не се покрива с него, тъй като е исторически детерминирано от административната система на феодализма. Жупата е била управлявана от жупан. Тези административни единици изчезват с разпадането на Австро-Унгария през 1918 г., но понятието битува сред южните и западните славяни и след това. В оригиналния текст е използвана думата *stolica*.

³³ По време на своя дългогодишен престой в Нови Сад като учител и директор на гимназията (1819 – 1833) Шафарик проявява особен интерес към езика, историята, литературата и традиционната култура на южните славяни. Именно през този период създава едни от най-значимите си славистични трудове. От южнославянските езици следователно Шафарик е познавал много добре сръбския и хърватския език и в твърде слаба степен – българския, поради което от посочените от него думи единствено *правило* се употребява и в българския език. Думата *мilo* е от общославянския корен със значение „мия“, но точно в тази форма със значение на сапун е присъща на словенския. Интересно е да се отбележи, че посочените от него езикови примери за отпадане на „d“ се срещат не само в южнославянските езици, както той отбелязва, но и в източнославянските езици: срвн. рус. *мыло, сало, правило*. И в двете групи славянски знаци за разлика от западнославянските е налице отпадане на „d“ при образуване на минало деятелно причастие от глаголи със стари инфинитиви на -diti и -titi. Примерите, които дава Шафарик, са на субстантивирани причастия от този тип.

³⁴ На словашки *turica* е вид билка (*Erigeron acae*, бълг. – паричка) от семейство Сложноцветни. Същата дума се среща и в хърватския език отново със значение на билка, но на друг вид (*Agrimonia eupatoria*, бълг. – камшиче) от семейство Розоцветни.

изглежда, е била в употреба със същия смисъл, тъй като Стули³⁵ я включва в своя речник наред с днешната дума *духове* (*duhovi*), но без да посочва източника, от който я е взел. Днешните власи във Влашко, Молдова, Трансилвания и Източна Унгария, чиято реч е смесица от родния им гетски³⁶ език, латинския и славянския език, както и самият народ представлява смесица от гети, римляни и славяни, наричат Петдесетница *русалия* (*rusalije*), а тази дума безспорно е пренесена сред тях още в древността от съседните на тях славянски българи заедно с християнската религия. Това пренасяне на имената на празниците, които първоначално са били езически, върху християнските празници показва, че празниците *русалии* (*rusalije*), наречени на чехословашки³⁷ *rusadljě*, *rusadli*, са били празнувани от езическите славяни по същото време, когато по-късно бива отбелязвана Петдесетница, следователно може би през втората половина на месеца май или през първата половина на юни.

От всички тези запазени остатъци и свидетелства за старинния произход на името *русалки* се вижда онова, което от народните предания, от обредите и песните на русините за характера на русалките се споме­нава чак до днес, както и това, на което мигом ще се спрем по-обстойно и което е доста очевидно, а именно, че за древните славяни русалките са били богини на водата, по-конкретно на реките и потоците, а не на горите и дърветата, както им се иска на някои по-нови изследователи. Още в самата естествена природа водите и горите са тясно свързани и затова създанията, които ги олицетворяват и които са обожествявани, са помежду си близки и родствени: но в аналитичната митология³⁸ е необходимо безусловно да се придържаме към старите красноречиви свидетелства и без колебание да разграничаваме отликите, които на пръв поглед изглеждат подобия. За това, че русалките са били богини на реките и потоците, свидетелства самото им название, което е произ-

³⁵ Йоаким Стули (Joakim Stulić или Joakim Stulli, 1730 – 1817) е хърватски лексикограф от Дубровнишката република, автор на пространен латинско-италианско-илирийски (хърватски) речник в три тома (*Lexicon latino-italico-illyricum*, 1801 – 1810).

³⁶ Гетите са тракийско племе, обитавало земите около Дунав. Редица изследователи допускат грешка, като ги отъждествяват с готите.

³⁷ Не само заради словашкия си произход, но и заради идеологическите си убеждения Шафарик е бил привърженик на идеите на чехословакизма.

³⁸ Шафарик тук употребява понятието митология в смисъл на наука за митовите, но в същата студия по-нататък с него означава системата от митове, т.е. в смисъл на митология на народите. Използваното в този момент прилагателно *rozsudný* като определение на митологията е словашки архаизъм и означава способност за трезва преценка, букв. „разсъдлива митология“.

водно от праславянската дума *русло* (*rusa*), т.е. река. Първородната славянска дума като обобщаващо название е жива само у русите в думата *русло* със значение на: а) корито на река; б) дълбочина, вир, воден басейн. Ала почти всички славяни малко или много използват думата за назоваване на реки и на прилежащите им градове и села. Реки, потоци и градове, като Руса, Русеца, Рас, Раса, Расеница, Расина, Расиница, Рашка, Ряса, Рясно, Реса, Ресник, Ресица, Ресата, Рисна, Рос, Р'с и т. н. са получили своите имена от руснаци, русини, поляци, чехи, словаци, сърби и българи, населявали съответните места. Коренът на тази дума се среща и в други, предимно древни езици със същия смисъл и значение. По този въпрос отличният познавач на стари европейски и азиатски езици – Г. З. Байер³⁹, казва следното: „Имената *ra*, *ras* са дошли от най-старата всеобщо говорима човешка реч при скитите и при други [народи] със значение на река“. В келтския език думата *rus*, *ros* означава езеро, рибник. Подобна е и немската *rieseln*⁴⁰, а може би и думата *poca* (*rosa*) от лат. *ros*. Произходът на названието на русалките се вижда съвсем непредубедено и ясно и към него се насочва всеки внимателен изследовател въз основа на примерите на всички древни народи, обожествяващи и почитащи основните първоелементи и сили на благоворната природа. Първоначално русалки са били самите реки – тези най-доброжелателни, но и най-опасни елементи на природата, вените на човешкия живот, извикващи чувства и въображение у необразованите праславяни. Затова и нашите русалки имат много сестри и кръвни роднини в митологията на други народи, каквито са за гърците и римляните нимфите, особено така наречените наяди и потоамиди, за немците – никсите и ноките⁴¹, за англичаните – езерните жени⁴², за французите – ондините⁴³ и т. н. Не трябва обаче да се мисли, че русалките са

³⁹ Теофил (Готлиб) Зигфрид Байер (Theophil (Gottlieb) Siegfried Bayer, 1694 – 1738) е немски историк с изследователски интереси по-специално върху Русия. Той бива приет в Императорската академия на науките и изкуствата в Санкт Петербург и се утвърждава като пионер на руската историческа наука. Изследва също така историята на Пруссия, на Близкия и на Далечния изток.

⁴⁰ Немският глагол *rieseln* означава ‘ромоля’, ‘стичам се на тънка струйка’.

⁴¹ В германската митология *nix* е воден дух, който се появява в човешки образ, най-често женски. Названието *nosk* не е популярно и вероятно Шафарик има предвид *neck*, което също означава воден дух, но винаги женски. И двете се срещат не само в немската, но също в скандинавската и британската митология.

⁴² Шафарик използва думата *Laclady*, която в тази форма не съществува, но очевидно е производна от *lac* и *lady*. Ако са коректни нашите предположения, би следвало да отбележим, че правилното изписване на английски на думата за езеро е *lake* (*lac* е езеро на френски).

⁴³ Ондина – речна нимфа, от фр. *onde* (вълна).

дошли при нас от чужбина – я от Гърция, Италия или Германия, и че при нас са останали само техни дружки или заселнички.

Вече ни е известно какво народните предания, обичаи и песни разказват за тях. Споменът за русалките никъде така живо не се е запазил, както сред русините в Беларус и Малорусия. Там простолюдието продължава и днес да разказва за красивите русалки, там и тяхното название много често прозвучава в народните песни. В представите на този народ русалките живеят в крайречната растителност и след деня на Св. Троица (тоест в понеделника на Петдесетница) остават на земята чак до Петровден. Обикновено са седемгодишни момичета с благородна осанка, според едни на външен вид са зелени, според други – черни, имат дълги коси, семпло украсени със зелени венци, които често пъти разресват, седейки на брега на реката, и обикновено са облечени с бели ризи без колан. Понякога скачат по клоните на стари дървета, друг път разпъват между клоните някакво платно, което са откраднали през нощта от селяните. В Беларус си ги представят като чернооки, чернокоси и голи. Там се говори, че често се появявали пред хората, но свещениците ги проклели и прогонили. Забавлявали се в горичките, люлеели се по клоните на дърветата, а погледнели ли някого, го викали при себе си с нежна усмивка и глас по следния начин: „Ха! Ха! Ела при нас на люлката да се полюеем“. Голи и красиви, те били изкусителни, ала горко на този, който се приближал до тях. Вместо да гледат любовно и да приласкават, те променяли външния си вид и ставали куци, а този, който ги поглеждал, на мига окуцявал, и то завинаги. Друг път пък отнемали живота на момчетата и момичетата с гъделичкане. Затова и по време на цялата тази седмица, когато е празникът на Свети Дух, русините не смеели да отговарят на никакъв глас и повик в гората.

В миналото простолюдието в Русия също е наричало седмицата на Петдесетница, или на празника на Свети Дух, *русалска седмица*. Други названия, обичайни за русините, са *зелена седмица* или *борова* (*klečalný týden*) от *klečaň*, когато в храмовете, домовете и дворовете се внасяли майски гранки и клонки от клек, или *хрянова седмица* (*hřený týden*) и т. н., както вече посочихме по-горе. Първият ден на Петдесетница, т.е. неделя, в Малорусия е *Духов ден* (*duchiv den*), а вторият ден, т.е. понеделник – *троичен* (*trojici*)⁴⁴. Оттук следват и различията в названията на

⁴⁴ Очевидно християнските празници, които съответстват, са на Св. Дух и на Св. Троица. По принцип последователността на двата празника е в обратен ред. От изложението на Шафарик не става ясно дали има предвид някаква специфика в празнуването на Петдесетница в Малорусия, т.е. Украйна.

русалските песни и обичаи. Според всенародните представи русалките обикновено живеят в река Днепър, а през тази седмица чак до Петровден излизат навън и обикалят по горите и полята. По тази причина, включително и днес, русалките се честват предимно през тази седмица, макар в различните краища да е различно. В Беларус през втория ден на празника Петдесетница, посветен на Троица, селяните и селянките отиват в най-близката горичка. На брега на река Днепър има горичка, наречена Гората на русалките, и пещера, наречена Ухото на желанията. Девоичките, а понякога и младите жени правят от брезови клонки венци. Всяка сплита толкова венци, за колкото любими хора иска – баща, майка, сестра, брат, мъж или любим, деца. Плетейки венците под звуците на цигулка, те пеят:

Русалачки! Земяначки!

На дуб лезли, кару хрызли.

Звалили ся, забили ся.⁴⁵

(Русалчици! Поземлянки! На дъб се качили, кората гризали, търкулнали се, убили се.)

[...] ⁴⁶

В Беларус и другаде се шири поверието, че русалките са недоносени или непокръстени мъртви деца на беларускини: така твърдят и простите хора, и шляхтата, и свещениците. В събота преди Петдесетница, т.е. преди русалските празници, казват, че русалките хуквали да бягат по житните класове, пляскали с ръце и се провиквали: „Бух! Бух! Сламен дух! Мене майка ме роди и некръстена погребала!“. Видно е, че това поверие е могло да

⁴⁵ Като имаме предвид, че Шафарик представя русалски песни на русини, смятаме за правилно да ги транслитерираме на кирилица, макар че при него са на латиница. Същия напев, изписан на кирилица, открихме в частта, озаглавена *Остатки славянского баснословія въ Бѣлоруссіи* в редактирания по това време от Михаил Каченовски „Вестник Европы“ (Москва, 1818, т. 102, № 22, стр. 111 – 119). Вестникът е създаден от Н. М. Карамзин през 1802 г., но е редактиран от него само през първите две години, а най-дълго – от М. Каченовски, включително до годината на неговото закриване – 1830 г. Не само песента, но основна част от текста е буквално повторение на пассажа, посветен на русалските празници на русините в настоящата студия на Шафарик. Очевидно материалите във „Вестник Европы“ са служили на Шафарик за основен източник на информацията относно традиционната култура на източните славяни, включително на русините.

⁴⁶ Съкратената част от текста съдържа русалски песни, които по думите на Шафарик са взети от сборника на М. Максимович. Със сигурност има предвид Михайло Максимович, който през 1827 г. издава *Сборник украинских песен*. Подобни сборници М. Максимович издава и по-късно, но като имаме предвид годината – 1833-та, през която Шафарик публикува своята студия за русалките, вероятно е познавал именно този сборник.

се появи по-късно, едва в християнската епоха. „Нима децата на красивите беларускини могат да бъдат така злостни?“ – пита г-жа Мария Чарновска. В Тулска губерния малко преди русалската седмица се чества народният празник, наречен *кума* (*kuma*) или *кръщение на кукувицата* (*krstěnj kukačku*). Тъй като руският народ смята, че русалките са души на недоносени или непокръстени деца, г-н Снегирьов⁴⁷ допуска, че първоначално празникът *кума* е означавал покръстване на русалките, но това негово мнение за нас е неприемливо и неуместно. В някои краища на Малорусия битова съвсем друго разбиране за произхода на русалките. Простолудиято вярва, че русалките са били жени, които са се самоубили чрез удавяне или обесване. Едни казват, че на главите си носят венци от тръстика, а според други са покрити с клонки на дървета; първите са [души на] удавени, вторите са обесени. Според русините месецът е слънце за удавниците – те излизат през нощта от водата и се сгряват на неговата светлина. И тази представа произхожда от по-късно време. Тамошните поети сполучливо я използват в своите произведения. Например нещастна влюбена девойка се хвърля в Днепър и става русалка, а когато среща майка си, ѝ казва: „Майко! Пусни ме да се разхождам из гората, през *зелената седмица* да се люлея и после да се прибера в подводната наша обител. Знам, че жалееш, че плачеш за мен. Но кой те спира да бъдем неразделни? Остави напразния страх и ела при нас на дъното на Днепър. Там е весело! Там е леко! Там всички са млади и свежи като вълните, игриви и безгрижни като малки рибки. У нас слънцето по-ясно свети, у нас и утринният вятър по-нежно вее. Какво има на тази ваша земя? Тук всичко е тежък труд и глад, а там не познаваме никакви неволи, имаме всякакво изобилие, танцуваме и играем във водата, събираме скъпоценности на дъното и им се любиме. През зимата ни е топло под покривката на леда, а в летните ясни нощи излизаме да се сгреем на лунната светлина, веселим се и се забавляваме, като си устройваме шегите. Нима вършим зло, ако гъделичкаме някого и го отнесем на дъното на реката? И той става лек и свободен като нас и т.н.“.

Ходаковски⁴⁸, който преди години въз основа на народните песни, приказките и други древни славянски паметници, събрани от него из различни краища на Русия, свидетелства, че русините различават реч-

⁴⁷ Иван Михайлович Снегирьов (Иван Михайлович Снегирёв, 1793 – 1868) – един от първите руски етнографи. Изучава руските пословици, поговорки, народни празници и обичаи.

⁴⁸ Зориан Доленга-Ходаковски (1784 – 1825) – полски славист, фолклорист, етнограф и диалектолог. В Беларус прави археологически разкопки и изучава местните диалекти и обичаи, както и топонимите. Събира и систематизира изключително обемен фолклорен материал и прави първата жанрова класификация.

ните русалки, които наричат *водяни*, от морските – *моряни*. За това откога датира и до каква степен разграничението е било разпространено сред народа, не намирам никакви сведения.

Всичко, което въз основа на достоверни източници казахме дотук за русалките, както по отношение на стародавността на култа на славянските народи към тези богини, така и на устойчивостта му чак до днес сред русините, обитаващи земите отвъд Татрите, се основава на достатъчно доказателства и е съвсем очевидно. Ето защо не бива да се съгласяваме с твърдението, че за русалките и за почитта на древните славяни към тях са запазени от онези далечни времена до днес твърде малко сведения; не би трябвало също така да се твърди, че всички някогашни обичаи и обреди на руския народ са останали в първоначалния си вид и не са се преиначили, тъй като добре знаем, че народните обичаи и традиции непрестанно се променят; но това, което е стигнало до нас и което се е съхранило до днес, е достатъчно, за да изградим в пълнота първоначалния образ на русалките – и ако не изцяло, то поне дотолкова, че да разграничим най-ранните им характеристики от по-късните примеси.

До настоящия момент за русалките са писали най-вече А. Кайсаров (*Versuch einer slawischen Mythologie*⁴⁹, Göttingen, 1804, 8, с. 93), Мария Чарновска във *Вилнюски дневник* (*Денник Виленски*, 1817), И. М. Снегирьов в списание *Вестник Европы* (1827), М. Максимович (*Малороссийские песни*, Москва, 1827, 16, с. 219 – 220), Л. Голембиовски⁵⁰ (*Gry i zabawy*, Варшава, 1831). За да стане по-ясно как се пишеше за славянската митология, ще приведем пример от Кайсаров: „Русалките са били руски нимфи и наяди. Митът за тях разказва, че са имали зелени коси и че най-много са обичали да се люлеят по клоните на дърветата. Това поверие е било предавано от баща на син и в главата на простия мужик в Русия така се е вкоренило, че и днес той вярва, че русалките се къпят в реката и че ги е виждал да решат своите зелени коси. Разбира се, такива нещастни тъпаци в Русия има днес съвсем малко“. И това е всичко! Възможно ли е от такава позиция да се гледа на нашите древни паметници и да се разсъждава върху тях, и в същото време да се надяваме на вярно и занимателно изложение за нашата древна народна митология?

Превод от чешки: **Жоржета Чолакова**

⁴⁹ *Опит за славянска митология* излиза в руски превод през 1807 г.

⁵⁰ Лукаш Голембиовски (Łukasz Gołębiowski, 1773 – 1849) – един от първите полски етнографи.

**ПРИКАЗКАТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЯН БЖЕХВА –
МЕЖДУ ФОЛКЛОРНИЯ ПРИМИТИВ, ВЪЛШЕБСТВОТА
НА ФАНТАЗИЯТА И ЖИТЕЙСКИЯ ИМПЕРАТИВ
(РАЗМИШЛЕНИЯ ВЪРХУ
АКАДЕМИЯТА НА ГОСПОДИН МАСТИЛЕНО ПЕТНО)**

Димитрина Хамзе
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Димитрина Хамзе. Сказка в творчестве Яна Бжехвы: между фольклорным примитивом, магией фантазии и императивом жизни (размышления о Академии пана Кляксы)

Сказочный паноптикум Яна Бжехвы – это индивидуальное «изобретение», расположенное между классической волшебной сказкой и субъективной инвенцией автора. Весь сказочный инструментарий: персонажи и многочисленные роли, в которых они перевоплощаются, магические средства, другие сказки, инкорпорированные в основную часть центрального сказочного повествования, служат пространственным дислокациям и взаимным переливаниям, призванным «увековечить» человека и человечество при помощи Добра.

Ключевые слова: Ян Бжехва, волшебная сказка, миф, структура, пространство, инициация, трансформация, трансцендентность, эмоция, этика

Dimitrina Hamze. The Fairy Tale in Jan Brzechwa's Works – In the midst of the Folklore Primitive, the Magic of Fantasy and The Imperative of Life (Reflections on *The Academy of Mr. Ink Stain*)

Jan Brzechwa's fairy tale panoptic is an individual “fiction”, situated between the classic magic fairy tale and the subjective imagination of the author. The whole fairy tale toolkit – the characters and the multiple roles in which they are incarnated, the magical means, and the other fairy tales incorporated into the body of the central fairy tale narrative serve spatial dislocations and mutual transfusions intended to “immortalize” the human and the humanity through the good.

Keywords: Jan Brzechwa, magic fairy tale, myth, structure, space, initiation, transformation, transcendence, emotion, ethics

1. Приказката между фолклора и литературата

Приказката несъмнено е онзи екзистенциално-художествен субстрат на човешката ментална организация и „придружител“ на субекта в жиз-

нения му път, който намира разнолики и многопластови приложения както в предимствено битиен, така и в духовно-естетически план. В пределите на литературното творчество приказката функционира или като авторова версия на класическата фолклорна творба, или като интегриран в сърцевинното текстуално тяло компонент, или по-дистантно, индиректно – като извор на мотиви и сюжетни постановки, а дори само като отправна точка за асоциативни сондажи, образни трансформации, фикционални построения и етично-ценностни послания.

Връзката между мит и приказка е генерична – приказката е сякаш „очовечената“ и в известен смисъл приземена, фабулирана и разгърната в жизнеописателен план версия на мита. Нещо повече, в нея се прави опит да се скъси разстоянието между божественото и човешкото, да се интегрират по-плътнo двете сфери чрез жизнепроследяващата и жизнеобхватната одисея на субекта в преки, реципрочни релации с магическия персонаж като vyplъщение на божественото. Тук биха подходжали думите на Валентин Ангелов: „В основата на немалко фолклорни явления лежи витален митологически субстрат, на места избледнял, другаде обаче съхранен столетия напред“ (Ангелов 1999: 7). Прав е българският културолог и изкуствовед, когато предупреждава за риска от отъждествяване на фолклор и изкуство, тъй като независимо от елементите на художественост във фолклорните явления те не ги превръщат изцяло в изкуство. Фолклорът е ритуализирано човешко битие и като такова съвпада с живота. Ако поставим знак за равенство между живота и изкуството, последиците могат да бъдат фатални както в разказа на Едгар А. По *В смъртта – живот* (*Life in Death*, 1842). Художникът рисува младата си жена, която седмици наред седи пред статива, „конкурирайки се“ с жестоката си съперница – живописиста, докато накрая губи съперничеството. Когато съпругът възкликва в екстаз, че завладяващият портрет е самият живот, тя вече е издъхнала (срв. Ангелов 1999: 12 – 13). Изкуството е, разбира се, част от живота на човека, то го допълва, надгражда, облагородява и одухотворява, но не може да го замени. Природата на фолклора като тип култура е хетерогенна – той е и симултанна онтология (ритуална проява на живота на патриархалното село), и народно изкуство, и духовна парадигма от представи и вярвания, свързани с патриархалната обредност. Според В. Ангелов като изкуство той е образ отражение на действителността, като обредност е самият живот. По историческа давност обредната му форма е по-ранна, по-архаична от фолклора като изкуство. Тя именно е запазила най-много следи от древни митологии – символи, възникнали в най-ранни фази от човешката история (Ангелов 1999: 13). Както става ясно, иден-

тифицирането на фолклор и изкуство не е препоръчително най-малкото поради простата причина, че фолклорът би изгубил от дълбоката си същност, но прокарването на строга граница между двете е несъстоятелно и би било недоразумение. Като синкретично образувание фолклорът е подражание на живота с естетически привкус. Въпреки постепенното избледняване на митологичната матрица и открояването на художествения пласт (извеждането на художествената доминанта) митологичните рефлексии не заглъхват, а само се видоизменят понякога почти до неузнаваемост: праформите и прафеномените надзъртат под плътните обвивки на метаморфозите и трансформациите.

Митът е кардинална онтологично-епистемологична категория, която няма негативна или критикогенна конотация, а напротив, сакрализира светогледа на антропологичната общност и изпълнява ролята на неприкосновен битиен модел, който не подлежи на оценка, а още по-малко – на критика. Той е цялостен архитектурен комплекс, обслужвал човешкото съзнание в продължение на хилядолетия; представлява сложна образно-философска и естетическа конструкция на света като първоначално откровение на предсъзнавано състояние на нещата в психиката на индивида и като перманентно реанимиране и реактивиране на архетипа. Митологичната „постройка“ (и нейните отблясъци), издигната във „времената на началата“, има своя строго определена йерархичност на позициите, функциите и „сюжетните“ взаимоотношения както в Божествения пантеон, така и в рамките на опозицията безсмъртен (божество) – смъртен (човек). Характеризира се със свои идейно-интелектуални, художествено-естетически и емоционални послания, независимо от мястото ѝ по линията на времето и в световното цивилизационно пространство. Дори митологизиращата ни менталност е естествена функция на въображението, което тя от своя страна постоянно подхранва и стимулира за нови митологизации „подвизи“. Митът е залегнал в генотипа на приказката. Разбира се, самата приказка е изживяла дълга еволюция, докато придобие съвременния си (най-вече авторски) облик, но колкото и да е изтъняла митологичната ѝ „подплата“, тя не е изчезнала, а е претърпяла различни метаморфози. Когато говори за мотивировките – причините и целите на персонажите, които ги карат да извършват едни или други постъпки – във вълшебните приказки, Владимир Пропп отбелязва, че те принадлежат към най-непостоянните и неустойчиви елементи на приказката, при това по-малко изчистени и определени от функциите или връзките например (Пропп 2001: 88). Защо е така? Не само защото митичната първооснова постепенно се забравя, а защото митът е нещо като „законодателен ор-

ган“, универсална конституция, инструктаж за животоосмисляне и „наредба“ за поведение; той не подлежи на обосновка, не се нуждае от „оправдание“. Оттук и усещането за императивност на инструкциите, „табуиране“ на аксиологичния рефлекс, неотменност и obligatorност на действията, както и за емоционално нулиране на контактологичните релации.

В по-ново време с авторизирането на приказките навлиза емоционално-експресивната вълна и морално-етичната проблематика, толкова ярка и пленителна при Ханс Кристиан Андерсен. Изследователите наричат неговите приказки „графика на емоционалността“, както ни припомня Томислав Дяков (Дяков 2003: 150). Изпълнени с лиризм, облъхнати от повеса на мечтата, томителния копнеж, съня и надеждата, те са вид симбиоза на човешкото и божественото, химн на духовната хармония помежду им и същевременно трансцендентален функтор. Независимо от художествения размах на литературната условност и вдъхновяващите трансформации, в приказките на Андерсен прозира праобразът на посветителния обред. Дълбоко изстраданияте, крайно мъчителни (до жертвоготовност) изпитания на централния персонаж имат дълбоко етичен подтекст и в крайна сметка „изпитат“ онипотентното космическо съзвучие между човешкото и божественото. Този ефект се подсилва дори от моментите на житейски правдивото в приказната материя, които сякаш онагледяват естествената си спойка със свръхестественото и свободата, с която героите преодоляват пространствените ограничения между световите. Тази свобода има духовно-емоционален характер. Това обяснява и смесените чувства (от постоянното редуване на приземяване и извисяване, причинено от осезаемата динамика на пространството), които пробужда тъжният край на приказките. В чисто човешкия прагматичен пояс сме разстроени, покъртени, но във високите надземни ширини ни обгръща някакво вселенско спокойствие, породено от ритмичните трептения на трансцендираната човешка героика. Тези противоречиви чувства са междинно звено между болезнените перипетии (и преживявания) на централния персонаж и благозвучното единение на пространствата. Умозрителната верига от „изпитания“ пък е предназначена за читателя в рамките на неговата духовна инициация, във финалния стадий на която той осъзнава, че антиномията между реално и иреално е редундантна просто защото те се сливат в едно. Елиза от *Дивите лебеди* е едновременно чудотворка (спасява единадесетте си омагьосани братя, връща им човешкия облик и успява да се омъжи за царя) и обикновено, земно момиче с по човешки скромни възможности (не успява да спаси най-малкия си брат). Посветителният

ритуал у Андерсен се обогатява с нови стойности – става безценен урок (дори цял „образователен курс“) по нравственост. Трудно се устоява на изкушението да се цитират думите на Светослав Минков:

Могъщ магьосник на словото, Ханс Кристиан Андерсен е извел не едно поколение към светлите брегове на правдата и доброто. Той ще води и бъдните поколения към тия брегове със своите прекрасни приказки, които утвърждават вярата в човека и в неговите творчески сили, вярата в тържеството на мирния човешки напредък...

(Минков 1964: 18)

Независимо от това, че приказката като фолклорно произведение е носителка на колективния дух, Ян Бжехва я прави и „апотропеен“ символ на индивидуалната ценностност, която в днешно време, за съжаление, е обект на преследване и принизяване. Индивидуалният подход на писателя към приказното, както и духовната равностетка на всеки от главните участници в повествованието най-напред индивидуализират морално нравственото, за да го направят и социално значимо. „Писмото“ на полския писател е отрицание на тенденцията, за която с огорчение предупреждава Ролан Барт:

Вече няма или много рядко има философия на нестадността, на личността. Може би трябва да тръгнем точно от тази единичност, да не я изживяваме като един вид обезстойностяване, срам, и по същество да премислим отново една философия на субекта. Не трябва да се оставим да бъдем смутени от разпространения в нашето общество морал на колективното свръхаз с неговите ценности на отговорността и политическата ангажираност. Може би трябва да се приеме скандалът на индивидуалистичната позиция, но всичко това би следвало добре да се изясни.

(По Знеполски 1991: 35)

2. Фолклорният „негатив“ на вълшебната приказка и нейният „проявен“ от авторовата инвенция „филм“

Приказното творчество на Ян Бжехва не се побира в структуралистичния канон с цялата му конструктивно-аналитична приносност, която „произвежда“ ясен и универсален модел на текстогенезата на определени жанрове текстотворчество, но като че ли „обезчовечава“ и деиндивидуализира персонажите, свеждайки ги до прости функции. Те не са „лица“, а само „агенти“, „актанти“, „участници“, разпознаваеми чрез знаковата предикативност в текста, загубили субективния си облик и „сублимирали“ в чисти действия. Колкото и новаторски, оригинален (и безспорно полезен) да е подобен подход, той не може да бъде напълно

адекватен предвид психологическата природа на човека. Без значение дали даден автор е проявил психологическа проникателност, дали е усетил, прозрял и описал душевните вибрации на героите си, или пък умишлено ги е избегнал, предпочитайки бихейвиоралната стратегия, тези герои са живи човешки същества и всяко тяхно движение и постъпка имат своите психически основания (първопричини). Дали творецът си дава сметка за това, дали ги зачита, или не, няма отношение към въпроса. Избраната творческа методология като начин на виждане и писане не отменя здравата спойка (неотменната зависимост) между психика и поведение в полето на субекта. Хората не са разноцветни изрезки от гланцово блокче, а зад развойните „предикати“ стоят дишащи и чувстващи същества, с които е населено приказното творчество на Ян Бжехва. Все пак най-голямо основание за изработването на общовалиден теоретичен макет на една жанрова единица, каквато е вълшебната приказка като продукт на народното творчество, има Владимир Пропп, защото в нейната основа е залегнал *митът* като константна матрица, пораждаща структурен механизъм, който се състои от определени (задължителни) елементи и се задвижва при определени условия, „работи“ в точно определена последователност, за да „изтъче“ фантастичния сюжет. Всички, и най-изобретателните варианти на анонимния съчинител носят този скелет. За разлика от него разпознаваемият автор създава индивидуалности, психологизира и морализира приказния континуум. Интересни са флукуациите между фолклорната и авторската приказка, наложени от постъпателния ход на времето, който естествено предизвиква промени – авторизираната и литературната приказка започват масово да се разпространяват и да допринасят за художествения синтез в съвременната култура, на което обръща внимание Т. Дяков (Дяков 2003: 51). Получава се любопитно взаимодействие между литература и фолклор – тръгнала от анонимното народно творчество, приказката, авторизирайки се, придобива известен индивидуален облик, а после под влияние на съвременните аудио-визуални средства, картинно-илюстративния си характер, изиграването под формата на танци на отделни сюжетни ходове и особената „устност“ на разпространение (дискове, радиопредавания, компютърни версии) на продукцията за деца сякаш до известна степен отново се фолклоризира, става „нелитературна“. Литературата се превръща в действие, тя не толкова се чете, колкото се представя, т.е. донякъде губи класическия си начин на въздействие. Т. Дяков констатира, че по този начин диалогът на масовата култура с народната възвръща синкретизма на творбите, но стеснява диапазона на рецепция до детската аудитория (Дяков 2003: 51). Редук-

цията на възприемателската публика не е толкова сигурна, тъй като, четейки на децата си приказки, родителите също са не само индиректни адресати на посланията, но и тълкуватели на съдържанието. Те са призвани да го разясняват на малките слушатели. В тази своя роля възрастните откриват за себе си непреходните истини, заложили в приказките.

Симптоматиката на осъвременяване на народната приказка е видима и в приказното творчество на Ян Бжехва: локализация на приказното действие (правдоподобност), бързи и свободни преходи между времеви зони, препокриване между приказното минало и сегашното, жанрова хибридизация и интерференция, многоходовост, засилена динамика и преплитане на сюжетните линии и т.н. Така или иначе, в *Академията на господин Мاستилено петно*¹ (*Akademia Pana Kleksa*) в общи линии е спазен класическият модел на вълшебната приказка. Тук ще го представим в лапидарен, стилизиран вид, излизайки от разгърнатата схема на В. Проп. Функциите на героите имат структуроопределяща и структуроподдържаща роля. 1) *Напускането, изпращането* (един от героите напуска дома). „Структурата на приказката изисква задължително напускане на дома“ – казва В. Проп (Проп 2001: 48). Малкият Адам Незгудка постоянно прави бели вкъщи и не си пада по ученето. В един момент чашата на родителското търпение прелива и майка му и баща му решават да го изпратят в Академията на г-н Клекс, за да се възпита и образова. По принцип изходната ситуация изисква все пак някаква мотивировка. Постъпката на родителите е достатъчна „мотивировка“ на решението им да изпратят детето си в Академията. Но детето също има своята мотивация, макар и неосъзната или недоосъзната. Неговата „непохватност“, „злополучните му действия“ вкъщи и в училище издават недостиг, нужда от нещо, което трябва да се търси другаде. Адам сякаш „разбира“, че трябва да отиде в Академията, и подсъзнателно я търси. И този момент в повествованието потвърждава наблюденията на В. Проп за структурната конфигурация на вълшебната приказка:

Началният недостиг представлява ситуация. Можем да си представим, че до началото на действието тя е продължавала с години. Но идва момент, когато отправният или търсещият изведнъж разбира, че не му достига нещо, и този момент подлежи на мотивировка, предизвиквайки отпращане [...] или непосредствено търсене.

(Проп 2001: 89)

¹ На полски език *kleks* означава ‘мастилено петно’.

Тогава „се задава“ и завръзката. Тя е свързана с появата на ново лице – дарителя (снабдителя). Във водещия сюжетен поток това е самият г-н Клекс, който снабдява децата с различни вълшебни средства, за да провежда успешно учебния процес, свързан с изграждане на най-различни „чудотворни“ умения у питомците му, с „пришпорване“ на въображението им, с преодоляване на пространствените ограничения. В успоредната сюжетна линия със статут на отделна вълшебна приказка – *par excellence* – (*Необикновеният разказ на Матеуш/Niezwykła opowieść Mateusza*) дарител е китайският лекар Пай-Хи-Во, който единствен на фона на цели армии местни и чуждоземни специалисти успява да спаси живота на кралския син – малкия Матеуш. 2) *Забраната* (на героя нещо се забранява). Учителят – г-н Клекс, забранява на учениците си да се опитват да отворят заключените врати на съседните приказки. В паралелната приказка (личния разказ на Матеуш) кралят, разтревожен за здравето на деветгодишния си син (Матеуш), му забранява занапред (докато навърши 14 години) любимото занимание – да язди и стреля. 3) *Нарушението* (забраната е нарушена). Тази функция отсъства в полето както на главния персонаж и разказвач от централната сюжетна линия, дванадесетгодишния Адам, така и при останалите ученици на г-н Клекс, но се появява в другата – синхронната приказка. Матеуш нарушава бащината повеля, мята се на коня и се отдалечава от кралството. 4) *Антагонистът* (появата на вредител). В *Академията* той е представен от два персонажа и има двойно приложение (действа по две направления). Във водещата сюжетна линия фризьорът (и бръснар) Филип става активен в края на повествованието. Под прикритието на професията си, която упражнява в Академията, той изпълнява ролята на снабдител (доставя на г-н Клекс любимите му лунички) и наблюдател – следи хода на събитията и контролира действията на г-н Клекс, който му е задължен по силата на взаимна договореност. Филип се е съгласил да участва в създаването и поддържането на Академията, при условие че г-н Клекс вдъхне живот на неговата механична кукла Алойзи – венец на творческите му усилия. В съпътстващата сюжетна линия – самостоятелния разказ на Матеуш (под формата на вълшебна приказка), антагонист е вълкът, който, преди да издъхне, уцелен с безпогрешна точност от малкия принц (Матеуш), ухапва смелчагата, предизвиквайки последвалите събития: излекуването на героя благодарение на чудотворните умения на китайския доктор (Пай-Хи-Во), опустошителното отмъщение за убийството на главатаря, предприето от новия вълчи вожд и неговата глутница, в резултат на което бляскавото кралство, потънало в несметни богатства и заслепяващо очарование, е превърнато в пепели-

ще, поданиците и кралското семейство – изтребени до крак, а Матеуш, за да остане жив, е принуден да се превърне в птичка (скорец) с помощта на вълшебната шапка, която му подарява неговият китайски спасител. В. Проп констатира, че в класическата вълшебна приказка благополучието е дадено, за да се получи контраст с последвалата беда (Проп 2001: 37). 5) *Вълшебното средство* (героят има на разположение вълшебно средство). Учениците на г-н Клекс (особено Адам) разполагат с чудодейни предмети, за да стигнат до ценното знание и да придобият нужната опитност. Матеуш има вълшебната шапка, която го превръща в скорец, за да спаси живота му, и копче, което има силата да му върне човешкия облик, но което необяснимо изчезва. Открадването на вълшебното средство в универсалния приказан модел е опит да се унищожи героят. Към края на главната сюжетна линия се досещаме, че Филип е причината г-н Клекс понякога да страда от липса на лунички, на вълшебна зелена течност против забрава или на капсулки за растеж на коса. По този начин фризьорът го предупреждава за близката му „казън“, ако не изпълни задълженията си по договора. 6) *Прехвърлянето* (героят се прехвърля, пренася или завежда, където се намира предметът на търсенето). Тази функция е пряко свързана с предходната. С помощта на вълшебните средства героят се пренася в различни измерения (светове), за да усвои поредния урок. 7) *Решението* (задачата се решава). Вълшебната приказка на Ян Бжехва няма ясни и недвусмислено щастлив завършек, но задачата е решена в смисъл, че необходимото знание е натрупано, посланията на Учителя са стигнали до ученика, енергията му е се е преляла в душата на адепта. 8) *Разпознаването* (героят бива разпознат). Матеуш като елегантен господин на средна възраст в края на приказката е разпознатият кралски син, превърнал се в птичка, а г-н Клекс, който постепенно се смалява до копче, е разпознат като „вълшебното средство“, благодарение на което Матеуш може да стане пак човек. 9) *Изобличаването* (антагонистът или вредителят бива изобличен). Тук няма експлицитно порицание, но Филип губи играта – неговата кукла е разглобена и отново прибрана на части в сандъчето (деструктивната ѝ зловеща енергия е обезвредена), а закриването на Академията не е провал, защото учениците са получили нужното образование и ценни инструкции за живот, мислене, чувстване и поведение, а „стопяването“ на г-н Клекс не е равно на неговото унищожение, а само предаване на енергията му, която посява плододайни семена в душите на малките му последователи – той сякаш се превъплъщава в Матеуш (нали е копчето, което го превръща отново в човек?!). Следователно намеренията на Филип се осуетяват, а самият ход на приказка-

та представлява безмълвното му „изобличение“. Доброто, макар и прилично стъпкано, не погива, просто приема други форми, преселва се в други субстанции. 10) *Трансфигурацията* (на героя се придава нов облик). Г-н Клекс се превръща в копче, а чрез него – и в самия Матеуш.

Представата на Гастон Башлар за приказката в най-голяма степен важи за Ян Бжехва като неин автор. Според френския философ и литературен критик „приказката е образ, който разсъждава. Тя се стреми да свърже най-необикновени образи сякаш по непротиворечив начин. Приказката пренася убедителността на първия образ върху цяла поредица от производни образи. Връзката се осъществява тъй лесно, разсъждението е тъй гладко, че човек бързо забравя началото на приказката“ (Башлар 1988: 188). Тази плавност и деликатна преливност е израз на естествената логика на движенията в Космоса, метаморфозирани в приказката като перманентна динамика и субститутивност на пространствата, като снемане на спатиалните антиномии тукашно – отвъдно, действително – въображаемо, човешко – предметно.

3. Варианти на пространствено „пилигримство“

Материята на пространството е разтегаема. Понякога то е плътно прилепнало към нас, сякаш сме в скафандър, друг път е като цял един свят – толкова далечно, недостъпно и необозримо. Едновременно навява усещане и за сигурност, и за тревога; изглежда ни ту стабилно, фиксирано, ту динамично и приключенски неизвестно като самия живот. Геометричната му форма е без значение, тя е просто средство за трансцендиране. Състоянието на омниспатиалната² материя се изразява в постоянно преливане на вътрешно и външно – корелативни величини, защото външното се усвоява, преработва, сублимира в съкровено вътрешно, а вътрешното (в смисъл „в душата“) няма граници, придобива вселенски измерения. Г. Башлар установява, че „противопоставянето на външното и вътрешното не се определя от геометричните представи“ (Башлар 1988: 253) и че „за да живеем в действителността на образите, изглежда, трябва непрекъснато да осъществяваме осмозата между съкровено и неопределено пространство“ (пак там: 252).

Човекът като пространствена единица е едновременно интериорен и екстериорен феномен, той е „компактен“ (монолитен), но и разтерзан от противоположни импулси – иска едновременно да е на сигурно у **дома** (в дадения случай – в Академията на г-н Клекс, която е истинският дом на учениците) и навън – в сферата на мечтанията. Но Академия-

² В смисъла на всепространствена.

та като вълшебно пространство е също среда за разгръщане на блянове. Най-напред човек се чувства „у дома си“, приласкан от уютното, свойско кътче, но се чувства „примамен“ и от изкушението да странства, да кръжи навън, в други ширини, където се впуска в опасни приключения, давайки воля на мечтите си. Следователно навън въпреки загадките и заплахите той е пак „у дома си“; космическото пространство също е негов „дом“ – чертогът на копнежите му. Така се стига до инверсиране на екзистенциалната траектория и на отношенията му с битийностите.

В творчеството на Ян Бжехва има явна съизмеримост, съритмичност между хората и нещата. Обединява ги висшата степен на скритото. Г. Башлар казва:

[...] за *висшата степен на скритото*³ има едно-единствено място. Скритото у човека и скритото в нещата са предмет на един и същ топоанализ, когато навлезем в странната област на *превъзходната степен*, област, която е много слабо проучена от психологията. Всъщност обективността превръща превъзходната степен в сравнителна. За да навлезем в областта на превъзходната степен, трябва да изоставим обективното и да се обърнем към въображаемото.

(Башлар 1988: 119)

„Въображението никога не греши, понеже не съпоставя образите с обективната действителност“ (пак там: 177). Разумът включва и въображението като своя репрезентанта, а то от своя страна произвежда метафори като имагинативна рационалност. Превъзходната степен при Бжехва се получава от преплитането на разнообразните пространствени вектори. Лекотата на преминаване от едно пространство в друго се дължи именно на интегративността и кохерентността на пространствените интензии⁴. В *Академията* светът на свръхестествените и светът на човешките персонажи сякаш са се претопили и слели ведно. Нещо повече – еднакво свръхестествени и действителни са и хора, и животни, и предмети. Съзвучието на битийностите напомня пространствен песенен канон. В сферата на свръхестественото са покойните кучета, озовали се в кучешкия рай, където попада Адам, приет от тях с толкова любов и топлина като най-скъп гост, но и там те са си същите земни (естествени) същества, „заживели“ в отвъдното при възмечтани условия. Постоянният допир на осезаемото, всекидневно житейското пространство (познатата действителност) с фантастичното, надземното пространство е една от магнетичните черти на типа приказност у полския писател.

³ Тук и нататък курсивът е на цитираните автори.

⁴ Тоест на енергийни потоци.

Срещата на Матеуш (като елегантен господин в края на приказката) с Адам в стаята на момчето е среща на две пространства: това на действителния живот – детето току-що се е събудило (излиза, че е сънувало), а Матеуш казва, че всичко станало дотук е измислица, и това на вълшебния свят – самият Матеуш е приказан герой, представител на „измисленото“. Явна е симбиозата на двете пространства. Динамиката на усилията, които налага животът борба, животът драма, има космически измерения. Затова човекът в една или друга степен е съизмерим с Космоса, и то благодарение на своите трансцендиращи мечтания (иначе не би оцелял). Г. Башлар казва:

Къщата и вселената не са просто две граничещи едно с друго пространство. В царството на въображението те си придават взаимно движение и живот чрез противоположни мечтания.

(Башлар 1988: 76)

Пространственият синкретизъм в *Академията* функционира на различни нива. Едно от тях е синестезията: в час по „клексграфия“ буквите, които обикновено имат изобразителен профил, най-често графичен, в ръцете на учениците на г-н Клекс се превръщат в нишки, преплетени по всевъзможни начини. Те се изпридат, а после се навиват на макари, които Учителят белязва с възелче. От една книга могат да се получат седем или осем черни макари. Г-н Клекс приготвя ястия от разноцветни стъклъца с всевъзможни оттенъци, както и неземно вкусни сосове от най-различни ядивни бои (на които се е научил от китайския доктор Пай-Хи-Во):

Господин Клекс закусва и вечеря сам, но затова пък на обяд се издига във въздуха над масата с черпак в ръка и залива ястията ни с разнообразни сосове. Всеки сос има различно свойство: белият укрепва зъбите, синият изостря зрението, жълтият регулира дишането, сивият пречиства кръвта, зеленият премахва пърхота⁵.

(Бжехва 2008: 40)

За г-н Клекс пространството на приказката и житейското пространство се препокриват, приказката се равнява на самия живот. Учителят и неговото произведение – Академията, са „разказани“ от Адам, но и той е разказвач на други приказки (приказката за лунните хора). Става дума обаче не за живота като обредно действие, а като „ментален код“ за практическо приложение, като справочник за начини на мислене, кон-

⁵ Тук и нататък преводът е мой – Д. Х.

цептуализация и типове поведение. Така на реципрочен принцип приказното става житейско и обратно.

Многоприказната панорамност на *Академията* като вълшебна приказка (тя е приказен конгломерат) също е живописен пример за взаимното „скачване“ на пространства: в *Академията* като главна приказка „се помещават“ още много от познатите ни приказки – *Малката кибритопрадавачка*, *Спящата красавица*, *Снежанка и седемте джуджета*, *Царкиня жаба*, *Малечко Палечко*, *Синдбад Мореплавателят*, *Рибарят и златната рибка*, *Трите прасенца* и др., както и приказката на г-н Клекс *Лунните хора*. Креолизацията на приказни пространства и динамичните преходи между тях всъщност излъчват някаква прагматична виталност и тя „поема“ в три направления: 1) Инкорпорираните приказки сякаш временно напускат своята приказност, за да окажат чрез героите си реална подкрепа на персонажите от Академията; 2) *Академията* като централен приказен корпус играе ролята на житейска „делничност“, в която „слизат“ героите от „вътрешните“ класически приказки, за да общуват с учениците и да си помагат взаимно; 3) „Вътрешните“ вълшебни приказки имат и веществена структура – те са част от интериора на Академията, представляват стаи, които се затварят с врати, и достъпът до тях става само с разрешение на г-н Клекс. Това непрекъснато „сплитане“ на вълшебно и злободневно, синхронното пребиваване във фантастичното и земното измерение ни подсказва, че сакралното е и в обикновения живот, но и в сакралното има място за обикновения живот – те взаимно се просмукват. В края на *Академията* разбираме, че „вътрешните“ приказки са всъщност книгите от домашната библиотека на Адам – те са материални предмети, които държим в ръцете си, но и цели светове, животи; част от всекидневието ни, но и нещо вълшебно, неземно, свръхестествено. Тази „многопрофилност“ на битуването е производна на изравняването на битийностите. Предмети, животни и хора общуват на равни начала, взаимно мотивират и катализират съществуването си. Така комуникират помежду си и световите: вълшебният, разпределен между приказките на различни нива в „интериора“ на *Академията*, и житейският – другото лице на *Академията* като разказ за видяното и преживяното от Адам (*Академията* е едновременно вълшебна приказка и реален живот). В този смисъл пространствата си приличат – те са конгруентни и косимилативни. И във вълшебното пространство героите се измъчват, страдат, губят се, провалят се, и в житейското пространство хората мечтаят, възвисяват се, стават „всесилни“, съжителстват с метафизичното...

Колко утешително, но и жизнеутвърждаващо изглежда уверението, че тъжното и травматичното в приказката са „измислица“, а хубавото и окрилящото са „наистина“. Човек познава и двете, балансира между тях, но му трябва утеха за болезненото, за да издържи, да оцелее психически и закален, да продължи напред. Затова великият Андерсен успокоява Адам, изпратен от г-н Клекс да вземе кибрит от малката измръзнала кибритопродавачка, която къса сърцето на ученика, с думите:

Ето, занеси го на г-н Клекс. И стига си плакал. Не жали момиченцето, вярно, то е бедно и измръзнало, но само наужжим. Та нали това е само приказка! Всичко в нея е измислено и нереално.

(Бжехва 2008: 9)

3.1. Кръговата форма на пространството

Пространствената трансфузия обуславя онтологичната и екзистенциалната *кръговост* на пространството, отново загатната по няколко линии. Съвършената закръгленост на битието (раждане – живот – смърт и пак отначало, както и разнообразните субститути на тази формула) се очертава и в приказката чрез кръгообразната траектория на събитийността в *Академията*. Малкият Адам излиза от дома (семейството си), за да се приобщи към обществото в Академията, да извърви своя път към знанието, и накрая пак се завръща въщи символично чрез „напускането“ на съня. Тукашният и отвъдният живот непрекъснато се въртят (сменят местата си). Класическите приказки като компоненти на основната приказка (*Академията на г-н Клекс*) се подреждат в съзнанието ни по вертикала (парадигматично), на базата на асоциативно познатото, а приказката на Матеуш и приказката на г-н Клекс за лунните хора, като придружаващи водещото повествование, се позиционират по хоризонталната ос (синтагматично). Тази приказна координатна система също има кръгова форма – около нея описваме кръг. И тя „имитира“ битието, възстановява неговия кръговрат. По-далечен отглас на тази асоциативно извикана кръговост е жертвоприношението, което, от една страна, трябва да осигури пребъдването на обществото във вечността, а от друга – да гарантира „вечност“ на жертвата чрез пренасянето ѝ в сферата на сакралното. Това трансцендиране се извършва посредством умъртвяване по различни начини: соматична декомпозиция (разчленяване, посичане), екстракция на органи и т.н. Ритуалното „насилие“ включва жертвата в режима на космическата кръговост и я превръща в „плодородна почва“ за покълване на нов живот. След бързите метаморфози на г-н Клекс, който се превръща най-напред в снежен човек, после в цъфна-

ло дърво, нападнато от рой пчели, привлечени от благоуханните му цветове, учителят с облекчение си сваля главата и я подхвърля като футболна топка на Адам: „Аз му я върнах с убеждението, че обича футбола също колкото мен“ (Бжехва 2008: 96). И малко по-нататък:

Само след миг се разнесе страшен грохот и г-н Клекс, взривен отвътре, се разкъса на хиляди дребни частици. Всъщност всяка от тях беше самостоятелен малък г-н Клекс и всички те танцуваха весело по тревата и се смееха с тънките си гласчета.

(пак там: 97)

Към финала на сюжета г-н Клекс започва все по-често и по-необратимо да губи косата си, луничките си, да се смалява, т.е. да отива покрусен към своя край заедно с историята си. Неговото „оттегляне“ от този свят е причинено от чудовищния злосторник Алойзи – механичната бездушна кукла (издънката) на фризьора Филип. На митологичен език (близкородствен на вълшебната приказка) Учителят е принесен в жертва и тя не отива напразно. Страхът, болката, униятието му са междинно звено между смъртта и раждането; те са типични регенеративни оператори. Клекс се трансфигурира в копче, за да възвърне човешкия вид на Матеуш; освен това не е изчезнал безследно, а е изпълнил достойно мисията си – „разпръснал се е“ по малко във всеки от учениците си. Известно е в митологически смисъл, че колкото по-чиста и невинна е жертвата, толкова по-силна е пречистващата сила на ритуала (по аналогия със саможертвата на Исус Христос). Т. Дяков казва, че „обновлението не може да не се извърши чрез насилие и смърт“ (Дяков 2003: 185). Периодичното обновление означава преоткриване на битието, а за да бъде то опознато, трябва да се преживее смъртта. В сходен ракурс размишлява и полският философ Йоланта Брах-Чаина, която изгражда цяла философско-психологическа концептология за състоянието на обекта на неочаквано и брутално насилие⁶. Изследователката мотивира „триумфирането“ на жертвата в поразяващия, сублимен момент на границата между живота и смъртта. Губещият се оказва палачът. В нашия краен и непроницаем жертвен опит, извлечен от безогледната жестокост на палача, светът разкрива своята непредвидимост. В тази екстремна ситуация Й. Брах-Чаина задава риторичния въпрос: „Може ли да има нещо по-значимо от изпитаната ценностна пълнота на съществуването?“ (Брах-Чаина 2008: 75). Подложените на насилие стават недосегаеми, тъй като се намират извън границите на приемливите явления –

⁶ Повече по въпроса виж в Хамзе 2013.

сред събития, които не можем да приемем за обикновени. Обезсмъртява ги смъртта, и то чрез бунта им срещу нея като доказателство за осъзнатата ценност на екзистенцията. Тя сякаш демонстрира своята неприкосновеност. Тази трагична, разтърсваща (апокалиптична) опитност на жертвата следва кръговия ход на вселената.

Първоначално кръгли са и Мاستилените петна, които децата в Академията образуват, изливайки част от съдържанието на мاستилницата върху хартия, която после прегъват на две, и след размазването на петната получават всякакви причудливи изображения на предмети, растения, животни, човешки и фантастични фигури. И те са синоним на цели светове. Г-н Клекс дописва към тях най-различни истории. Адам подозира, че дори самият Клекс е възникнал от такова мастилено петно, неслучайно носи това име. Карл Ясперс казва: „всяко битие изглежда кръгло в себе си“ (по Башлар 1988: 254), а Винсент ван Гог пише: „Навярно животът е кръгъл“ (пак там: 254).

3.2. Еластичността на пространството, скокообразната променливост на количествените параметри

Размерите в общото осмотично пространство нямат значение. С помощта на вълшебна помпичка г-н Клекс „се надува“ до нормален човешки ръст, но без нея постоянно се смалява до миниатюра. Тя обаче не е нито ненужна, нито безсмислена. Тъкмо обратното – причинността и енергията, която се крие в малкото, т.е. зараждащото се в малкото същество движение се предава на голямото и силно същество. „Миниатюрата е едно от убежищата на голямото“ (Башлар 1988: 180); „Всичко, дори голямото, е човешка стойност. [...] голямото се съдържа в съгъстен вид в миниатюрата. Тя е посвоему *просторна*“ (пак там: 238). Тя е нещо като онтологичен екстракт. Живеенето в миниатюрата е едновременно бягство, но и съзидателна, концентрирана енергия за нов живот, „обещание“ за ирадиация на тази енергия:

Докосвайки се до миниатюрите, чувствам как от бленуващото ми същество се излъчват вълни, които сякаш оформят света. Според мен огромният свят е изтъкан именно от тези вълни. Приеме ли човек искрено да заживее в миниатюрата, той се откъсва от заобикалящия го свят, дори не усеща разпадането му.

Метафизичното упражнение с миниатюрата има освежаващо въздействие: то позволява да се обновява светът, без да се излага човек на големи рискове. А каква отмора в подобно упражнение. В миниатюрата човек си отпочива, но не заспива: въображението е будно и щастливо.

(Башлар 1988: 186)

Динамиката на миниатюрата се проявява в популярния *Малечко Палечко*, свил се в ухото на коня (оттам управлява и коня, и палешника, и човека). Г-н Клекс се свива до копче, за да възвърне човешкия облик на скореца Матеуш. Тази негова „миниатюрност“ именно става лакмус за човешката същност на Матеуш. Миниатюрата всъщност е код и ключ към голямото. Г-н Клекс е живата сърцевина на онтологичното и екзистенциалното пространство – като семката, за която говори Г. Башлар:

Семката е в центъра, тя е *най-топлата* точка в цялата ябълка. Тази концентрирана топлина – израз на тъй желаното от хората блаженство – осигурява прехода от видяното към изживяното в образите. Въображението се успокоява при мисълта за този зародиш, богат на растителни соли. [...] Семката е истинската динамична стойност. [...] Тя отдава на плода своя балсам, своята защитна сила.

(Башлар 1988: 176)

Смалявайки се почти до точка в пространството, Клекс внушава идеята, че всеки от героите може да заеме неговото място, че вече е внедрил в питомците си своите роли, функции и послания. Предал им е щафетата.

Адам също е едновременно малък и голям: дете е (пък и всеки от нас е „малък“ – дете на своята майка независимо от възрастта си), но е и пълноценен разказвач (т.е. „голям“), създател на приказни светове.

Нашата неподвижност също е относителна – тя поражда пътешествието „чрез“ и „във“ вълшебната приказка. Ние осцилираме между малкото и голямото. Оставайки неподвижни и „малки“, ние „се задвижваме“ в необозримото.

Необятността е в нас [...] Останем ли неподвижни, ние се пренасяме другаде; ние мечтаем в един необятен свят. Необятността е движение на неподвижния човек. Необятността е една от динамичните характеристики на спокойното бленуване.

(Башлар 1988: 207)

4. Топофилията на Ян Бжехва като наниз от пространствени „венчавки“ в неговата вълшебна приказка

4.1. Жанрва коспатиалност⁷

В жанрово отношение оперираме с „многострунна“ организация на повествованието. Жанровият „микс“ (синкретизъм) също е превъзмож-

⁷ Съвместимост на жанровете пространства.

ване на пространствени ограничения. Във вълшебното повествование на Бжехва се преплитат приказка, дневник, автобиографична повест, приключенски роман с отделни глави. Подобна жанрова контаминация не е чужда на класическата вълшебна приказка.

[...] така, както се асимилират елементи във вътрешността на приказката, асимилират се и се кръстосват *цели жанрове*. Така се създават понякога много сложни конгломерати, в които съставните части на нашата схема влизат като епизоди. [...] подобен строеж се забелязва и в редица най-древни митове, при това някои от тях имат този строеж в удивително чист вид. Това вероятно е тази област, в която влиза и приказката. От друга страна, подобен строеж се забелязва и в някои рицарски романи. Това е област, която вероятно се доближава сама до приказката. Такова подробно сравнително изучаване е въпрос на бъдещето.

(Проп 2001: 118)

Вътрешните приказки като част от тялото на основната приказка при Бжехва като че ли илюстрират наблюденията на В. Проп:

Но подобно на всичко живо, приказката възпроизвежда само себеподобните си. Ако някоя клетка от приказния организъм стане малка приказка в приказката, тя бива построена по същите закони, по които е построена и всяка друга вълшебна приказка.

(Проп 2001: 91)

Тези „клетки“ в *Академията* имат много важна роля – те са „вълшебно средство“ за обитателите на Академията (идват им на помощ, когато се налага), но и получатели на спасителната им подкрепа (дареното от тях вълшебно средство). В съвместния комуникативен обмен си разменят избавителни енергии.

4.2. Многоролието на героите като персонифицирана пространствена транспозиция

Основните персонажи в *Академията* придобиват богата и многостранна спатиална опитност чрез полиролевата си активност. Адам е главен приказен персонаж, но и наратор – разказва приказката от първо лице. Г-н Клекс е и главен персонаж, за който Адам разказва, и дарител на вълшебни средства за учениците си, и помощник по пътя им към знанието, и „жрец“ посветител в инициационния им поход, и вълшебник (превръща „оздравелите“ от ръката му мебели в нови ученици). Матеуш е разказвач на своята (вътрешна) приказка, но подобно на Адам е и гла-

вен герой в нея. Освен това като скорец играе и ролята на помощник-асистент на г-н Клекс. Героите от вътрешните приказки са едновременно и спомагателни („поддържащи“) персонажи от главната приказка.

4.3. Инициационният комплекс като поредица от пространствени изпитания

Инициацията е преброяване, преодоляване и усвояване (приобщаване) на пространства. През „посветителната обредност“ преминават както учениците на г-н Клекс начело с Адам, така и Матеуш (в своята приказка). Тя също протича по няколко линии и е функция на многоролието. Матеуш е едновременно неофит (подложен на инициация) в собствената си приказка, съ-посветител (наблюдател, „съавтор“ на инициационната верига, редом с г-н Клекс) – в инициацията на Адам, и автономен (арбитражен) посветител на момчето чрез съня (вече извън Академията, в дома на Адам), когато му се представя като изискан господин. Г-н Клекс е освен жрец – посветител на учениците си, и възплъщение на самия посветителен обряд, който ръководи и контролира. Той персонифицира неговата митологема: *живот – смърт – нов живот (възкресение)* под някаква форма. Учителят сякаш се и самопосвещава (автоинициация). Превръщайки се в копче, уж умира, но и отново оживява в образа на Матеуш. Г-н Клекс антиципира безкраен низ от трансфигурации. Т. Дяков казва, че „адаптирането“ на посветителния обред в литературно произведение за деца (чрез посредничеството на фолклора) не променя истинския код“ (Дяков 2003: 152). Към тази серия от посвещения бихме добавили и умозрителната инициация на читателя, който от съпричастност също поема ролята на приказен герой.

Инициационният мотив с неговите задължителни препятствия е организираща схема; героят извървява опасния път, за да се превърне в истински човек.

(Дяков 2003: 151)

4.4. Вълшебните средства като пространствен транслатор

Те осигуряват странстванията и преминаването от едно пространство в друго. Нещата имат вълшебната сила да променят хода на времето, съдбите и отношенията във вселената, а хората имат способността да произвеждат вълшебни мечти, които да осъществяват с помощта на тези предмети. Така релацията човек – предмет създава нови, непознати светове. Тази интеракция между жива и нежива материя ги прави равностойни, започва процес на „одухотворяваща“ реификация (определяване) на битийностите. В класическата вълшебна приказка Острия

слух и Зоркото око са типични персонажи. В Академията окото на г-н Клекс е едновременно зрителен орган и магически предмет, който той вади, взема в ръка и изпраща на оглед:

Изпращам си окото да огледа терена. Ей сега ще разбера къде се е дянала помпичката. [...] – Виждам я! Лежи си в ямката, заета от раците, на четири метра от брега.

(Бжехва 2008: 36)

После слага дясното си око в кошничката на въздушния син балон и го изпраща на луната: „Трябва да разбере кой живее на луната, защото искам да напиша за вас приказка за лунните хора“ (пак там: 37). С помощта на различни вълшебни средства г-н Клекс може да отговори адекватно на пространствените предизвикателства. Разполага с лунички за засилване на разсъдъка и интелекта, както и за предпазване от хрема; с помпичка за увеличаване на физическите си размери (Адам също се възползва от нея, за да полети и да попадне в Кучешкия рай); със зелена течност против забравяне, с хапчета за растеж на косата⁸, с пламъчетата от свещичките, които събира в буркан и с които приготвя ястията на учениците. Адам разполага със седем вълшебни чаши, в които събира стихии: дъжда, снега, градушката, гърма, светкавицата и вятъра, а седмата е останала празна – за временно обиталище на г-н Клекс. Матеуш в своята приказка също успява да спаси живота си благодарение на магическата шапка, която го превръща в птица. Вътрешните приказки също играят ролята на „вълшебно средство“ по инициационния път на героите от Академията, а те на свой ред снабдяват своите персонажи с магическия предмет, който им носи спасението в критичен момент. Болните мебели, които г-н Клекс успява да излекува, в знак на признателност също влизат в ролята на вълшебно средство, което „се притичва на помощ“.

4.5. Вместимостта на етичното пространство

То е щедро и безгранично, може да побере всичко, което е изначално добро и което е преобразувано в добро. Не допуска на своя територия злото, което не се поддава на трансформация. Доброто прави чудеса (самото то е чудодейно). Клекс облекчава болките на мебелите, прогонва

⁸ Знаем, че във фолклорен контекст косата е символ на духовна мощ; тя представлява орендата, схващана не само като свръхестествена сила, но и като истинската същина на човека, неговата личностна страна. След смъртта му тя (орендата) остава безсмъртна (срв. Ангелов 1999: 175, 177).

страданията им и те му се отблагодаряват, като намират задружно златната му клечка за зъби, която си е изгубил. Освен това всички са безмерно привързани към него:

Шкафът си отдъхна с облекчение и нежно се заумилква о г-н Клекс.

(Бжехва 2008: 45)

Извън етичното пространство остава Алойзи – бездушната кукла, изделие на чистата механика, но житейски шедьовър на Филип, който в качеството си на зъл „дарител“ я поверява на г-н Клекс, но не с цел да му помогне, а да го унищожи. Този, макар и изкусен, продукт на „злия демон“ не може да се „очовечи“, въпреки че Клекс прави всичко възможно за това. Духът на Алойзи е „закърмен“ с безчовечност, затова и най-топлото сърце не може да го облагороди. Изключителните му интелектуални способности (за кратко време той изпреварва всички ученици на г-н Клекс по знания) не могат да компенсират липсата на сърце и психически хоризонт, нито да възпрат разрушителната му стихия. Той е „вълшебното“ средство за разруха, с което разполага Филип. Г-н Клекс предсеща своя край и края на Академията, но за да спаси учениците си и Доброто като такова, той е принуден да демонтира Алойзи и да прибере чарковете му в куфарчето, с което го е донесъл неговият създател. Разярен от провала на начинанието, Филип хвърля Академията в непрогледен мрак и предизвиква края на Клекс – това е отмъщението му за „несправянето със задачата“. Чрез образа на куклата Бжехва показва, че злото едва ли е в човешката природа, то не е присъщо на човека (затова той страда), но за съжаление, е много прилепчиво. То сякаш е привнесено отвън, присадено. Понякога изглежда по-силно, но не е непреодолимо. Учителят е успял да посее в душите на питомците си нужната упоритост и борбеност; вече им е дал и необходимата опитност за справяне с несправедливостта и злините в света, който не е само красота и хармония...

Предложеният анализ на произведението на Ян Бжехва навежда на следните изводи:

1. Плод на колективното съзнание в зората на съществуването си, вълшебната приказка в творчеството на Ян Бжехва придобива лична физиономия, превръща се в „амулет“ на индивидуалната ценностност, която впоследствие „се присвоява“ от читателската аудитория. Възсъздавайки универсалния структурен скелет, авторът същевременно следва хода на реалния живот и на естествените емоционални реакции на персонажите. Психологизацията и морализацията на приказната тъкан са негова лична заслуга.

2. Постоянното кръстосване на пространствени вектори неутрализира антиномиите тукашно – отвъдно, действително – въображаемо, реално – иреално, човешко – предметно. Срещата на сетивното житейско пространство с имагинерното свръхестествено пространство осигурява реципрочния обмен между приказното и действително изживяното. По този начин сакралното навлиза в обикновения живот, а той на свой ред се „сакрализира“.

3. Във вълшебната комуникация – вследствие на пространствения синкретизъм – няма йерархии. Там битийностите са изравнени и равноценни, взаимно мотивират съществуването си. Благодатната гъвкавост на „калейдоскопичното“ пространство, осветлено чрез различни фактори (жанровата амалгама, многообразието на персонажите, действието на магическите средства, инициационите „експедиции“, етичната стойност на поведението), позволява на Учителя – г-н Клекс, да завещае на питомците си своите послания и свободолюбиви „скрижали“. По този начин приказката не свършва. Героят на Михаел Енде казва, че всяка истинска приказка е приказка без край (Енде 1990).

ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов 1999:** Ангелов, В. *Мит и фолклор*. [Angelov, V. Mit i folklor.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, ТИЛИА, 1999.
- Барт 1991:** Барт, Р. *Въображението на знака*. [Bart, R. Vaobrazhenieto na znaka.] София: Народна култура, 1991.
- Башлар 1988:** Башлар, Г. *Поетика на пространството*. [Bashlar, G. Poetika na prostranstvoto.] София: Народна култура, 1988.
- Бжехва 2008:** Brzechwa, J. *Akademia Pana Kleksa*. Wrocław: Siedmioróg, 2008.
- Брах-Чаина 2008:** Брах-Чаина, Й. Неприкосновеност. [Brah-Chaina. Neprikosnovenost.] // *Пламък*, 2008, кн. 5 – 6, 65 – 78.
- Дяков 2003:** Дяков, Т. *Митология. Фолклор. Литература*. [Dyakov, T. Mitologiya. Folklor. Literatura.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2003.
- Енде 1990:** Енде, М. *Приказка без край*. [Ende, M. Prikazka bez kray.] София: Отечество, 1990.
- Знеполски 1991:** Знеполски, И. Епистемата на „слабата мисъл“. Предговор. [Znepolski. I. Epistemata na „slabata misal“. Predgovor.] // Ролан Барт. *Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991, 5 – 40.

- Минков 1964:** Минков, Св. Ханс Кристиан Андерсен. Предговор. [Minkov, S. Hans Christian Andersen. Predgovor.] // *Андерсенови приказки*. Първи том. София: Народна младеж, 1964.
- Проп 2001:** Проп, Вл. *Морфология на приказката*. [Prop, V. Morfologiya na prikazkata.] София: Захарий Стоянов, 2001.
- Хамзе 2013:** Хамзе, Д. Морталната мултипликация като безсмъртна събитийност в романа *Космос* на Витолд Гомбрович. [Hamze, D. Mortalnata multiplikatsiya kao bezsmartna sabitiynost v romana *Kosmos* na Vitold Gombrovich.] // *Събитие и безсмъртие. Литература, език, философия, наука*. Сборник с доклади от международна научна конференция. Факултет по славянски филологии. Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (13 – 14 май 2011 г.). Съставители: Димитър Камбуров, Юлиана Стоянова, Офелия Николова, Дарин Тенев, Камелия Спасова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013, 547 – 564.

ПРИКАЗНИЯТ РОМАН *ЧИФТОЯДЦИТЕ* В КОНТЕКСТА НА ЛИТЕРАТУРАТА ЗА ДЕЦА

Мартина Салхиова
Масариков университет, Бърно

Мартина Салхиова. Сказочный роман *Носкоеды* в контексте литературы для детей

Статья занимается проблематикой современного чешского сказочного романа и его источников – не только 90-х годов XX века, но и старших дел, – прежде всего произведений в межвоенный период. Вторая часть статьи посвящена творчеству значительного чешского поэта и одновременно опытного автора поэзии и прозы для детей Павла Шрута, который создал популярную сказочную трилогию *Носкоеды* (2008), *Носкоеды возвращаются* (2010) и *Носкоеды навсегда* (2013).

Ключевые слова: чешский сказочный роман, проза для детей, Павел Шрут, *Носкоеды*

Martina Salhiová. The Fairytale Novel *Oddsocketers* in the Context of Literature for Children

The article deals with the issues of contemporary Czech fairytale novel and its sources not only from 90s of the 20th century, but older – especially the literary works of the interwar period. The second part of the article is devoted to the work of the Czech poet and also the experienced creator of poetry and prose for children Pavel Šrut, who created the popular fairytale trilogy *The Oddsocketers* (2008), *The Oddsocketers come back* (2010) and *The Oddsocketers for ever* (2013).

Key words: contemporary Czech fairytale, prose for children, Pavel Šrut, *The Oddsocketers*

Увод

Загадъчния домашен феномен – изчезването на единия чорап от чифта, чешкият белетрист, поет и преводач Павел Шрут превръща в основна тема на своята приказна трилогия с необичайното заглавие *Чифтоядци* (*Lichožrouti*)¹. Първата книга, посветена на съдбата на младия прика-

¹ Приказката е придружена от звукозапис – радиопостановка, представена от актрисата Барбора Хързанова с музикален съпровод от Иржи Шлупка (Бездичкова 2011). – Б. а.

зен герой – чорапоядеца Хихльо², обитател на днешна Прага, е публикувана през 2008 г. През 2010 г. е издадено продължението – *Чифтоядците се завръщат* (*Lichožrouti se vracují*), а през 2013 г. трилогията е финализирана с книгата *Чифтоядци завинаги* (*Lichožrouti navždy*).

В своя критически обзор на най-значимите произведения за деца Павел Мандис жанрово определя тази трилогия като гранична между авторската (литературната) приказка и фентъзи (Мандис 2013: 216 – 217). Налице е контаминация на няколко жанра – явление, характерно за много съвременни авторски приказки. На първо място става въпрос за смесица между приказка и роман, отличаващ се с напрегнато действие и с инициационни сюжетни елементи (пътуването на Хихльо до Африка). Наред с това в някои моменти произведението се приближава до приключенския роман (освобождаването на пленените родители), до разкази за детството (съжителството със стария дядо), до детективския роман (търсенето на похитителите, действията на разбойниците и гангстерите), до трилъра (обучителната подготовка на разпорвачите) или до нонсенсовия тип истории (Дома на щастието с огледалната врата).

Още от пръв поглед заглавието привлича със своята необичайност, хумористичност и мистериозност, препращайки към историята за малки създания, които не могат да заситят хранителните си потребности в своя приказан свят. Промяната на една буква в заглавието (*lichōžrout* : *lidožrout* – човекоядец, бел. пр.) може да го превърне в название на едно от най-страховитите създания, представата за което впрочем някои чифтоядци напомнят. Заедно с това заглавието на творбата отвежда към проблеми, актуални за съвременното общество, като например толерантността към животинските видове. Нужно ли е да разкриваме, описваме и еднозначно да квалифицираме всичко непознато?³

Според Надежда Сиглова зад първия, чисто дескриптивен план на заглавието се крие по-дълбок пласт (Сиглова 2011: 232). Първата част на думата⁴ маркира един от важните проблеми на днешното човечество

² В оригинала името е Hihlík. – Б. пр.

³ Уместно е да споменем за известния студентски научнофантастичен публицистичен филм *Нефтианци* (*Ropáci*, 1988), който третира аналогичен проблем, а именно – стремежа на човека да каталогизира всичко, дори и несъществуващия животински вид – нефтианец, който обича да яде кал и предпочита замърсена среда. – Б. а. Цитираният филм съчетава документална правдивост на разглежданата проблематика и измислен персонаж, чието название – *ropák*, е производно на думата, означаваща нефт – *ropa*. Сценарист и режисьор е Ян Сверак. Филмът получава „Оскар“ за 1988 г. в категорията „Студентски филм“. – Б. ред.

⁴ *Lichý* – (чеш.) нечетен в смисъл на нечетно число. – Б. ред.

– самотата, която поражда модерната техника и икономическата миграция.

Нечетният човек е възрастен единак, на когото липсва нещо съществено в живота и който буди жал, дори да е фантастичен персонаж.

(Сиглова 2011: 232)

Когато „нечетният“ човек се сближава с някого и открива в него своята „половинка“, той престава да общува с останалия свят, който вече изглежда като свят от петна и размазани сенки, като нещо, което за кратко проблисва пред очите и което живее тук с нас, но вече е неосезаемо.

Авторът и илюстраторката на *Чифтоядците*

Половин година по-късно двама души излязоха от една дневна винарна: единият – писател, който беше извървял дълъг път, а другият – илюстратор, който имаше още много пред себе си.

(Шрут 2013: 227).

След като посещават Музея на чифтоядците, героите на романа решават да издадат книга по ръкописа на професор Къдравелко⁵, който поставя само две условия: „да бъде трилогия и да не е издание на Академията на науките“ (Шрут 2013: 229).

В тази извънлитературна препратка е очертана причината за появата на трилогията. Неин вдъхновител е известната чешка илюстраторка, режисьорка и художничка на анимационни филми⁶ Галина Миклинова (родена на 28.07.1970 г.), която прави илюстрациите и на трите части на трилогията, но освен това и на редица други творби на Шрут. За първи път героят чифтоядец се появява в стихосбирката на Шрут с хумористично-страховити стихотворения – *Женски и мъжки чудовища (Příšerky & Příšeři, 2004)*. Галина Миклинова отбелязва, че този персонаж може да бъде използван и разгърнат и в по-обемна творба. През 2010 г. илюстраторката създава пексесо (pexeso⁷) с най-запомнящите се герои от първите

⁵ В романа героят се казва Kadeřábek. – Б. пр.

⁶ Работила е например върху анимационния телевизионен сериал *Памучко (O Kanafáskovi)*, излъчван по чешката телевизия, илюстрирала е също така и първите четири части на чешкото издание на *Хари Потър*. – Б. а.

⁷ Пексесо (pexeso) е чешки акроним на израза *pekelně se soustřed* и е название на популярна детска игра на карти, която изисква концентрация и развива паметта. Целта е 64 карти да се групират по двойки. – Б. ред.

две части на поредицата за чифтоядците. Към настоящия момент заедно с П. Шрут подготвя пълнометражна филмова адаптация.

От изобразителна гледна точка книгата е изключително атрактивна. Освен илюстрацията на корицата и картинките, заемащи цяла страница, и декорацията на началната буква на всяка глава Галина Миклинова добавя и игра с рисунки на растящ орфан чорап, които се движат при бързото разлистване на книгата отзад напред. Допълнително улеснение за ориентацията на малките читатели в текста, наситен с многобройни персонажи⁸ и с разнообразни места, на които се разиграва действието, са предният форзац с прегледно нарисувана карта, на която са означени взаимоотношенията между чифтоядците, и задният форзац с „местата на действието“.

Павел Шрут успешно използва идеята на Г. Миклинова и създава своя първи роман за деца – *Чифтоядците*, след като преди това е написал няколко по-обемни приказки. Приказката *Паячето Пая* (*Pavouček Pája*, 2001) представлява поредица от разказани случки за главния герой – паячето Пая, и за неговите приятели насекоми. Пространната приказка *Вероника и кокосовият дядо* (*Verunka a kokosový dědek*, 2004) е история за търсенето на сродна душа и има календарна композиция. В рамките на една година малката Вероника пораста и става ученичка, а баба ѝ намира изгубената си любов.

Павел Шрут (роден на 3.04.1940 г.) принадлежи към литературното поколение, което дебютира през 60-те години на миналия век, но което след събитията от 1968 г., т.е. в периода на т. нар. нормализация, има забрана да публикува. Поради тези обстоятелства започва да пише произведения за деца и създава общо над тридесет творби. Два пъти е удостоен с почетната грамота на Международния съвет за детско-юношеска литература (IBBY), с награда в конкурса за детска книга „Златна лента“ (*Zlatá stuha*) и четири пъти е номиниран за „Магнезия литера“ (*Magnesia Litera*).

Пише поезия за деца, например *Женски и мъжки иглики*⁹ (*Petrklíče a petrklíky*, 1966), лепорело¹⁰, текстове на песни, телевизионни сценарии.

⁸ Подобна стилизация на миниатюрни създания с мъничък хобот откриваме в книгата на словашката авторка Славка Липтакова *Дупкоядът* (*Dierožrút*). – Б. а. Имената на персонажите са производни на чешки думи, което поставя на изпитание всеки един преводач на книгата. За някои от тях, които се споменават в статията, даваме допълнителни разяснения. – Б. пр.

⁹ Преводът на заглавието е описателен, тъй като няма български еквивалент, който да предаде мъжкия и женския род на думата „иглика“ при това в множествено число (в единствено число би могло да се използва неологизъм – напр. *Игликата и игликът*). Освен това тук има словообразователна заигравка с *petrklič* (*Petr + klíč* = Петър + ключ) и *petrklika* (*Petr + klika* = Петър + брава на врата). – Б. ред.

¹⁰ Лепорело – начин на подвързване на книга, най-често детска, при който единствен лист се нагъва във формата на хармоника. – Б. пр.

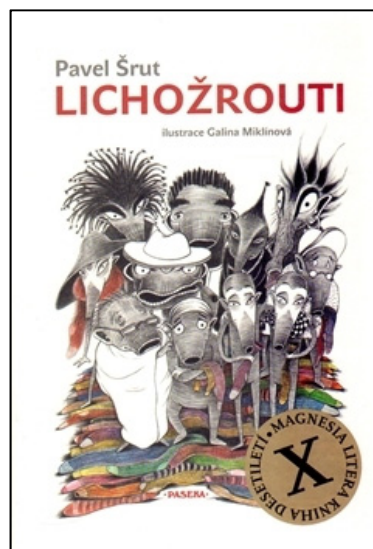
Поезията му за възрастни бива публикувана едва след политическата промяна, настъпила след 1989 година, със заглавие *Стихотворения в меки корици (Brožované básně, 2000)*. През 2007 г. излиза друга негова стихосбирка за деца – *Овалният обуцар и мишокът (Šišatý švec a tužít)*. Става известен и с преводите си на англосаксонски приказки – *Кралят на котките: по мотиви от английски, ирландски, шотландски и уелски приказки (Kočičí král. Na motivy anglických, irských, skotských a velšských pohádek, 1989)*, *Малчунът Том и Крачунът Том и други много американски приказки (Prcek Tom a Dlouhán Tom a jiné velice americké pohádky, 1993)*.

Чешката авторска приказка след 1989 година

Книгата *Чифтоядците* е една от най-продаваните съвременни чешки приказки. Отличена е с наградата „Магнезиа литера“ в категорията за литература за деца и юноши (2009) и с наградата „Книга на десетилетието за деца и младежи“ (2011). Към кой вид авторски приказки може да бъде причислена?

След 1989 г. се преиздават редица приказки от междувоенния период, превърнали се в класика, нонсенсови произведения от 60-те и 70-те години на миналия век, публикуват се вече автори, забранявани в годините на нормализацията, издават се разнообразни адаптации и преводи. Настъпва главозамайваща свръхпродукция на литература за деца и юноши, особено в жанра на приказката и на лепорелото, което води до значително снижаване на тяхното качество (Урбанова 2003: 124 – 131). Същевременно се появяват и оригинални приказки, които се превръщат в незаменимо средство за естествено развитие на детската емоционалност, интелект и фантазия посредством четенето.

Започват да се появяват нови жанрови варианти посредством преплитане на теми от класическите жанрове (мит, епос, приказка), а заедно с тях – пародии и травестии. Навлизат изобразителното и филмовото изкуство (популярни стават комиксите и книжките с картинки), а под въздействието на съвременните медии се появяват фентъзи игри, книги



игри¹¹ (gamebook), блогове за приказки. Голям брой книги са придружени от аудиозаписи (CD), различни аксесоари за игри (напр. пексесо, домино, игри с карти), а някои от тях се появяват и в интернет пространството – например на фейсбук страницата „Станете приятели на *чифтоядците*“ (Staňte se přáteli LICHOTROUTŮ на www.facebook.com).

Литературоведът Ярослав Томан очертава три основни повествователни подхода, използвани от създателите на авторски приказки след падането на комунистическия режим: имитативно-иновативен, имажинативен и нонсенсово-пародийен¹² (Томан 2003: 47 – 53). И при трите метода се осъществява приемственост по отношение както на националната фолклорна и литературна традиция, така и на световната литература.

Според Томан при първия подход се усвояват поетиката и ноетиката¹³ на фолклорния прототекст и се запазва неговият наративен принцип, но се трансформира сюжетната схема и се включват нови мотиви, отличаващи се с богата вариативност. Текстовете често напомнят на творбите на Карел Чапек и Вацлав Чтвъртек с характерните за тях принципи на демитологизация, хуманизация, цивилизиране и психологическо съзряване на ирационални създания, на обвързване на действието с конкретно място, както и с присъщото им усъмняване в победата на доброто над злото и неверие в магически сили. Авторите изграждат своя разказ въз основа на житейския опит, моралните възгледи, светогледа, желанията и страховете на съвременния човек от ХХІ век. Към този повествователски тип се отнасят цикълът от дванадесет приказки на Ян Владислав *Какво разказа вятърът на бялата роза* (*Co vyprávěl vítr bílé růži*, 1991); *Енциклопедия на страшилищата, заплашени от изчезване* (*Lexikon ohrožených druhů strašidel*, 1992) от Витезслава Климтова, с която писателката реагира срещу наводняването на книжния пазар с различни енциклопедии през 90-те години; *Приказка за Пясъчко* (*Pohádka o Pískovečkovi*, 1993) от Лубош Зелени, която разказва за чудотворната метаморфоза на една от гранитните статуи на Матиаш Браун¹⁴ в човек; *Зелени приказки за деца и възрастни* (*Zelené*

¹¹ Книга игра е название на литературен жанр, при който читателят участва лично в развитието на сюжета, вземайки решения, от които зависи по-нататъшният развой на действието: например избира оръжие, с което да участва, или стратегически ход и пр. – Б. пр.

¹² Словашката изследователка Зузана Станиславова разграничава три подобни типа авторски словашки приказки: имитация на народна приказка, поетични и пародийни. – Б. а.

¹³ Ноетика (νοητική, гр.) – наука за силата на мисълта и за колективното интуитивно познание. – Б. пр.

¹⁴ Матиаш Браун (Matyáš Bernard Braun, 1684 – 1738) е австрийски бароков скулптор, който живее и твори най-вече в Чехия. Редица замъци и паркове са украсявани с негови

pohádky pro děti a dospěláky, 2005) от Карел Трубач, в които се поставят екологични проблеми; *Приказки от Лунния сребърен замък (Pohádky z Měsíčkova stříbrného zámku*, 2007) от Мария Кубатова, които остават с отворен финал, внушавайки надежда за избавление.

Имагинативният тип авторски приказки представляват опоектизирани, често рефлексивни, семантично наситени, многопластови текстове. Те основно следват приказния модел на Ханс Кристиан Андерсен, Оскар Уайлд и Антоан дьо Сент-Екзюпери. Техен адресат е по-възрастният читател или реципиентът, който е относително взискателен, чувствителен и литературно култивиран. Такива са например *Strado u Varius (Strado & Varius*, 2002) от Мартина Скала – приказка за тайнствата на музиката; *Вълшебното фенерче (Kouzelná baterka*, 2003) от Олга Черна, разказваща за отговорността към този, който се привързва към теб; *Мишките принадлежат на небето ... но само когато скачат (Myši patří do nebe... ale jenom na skok*, 2006) от Ива Прохазкова – история за отвъдния живот на мишка и лисица; *Франтишек от кестена, Анежка от слънчогледа (František z kaštanu, Anežka ze slunečnic*, 2006) от Радек Мали – разказ с елементи на пикаресков роман за пътуването на две малки приказни бездомни създания.

Творците, представящи третия тип приказки, следват модела на В. Незвал и на нонсенсовата и пародийната литература от 60-те години на миналия век, радикално отричаща нормативната конвенция и традиционната поетика на народната приказка. Магическият компонент тук е потиснат за сметка на комичния, на езиковата игра, на хумористичната мистификация, на травестиата, на пародията. Някои характеристики на фолклорната приказка са запазени (напр. символиката на числата, успоредяването на сюжетни линии, въвеждането на речева формула), като се слага акцент върху играта на въображението, импровизацията, нетрадиционните сюжети, хиперболатата и парадокса. Към този тип приказки принадлежат и гротесковите произведения, изградени върху находчива игра с езика: например *Червената шапчица в камуфлаж (Karkulka v maskáčích*, 2003) от Мирослав Ягър и *Лингвистични приказки (Lingvistické pohádky* 2006) от Петър Никъл.

Към тази група могат да бъдат отнесени и произведения, третиращи отношенията между родителя разказвач и децата, които (най-често вечер) получават обещаната приказна история. Героинята на майката от книгата на Зденек Сверак *Татко, този път ти се получи (Tatínku, ta se ti povedla*, 1990) обяснява на съпруга си същността на приказките:

творби. Особено известен е със серията от гранитни статуи, изложени в замъка Кукс. Негово дело са и някои от статуите на Карловия мост. – Б. ред.

„[...] знаеш ли какво е приказката? Тя е жива вода за детската душа. Това трябва като родител да го знаеш“ (Сверак 1990: 16). На основата на сцени от семейния живот са представени въображаеми истории, в които са вмъкнати разнообразни приказни елементи.

Приказният роман

Приказната трилогия *Чифтоядците* попада в тази трета група. Това е логически изградено забавно четиво с плодотворен творчески замисъл. Предразполагащият толерантен подход на възрастния човек към детето разкрива пред него един паралелен мистериозен свят, който то адекватно може да възприеме: чифтоядците са не само по своя ръст, но и по поведението си като палави деца. Техният свят е приказно загадъчен, а самите те могат да правят вълшебства – например да се сливат със заобикалящата ги среда като хамелеони. Така се реализира жанрът на съвременната авторска приказка, която в случая впечатлява с пространното си повествование. Произведението би могло да бъде определено като приказен роман, който със своите три части е крайно нетипичен за чешкото приказно творчество. Наричано е дори *сага за чифтоядците*, но това в известна степен игнорира връзката на произведението с романа и приказката¹⁵.

Приказката (особено народната) се характеризира с това, че принадлежи към кратките епически жанрове и има установена структура, която повечето автори на приказки спазват – такъв е случаят с поетичната алегория *За добрата и злата сила* (*O dobré a zlé moci*, 2000) от Карел Шиктанц, в която е представена борбата между доброто и злото. В някои случаи отделните приказки са обединени в обща повествователна рамка – например *Какво разказва Скуката* (*Co vyprávěla dlouhá chvíle*, 2005) от Виола ФишEROVA е цикъл от четири приказки, които представят срещите на болно момче с персонализираната Скука. Когато авторът възнамерява да създаде по-голямо произведение, той използва верижна композиция с централен герой, обединяващ отделните случки – например *Приказки за Зайо Баю* (*Pohádky brášky Králíka*, 2007) от Павел Шрут разказват за един хитър заек и за неговия противник – вълка. Подобен тип произведения обаче се отличават от романа, който е обемен прозаически епически жанр със свободна и динамична структура (Влашин, ред. 1984: 317).

¹⁵ Сливане на жанра на приказката (фолклорната) с този на романа (предимно рицарския) се наблюдава още през XVII век. Преведените средновековни рицарски романи не са се вписвали в съществувалата по онова време жанрова система и са се трансформирали в приказки въз основа на своето сходство с митичния наратив (напр. романите за Светия Граал) (Ходрова 1989: 98 – 99). – Б. а.

И така, какво представлява приказният роман и каква е неговата пред-история? Този жанр възниква чрез контаминация на два популярни жанра – съответно на авторската приказка, представителна за детската литература, и на романа, който е литературна форма, предпочитана от по-възрастните читатели. Според Катержина Деймалова към жанра на приказния роман се обръщат редица чуждестранни писатели, като Астрид Линдгрен, Джон Р. Р. Толкин, Юстайн Гордер (Деймалова 2006: 135 – 136). Жанра основополага Селма Лагерльоф с приказния си роман *Чудното пътуване на Нилс Холгерсон през Швеция* (*Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, 1907), създаден да служи като учебно помагало по география в началните училища. Значителна роля за развитието на този жанр има *Хари Потър* на Дж. К. Роулинг, но още преди това във Великобритания приказният роман има извоювани позиции особено когато разработва темата за магьосничеството: Дж. Мърфи – *Най-лошата вещица* (*The Worst Witch*, 1974), А. Хоровиц – *Грушъм Грейндж* (*Groosham Grange*, 1988). В Германия излизат романите на М. Енде *Момо* (*Momo*, 1972) и *Приказка без край* (*Die Unendliche Geschichte*, 1979), разобличаващи консуматорското общество. Към този жанр се отнася и известната книга на Елин Пелин *Ян Бибиян* (1933).

В чешката литература също има произведения, които предшества появата на жанра на приказния роман. През 30-те години на XX век се наблюдава безпрецедентен бум на авторски приказки, някои от които съдържат романови елементи. Повечето от тях са приказки от новелистичен тип (В. Ванчура, *Кубула и Куба Кубикула*, 1931) или произведения с верижна композиция (К. Полачек, *Едудант и Францимор*, 1933; О. Секора – *Фердо Мравката*, 1936). Друга линия в развитието на жанра представя нонсенсовата история на Витезслав Незвал *Аничка Дребосъчето и Сламеният Хуберт* (*Anička Skřítek a Slaměný Hubert*, 1936), в която логическите граници между реалността и въображаемия свят са размити посредством включените поетични алогизми и разнообразни езикови каламбури.

В следвоенния период не се появяват впечатляващи произведения, но в края на 50-те години на миналия век излиза от печат първият чешки приказан пътепис от Людвик Ашкенази – *Пътуване подир аромата на сливата, с други думи, Путрисек, или за мъченическата съдба на истинското джудже* (*Putování za švestkovou vůní aneb Pitřýsek neboli Strastiplné osudy pravého trpaslíka*, 1959). Дребосъкът бяга от скучна приказна книга и се отдава на приключения. Той трябва да обиколи света, за да разбере, че истинско щастие може да намери само у дома.

През 70-те години поетиката на авторските приказки е повлияна основно от телевизията. Мнозина писатели създават приказки за предаването „Лека нощ“ (*Мах и Шебестова, Маковата кукличка*), сериали и разкази (*Арабела, Летящият Честмир, Господин Тау*), които по-късно се появяват и в книжни издания. Сред тази група писатели е и Вацлав Чтвъртек, автор на известната приказка за разбойника *Румцайс*. След нея той създава по-голямо произведение – приказния роман за любовта между двама млади *Как общарите започнаха войната за червената пола* (*Jak ševci zvedli vojnu pro červenou sukni*, 1978), в който внася елементи на фолклорна легенда, локализирайки сюжетите в Ичин¹⁶, Прешпурк – старото име на Братислава, Виена.

Приказният роман *Чифтоядците*

Ако в приказната проза концепцията за съвместимостта на реалния и на измисления свят е реализирана посредством взаимното проникване на две реалности, то при Шрут е налице съвсем различен подход – човешкият свят е видян през очите на мистериозни същества, живеещи с човека: те излизат от тайници зад стените, обитават пусти места из града или джунглата и се движат в реална жизненонеобходима за тях среда. Тези създания зависят от човешкия свят, защото се хранят с висококачествени чорапи, които тайно „вземат назаем“: „Чифтоядецът възприема навиците (дори лошите навици) на своя домашен господар“ (Шрут 2012: 69). От гледната точка на чифтоядците много домакински вещи изглеждат ненужни, дребнави, дори противни, защото в човешкия свят има не само деликатеси, но там ги дебнат големи опасности – заплаха за тях са водата, кучетата, плъховете, африканските гризачи и хората, чийто висок ръст не би трябвало да учудва никого.

Тази книга се отнася към жанра на авторската приказка, тъй като в нея има фантазни създания, които обитават и своя, и човешкия свят и които преживяват мистериозни явления, необясними в реалността. Подобни свръхестествени миниатюрни създания, живеещи в голяма и многообразна общност, се срещат в няколко добре известни приказки: такива са смърфове (оригиналното име в белгийския комикс е *Les Schtroumpfs*), муминтроловете, създадени от финландската писателка Туве Янсон, „педя човеците“ на Мери Нортън, които живеят под паркета и „вземат назаем“ разни вещи от къщата, хобитите на Толкин, „дупкоядците“ на словашката писателка Славка Липтакова. При чифтоядците

¹⁶ В негова чест се провежда ежегодният фестивал „Ичин – градът на приказките“. Илюстрациите на Радек Пилар към произведенията на Чтвъртек са показвани през 2014 г. на пътуваща изложба в Чешкия център в София и в Стария град в Пловдив. – Б. а.

ситуацията е различна – те са враждебно настроени към хората и гледат на тях единствено като на източник на храна, каквато за тях са чорапите им, т.е. отнасят се към тях така, както хората към животните, които им осигуряват мляко.

Главен герой е младият Хихльо (Hihlík) – любознателен, смел и честен чифтоядец, който се осмелява да наруши действащия открай време закон и да се сприятели с човека. Характерът на героя не се развива според нормите на приказния персонаж – след смъртта на дядо си той се отделя от семейство и приятели, напуска комфортния живот в Чехия и тръгва на пътешествие, формирайки своя характер по време на пътуванията си из Африка. Хихльо не се уповава на свръхестествени сили и чудеса, изхвърля вълшебния амулет, останал от майка му, но не губи своите магични способности и се оказва важен двигател на действието.

Не всички чифтоядци са сладки домашни създания. Антигероят в приказката е агресивният гангстер и наркоман Дедерон Камата (Kudla Dederon), който враждува с Хихльо и дръзко нарушава съществуващите закони – без колебание напада човека. Общността на чифтоядците е крайно диференцирана, някои почитат африканските чифтоядни растения, други се групират в мафиотски структури, трети са зависими от алкохола, някои живеят като скитници на брега на Вълтава, като безделници в имението на британски милионер или са марионетки в ръцете на властимащите. Отрицателен персонаж е и прелестната, но жестока чифтоядка Фата (бълг. Фея – бел. пр.), която изпитва удоволствие да плаши, да унищожава, да убива, да манипулира чифтоядците, въобще да се забавлява, като прави зло: „Злото никога няма да изчезне. Злото остава...“; „Такъв е законът. Злото няма да изчезне от света само за да осигури живот на доброто“ (Шрут 2013: 204).

Поради жанровата си принадлежност към романа произведението обхваща широк спектър от явления: приказния подземен свят на Прага, организираната престъпност, войната на бандите (Койотите, Разпорвачите и Късочорапчовците), сиропиталищата и образователните институции (възпитателните домове за дивите чифтоядци, хуманитарната помощ за Африка, африканските карнавални пазари, наемането на евтина работна ръка, безсмислените и помпозни научни конференции).

Книгата има няколко сюжетни линии: приключенията на Рамчо (Ramík) в Прага, на Хихльо и на Дедерон Камата в Африка, отвличането на Кава (Kawa, káva – кафе, бел. пр.). Включват се спорадично и множество допълнителни мотиви: за загадъчното поведение на братовчедата Туламор-младши, за помощта, оказана на африканските чифтоядци, за азиатската легенда за тигърския нокът, за преживяванията на тримата

самотници – проф. Рене Къдравелко, музиканта Егон Лаврентий (Vavřines, vavřin – лавър, бел. пр.) и китайския търговец Ли-ку с чешкото име Карлик, които постигат щастие едва когато откриват семейството си (напр. намирането на изгубения син). Редица епизоди изобразяват различни приключения на героите (пленияването на родителите на Хихльо от Поклонниците на чифтоядните растения, създаването на приятелства в Африка, капризите на британския милионер – сър Джеймсън Арчибалд Сокуел, медитацията на стареца Махавишна). Представени са различни социални кръгове: на домошарите, които са миролюбиви създания, на английските чифтоядци с техните обичаи, на мафиотските банди в подземията на Долния град, на мизерстващите африкански чифтоядци, на Разпорвачите – „монголоидните грубочетковци“ от Третия свят.

Романът не се изгражда въз основа на хронологичната последователност на относително самостоятелни събития (спасяването на отвлечения братовчед Туламор, пътуването с камион до Африка, запознаването със смелата чифтоядка Кава, битката за Прага). Събитията са каузално свързани и често водят до неочаквани обрати (отвлеченият братовчед не е толкова отвлечен, членът на бандата на Койотите – Харо, се оказва честен и мъдър мъж, който не само спазва правилата на бандата, но и спасява животи).

Към приказния сюжет са добавени и няколко пародийно разгърнати детективски мотива, например крадци настъргено търсят някакъв ценен документ, но след като го задигат, не постигат нищо, защото в него няма данни за размножаването на свръхестествени създания. Оригиналният авторски стил се проявява и в избора на нетрадиционна композиция посредством вмъкване на лични коментари, на допълнителни разяснения, на приложения и обяснителни бележки: „Чифтоядците, които обитават класните стаи, живеят зад портрета на господин президента“ (Шрут 2012: 33). Поведението на героите невинаги е в съответствие с читателските очаквания и изисква съсредоточено внимание от страна на реципиента. Елементите, заимствани от други жанрови области, не нарушават цялостния характер на произведението, защото това е модерна авторска приказка, която не само допуска смесване на жанрове, но и разчита на това, че детският читател може да ги различи и да ги възприеме с разбиране.

Произведението обаче има и друга съществена особеност. Възможностите на играта с езика са използвани многообразно: например в случая с английския чорап с пет пръста, включени са понятия, като пазител на черния къс чорап, младия стар ерген, името на кръчмата „Ром в чая – дом“¹⁷

¹⁷ В оригинала е употребена думата *чум*, която се римува с чешката дума за ром (*rum*). Чум означава колибка, шатра с конусовидна форма, използвана от номадските племена. – Б. пр.

в рая“¹⁸, биочифтоядци, използвани са ефектите на смисловата многозначност¹⁸, на детския и младежкия сленг, на стилистичния план в речта на героите (изказа на английския милионер или начина на говорене на скитника Карлос след връщането му от Мексико). Игровото начало обаче се осъществява и с читателя посредством майсторски проведената взаимовръзка между класическия приказан жанр за възрастни и този за деца. Според Надежда Сиглова това е многопластова творба, предназначена за двоен адресат¹⁹ (Сиглова 2011: 233). В текста се срещат редица места, които са трудно разбираеми за младите читатели и съответно са предназначени за четящите родители, напр. имената на някои чифтоядци се асоциират с алкохолни напитки – Туламор и Мохита; професор Къдравелко не иска да публикува своя труд в професионалното издателство „Академия на науките“, а в обикновеното „Пасека“, където е издадена и самата книга на Шрут.

Заклучение

Трилогията на Шрут релефно и по оригинален начин разкрива действителни явления в съвременното общество (алкохолизъм, престъпност, ксенофобия, фанатизъм, консуматорство). Чрез средствата на хумористичната хипербола реалността е съпоставена с фантастичния свят (не само в кухините и пукнатините зад стената, но и в девствената природа), в който свръхестествените същества имат същите характеристики като хората – само където добрите са малко повече. Съществата, живеещи векове наред в непосредствена близост с човека, като го измъчват и тормозят, могат също така да го успокояват и да го насърчават. Приказният свят, подобно на човешкия, налага свои закони и правила, които малкото дете не познава, но затова пък те са известни на възрастните – и това преди всичко е законът на дългата самота. Неприказните герои – професор Къдравелко, музикантът Лаврентий и сър Джеймсън, са аутсайдери, единаци, които са надарени със способността да виждат вълшебните създания – и това е така, защото те самите са като самотни чорапчета без еш. След срещата си с чифтоядците те за-

¹⁸ Цитатът, който предлага авторката като пример за този тип езикова игра, е непреводим, тъй като се основава на многозначността на глагола *otravovat* (със значение на „отравям“, но и „досаждам“), която влиза в семантично взаимодействие с прилагателното *jedovatý* (отровен, токсичен): „Profesor Kadeřábek totiž v mládí zkoumal jedovaté hody, ale brzy ho to otrávil“ (Шрут 2012: 31). Превод: „Професор Къдравелко на младини изучаваше токсичните празнични ритуали, но скоро му омръзна“. – Б. ред.

¹⁹ Михал Вивег използва подобна стратегия в *Кратки приказки за уморени родители* (*Krátké pohádky pro unavené rodiče*, 2007), където пасажите, адресирани към родителите, са оцветени и не са предназначени за четене на глас. Това обаче не са приказки, а истории от семейния живот. – Б. а.

почват да възприемат света по нов начин и да забелязват това, което е невидимо за другите. По този начин чрез техните образи се разгръща мотивът за съзряването и помъдряването на хората единаци.

Авторът извежда на преден план характеристики, представящи развитието на някои от героите: например братовчедът Тулчо дълго се колебае между гангстерския живот и домашния уют, но в крайна сметка се присъединява към добрите и към Хихльо. Авторът утвърждава уникалността на всеки индивид, включително на тези, които са отхвърлени от обществото или сами решават да го напуснат. Такъв е случаят със стария Падре, бащата на близнаците Рамзес и Туламор-младши, който, след като изгубва огромното си богатство, поема по света като щастлив бродяга, освободен от бремето на всякакви задължения.

Подобно на много други авторски приказки, времепространството в трилогията на Шрут е ясно конкретизирано – това е не само пространството на бруталния модерен град с неговите изоставени и нелицеприятни закътани места, с провалената му социална система по отношение на бездомните и на бедните, но също така и пространството на джунглата и на фанатичните поклонници на чифтоядните растения в Танзания.

Авторът акцентира върху естетическата и развлекателната функция на произведението. На втората и особено на третата част от трилогията не им липсва спонтанното въображение и изобретателността, характерни за първата част – те избилстват от приключенски интриги, екшън сцени и изключително напрегнати ситуации. Забелязва се обаче низходяща в художествено отношение тенденция, което е в ущърб на цялостния авторов замисъл²⁰.

Превод от чешки: Елка Петрова

ЛИТЕРАТУРА

Бездичкова 2011: Bezdičková, V. *Pavel Šrut: Lichožrouti se vracejí aneb letní čtení pro děti do sta let*. 4 July, 2011

<http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/pavel-srut-lichozrouti-se-vraceji-aneb-letni-cteni-pro-deti-do-sta-let--916297>, 1 December, 2014.

Вивер 2007: Viewegh, M. *Krátké pohádky pro unavené rodiče*. Brno: Druhé město, 2007.

²⁰ Подобна тенденция се забелязва и в приказките на Арнощ Голдфлам *Татко не е за изхвърляне* (2004) и *Татко 002* (2006). Във втората книга динамиката на събитийния план и произтичащото от това напрежение нарастват за сметка на художествените качества. Тези приказки дори съдържат жестоки и еротични мотиви (Кроча 2011: 165).

- Влашин, ред. 1984:** *Slovník literární teorie*. Red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, 1984.
- Голдфлам 2006:** Goldflam, A. *Tatínek 002. Pohádky pro celou rodinu*. Praha: Andrej Šťastný, 2006.
- Голдфлам 2004:** Goldflam, A. *Tatínek není k zahoeení. Pohádky pro malé i velké*. Praha: Andrej Šťastný, 2004.
- Деймалова 2006:** Dejmalová, K. Vývoj autorské pohádky. // *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. Red. J. Čeňková. Praha: Portál, 2006, 127 – 148.
- Кроча 2011:** Kroča, D. Prostředky humoru v pohádkách Arnošta Goldflama. // *Pohádkové příběhy v české literatuře pro děti a mládež 1990 – 2010*. Red. M. Šubrtová. Brno: Masarykova univerzita, 2011, 157 – 168.
- Мандис 2013:** Mandys, P. a kol. *2 x 101 knih pro děti a mládež. Nejlepší a nejvlivnější knihy pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 2013.
- Сверак 1990:** Svěrák, Z. *Tatínku, ta se ti povedla*. Praha: Albatros, 1990.
- Сиглова 2011:** Siegllová, N. Pohádkové příběhy pro dvojího adresáta (Tvorba Michala Viewegha a Pavla Šruta). // *Pohádkové příběhy v české literatuře pro děti a mládež 1990 – 2010*. Red. M. Šubrtová. Brno: Masarykova univerzita, 2011, 225 – 235.
- Томан 2003:** Toman, J. Česká autorská pohádka devadesátých let 20. století. // *Cesty současné literatury pro děti a mládež. Tradice – inovace*. Red. J. Poláček. Slavkov u Brna: Edice Ladění BM TYPO, 2003, 47 – 53.
- Урбанова 2003:** Urbanová, S. *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc: Votobia, 2003.
- Ходрова 1989:** Hodrová, D. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- Шрут 2004:** Šrut, P. *Verunka a kokosový dědek*. Praha: Brio, 2004.
- Шрут 2012:** Šrut, P. *Lichožrouti*. 2. vyd. Praha: Paseka, 2012.
- Шрут 2013:** Šrut, P. *Lichožrouti navždy*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2013.
- Шрут 2010:** Šrut, P. *Lichožrouti se vracejí*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2010.
- Шрут 2001:** Šrut, P. *Pavouček Pája*. Praha: Albatros, 2001.

ТИПОЛОГИЯ НА АКВАТИЧНИТЕ ЖЕНСКИ ОБРАЗИ И ТЯХНАТА ПРОЕКЦИЯ В ЧЕШКАТА ФОЛКЛОРНА ПРИКАЗКА

Елка Петрова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Елка Петрова. Типология изображений водной женщины и их проекция в чешской фольклорной сказке

В статье рассматривается вопрос о типологии изображений водной женщины и об ее месте в системе верований чешских земель. Анализ основан на представительных фольклорных сказках чешского национального возрождения, потому что, помимо кажущейся простоты народных сказок, мы можем рассматривать их, как закодированный источник информации о культурном, мифологическом фоне определенной нации. Уделяется внимание таким признакам, составляющим сущность этих женских образов, как локативная, экзистенциальная и функциональная характеристика.

Ключевые слова: водные женские образы, чешское национальное возрождение, фольклорные сказки, мифология, типология

Elka Petrova. The Typology of Aquatic Female Images and its Projection in the Czech Folk Tale

The article discusses the problem of the typology of aquatic female images and its place in the system of beliefs in the Czech lands. The analysis is based on the representative folklore fairy tales from the period of the Czech National Revival, because, apart from the seeming simplicity of folktales, we can examine them as an encoded source of information about the cultural, and the mythological background of a particular nation. Attention is paid to the features that constitute the nature of those female creatures such as locative, existential and functional characteristics.

Key words: aquatic female images, Czech National Revival, folklore fairy tales, mythology, typology

Акватичните женски образи са част от онова митологично минало, в което човекът е търсел обяснение на чудатите явления от заобикалящата го вселена. Заемайки своето отличително място в необозримия приказен свят, те се превръщат в осезаемо отражение на вярванията, надеждите и страховете на хората. Тези загадъчни създания, които симболизират двойствената природа на водата като животворна, но и като

смъртоносна сила, отразяват митологичното мирозрение на различни народи, като във всеки културен контекст те имат отличителни черти и по специфичен начин се проектират и във фолклорната традиция, и в художествената литература. Актуалността на подобно изследване се обуславя от засиления интерес към женските акватични образи в съвременната култура и субкултура и от техните модерни вариации в тематично-жанровия комплекс на фентъзи сюжетите. Нашето внимание ще бъде съсредоточено обаче основно върху типологията на този персонаж в чешката фолклорна приказка, при това темпорално ограничена от културно-историческите граници на Възраждането¹.

Женските акватични образи възплащават на първо място амбивалентната същност на водата. От една страна, водата е възприемана като изконен източник на живота и неслучайно тя присъства в митовите за сътворението на света, за телесното и духовното възраждане. Според исляма например човекът е създаден от течаща вода, за евреите водата символизира Сътворението, а в християнството – духовния живот и Божиата благодат². От друга страна, водата се свързва с гибелта, смъртта и отвъдното царство – според древна легенда след определения час слънцето всяка вечер „потъва“ във водите на Западното море, за да „сгрее“ царството на мъртвите (срв. Бидерман 2003: 59). Достатъчно е да припомним библейската притча за потопа, за да се убедим в активния символен план на водата не само като благодат, но и като деструктивна сила. Сакралната символика на водата обуславя и нейното централно място в ритуалите, обредите и култовете на различните народи по света още от дохристиянската епоха.

Водата в природата – океани, морета, реки, езера и кладенци, в повечето древни култури се асоциира с „женската половина“ на вселената, което от своя страна предопределя колосалния брой женски персонажи, свързани с водните пространства³: апсари, русалки, нимфи, сире-

¹ Поставеното ограничение според нас е необходимо, защото народното творчество е изключително богато и обемно, а жанрът на научната статия не позволява детайлното разглеждане на голям брой произведения. Допълнителен аргумент е фактът, че текстовете от периода на Чешкото възраждане са изключително показателни и важни за развоя на културата, тъй като съхраняват и отразяват естетическите и нравствените специфики на светоусещането на народа.

² Срв.: във властта на Исус е живата вода (Йоан 4: 10); той е този, който призовава: „който е жаден, да дойде при Мене и да пие. Който яврява в Мене, из неговата утроба, както е речено в Писанието, ще потекат реки от жива вода“ (Йоан 7: 37 – 38).

³ Като допълнителен аргумент смятаме, че може да бъде приведена ивритската дума *мен* (буквата М), която символизира чувствителната вода – тя е майка и утроба. Примерите от келтската митология свидетелстват за връзката на водата с богините – в келтските области имената на реките водят произхода си от гал. „dewi“, „*,devona“ – „боги-

ни, водни жени. В настоящото изследване ще съсредоточим вниманието си върху онези от тях, които са свързани със славянската митология и вярвания, но без да се лишаваме от възможността за съпоставка с неславянските водни създания, защото подобен подход би ни позволил не само да открием специфичното, но и да излезем от границите на конкретното явление и да направим определени изводи⁴.

Трудно бихме могли да определим кога се заражда акватичният персонаж, коя е неговата родина и в кой момент превръща в свой дом моретата, реките, езерата и заедно с това става част от света на хората. *Русалката* е един от тези чудновати образи, които срещаме в митологията и фолклора на различни славянски народи и на които са посветени редица изследователски трудове⁵. Руският митолог Елена Е. Левкиевская изтъква, че митологичният образ на *русалките* е възникнал в дълбока древност и е изконно славянски (Левкиевская 2000: 394), а учени като Франц Миклошич, Александър Н. Веселовски, Иржи Рейзек и Татяна Д. Златковская търсят генезиса на думата в названието на древноримския празник, посветен на мъртвите (лат. *rosalia*), и съответно приемат образа на *русалките* за привнесен от римската митология (срв. Златковская 1978: 48). Връзка с празниците „*русалии*“ и времето на тяхното честване вижда и руският фолклорист Людмила Н. Виноградова, която дефинира русалката като „вредоносен дух, който се появява през лятото в житните полета, в горите и във водите във вид на дългокоса жена, която е способна да защити човека от смърт или да го удави във водата“⁶ (Виноградова 2009: 495). Интересен детайл в даденото от нея определение е, че тези създания се появяват не само във водни ареали, но също в гори и поляни, а този факт кореспондира с класификацията на руския етнограф Дмитрий Зеленин, който казва, че „русалките не могат да бъдат характеризирани единствено като водни, горски или полски духове, защото се срещат навсякъде“ (Зеленин 1916: 208), и ги разделя на три основни групи – *русалки* „*поледници*“ (срещащи се в полята), *русалки* „*фараонки*“ (обита-

ня“, като започнем от *Dee* в Англия, Шотландия и Ирландия, до *Divonne* във Франция и *Deba* в Испания, срещат се и случаи, при които богините са давали на реките собствените си имена – Ригусия (Rigusia), Сукона (Souconna), Уорф (Wharfe) и др. (по въпроса вж. Ботеройд 2010). Биха могли да се посочат и доводи от областта на дълбинната психология, според която подобен тип персонажи се явяват възплъщение на неосъзнатите пластове на човешката психика.

⁴ Този наш избор е продиктуван от иновативната за своето време методология, представена от руския учен Владимир Я. Проп, според която проследяването и анализът на отделно явление чрез широка база за сравнение е единственият начин за разглеждането му в диахронен план и за извеждането на коректни обобщения.

⁵ В тази насока работят учени като В. Ягич, П. Й. Шафарик, Т. Д. Златковская, Е. Е. Левкиевская, Л. Н. Виноградова и др.

⁶ Навсякъде, където не е отбелязано друго, преводът е мой – Е. П.

ващи горите) и *водни русалки* (населяващи езера, вирове и потоци). В своите етнографски проучвания върху славянската митология чешкият изследовател Зденек Ваня също свързва етимологията на думата с разпространените по славянските земи летни празници – „*русалии*“⁷, а връзката им с празника на мъртвите обяснява представата за русалките като души на девойки, загинали преждевременно, удавени или отклонили се от нравствените ценности. Някои изследователи, като Ян Махал, идентифицират русалките с навките, чието название в праславянски (*navъ) означава „мъртъв“⁸. От една страна, Махал описва навките по начин, сходен с този, по който са представяни русалките: „прекрасни девойки със закръглени лица, дълги коси, които вият венци от пролетни цветя, облечени са във феерични дрехи. Грижат се за реколтите, лековитите билки и стадата. Срещат се в горите, планините и долините. Пеят чудни песни и танцуват“ (Махал 1907: 72). Така представени, навките се явяват по-скоро горски вили, което игнорира връзката им с водата. От друга страна, Махал директно заявява, че русалката не се отличава от навката, а е само нейно название, битуващо в Русия, Украйна и Беларус (пак там: 73). Ето защо чешкият фолклорист акцентира върху трансцендентния аспект на техния образ, изтъквайки, че русалките са души на мъртви девойки или момиченца, като по тази логика връзката им с водата се оказва възможна (в случай на удавяне), но не и задължителна.

Ритуалните практики по време на древните празници за почитане на мъртвите са имали за цел да осигурят плодородие, като понякога дори се е стигало до призоваване на дявола (Ваня 1990: 111). В този смисъл и руският фолклорист Владимир Пропп приема русалката за персонификация на природната стихия на водата и за персонаж, свързан с култа на хората към живата природа⁹ (Пропп 1995б: 90). Според народните вярва-

⁷ Тук е важно да уточним, че при отделните славянски народи има различни тълкувания на тези празници – от дни за събиране на лековити билки до период, в който организирани групи от младежи „коледади“ обикалят домовете и селата с песни и танци, за да събират средства за новопостроен храм.

⁸ Вл. Пропп дава примери с различни славянски езици от по-ранния им период, доказващи това значение на думата (Пропп 2000: 25). Същата теза застъпва и Ян Махал, когато в раздела *Навки и русалки* на своята монография *Славянска митология* изтъква, че по чешките земи „navku“ са били наричани девойки, които са нарушили обета си за вярност към своите възлюбени, загинали са преди сватбата си или са станали жертва на проклетие. Интерес представлява и фактът, че според чешкия фолклорист съществува българско поверие в Македония за навите или навяците като невидими духове, които летят в небето – те са души на мъртви деца, които нападат своите родители за това, че не са ги кръстили (Махал 1907: 72).

⁹ Определението на Пропп може да бъде свързано със сведенията, дадени от С. В. Максимов за вярванията на хората, че там, където бягат русалките и разплитат косите си, тревата расте буйна и зелена и житната реколта е богата (Максимов 1903: 102).

ния тя живее във водата, но по време на русалските празници излиза на сушата и може да остане там дори чак до есента. В този смисъл, както отбелязва Проп, позовавайки се и на други изследователи, русалката възплъщава двуединството от вода и земя, което осигурява плодородие. Ритуалите, предназначени за нея, имат за цел да гарантират нейната благоразположеност към хората и техния земеделски труд, тъй като, когато са разгневени, те могат да предизвикват наводнения и градушки. Връзката земя – вода в структурата на женски персонаж е присъща и на други аналогични митологични образи – например нимфите, но те не са конотативно свързани с душите на мъртвите, тъй като според античния светоглед границата между реалния и отвъдния свят може да бъде нарушена, но само в посока от живота към смъртта (с изключение на неколцина културни герои като Херкулес, Еней или Орфей, които са покровителствани от боговете и приживе преминават тази граница в двете посоки). На тази основа бихме могли да стигнем до логичния извод, че връзката на русалките едновременно с аграрния цикъл и с душите на мъртвите (девойки или деца) се явява тяхна специфична характеристика. Тази специфика би могла да бъде както изконно присъща на езическите представи на древните славяни, така и резултат от културноисторическото развитие на този образ особено след процеса на християнизация.

Еволюцията на понятието в различна езикова среда¹⁰ може да бъде проследена въз основа на исторически източници и лексикографски материали. В специализираната литература е установено, че първите сведения за русалките се появяват още през единадесети век, но предимно в земите, населявани от източните славяни. Фокусът на настоящото изследване предполага да обърнем внимание на битуването на този образ в чешките земи, където за първи път се среща в текстове едва през шестнадесети век. Понятието *русалка* като лексикографска единица откриваме в чешко-немските речници (които са същевременно и тълковни) на Йозеф Юнгман и на Франтишек Кот: първият е издаван в периода от 1834 до 1839 г., а вторият – от 1878 до 1893 г. Обединяваща и за двата лексикографски източника, от една страна, е дефиницията „*богиня на водите, на реките и на потоците*“, а от друга – етимологичната връзка с руската дума „река“ поради изконната връзка на ру-

¹⁰ Поради естеството на фолклора като устно предавана през вековете традиционна култура е логично да се има предвид отражението на изразения в него светоглед на отделните равнища на езика и на тази основа да се проследяват и историческите промени. Както отбелязва Е. М. Мелетински в своите коментари към монографията на Проп *Исторически корени на вълшебната приказка*, този подход е характерен за структурно-типологическия тип изследвания (Проп 1995а).

салката с водата, в частност с реките и езерата (Юнгман 1990 III: 959, Кот 1882 III: 218). Ако се доверим на двамата учени, би трябвало да приемем тезата, че русалките са привнесен в чешкия контекст персонаж. По-вероятно е обаче те да са били присъщи на най-древните вярвания на славяните, но за първи път да са споменати в руски текстове.

Началото на научното проучване на русалките в чешки контекст поставя Павел Йозеф Шафарик със своята студия *За русалките* (*O Rusalkách*, 1833), който определя тези създания като „богини на водата, по-конкретно на реките и на потоците“¹¹, а позовавайки се на Прокопий и на сведенията, които античният историк дава за езическите вярвания на славяните, Шафарик без възражения приема предложената аналогия с нимфите. Асоциацията с гръцката митология и мнението, че най-близки до славянските русалки са именно гръцките нимфи¹², са често срещани в специализираната литература, но от своя страна това е важно, защото показва, че за славянските русалки не е типична зооморфната характеристика (получовек, полуриба). Твърдението, че *русалките* имат човешки облик, подкрепя и Людмила Н. Виноградова, според която споменаването на русалки с рибена опашка в популярните вярвания е доста рядко и очевидно се е появило под въздействието на книгите (например на западноевропейските русалки, наследени от художествените образи на Омировите сирени) (Виноградова 2009: 496).

Налага се изводът, че славянските *русалки* не са свързани единствено с водните пространства; те са млади и красиви девойки с дълги коси, а зооморфният белег не е тяхна идентификационна характеристика. За по-ранен техен „предшественик“ се приема *вилата*¹³ – основание за това откриваме в дефинициите, включени в някои лексикографски източници, където *русалката* се определя като *водна вила* (вж. РЧЕ 1989, РЧЕ 2003). Преданията разказват, че вилата се ражда от дъжда, който е осветен от слънцето, или от капка роса, паднала върху есенно цвете. Тя има дарбата да се превъплъщава в животни като кукувица, сокол или бял лебед и тази нейна метаморфозна способност е причината често да

¹¹ Българският превод на статията на Шафарик е публикуван в настоящия брой на сп. „Славянски диалози“. – Б. ред.

¹² Нимфите в античната митология олицетворяват плодородието и живота. Основно се разделят на няколко групи – морски нимфи (нереиди, океаниди), ореади (нимфи на планините), дриади (живеещи в пещери и гори) и др. Хората са им отдавали почит като на богове, но не всяка от тях е била надарена с безсмъртие. Според преданията те са танцували и пеели великолепно, но са носели освен благодат и гибел.

¹³ За различните видове славянски вили вж. раздела *Вили* в цитираната монография на Ян Махал (Махал 1907: 79 – 87). Тук той отбелязва честата употреба сред българите на думите „самодива“ (предимно в тракийската област) и „самовила“.

бъде изобразявана с крила. Подобно на русалката тя има дълги коси¹⁴, които разресва с гребен от рибена кост, а нейната красота, омайната ѝ песен и танц имат пленителна сила.

Аргумент за по-ранната поява на *вилите* в чешката писмена култура предлагат и някои средновековни текстове, като например рицарският епос *Йетриших Берунски* (*Jetřich Berúnský*) от XV век¹⁵, а както вече беше споменато, първите сведения за русалките по чешките земи датират от XVI век. Но едва през XIX век Йозеф Юнгман определя вилата за дух от женски пол, като уточнява, че *вилите* са същества, които не се движат единствено във водата, а също по скалите, хълмовете, склоновете и в гъстите гори (Юнгман 1990 V: 101). Според Франтишек Кот наименованието „вила“ се среща най-често сред словаците и южните славяни. В тези култури, както и в чешката, *вилите* са възприемани за „грациозни девици, облечени във великолепни фини бели одежди“. Кот предлага подялба, според която вилите се делят на земни, вятърни, водни, планински, цветни (*Blumenfee*) – по-конкретно свързани с розите (*Rosenfee*) (Кот 1882 III: 685). Въз основа на тази подялба е изведена следната класификация на вилите в славянската митология: *въздушни* (подчиняващи бурите и ветровете), *планински* (способни да приемат облика на змии¹⁶), *горски* (господарки на птиците) и *водни*. Връзката с природния свят често пъти се проявява посредством участието на зооморфен елемент в тяхната външност (криле или замяна на човешките

¹⁴ В косите на вилите, а често и на русалките е била „заклучена“ силата им и дори животът им. Ако косите им бъдат отрязани, те могат да загинат или да бъдат обречени на безкрайно скиталчество. Това от своя страна кореспондира със значението, което хората от дълбока древност придават на косата. Неслучайно библейската легенда разказва, че необикновената сила на Самсон се криела именно в косата му. За отношението на древните египтяни към косата можем да съдим от това, че те слагали в гробниците не само ножици и гребени, но дори и ролки за коса. А за индианците и азиатските култури, освен че е символ на пол, възраст и социален статус, косата символизира честта и силата и нейното отрязване се равнява на смърт. В източните религии съществува вярване, че чрез косата човек се свързва с висшите сили и с космическата енергия.

¹⁵ Епоса *Йетриших Берунски* споменава Ян Махал, когато представя най-ранните писмени следи за вилите сред славяните – като писмено свидетелство отбелязва и български текст от XIII век (Махал 1907: 79).

¹⁶ Змията за славяните е закрилник на дома, превъплъщение на починал роднина, следователно е обяснимо защо вилите се явяват понякога помощници и закрилници на хората. Християнската религия превръща змията в инкарнация на дявола, в опасна изкушителка, което разпознаваме и в образа на самодивите – те изкушават с красотата си, с прелестните си песни и танци и стъпилите на техните дивни поляни рискуват да бъдат застигнати от гибел или тежка болест.

крайници с кози копита¹⁷), посредством наративната ѝ връзка най-често с елен, както и посредством акта на метаморфозата в животно.

Литературната интерпретация на фолклорно-митологичния персонажен модел на русалката внася допълнителни елементи в нейното изображение. Така например известната приказка на датския писател Ханс Кристиан Андерсен *Малката русалка* включва зооморфна характеристика (рибешка долница), която обаче възпрепятства нейното участие в света на хората – за да бъде по-близо до своя любим с надеждата да спечели любовта му, русалката се отказва от рибешката си опашка и приема болката на разранените си крака. Разбира се, включването на този елемент не е само плод на авторско въображение, а по-скоро на контаминация с други митологични създания – например с античната сирена или с асирийската богиня Атаргатис¹⁸, но очевидно Андерсеновият персонаж е пълно отрицание на любовната агресивност и на произтичащата от това смъртна опасност за човека, която тези митологични образи излъчват. Но както вече стана ясно, славянската русалка е изцяло антропоморфна. Все пак не е изключено в нея да намират отражение и някои външни влияния.

Друг неславянски персонажен модел прониква в чешки контекст особено след като Фр. Л. Челаковски превежда през 1828 г. *Езерната дама* на Уолтър Скот. Езерната дама е ефирна, дори призрачна, няма зооморфни характеристики и в търсенето на неин славянски аналог може да бъде сравнявана, от една страна, с вилите, а от друга – с русалките.

Въз основа на посочените специфики на външността и на характера на женските акватични създания предстои да изясним проекцията им в чешката народна приказка. През периода на Чешкото възраждане са събирани, записвани, публикувани и интерпретирани многообразни в жанрово отношение фолклорни текстове. Сред най-представителните издания на чешки приказки са тритомникът *Старочешки предания, песни, игри, обичаи, празници и напеви с оглед на чешко-славянската митология* (*Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápevy ohledem na bájesloví Česko-slovanské*, 1845, 1847, 1851) от Вацлав Кролмус, *Чешки приказки* (*České pohádky*)¹⁹ от Карел Яромир Ербен и *Народни приказки и*

¹⁷ Християнската религия придава на козела негативна символика за разлика от предхристиянските култури, където се изтъква неговата мъжка сила (козли теглят колесницата на германския бог на гръмотевиците Тор). В християнството козелът се превръща в символ на покварата, на дявола, той е атрибут на злата магия и се приема за нечисто създание.

¹⁸ Легенда разказва, че асирийската богиня Атаргатис (Деркет) от срам, че е обикнала смъртен и е причинила смъртта му, се хвърля в езерото и се превръща в риба.

¹⁹ Този сборник с приказки излиза едва през 1905 г., т.е. цели 35 години след смъртта на Ербен, но е плод на неговата дългогодишна фолклористична дейност. Приживе събра-

предания (*Národní báchorky a pověsti*, 1845 – 1848) от Божена Немцова. Нашите наблюдения се базират върху обнародвани в тях текстове, които са тематично свързани с акватичния женски образ: *Водната дева* (*Vodní paní*), *Принцеса Марушка* (*Princezna Maruška*), *Вилите от Щръбске плесо*²⁰ (*Vily ze Štrbského plesa*), *За русалката* (*O rusalce*), *Откъде идват вилите* (*Odkud se berou vily*), *Русалка* (*Rusalka*), *Морските деви* (*Mořské pannu*), *Браконьерът* (*Pytlák*). Въз основа на този екскерпиран материал предлагаме система от основни идентификационни принципи (Таблица 1), посредством които биха могли да се очертаят както сходствата, така и вариативните проекции на разглеждания персонажен модел. Критериите, приложени при нашия опит за систематизация на акватичните женски образи в чешката фолклорна приказка, са следните: *местообитание* (А), *външен вид* (Б), *атрибути* (В), *роля и функции в приказния свят* (Г).

Таблица 1. Проекция на акватичните женски образи в чешката фолклорна приказка

Заглавие на приказката	Характеристики на акватичните женски образи
<i>Водната дева</i>	(А) В кристален дворец наред водата, целия в сребро и злато, но главната акватична героиня в развоя на сюжета приема за свой дом всеки воден басейн – появява се в река, море, езеро. (Б) С антропоморфни черти, млада, висока на ръст, красива, с бледа кожа – дори прозрачна, но с приветливо лице, с мек глас, с бял воал, обсиран с перли, със зелени дрехи и с дълги коси. (В) Перли и пръстен с рубин. (Г) Изпълнява положителна роля, помага на героите, закриля ги и макар да е загубила любимия си (който е човек), тя е щастлива заради благополучието на неговия род.
<i>Принцеса Марушка</i>	(А) В кристална къща на дъното на езеротото. (Б) Има златни коси и перлени сълзи. (В) Няма описани допълващи образа атрибути. (Г) Положителна героиня; несправедливо е обвинена от хората в измама, но с присъщата си добрина изважда истината наяве и си печели тяхното уважение.
<i>Вилите от Щръбске плесо</i>	(А) В кристални дворци във вълшебни бистри и чисти езера наред планините. (Б) Прелестна, млада, умее да прави вълшебства. (В) Няма описани допълващи образа атрибути. (Г) Положителна героиня, която се влюбва и остава до любимия си.

ните от него народни приказки излизат в отделен том, озаглавен *Сто простонародни славянски приказки и легенди на оригинален език* (*Sto prstonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních*, 1864), известен още като *Славянска читанка*.

²⁰ Щръбске плесо е планинско езеро в Татрите.

<i>За русалката</i>	(А) В замък край река. (Б) Млади, прелестни, със зелени къдрави коси. (В) Бял воал, обсипан с перли. (Г) Амбивалентен образ, защото дружките на една от русалките пакостят на хората, но главната героиня закриля хората и им помага, понеже се влюбва в човек и копнее да му стане съпруга.
<i>Откъде идват вилите</i>	(А) Споменати са всички видове женски акватични образи, които понякога са самотни и тъжни; живеят в езерата, моретата, реките. (Б) Имат дълги коси, воали, обсипани с перли, и великолепни одежди. Фокусът пада върху една от тях и нейната нещастна съдба – участ, която споделят и посестримите ѝ. (В) Няма описани допълващи образа атрибути, но сълзите на водните вили са лековити. (Г) Амбивалентен образ: понякога водните вили могат да бъдат зли и отмъстителни, а друг път – да помагат на хората и да ги закрилят.
<i>Русалка</i>	(А) Край горски вир. (Б) Носи зелени дрехи и бял воал. (В) Венец от пролетни цветя. (Г) Амбивалентен образ: омъжва се щастливо за млад момък и създава семейство, но той нарушава обета си за вярност и бива погубен от яростта ѝ.
<i>Морските деви</i>	(А) В малко езеро. (Б) Млади, смеещи се, танцуващи, великолепни на вид – сравнени с перли, облечени в полупрозрачни воали, със звънък глас, с дълги коси и очи със зеленикав отблясък. (В) Няма описани допълващи образа атрибути. (Г) Имат двойствена природа, защото даряват един мъж с богатство и благоденствие, но така го омайват с песните и танците си, че той се поболява. Съпругата му го спасява, но сред хората остава страхът от водните прелестни създания.
<i>Бракониерът</i>	(А) Вилите живеят край чист горски вир. (Б) Красиви девойки, които обичат да пеят, да се смеят и да танцуват. (В) Липсват допълнителни атрибути. (Г) Носят гибел: те омайват с песните и танците си момъка и той пада от скалите.

Анализът показва, че акватичните женски образи в разгледаните приказки притежават присъщата на фолклора вариативност, но същевременно се открояват и техните типологически характеристики. Прави впечатление фактът, че доминиращият женски акватичен образ е този на русалката или на речната/морската вила, но независимо от своята номинативна идентификация те принадлежат към общ персонажен модел, който притежава едни и същи портретни характеристики и поведенчески роли. Важно е да се подчертае липсата на зооморфен елемент, който например в Андерсеновата приказка *Малката русалка* има дори важна наративна роля (в името на любовта едноименната героиня заменя своята рибешка опашка за човешки крака, което ѝ причинява силна физическа болка). Устойчивият елемент при описанието на тяхната

външност е красивата млада фигура и дългите коси. Физическото им съвършенство възпламеня не само идеала за женска красота, но и обуславя тяхното участие най-вече в разкази, изградени върху мотива за силата на любовта или за неустойчивостта, но пагубно еротично привличане. Те омайват не само с прелестната си външност, но и със своята деликатност и грациозност, които се проявяват както в тяхното поведение, така и в артистичните им музикални умения. В по-голямата част от разгледаните приказки (по-конкретно в първите пет) позитивният характер на образа се запазва до края, което внушава възможността за хармонично съжителстване на двата свята. От друга страна обаче, както се случва в *Русалка*, *Морските деви* и *Браконьерът*, това първоначално впечатление е нарушено и водната жена се оказва заплаха за света на хората. Следователно за фолклорния човек акватичният женски персонаж не е еднозначен – водните вили/русалките могат да помагат на хората и да ги закрилят, но също да им пакостят и да ги погубват. Тази двойственост отразява амбивалентната символика на водата, чиято благотворна сила осигурява плодородие и благополучие, но която е в състояние да се превърне в опустошителна стихия. Разграничаването им по отношение на опозицията благотворност – зловредност не е свързано с обособяването на отделни персонажни названия, т.е. структурата на образа не зависи от това дали в разказа героинята е наречена русалка, или водна вила. Така например в някои случаи русалката е смирена и всеотдайна в своята любов (*За русалката*), а в други наказва със смърт изневерялата на любимия (*Русалка*).

Липсата на диференцирана характеристика на отделните персонажни варианти на водната жена се проявява и по отношение на нейното местообитание. Акватичните женски образи се явяват господарки на всички водни пространства и винаги могат да ги превърнат в свой дом. В повечето приказки те живеят на дъното на река или море, което допълнително внушава отдалечеността на техния свят от този на хората. Има обаче случаи, в които техният дом се намира на крайбрежната суша (*За русалката*, *Русалка*, *Браконьерът*), но тези различия не са съществени, тъй като тяхната насъщна среда е водата. При това независимо от конкретиката на тяхната локализация те никога не обитават застояли или замърсени води, което от своя страна обуславя заложената в тях символика на движещата се вода, означаваща вечния ритъм на живота. Липсата на обвързаност на персонажа с конкретен тип водно пространство позволява дори в рамките на един и същи разказ героинята да обитава в даден момент морето, а в следващия – река или езеро.

Що се отнася до цветовата символика на тяхното облекло, се забелязва доминация на три цвята – бял, зелен и златист, което ги свързва със светлите тонове в палитрата. Белият цвят на дрехите им и на булото, което често се среща при тяхното описание и което може понякога да бъде заменено с венец, е не само знак за тяхната приказна ефирност и магична прелест, но също така отвежда към разбиранията, че те са души на починали млади девойки, които не са преминали посвещенческия обред на сватбата. Зеленият цвят (присъщ понякога не само на дрехите, но и на косите им) бележи тяхната принадлежност към вечно живата природа. Златният цвят възбужда тяхната амбивалентност, защото е символ както на благородството и на духовното познание, така и на изкушението. Не само цветовата гама е минимализирана. За разлика от други приказни персонажи водната жена не притежава вълшебни предмети, които по принцип са важни двигатели на действието благодарение на скритата в тях магична сила. Независимо от това акватичните жени имат способността да подчиняват стихии и да господстват над живата природа.

Анализираните чешки приказки не свързват водната жена със света на мъртвите. Възможно е все пак да съществуват подобни фолклорни разкази, но в процеса на нашето проучване не открихме такива свидетелства, а това ни дава основание да предполагаме, че подобна трактовка или е твърде редуцирана в жанра на приказката, или е налична в други фолклорни жанрове. Не е изключено обаче отъждествяването на водната жена с душа на удавена девойка или дете да е архаично явление и в хода на настъпилите културноисторически промени постепенно този мотив да е бил игнориран. Именно динамичният характер на културния светоглед не само осигурява приемственост по отношение на някогашните фолклорно-митологични представи, но и предопределя както заличаването на определени характеристики на протомоделите, така и появата на нови техни модификации, свидетелство за което е модерната фентъзи литература.

ЛИТЕРАТУРА

- Бидерман 2003:** Бидерман, Х. *Речник на символите*. [Biedermann, H. *Rechnik na simvolite*.] София: РИВА, 2003.
- Бетелхайм 2000:** Bettelheim, Br. *Za tajemstvím pohádek*. Praha: Lidové noviny, 2000.
- Ботеройд 2010:** Ботеройд, П. Ф., Ботеройд, С. *Келтската митология в образи и символи*. [Botheroyd, P. F., Botheroyd, S. *Keltskata mitologiya v obrazi i simvoli*.] София: РИВА, 2010.

- Виноградова 2009:** Виноградова, Л. Н. *Русалка*. [Vinogradova, L. N. Rusalka.] // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*, т. 4. Под общей ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2009.
- Ербен 1995:** Erben, K. J. *České národní pohádky*. 6. vydání. Praha: Bystrov & synové, 1995.
- Ваня 1990:** Váňa, Zd. *Svět slovanských bohů a démonů*. Praha: Panorama, 1990.
- Зеленин 1996:** Зеленин, Д. К. *очерки русской мифологии*. [K ocherki russkoj mifologii.] Петроград: Тип. А. В. Орлова, 1916.
- Златковская 1978:** Златковская, Т. Д. Rosalia – русалии? (О происхождении восточнославянских русалий. [Zlatkovskaya, T. D. Rosalia – rusalii? (O proishozhdenii vostochnoslavjanskich rusaliy.) // *VIII Международный съезд славистов: История, культура, этнография и фольклор славянских народов*. Москва: Наука, 1978, 210 – 226.
- Кот 1882:** Kott, Fr. Št. *Česko-německý slovník zvláště grammaticko-frazeologický*, díl III Q – Š. Praha: F. Šimáček, 1882.
- Левкиевская 2000:** Левкиевская, Е. Е. *Русалки*. [Levkievskaya, R. E. Rusalki.] // *Мифы русского народа*. Москва: Астрель, 2000, <https://www.booksite.ru/fulltext/myt/hsr/uss/kih/index.htm>.
- Максимов 1903:** Максимов, С. В. *Русалки. Нечистая, неведомая и крестная сила*. [Maksimov, S. V. Rusalki. Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila.] СПб., 1903.
- Махал 1907:** Máchal, J. *Bájesloví slovanské*. Praha: J. Otta, 1907.
- Немцова 1845 – 1847:** Němcová, B. *Národní báchorky a pověsti*. Svazek I.–VII. Praha: Tisk a sklad Jarosl. Pospíšila 1845 – 1847.
- Немцова 1968:** Němcová, B. *Pohádky*. Praha: Albatros, 1968.
- Проп 1995а:** Проп, Вл. *Исторически корени на вълшебната приказка*. [Prop, Vl. Istoricheski koreni na valshebnata prikazka.] София: Прозорец, 1995.
- Проп 1995б:** Проп, В. Я. *Русские аграрные праздники*. [Prop, Vl. Russkie agrarnye prazdniki.] СПб.: Терра, 1995.
- РЧЕ 1989:** *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia, 1989.
- РЧЕ 2003:** *Slovník spisovné češtiny*. Praha: Academia, 2003.
- Юнгман 1990:** Jungmann, J. *Slovník česko-německý*, díl I – V. Praha: Academia, 1990.

ЛИТЕРАТУРНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ФОЛКЛОРНО-МИТОЛОГИЧНИ ЖЕНСКИ ПЕРСОНАЖИ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА ЧЕШКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

Кристина Христова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Кристина Христова. Литературные интерпретации фольклорно-мифологических женских персонажей в эпоху Чешского возрождения

Статья прослеживает наиболее значимые литературные реализации женского сказочного персонажа в поэзии и прозе Чешского возрождения, останавливаясь также на более ранних проявлениях данного образа в эпоху Чешского средневековья. Ретроспективный взгляд, таким образом, выявляет процесс культурной преемственности, осуществляемый Возрождением в отношении самых ранних письменных свидетельств о присутствии указанного образа в чешской традиционной культуре. Исследование сфокусировано на наиболее представительных произведениях 30-х – 50-х годов XIX века, период, когда интерес к фольклору выражался не только в собирательстве и издании народных песен и сказок, но и в создании литературных текстов по фольклорным моделям. В области поэзии женский персонаж интерпретировался Фр. Л. Челаковским и К. Я. Эрбеном, а в области сказки – К. Я. Эрбеном и Б. Немцовой. В статье выявляются разные воплощения образа, соответствующие как отдельным аспектам традиционного фольклорного прототипа, так и идеологии соответствующего автора.

Ключевые слова: Чешское возрождение, женский сказочный персонаж, Фр. Л. Челаковский, К. Я. Эрбен, Б. Немцова

Christina Hristeva. Literary Interpretations of Folklore-Mythological Female Characters in the Age of Czech National Revival

The article examines the most significant literary manifestations of the female fairy tale character in the Czech Revival poetry and prose, outlining the earlier traces of this image in the Czech Middle Ages. This retrospective view shows the cultural continuity that the Revival carried out in relation to the earliest written evidence of the presence of this image in the Czech traditional culture. The research focuses on the most representative works from the 1830s to the 1850s, when the interest in folklore was manifested not only in the collection and publication of folk songs and tales, but also in the creation of the literary texts based on folklore models. In poetry this female character is interpreted by Fr. L. Čelakovský and K. J. Erben, and in the

fairy tales by K. J. Erben and B. Němcová. Some of its modifications related to particular aspects of the traditional folklore prototype as well as to the ideology of the authors have been discussed.

Key words: Czech Revival, female fairy tale character, Fr. L. Čelakovský, K. J. Erben, B. Němcová

Интересът на Чешкото възрождане към традиционната култура като средство за формиране на национална идентичност се проявява много-странно. Реабилитацията на фолклора се осъществява и чрез събирателска дейност, и чрез обособяването на фолклористиката в специфична област на новосформираната славянска филология, и в създаването на авторски произведения по фолклорен модел. Наред със силно изразените пристрастия към митологията и фолклора важен фактор за тази нова тематична вълна се явява и Европейският романтизъм, който издига в култ творческата свобода и въображението. Природата, която за Романтизма е тайнствен свят, изпълнен с мистична красота, се явява обиталище на въображаеми сили, които влизат в досег с емоционалния свят на човека. Средоточие на тези идеологически и естетически доминанти се явяват фолклорно-митологичните женски персонажи, чрез които се онагледяват както представите на човека за първичните стихии на живота (неслучайно различните персонажни варианти възплъщават четирите първоелемента – вода, въздух, земя и огън), така и взаимовръзката на женското начало с цикличността в природата.

Ранни свидетелства за персонажното присъствие на вилата в чешката литература

В чешката литература този персонажен модел се появява още в средновековните текстове най-често посредством мотив за срещата на вила с човешко същество. Наличието на този мотив и в други митологии и фолклорни традиции говори за неговия архетипен характер. Тази среща английският изследовател Робърт Пинсент определя като *fatata/fatatus* (Пинсент 2008: 32). Първоначално *fatatus* означава някой или нещо, чиято съдба се е определяла от волята на вила. В старочешките хроники – *Козмовата* от XII в. и *Далимиловата* от XIV в., се срещат два типа вили – орисници (*sudičky*) и фатално влюбени. Към първия персонажен тип могат да бъдат отнесени трите дъщери на Крок – Кази, Тети и Либуше, които имат пророчески и магьоснически умения, каквито притежават феите орисници във вълшебните приказки. Интерес представлява и аналогията, която първият чешки летописец Козма прави с Медея. Когато представя най-голямата от трите сестри – Кази,

той казва, че по своите познания за лечебните билки и по пророческите си умения тя не отстъпва на Медея Колхидска (Козма 1882: 6). Според Робърт Пинсент дори образът на Пршемисъл Орач – легендарния основател на чешката държава, притежава характерните черти на вила. Първо, той има дарбата да пророкува, което е типично качество на вилите (Пинсент 2008: 32). Освен това той е символно свързан с животно (в неговия случай това е волът¹) по подобие на вилите, които често са придружавани от елени, птици, коне и т.н. И не на последно място е знакова връзката му с плодородието на земята, а както е известно, хората са почитали вилите и русалките и са им принасяли дарове, за да е богата реколтата им.

Вторият тип е свързан с трагична любовна история и е представен в *Далимиловата хроника* в лицето на Божена и Шарка, които възпламват еротичната фантазия. Както с основание отбелязва Робърт Б. Пинсент, за да се появят в писмен текст, разказите за вили очевидно са битували и в устния фолклор още по времето, когато Козма Пражки написва своята хроника и включва в нея историята за трите сестри Кази, Тети и Либуше (Пинсент 2008: 31). Не бива обаче да пренебрегваме и влиянието на античната митология. Дали за да подчертае властта на матриархата, или за да представи митологична версия за основаването на чешката държава, това предание придобива голяма популярност и интересът към него се запазва и през Възраждането, когато се конструират националните митове. Така набеязаният в първата чешка хроника литературен интерес към вилите придобива ново проявление в *Далимиловата хроника* и преди всичко в разказа за Девичата война.

Според Пинсент в тази хроника могат да се открият фрагментарни мотиви за вили както в историята на Цтирад и Шарка (глава XIII), така и в тази за Олдржих и Божена (глава XXXI). Влюбеният във вилата Шарка воин Цтирад попада в капана, заложен от Власта – предводителката на чешките амазонки, която благодарение на магьосническите си умения се преобразява в Шарка и така той бива заловен. Това става причина както за неговата гибел, така и за самоубийството на Шарка, която не може да преживее смъртта му и скача от скалата. Фабулната рамка на Далимиловия разказ за Девичата война, т.е. заговорът срещу

¹ Митологичната майка на чешкия народ – Либуше, прави важни за бъдещето предсказания, едно от които е свързано с Пршемисъл. Тя праща пратеници да открият мъжа, който оре с два вола и носи това име. Когато го откриват и му предават посланието на Либуше, той ги кани на своята бедна трапеза. По време на обяда става чудо. Там, където забива гегата си, израстват три дървета – двете изсъхват, третото се разливта и дава плод. Пршемисъл се жени за Либуше и създава първата династия на чешката държава, а прозвището му – Орач, отвежда към този легендарен епизод, разказан от Козма (Козма 1882: 10 – 11).

Цтирад, смъртта на рицаря и по-късно смъртта на Шарка, е ръководена по-скоро от авторовия стремеж към епическа последователност, поради което настъпват някои отклонения от установената в традицията нарративна схема. Така например Цтирад не е сам в гората, а със своята дружина, когато среща вилата, а според традиционните представи срещата на човека със свръхестествено женско създание се осъществява, когато той е сам. Освен това повечето вили са безсмъртни, тъй като възплъщават идеята за вечната красота, докато краят на Шарка е изцяло човешки. Важен аргумент, че Шарка все пак е вила, е онзи момент от *Далимиловата хроника*, в който се казва, че оставят в гората дар за Шарка – горски рог и мед (Далимил 1874: 32). Р. Пинсент изтъква трите символни значения на рога: първо, като рог на изобилието и символ на плодородието, второ, като инструмент на магическата музика, която привлича човека към другия свят, трето, в морганския разказ приласкава човека към смъртта. Като имаме предвид органичната връзка на самодивите с песните и танците, можем да приемем, че музиката е техният език. Медовината също е характерна за тях, символизирайки опиянението, което е важна част от еротичното изживяване, а също и от представата за човешкото щастие в самодивския свят.

Съществен аспект на този персонажен модел е връзката с живата природа – с растения и с животни. Както отбелязва Р. Пинсент (2008: 35), гарванът на Шарка е магическа птица, родствена с ястреба на Мелиор в мита за Мелузина. Присъствието на гарвана е от съществено значение, тъй като предвещава смъртта на Цтирад: „а над него в този миг заграчи гарван, който сякаш пророкува неговата смърт“² (Далимил 1874: 32 – 33). Гарванът или враната са едно от превъплъщенията и на келтската богиня Моргана – богинята на войната. От друга страна, името на Шарка значи змей/змеица или змия, което се е приемало за първоначалното състояние на вилата. Р. Пинсент отбелязва, че гарванът се среща и в преведения от Вавржинец от Бржезова (Vavřinec z Březové, ок. 1370 – ок. 1437 г.) пътепис на сър Джон МанDEVIL (ср. на XIV век). В пътеписа се появява и жена, която се превръща в змей. Направеното от британския бохемист наблюдение е твърде интересно, тъй като отбелязва присъствието на гарвана и на змея както в *Далимиловата хроника*, така и в посочения пътепис – при това съотнесено към женско създание, притежаващо магически способности.

В разказа за вилата Шарка участва и още един женски образ от фолклорно-митологичен тип – Власта, която общува с духове и владее

² Навсякъде в този текст преводите са мои – К. Хр.

изкуството на магията, а това са способности, традиционно свързвани с вилите. Тези характеристики впрочем са присъщи и на Либуше (Пинсент 2008: 36). Нейните предсказания за мястото, където ще се издигне град Прага, за първия чешки крал Пршемисъл, за сребърните находища, благодарение на които ще се изгради силна държава, също я правят съизмерима с този персонажен тип.

Важно място в разказите за среща на вилата и човека представлява гората, където Шарка чака Цтирад. Това е гранично пространство, където се пресичат двата свята. Вилите и русалките не живеят в селото или града, те населяват само извънсоциални пространства, каквито са гората и езерата. Също така е налице някаква изначална забрана, която бива нарушена. В резултат на това настъпва смърт най-често на човека и в по-редки случаи – както е в разказа с Шарка – и на вилата.

Другата история в *Далимиловата хроника*, която според Р. Пинсент има отношение към образа на вила, представя любовта на крал Олдржих и селската девойка Божена. Независимо от предложението му брак с немска аристократка и от разликата в социалното положение той я взема за жена и тя му ражда син Бржетислав. Историята на Олдржих и Божена е особено популярна през Чешкото възраждане, за което свидетелства както едноименното стихотворение на Йозеф Юнгман от 1806 г., така и операта на Франтишек Шкroup, чиято премиера е през 1828 г., а либретото за нея създава чешкият поет Йозеф Красослав Хмеленски. Така например за Божена е казано, че където стъпва, поникват цветя, което внушава свръхестествената сила на нейната красота, а това е основна характеристика на вилата.

В средновековната литература се срещат и образи на жени чародейки, които според Пинсент имат връзка с фолклорно-митологичния персонаж на вилата. Такава например е Изолда от *Тристан и Изолда* (чешкият вариант на този миграционен сюжет е от XIV век), а също и главната героиня от разказа *Зли думи за злата Бризелда* (*O Bryzeldě řeč zlá o zlě*) от втората половина на XV век, в който е представен образът на коварната жена, притежаваща свръхестествена дарба. Разбира се, не бива образът на магьосницата да се отъждествява с този на вилата или русалката, но това, което ги сродява, е вешерската им способност. Доказателство за персонажното присъствие на вилите в чешката традиционна култура е и стихотворението *Йетрих Берунски* (*Jetřich Berúnský*) от XV век.

Можем да направим извода, че Средновековието е познавало свръхестествения персонаж на вилата предимно по линия на фолклорната традиция. Не е изключено обаче в някои случаи да се е проявявала кон-

таминация с други аналогични образи от античната митология. Така чрез устната народна традиция и чрез писмените текстове този образ преминава през вековете, за да стане изключително популярен през Възраждането. Основните аспекти на персонажа, съхранени в културната традиция, определят основните сюжетни модели и идейни послания и във възрожденската литература. Основен мотив е срещата на вила с млад мъж, а отличителните характеристики на женския фолклорен персонаж са младостта, красотата, силните страсти, гадателските способности, внушаващи идеята за предопределеността на съдбата. Друга типологична характеристика е връзката с музиката, със земята и плодородието.

Възрожденският интерес към образа на вилата

Към края на XVIII и началото на XIX в. в чешкия литературен живот настъпват значителни промени. С развитието на филологията и установяването на книжовната норма на езика се поставя въпросът за националната идентичност, разбира на този етап преди всичко като феномен на културното съзнание. Започват да се публикуват сборници с народни песни и приказки, тъй като светът, създаден в тях, се приема за образец на народната душевност и на културната памет. Особен интерес се проявява към вълшебните приказки заради естетическото им въздействие. Персонажът на вилите и русалките участва активно не само в събраните автентични фолклорни материали, но и в ранните творби на новочешката литература.

Франтишек Ладислав Челаковски заедно с Йозеф Юнгман и Ян Колар има основополагаща роля за развитието на новата чешка литература. Убеден, че фолклорът е най-ценната съкровищница на народния гений, той не само събира фолклорни песни, но и създава поезия, съхранила тяхната мелодика, образност и нравствено-идейни послания. Неговите *Отгласи от руски песни* (*Ohlasy písní ruských*, 1829) и *Отгласи от чешки песни* (*Ohlasy písní českých*, 1839) запазват традиционно установената норма на идейните и естетическите стойности на фолклора и служат на редица негови съвременници за литературен образец. Разбира се, голямо влияние върху неговото творчество оказва и динамичната политическа обстановка. Неговите *Отгласи от руски песни* можем да считаме за манифест на позитивното отношение на твореца към руската политика, която е в конфронтация с тази на Австро-Унгария. Колекционирането на народни песни – не само чешки, но и на други славянски народи (включително и български, които той нарича „волгарски“), както и създаването по техен модел на авторски текстове

има за цел да прилага новосъздадената норма на чешкия език без участието на германизми. По този начин Челаковски доказва изконната връзка на народа с родния език, тъй като музиката е неотменна част от всекидневния живот на всички слоеве на обществото. И ако в началото на Възраждането народната поезия е все още в маргиналното поле на чешката култура, то именно благодарение на личности като Челаковски тя бива реабилитирана и издигната в художествен еталон.

Десет години след *Отгласи от руски песни* се появяват и *Отгласи от чешки песни*, сред които е и първата чешка литературна балада *Томан и самодивата*³ (*Toman a lesní panna*). Авторът силно се интересува от Европейския предромантизъм и е повлиян от творчеството и на Уолтър Скот и най-вече от неговата поема *Panna jezerní* (*The lady of the Lake*, 1810), част от която превежда в проза, а друга част – в стихотворна форма през 1828 година. Вероятно това произведение насочва неговия интерес към свръхестествените женски образи, каквато е самодивата в споменатата балада. Условно можем да разграничим пет части в развитието на събитийния план: 1) разговора на Томан със сестра му, 2) годежа на неговата годеница, на който става неволен свидетел, 3) пътя му през гората, 4) срещата със самодивата, 5) конят се завръща при сестрата на Томан без своя ездач. Четвъртата част на произведението, в която е изобразена срещата му с вилата, е най-пространна и най-важна за нашето изследване. Най-напред е представена самодивата като прелестна млада жена с дълги черни коси, в които блесят светулки, и със запретната до коленете зелена дреха („sedí sobě Lesní panna; / šatý pŭl má zelené, / pŭl kadeřmi černěné, / a ze svatojanských broučků / svítí pásek na kloboučku“, Челаковски 2011: 9). Следователно нейното описание Челаковски изгражда изцяло в съответствие с традиционната фолклорна представа за нейната външност и за умениято ѝ с песните си да омайва мъжете. Първоначално тя утешава измамения Томан, сякаш предварително знаейки причината за неговата скръб. Неговото мълчание през цялото време на срещата контрастира с напевното ѝ прелъстяващо говорене.

След като три пъти се обръща към него, увещавайки го да слезе от коня и да тръгне с нея, тя успява да го съблазни. Смъртта му не е представена, а само внушена чрез последното му движение, когато пуска юздата и се свлича от коня. Фаталният момент, който предхожда тази сцена, е целувката на самодивата. развитието на действието се основава на градация, която е ясно маркирана както от трикратното обръщение

³ Първият български превод на баладата на Челаковски *Томан и самодивата* е публикуван в настоящия брой на „Славянски диалози“. – Б. ред.

на вилата към младия мъж, кулминиращо в „ти си мой“ („můj jsi, můj“), така и в поведението на героя: отначало чувства „промяна в сърцето си“, после усеща как сладостно чувство се разлива във всяка част на тялото му, а накрая се оставя в обятията на вилата. Финалната пета част от разказа засилва емоционалното внушение посредством тъжната сцена на самотния кон, завърнал се без своя ездач в дома му, и репликата на Томановата сестра: „Братко мили, къде погуби живота си“ („Bratře můj, bratříčku můj, / kde skonal jsi život svůj“).

Очевидно е, че образът на самодивата, който изгражда Челаковски, я представя като възплъщение на красотата и сладострастието, които носят гибел за героя. Същият мотив се среща и в българския фолклор, където най-често жертва на самодивския чар е овчар. В *Самодиви задигат свирец* Стоян също е похитен от самодива вихрушка и прокллина майка си за съдбата си: „Мале ле, проклета да си, / защо ми турна свирката / и тука мира да немам“ (Ангелов, Вакарелски 1936: 16). В *Самодива убива овчар* от Източна България, *Самодива убива овчар* от Асеновградско и *Самодива погубва овчар* от Копривщица момъкът също е погубен от такова женско създание (Арnaudов 1966: 600). Според Михаил Арnaudов самодивите, които причиняват смърт, живеят близо до гробища или до други опасни места, носят се с вихрушките и погубват хората (пак там: 588). В баладата на Челаковски пространството не е свързано в прекия смисъл с гробище, а с дълбоката нощна гора, която се превръща в гроб за Томан. Самодивата не създава асоциация за вихрушка, защото тя три пъти изравнява своя елен с коня на Томан и винаги „с плавен скок“. Възможно е точно този момент да е плод на поетическото въображение на поета, който успява да придаде на сцената нежно очарование и да представи образа на самодивата като възплъщение не на смъртоносно насилие, а на еротична омая. По този начин той постига присъщото на романтическата чувствителност отъждествяване на любовта със смъртта. Сцената е наситена с думи и жестове, които придават на изображението сензуална пластичност, допълнена и от поведението на коня: той сякаш чува и вижда това, което крие нощният мрак, и предчувства приближаващата опасност. Анафората „конят святка с очи, конят наостря уши“ („koník blýska očima, koník stříhá ušima“) предхожда появата на вилата и допълнително засилва мистичния характер на предстоящата среща на Томан със самодивата. Подобни художествени елементи се вписват по естествен начин във фолклорната текстура на баладата, която се състои не само в характера на изразните ѝ средства и в ритмиката, не само в присъствието на приказни персонажи (самодивата) и на свръхестествени събития (целувката на самодивата причинява смъртта на Томан), но и в мотива за

забраната (сестра му го моли да не минава през гората), която бива нарушена и е причина за неговата гибел. Главният герой в баладата, съкрушен от изневяратата на своята любима, решава да мине през гората въпреки изричната сестрина заръка. В народната литература майчината или сестрината забрана е нещо, което не трябва да се престъпва, и погазването ѝ има съдбовен изход. Смъртта на Томан обаче може да се тълкува както по линия на този традиционен мотив, така и като следствие от проявената слабост пред еротичната съблазън, което патриархалната нравствена система строго санкционира.

Според Артур Заводски Челаковски е познавал фолклорните балади *Подведеният овчар* (*Zavedený ovčák*), *Швитежанка* (*Świtezianka*), *Еленът и вилата* (*Jelen a vila*), които е включил в своите сборници със славянски народни песни (Заводски 1982: 313). *Подведеният овчар*⁴ е кратка по обем народна песен (състои се от пет куплета), в която един овчар бива подмамен от две красиви девойки, които нежно му говорят и го увещават да тръгне с тях. Той се оставя да го отведат в гората, а след като се връща, не намира вече стадото си. Втората балада, спомената от Заводски – *Швитежанка*, е отзвук на разпространените сред народа предания за езерото Швитеж и за неговите обитатели. По всяка вероятност Челаковски е познавал не само фолклорната балада, но и едноименната литературна балада на Адам Мицкевич, която е включена в неговата дебютна стихосбирка *Балади и романси* (1822). Във фолклорната балада млад ловец предлага своята любов на девойка в гората и я умолява да дойде с него в дома му. Девойката отговаря, че баща ѝ я е предупредил, че мъжете лъжат, но момъкът ѝ се заклева във вярност. Девойката изчезва, а младият ловец се лута по бреговете на езерото Швитеж. Във водата му се явява вила, която го подмамва към себе си, младежът първоначално се колебае, но накрая се оставя да бъде изкушен. В мига, когато отива при вилата, разбира, че това е момичето, на което е обещал вярност. Вилата му отмъщава за престъпния обет – тя отвлича тялото му във водата и проклиня душата му да се скита в адски мъки на брега на езерото (Долански 1982: 314). Баладата на Мицкевич се придържа плътно към фолклорния първообраз, но пресъздава душевните състояния на двамата герои с богати изразни средства и фин психологизъм. В този смисъл е важно да подчертаем, че дори когато поетите следват събитийната страна на

⁴ Посочените три песни, както и част от съдържанието на тритомния сборник на Челаковски *Славянски народни песни* (*Slovanské národní písně*, 1822 – 1827) са достъпни на https://cs.wikisource.org/wiki/Slovanské_národní_písně/. Песента *Подведеният овчар* е включена и в сборника на К. Я. Ербен *Простонародни чешки песни и поговорки* (*Prostonárodní české písně a říkadla*, Praha: Jaroslav Pospíšil, 1864).

фолклорния наратив, те акцентират в много по-голяма степен върху вътрешния план на персонажите. Приликата с произведението на Челаковски е в мотива за любовната изневяра (не само на годеницата на Томан, която избира друг за свой съпруг, но и самият Томан, след като бива отхвърлен от своята любима, се отдава на ласките на внезапно появилата се в гората самодива). При Мицкевич обаче женският приказно-фантазен образ е инкарнация и на земното, и на водното начало в природата – тя живее и в гората, и в езерото Швитеж (за разлика от другата негова балада, назована по името на езерото, където този персонаж обитава единствено водата). В този смисъл, ако във фолклора самодивата е преди всичко горски дух, а русалката – воден, става ясно, че това деление не бива да се абсолютизира, особено ако приемем, че и двете са разновидности на персонажния модел на вилата. Като имаме предвид, че авторската поезия се отличава с творческа свобода, се оказва неуместно да слагаме делителна граница между двете основни разновидности на фолклорния образ на вилата. При съпоставка на двете авторски произведения – на Мицкевич и на Челаковски, се забелязва по-голяма художествена виртуозност и образна пластика в баладата на полския поет. Възможно е на това да се дължи и богатството от образни превъплъщения на женския приказен персонаж при Мицкевич, поради което в баладата *Швитежанка* магическата природа на вилата е по-силно изразена, докато в баладата на Челаковски вилата не проявява свръхестествената си способност да приема различни образи. Съществено се различава и мотивацията в нейното поведение. Ако при Мицкевич вилата причинява смъртта на младия мъж, за да му отмъсти за нарушената от него клетва за вярност, то при Челаковски още от самото начало вилата се стреми да погуби Томан. Но както отбелязва Мартинек, като цяло авторът е бил повлиян от полската литература по отношение на мотива за неверността на любимия/любимата, за лошите помисли на вилата и за смъртоносна среща на вилата с човека посред нощ и сред природата (Мартинек 2013: 39).

Баладата *Елен и вила* (включена е в раздела *Сръбски песни* от втория том на сборника на Челаковски със славянски народни песни – вж. бел. 4) е близка до тази на *Томан и самодивата* както с мотива за срещата в гората, така и с темата на техния разговор. Еленът разказва на вилата за своите чувства към сърната и за евентуалната нейна изневяра, която той никога не би простил. Той приема вилата за своя посестрима („Sestro má, ty Vílo z blízke hory“) и ѝ доверява своето притеснение, че отдавна не е виждал сърната, в която е влюбен, и че тя може да е убита от ловци или да е тръгнала с друг елен. Финалът на народната песен е твърде краен, когато еленът прокліна сърната, в случай че е тръгнала с

друг, и призовава Божието наказание, пожелавайки тя да бъде убита от ловци, ако му е изневерила. Според Артур Заводски две неща правят впечатление в тази фолклорна песен. Първото е образната конфигурация на елен и вила, която Челаковски използва и в своята авторска балада, където самодивата се появява, яздейки елен. Тясната наративна и персонажна връзка на самодивата с елена придава на това животно магически смисъл. Като соларен символ еленът е посредник между земния и „другия“ свят. Календарно обвързан, златорогият елен слънце слиза на земята само в празника на зимното слънцестоене, той е хипостаза на богинята на лова и на дивата природа – Артемида/Диана. Макар животното да е тревопасно, то е *диво* и кодира природата като пространствена среда, противоположна на човешката, чийто представител е конникът. Ако се позовем на мнението на Ваня Колева, която отбелязва, че девойката, яздейка елен, е не просто спътник от кръга на богинята на лова, а нейно въплъщение (Колева 1999: 40), то бихме открили в героинята на Челаковски не само фолклорен, но и античномитологичен пласт. Както отбелязва обаче Томаш Мартинек, женският приказен образ в баладата *Томан и самодивата* е израз не на конкретно влияние, а на съществуващия в народната поезия и проза типологичен модел (Мартинек 2013: 36).

Вторият момент, върху който акцентира А. Заводски, съпоставяйки литературната балада *Томан и самодивата* с фолклорната песен *Елен и вила*, е според него не по-малко важен (Заводски 1982: 315). В *Славянски народни песни* Челаковски представя вилите като благонравни същества, които обитават дълбоките гори и пещери, носят прозрачен воал и имат дълга черна коса, и отбелязва, че вилите могат да убиват, но само в онези случаи, когато човекът се явява заплаха за тях или постъпката му действително заслужава наказание. В *Томан и самодивата* обаче гибелта на героя не е следствие на нито едно от тези условия – той сякаш е по-скоро невинна жертва на случайната среща. Към тази литературна балада Челаковски добавя бележка под линия за същността на приказния образ, отбелязвайки, че е взел думата „вила“ от южнославянския фолклор, като подчертава, че тя се среща и в чешките земи, но там бива заменена с *lesní panna* (букв. „горска дева“). (Очевидно не е случаен фактът, че баладата *Елен и вила* е включена в раздела *Сръбски песни*.) В тази бележка Челаковски казва също така, че външният вид на вилите в различните песни и приказки варира, и отбелязва опасността, която носят за човека. Очевидно това негово разбиране, което е в унисон с един основен аспект на традиционната представа за вилата, предопределя и трагичната развръзка на неговата балада. Със

становището на Челаковски за самодивата като неумишлена заплаха за човека се солидаризират и някои учени, като например А. Заворски, който смята, че за своята смърт Томан има минимална вина, тъй като до гората го отнася неговият кон и може би той самият е пасивна жертва. Според други изследователи Томан отива в гората напълно съзнателно въпреки сестрината забрана и може би това е чисто самоубийство. Тази теза, изразена от Ярослав Павлик, се опира на обширна студия, включваща езически митове, народни поверия, разбор на други балади, както и психологически анализ на образа на Томан (Павлик 1997: 123).

Срещата на Томан с вилата става през нощта в гората. Времетраеността на срещата е типична за събития с мистериозна развръзка и драматичен финал. Нощта – времето на тяхната среща, е гранично време, а мястото – гората, също е гранично пространство, тъй като там се осъществява срещата между двата свята – човешкия и фантазно-приказния. Месецът и звездите са съпътстващите маркери на този времеви момент, когато демонични създания се появяват на земята и пакостят на хората. При това нощта в баладата не е коя да е, а тази, която е в навечерието на празника Еньовден. Според поверието звездите слизат долу на земята, омагьосват тревите и цветята, придавайки им магическа лечебна сила. В такова време човекът може да бъде защитен само от пространството на дома и всяко излизане навън подлага живота му на риск.

В „отгласовата“ си поезия Челаковски разработва познати от фолклора мотиви, но неговата интерпретация винаги има определена идейно-естетическа насоченост. Тази посока продължават да следват и други възрожденски писатели, които той вдъхновява както със събирателската си дейност, така и с авторското си творчество. Сред тях са Божена Немцова и Карел Яромир Ербен.

Карел Яромир Ербен е представител на романтически ориентираната линия в чешката литература, уповаваща се на художествената и идейната традиция на фолклора. Силно повлиян от Братя Грим и тяхната събирателска дейност, той си поставя задачата да открие духовния свят на чешкия народ, отразен в неговите песни и приказки.

На женските фолклорно-митологични образи Ербен посвещава и специално внимание в студията си *Вили и описници* (*Vily a sudice*, 1847). Този пространен текст (около 70 страници в печатния си вариант) е изнесен като лекция, която през 1847 година Ербен представя в Кралското чешко общество на науките (вж. Ербен 2009). *Вили и описници* е най-обширната научна разработка на Ербен и е една от първите фолклористични студии, вдъхновени от *Славянски старини* (*Slovanské*

starožitnosti, 1837) на Шафарик и от изследванията на Братя Грим. Ербен разглежда орисниците като прастара персонификация на съдбата, присъща на различни митологии: индийска, гръцка, римска, германска, литовска, славянска. В този смисъл всички древни народи са вярвали в съществуването на орисници, което произтича от представите на предците за свръхестествената предначертаност на живота. В славянския вариант на тези вярвания участват три баби или три красиви жени, които определяли съдбата на новородените деца (Сироватка 1998: 35). На тях също се принасяли жертви през нощта на място, където жената е родила – палела се свещ, а на масата се слагали сол, хляб и вино. Също така се вярвало, че те могат да подменят дете, затова пеленачето зорко се следяло (Шиндларжова, Ружичка 2003: 107). Ербен също отбелязва, че славяните освен върховния бог Перун почитали различни бесове и вили и им правели жертвоприношения, за да помагат на хората в прокуването. Самият той вярва, че съдбата на човека се определя още при неговото раждане. Вниманието на Ербен обаче е съсредоточено най-вече върху славянската митология, чиито следи открива в древните обичаи, легенди, песни, поговорки, както и в езика. С въображението на романтически поет той прави заключения за етимологията на думите, с които в славянските езици са назовани различните обичаи.

Когато разсъждава върху чешкия образ на орисниците, Ербен има предвид наличието на този персонаж и в античната митология, където техен аналог са трите мойри: едната преде, другата определя съдбата, а третата реже нишката. В чешката традиционна култура Ербен открива тяхното подобие във вярването за три жени, които вечер навещават дом, в който се е родило дете. Едната казвала каква съдба е отредена на детето, другата или се съгласявала, или предричала нещо съвсем различно, а третата потвърждавала думите на втората. Ербен подчертава значението на числото три, позовавайки се също на легендата за тримата братя, които са митичните праотци на чешкия, полския и руския народ, за трите дъщери на Крок, представени в *Козмовата хроника*. Своите аналитични наблюдения върху образа на орисниците и върху функцията на числото три той синтезира в приказката *Трите златни косъма на дядо Всезнайко*⁵ (*Tři zlaté vlasy děda Vševěda*), която представлява авторизиран вариант на приказката на Братя Грим *Дяволът с трите златни косъма*. Основната сюжетна линия и в двете приказки е

⁵ Тази приказка е преведена от Веселина Геновска със заглавие *Трите косъма на дядо Всезнайко* и е включена в единственото българско издание с приказки на Ербен – Карел Яромир Ербен. *Чешки приказки*. Превод от чешки: Веселина Геновска. София: Народна младеж, 1953, с. 5 – 10.

идентична: в бедно семейство се ражда син (в приказката на Ербен е в семейство на възгледар и майката умира при раждането, а в тази на Братя Грим е казано само, че майката е бедна жена) и трите орисници му предричат, че ще се ожени за царската дъщеря, което всъщност на финала се сбъдва. Друг идентичен сюжетен момент е свързан с намеренията на краля, който, щом разбира за това предсказание (в двете приказки – при различни обстоятелства), той взема новороденото дете с идеята да го убие. И в двете приказки детето е сложено в сандък или кошница и пуснато в реката, но при Братя Грим това е извършено като злодеяние собственоръчно от краля, а при Ербен слугата, на когото кралят е заръчал да удави детето, се смята над него и го пуска в една кошница по течението на реката, откъдето чешкият герой е наречен Плавачек (от глагола „плавам“). Въобще при Ербен в сравнение с Братя Грим злото е смекчено – дори този, от когото трябва да откъсне три златни косъма, при Братя Грим е Дяволът, а при Ербен – Всезнайко, чиято златна глава е тази на слънцето, както обяснява неговата майка, с която се среща героят и благодарение на която извършва три чудеса: докато Дяволът/Всезнайко спи, тя отскубва от него три златни косъма и при всяко пробуждане му задава въпрос, чийто отговор помага на младежа да се справи с три препятствия (да отпусне извора с жива вода, да възроди златната ябълка и да освободи лодкаря от задължението му да превозва хора на другия бряг). След като занася на краля трите златни косъма, той не само се жени за принцесата, но става причина кралят, воден от своя алчност, да тръгне по неговия път и повече да не се завърне. В разказа орисниците имат ограничена, но важна сюжетна роля – те се появяват само в началото на разказа, но предопределят неговото развитие. В *Трите златни косъма на дядо Всезнайко* те са представени като три баби, облечени в бяло, всяка със свещ в ръцете, които последователно изричат своите предсказания за бъдещето на новороденото в къщата дете. Характерно за орисниците и вилите като цяло е бялото облекло. Символиката на белия цвят е свързана с идеята за доброто, което съответства на ролята им в приказката – те предвещават щастливо бъдеще на новородения син.

В приказното творчество на Ербен се среща и противоположният женски персонаж, възплаващ злото – вещицата („*jezinka*“). Известната приказка на Ербен *Вещици* (*Jezinky*) представлява цикъл от два разказа. В първия от тях три вещици примамват малкия Смолечек да отвори вратата на къщичката, в която той живее със своя приятел – елена, отвличат го и в продължение на дни го хранят с намерение после да го опекаат и изядат, но еленът успява да го спаси. Втората част от цикъла е за момчето

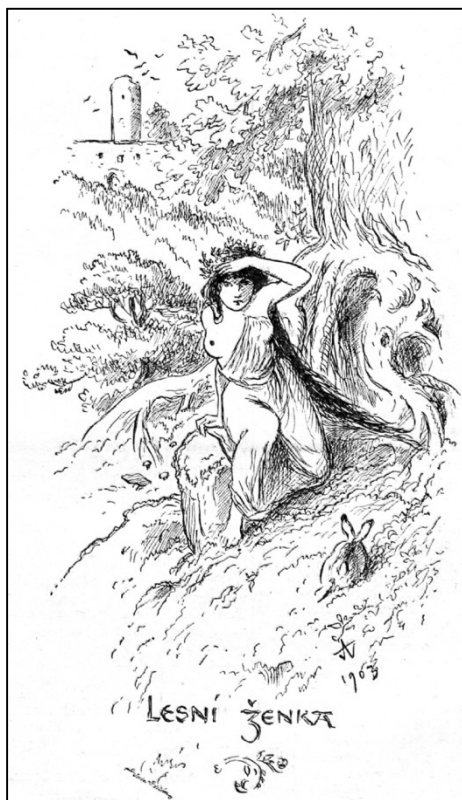
Янечек, което среща сляп старец и обещава да му пасе козите срещу прехрана. Заръката на стареца е да не влиза в гората, за да не го отвлекат вещиците, но той на третия ден я нарушава. Тогава му се явяват една след друга три красиви девойки с дълги черни коси и облечени в бяло и се опитват да го примамят. Янечек с хитрост успява не само да устои на изкушенията, но и да върне очите на дядото, които жените са му откраднали и скрили в една пещера. Ако в първата част от цикъла вещиците са изобразени като грозни старици, във втората те са представени като прелестни създания. Тяхното описание е идентично с това на самодивата: облечени са в бяло, имат дълги, грижливо разресани гарвановочерни коси и пронизващи черни очи („celá bile oblečená, vlasý po zádech pěkně rozčesané, černé jako havran, a oči jako trnky“, Ербен 1969: 134). И в двата случая те се явяват заплаха за човека, а описанието във втория разказ ги идентифицира като горски вили. От друга страна, за разлика от горската вила, която най-често е сама (вж. *Томан и самодивата*), те подобно на орисниците са винаги по три. Както става ясно, следвайки установената във фолклора традиция, Ербен активно прилага в своите приказки трихотомията и неслучайно отговорът на третата самодива е определящ за развързката – тя връща очите на дядото.

Женски приказно-фантазни образи Ербен включва не само в приказките си, но и в някои балади от стихосбирката *Кутка* (*Kytice*, 1853). Така например един от характерните примери за присъствието на такъв тип персонаж е *Пладница* (*Polednice*). Във фолклорните представи пладницата е демон, който охранява светостта на обедното време, когато слънцето достига връхната си точка (Ваня 1990: 125). Времето на появяване на пладницата е по обяд, а другите части на деня са свързани също с определени митични същества, като вечерница, полунощница и т.н. В баладата на Ербен този зловещ образ се явява възплъщение на наказанието, което сполетява майката. Затрупана от домакинска работа, майката необмислено призовава пладницата да вземе детето ѝ, което непрекъснато плаче, а тя няма време да му обърне внимание. Необмислените майчини думи стават причина за смъртта на детето. С характерния си нравствено-възпитателен тон Ербен предупреждава за магичната сила на майчините думи и сурово наказва майката заради неприявената загриженост за детето ѝ. Впрочем и в други балади образът на майката се явява причина за злощастieto, дори за смъртта на детето (*Съкровище*, *Водният дух*, *Щеркина клетва*). Ербен разчупва шаблона на идеализация, така характерен за възрожденския култ към майката, и разкрива неподозираните разрушителни сили, които се крият в нея, когато пренебрегва своето призвание да бъде закрила и опора.

Голяма част от баладите на Ербен представляват поетизирани приказни сюжети, което допълнително свидетелства за доминацията на приказния жанр през този период.

За развитието на чешката приказка през Възраждането ключова роля има и **Божена Немцова**. За разлика от Ербен, който събира народни приказки и създава техни авторизирани варианти, но наред с това придобива известност и като поет със своята стихосбирка *Китка*, Божена Немцова дебютира с няколко стихотворения, но проявява писателския си талант преди всичко в областта на прозата. Авторката на десетки разкази, повести и на първия чешки реалистически роман – *Баба* (*Babička*, 1855), се утвърждава като най-значимия представител на фолклорната проза във възрожденската чешка литература със своите приказки, събрани в седемтомното издание на *Народни приказки и легенди* (*Národní báchorky a pověsti*, 1845 – 1848). Немцова осъзнава, че е необходимо приказките да бъдат художествено променени, за да постигнат по-силно и естетическо, и нравственоевъзпитателно въздействие. За разлика от Ербен тя не проявява научно аналитично отношение към фолклора, но по време на своето пребиваване из различни чешки краища задълбочено опознава автентичната традиционна култура, без да се ограничава само до чешките и словашките приказки, а проявява интерес и към приказния фонд на другите славянски народи. И в прозата си за възрастни, и в тази, която е вдъхновена от чешката фолклорна приказка, тя се вълнува най-силно от образа на жената – саможертвена, емоционална, но с твърд характер. В приказките ѝ простонародните герои превъзхождат своите господари с моралните си принципи и мъдрост. Ръководена от християнските ценности, Немцова безгранично вярва в доброто и любовта и мечтае за социално справедливи отношения между хората. Този аспект в интерпретацията на Немцова показва, че в основата на фолклора са заложили стари митични представи, които лесно съжителстват с по-късно приетите християнски норми. Така например в славянската традиция езически митични образи като русалки и вили участват и в християнските празници около Петдесетница. По-късно тяхното литературно отражение става основа за възрожденските текстове, които имат народностен характер и изпълняват определена идеологическа функция, и приказното творчество на Немцова е убедително свидетелство за съвместяването на езически вярвания и християнска идеология, върху което се гради представата за изконна и дълговечна връзка на народния светоглед с висшите нравствени добродетели.

Образът на самодивата е централен в приказката ѝ *Горската вила* (*Lesní ženka*⁶). Главната героиня Бетушка обича да ходи в гората и там тя среща красива жена, облечена в бели одежди, тънки като паяжина, с коса като злато, с венец от горски цветя на главата. Момичето е очаровано от красотата и умението на самодивата да танцува и не успява да завърши работата си, възложена от майка ѝ, но нейната приятелка решава да ѝ помогне. По чудоден начин брезовите листа в кошницата ѝ се превръщат в злато. Бетушка заживява с майка си охолно, но никога повече не вижда своята приятелка в танците и игрите. Вярата на Немцова в доброто начало е vyplътено в образа на самодивата, която помага на бедните хора, без да очаква нищо в замяна. В края на приказката тя изчезва внезапно, така както се е появила, но успява да промени живота на своята приятелка.



Микулаш Алеш. *Горска Вила*

Като vyplъщение на доброта и благородството вилата е изобразена и в пространната приказка *Как Яромил намери щастие* (*Jak Jaromil k štěstí přišel*). И тук, както в повечето сюжети с участието на приказно-фантазни женски образи, главният герой е овчар, но отличителното в неговия образ, върху което авторката слага важен акцент, е любовта му към природата и особено към цветята. Младият мъж не иска да води живота на въглищар, за да се изхранва, както го съветва семейството му, а да бъде градинар. Един ден в пространството на гората Яромил вижда чудна птичка, която го отвежда в приказно кралство с разкошна градина, изпъстрена с цветя и плодове. Именно там се осъществява неговата среща с прекрасните и мили девойки, които носят имена на

⁶ Преводът на приказката *Горската вила* е включен в настоящия брой на списание „Славянски диалози“. – Б. ред.

цветя. Неговата спътница – Нарциска, го развежда не само из райската градина, но и в замъка, пълен със скъпоценности. Вилите, които срещат по пътя си, са лекокрили, добронамерени и в този смисъл приличат на ангелични създания. Яромил получава от Нарциска вълшебни предмети (кристално шишенце, листа от рози, златна костилка и мида с перли), които да използва в случай на нужда. Такъв тип предмети са характерен белег за вълшебните приказки, подобно на листата, които Бетушка получава от вилата и които по-късно се превръщат в злато. В този сюжет обаче Яромил използва вълшебните предмети, за да помогне на другите – листата от рози се превръщат в злато, което дава на едни бедни хора, които го приютяват през нощта, а с останалите три дара изцелява принцесата. Яромил получава кралството, намира изгубения си баща, а щастливата развръзка се явява естествен резултат от неговата доброта, скромност и състрадателност. Така Немцова, използвайки образи, присъщи на езическата традиция, каквито са вилите, прокарва една типично християнска идея за тържеството на справедливостта. Неслучайно приказният свят на свръхестествените създания е изобразен като небесна градина, обитавана от ефирни същества, подобни на ангели, които помагат на добрите хора.

Подобен приказно-фантазен женски образ срещаме в приказката на Немцова *Водната жена (Vodni pani)* от първия том на сборника *Народни приказки и легенди*. Тук свръхестественото същество отново има добротворна роля и помага на кралицата да се сдобие с мечтания син посредством вълшебна ябълка. След раждането му вилата определя съдбата на момчето, става негова закрилница и му помага да намери своята любима. И в трите приказки за разлика от Ербен Немцова внушава възможността за хармонично единство на различните светове – не само на реалния и въображаемия, но и на бедните и богатите. Според нея нравствените добродетели могат да преодолеят социалните различия. Немцова обръща особено внимание на онези индивидуални качества, които са важни за изграждането и консолидирането на колектива – било то национален, социален или семеен.

Срещата на вилата с хората става винаги в някакъв граничен време-пространствен ареал. Както отбелязахме, гранично пространство, в което се срещат двата свята, най-често е или гората, или водно място – река или езеро. Във *Водната жена* такава гранична функция има сънят. Кралицата се чувства като в затвор в своя замък далече от любимия си, който тръгва да воюва. Уморена, тя сяда под сянката на кичесто дърво близо до брега и заспива. Граничното състояние на съня ѝ се осъществява близо до водата и именно оттам идва водната вила. В съня си кралицата

се среща със своята тайна помощница (висока бледа жена с тъжно лице, със зелени прозрачни одежди и с бял воал от глава до пети), която предвещава радостната новина. Когато се събужда, вилата я няма, сякаш никога не е била там. Срещата е изключително символична със своето време и място. Трите важни елемента, свързани с водната дева, са водата, дървото и сънят. Сънищата в приказките на Божена Немцова са предвестник на някакво важно събитие, което след това става реалност. Сънят и неговото сбъдване е в самата основа на тази приказка. Сънят е граничното състояние, при което душата на човек се намира между двата свята. Според Карл Юнг естествените процеси на промяна подсказват за себе си преди всичко в съня. В съня, както и при проявленията на психозата, се разкриват множество взаимовръзки, които могат да се разглеждат паралелно (Юнг 1999: 92). При замъгленото състояние на човешкото съзнание често е почти невъзможно да се установи дали е само съновидение, или е истинско преживяване. Именно на тази основа се осъществява играта между въображение и реалност, което е от съществено значение за възприемане на приказката не само като художествена измислица, но и като вероятна реалност.

Водната вила се появява при младата майка за втори път, и този път най-вече, но също така за добро – във водата кралският син е защитен. Тя казва на кралицата, че също е майка, но тъй като вилата не може да има семейство, любимият ѝ е погубен, а детето ѝ се отглежда от хора. Тя дава на кралицата вълшебен пръстен. Такъв особен магически предмет е типична черта на вълшебните приказки, в които приказното същество е в ролята на помощник.

Особена е връзката на вилите с техните деца. Според Ян Махал те не престават да се грижат за своите деца, но го правят тайно. Бракът на вила и земен мъж е много често срещан мотив (Махал 1995: 83). Но макар да са грижовни съпруги и примерни стопанки, техният произход причинява разпад на семейството. Децата им се отличават с определени способности – с бистър ум и силна памет. Тук дъщерята на вилата има и способността да се превърне в гълъбица, за да помогне на своя любим, т.е. на царския син. Милостин – синът на кралицата, получава от злата вещица три задачи. Негов вълшебен предмет е магическият шал, който му дава младата девойка. Щом тя заспива, среща в съня си своята майка – водната вила, която я отвежда в дома си – кристалния замък под водата, характерното място, където живеят русалките. Тук, в дълбините на морето, лежи мъртвият любим на вилата – между златния и сребърния пясък. Накрая също както другарката на Бетушка вилата

награждава двамата млади със скъпоценности. Нейното предсказание се е сбъднало и всички заживяват щастливо.

Вилите – горски и водни, в образния свят на Немцова са не само добронамерени към хората, като им помагат да се справят с изпитанията на живота, но те закрилят семейството и дома (*Горската вила*), брачния съюз (*Как Яромил намери щастие, Водната жена*) и създаването на поколение (*Водната жена*). В разгледаните приказки вилата се явява въплъщение на красотата и любовта в живата природа – неслучайно е така съществена връзката ѝ с растителния (цветята, ябълката) и с животинския свят (птичето), от което личи нейната връзка с плодородието, с раждащите сили на природата.

Интересна е приликата на *Водната жена* с българската приказка *Юдинка самодива* (Йорданова 2007: 50). Там обаче главната героиня вече има дете, но то е белязано от „самодивска болест“. И двете жени се оказват близо до воден източник в мъката си:

Dala si tedy vystavět malé obydlí nedaleko břehu (Немцова 2004: 53).

Когато стигнала до брега на реката, жената седнала да си почине близо до Самодивското игрище и заспала (Йорданова 2007: 53).

И двете също така изпадат в граничното състояние на своя сън:

umdlena sedla pod košatý strom a usnula (Немцова 2004: 53).

Унесена в съня си, майката дочула някой да говори, но не можела да отвори очи от дълбокия сън (Йорданова 2007: 53).

Срещата и на двете с водната дева/самодивата е много важна за понататъшното развитие на сюжета. Водната дева дарява кралицата с дете, а самодивата спасява детето на жената от болестта. И двата образа са изградени като красиви, но тъжни жени:

Tu se jí zdálo, že stojí před ní paní vysoké postavy, smutné, bledé, ale nadmíru sličné tváře (Немцова 2004: 53).

А добрата жена не можела да забрави тъжната Юдинка, която ѝ помогнала в онзи ден и върнала радостта в живота ѝ (Йорданова 2007: 54).

Благодарение на своята свръхестествена сила и двете жени са безкрайно щастливи и благодарни:

Радвало се майчиното сърце (Йорданова 2007: 54).

„Díky tobě!“ zvolala královna, z rukou jí děťátko podávajíc. „Pohled, jak krásného syna mám“ (Немцова 2004: 54).

Докато бедната жена вижда покровителката на своето дете само един път, водната дева няколко поредни пъти се явява пред кралицата и става пазителка на кралския син. И двете вили споделят своята нещастна участ пред младите майки и техните изповеди доста си приличат. Двете се влюбват в земни мъже и силно ги обикват:

Nevýslovně jsem jej milovala a on mi též vroucí láskou splácel (Немцова 2004: 54).

Обикнах го и му бях ярна и предана къщовница... (Йорданова 2007: 51).

И двете биват дарени от съдбата с рожба:

Jedno dítě bylo plod naší lásky (Немцова 2004: 54).

Роди ни се мъжко детенце. То изпълни сърцата ни с радост и любов (Йорданова 2007: 51).

Но щастieto на самодивите е винаги краткотрайно. Любимите мъже на вилите загиват, а децата биват разделени от своите майки:

Milenec můj utonul, aniž jsem mu život zachránit mohla. Dítě ale zůstalo naživě, viny je vyhodily na ostrov, kde je lidé našli a k sobě vzali (Немцова 2004: 54).

Един ден тя (майката на самодивата не успява да ѝ прости за любовта ѝ към простосмъртен) открадна детенцето ми, а обичния ми мъж устреля по самодивски и той скоро се раздели с душата си. Останах и без дете, и без мъж – сам-саминка, сиротинка. Жестоката ми майка ме прокле (Йорданова 2007: 52).

И двете много са страдали, но такава е ориса на вилите. Между тях и децата винаги е съществувала силна връзка и ако те сами не могат да помогнат на себе си, в много случаи оказват подкрепа на другите. Водната дева цял живот помага и бди над живота на своя галеник Милостин и над своята скъпа дъщеря, която като всяка свръхестествена потомка се отличава с необикновен ум, красота и магически способности. В българската приказка самодивата помага на бедната жена от народа да запази най-ценното – своето дете, което ще стане „най-красивата и най-умната девойка на света“.

Сравнението с българския фолклор е само шрих, който разкрива наличието на общи аспекти на изследвания персонажен модел. В епохата на Възраждането, което във всички славянски култури протича синхронно, има редица идейни и естетически сходства, които разкриват

общославянския характер на разглежданата тема. Важно е обаче да се подчертае, че в отделните славянски национални контексти този персонаж има различни жанрови проявления – ако във фолклора той е застъпен предимно в народната песен и в приказката, то неговата литературна интерпретация притежава по-широк жанров спектър. Що се отнася до чешкия контекст, който се отличава със силна театрална традиция, женският фолклорно-приказен персонаж навлиза не само в поезията и прозата, но и в драмата, пример за което са приказните пиеси на Йозеф Кастан Тил *Гайдарят от Страконице* (*Strakonický dudák*, 1848) и *Горската жена или пътят до Америка* (*Lesní panna aneb Cesta do Ameriky*, 1848). Чрез образа на самодивата – съответно на Росава и на Ясана, и в двете пиеси е изведена темата за дома и любовта към родината, което внася нов акцент в този персонажен модел. Като персонификация на раждащата природа и двата женски образа са представени като майки, които всеотдайно обичат своите синове, закрилят ги и ги напътстват да се върнат обратно в родния дом.

Заклучение

Както видяхме, най-ранните свидетелства за образното присъствие на вили и русалки принадлежат на старата чешка литература, но те достигат своя разцвет през Възраждането, когато фолклорно-приказното начало навлиза и в поезията (Челаковски, Ербен), и в прозата (Ербен, Немцова), и в драмата (Тил). Представените текстове разкриват многообразието в тяхната интерпретация. Понякога те биват определяни като един и същи фолклорно-митологичен образ, а понякога са представяни като два различни персонажа, всеки от които притежава множество разновидности. В различните славянски източници образът е описан по различен, понякога дори противоположен начин. Някъде изпъква техният изцяло положителен образ, а другаде те са възприемани като възплъщение само на деструктивни сили. Можем да направим заключение, че този персонажен модел носи и двата полюса в себе си и затова е толкова интересен и непредвидим.

Важен аспект на образа е красотата, която, от една страна, възплъщава естетическия идеал за жената, а от друга – еротичното изкушение, което често води до смърт. Темата за връзката на любовта със смъртта е особено характерна за Романтизма, което обяснява и силния творчески интерес към този персонаж. Независимо обаче дали е красива, или не, вилата винаги оказва някакво нравствено въздействие върху хората, което вече ѝ придава и етичен характер. Естетическото въздействие на

образа се дължи не само на неговата красота, но и на артистизма, който се проявява чрез музиката, песента, танца.

Очертаната картина на чешкия възрожденски фолклоризъм разкрива значението както на идеята за традиционната култура като основа, върху която се гради националната идентичност, така и доминиращата през тази епоха славянска културна взаимност. Неслучайно авторите, в чието творчество откриваме образи на вили и русалки – Челаковски, Ербен, Немцова, включват в своите фолклорни сборници и текстове, представящи традиционната култура на други славянски народи, включително и българския. Съзнанието за общия духовен корен на всички славяни повдига духа и укрепва вярата в тяхното бъдеще.

От литературата фолклорно-митологичните женски персонажи се пренасят в операта, киното и в изобразителното изкуство. Сред най-емблематичните творби е операта *Русалка* от Антонин Дворжак, чиято премиера е през 1901 година в Прага. Преди тази опера чешкият композитор създава цикъл симфонични поеми, вдъхновени от баладите в Ербеновата *Китка*. От своя страна авторът на либретото на *Русалка* – Ярослав Квпил, е под въздействието на Ербен и Немцова и на приказния сюжет за водната вила, която се влюбва в човек. В своя сборник *Приказки зад завесата (Pohádky za oponou, 1967)* Камил Беднарж включва приказката *Русалка* по мотиви от едноименната опера на Дворжак.

Образът на русалката/вилата е не само част от културното минало и литературната история на славянството. Възрожденската литература, която има голяма заслуга за неговото възраждане и популяризиране, стимулира творческия интерес на редица поколения. Тази тенденция – макар и в друг социокултурен контекст – продължава и в съвременната чешка литература. Пример за това е излязлата през 2018 г. книга на Кристина Снегонова *Кръв за русалка (Krev pro rusalku)*. Това е един иновативен роман с криминални елементи за разследването на убийството на вила, а героите са зли горски жени и русалки. Може би негативният аспект на образа се появява тогава, когато хората не искат да поемат отговорността за страданията и смъртта, които причиняват, и искат да припишат всичко това на една свръхестествена сила, неподвластна на човешката воля и разум. Подобен ракурс в трактовката на този приказно-фантазен образ показва неговия потенциал да проблематизира теми, актуални и за нашата съвременност.

ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов, Вакарелски 1936:** Ангелов, Б., Вакарелски, Хр. *Сенки из невиделища. Книга за българската народна балада*. [Angelov, B., Vakarelski, Hr. *Senki iz nevidelitsa. Kniga za balgarskata narodna balada*.] София: Държавна печатница, 1936.
- Арnaudов 1966:** Арnaudов, М. *Очерци по български фолклор*. [Arnaudov, M. *Ochertsii po balgarski folklor*.] София: Български писател, 1966.
- Ванек 2012:** Vaněk, Jiří. *Estetika v proměnách prožitků: cesty, propasti a pasti estetiky*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2012.
- Ваня 1990:** Váňa, Z. *Svět slovanských bohů a démonů*. Praha: Panorama, 1990.
- Далимил 1874:** Dalimil. *Dalimilová chronika česká v nejdavnější čtení navracena od Václava Hanky*. Praha: I.I. Kober, 1874.
- Долански 1982:** Dolanský, Julius. *Karel Jaromír Erben: [studie s ukázkami z díla]*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1970.
- Ербен 1969:** Erben, K. J. *Zlatovláska a jiné české pohádky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1969.
- Ербен 1989:** Erben, K. J. *České pohádky*. 7. vyd. Praha: Albatros, 1989.
- Ербен 2009:** Erben, K. J. *Slovanské bájesloví*. Věnceslava Bechyňová, Marcel Černý, Petr Kaleta (edd.). Praha: Etnologický ústav AV ČR; Slovanský ústav AV ČR, 2009.
- Заводски 1982:** Závodský, A. *František Ladislav Čelakovský*. Praha: Melantrich, 1982.
- Йорданова 2007:** Йорданова, Л. *Български народни приказки за русалки и самодиви, за караконджули и таласъми*. [Yordanova, L. *Balgarski narodni prikazki za rusalki i samodivi, za karakondzuli i talasami*.] София: Емас-Глобус, 2007.
- Козма 1882:** Kosmůw *Letopis český s pokračováními kanowníka Vyšehradského a mnicha Sázavského*. Přeložil W. W. Tomek. Praha: Nákladem nádání Františka Palackého, 1882.
- Колева 1999:** Колева, В. *Естетика и ритуал*. [Koleva, V. *Estetika i ritual*.] Бургас: Матаник М, 1999.
- Мартинек 2013:** Martínek, T. *Vliv lidové slovesnosti na tvorbu K. J. Erbena a F. L. Čelakovského*. Brno: Masariková univerzita, 2013.
- Махал 1995:** Máchal, J. *Bájesloví slovanské*. Olomouc: Votobia, 1995.
- Мицкевич 1955:** Мицкевич, А. *Избрани произведения*. [Mickiewicz, A. *Izbrani proizvedeniya*.] Ред. Петър Динеков. София: Народна култура, 1955.

- Немцова 2004:** Němcová, B. *O Nesytovi a jiné pohádky*. Vyd. v tomto výběru 1. Praha: Vyšehrad, 2000.
- Отченашек, Климова 2012:** Otčenášek, J., Klímová, D. *Česká pohádka v 19. století*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2012.
- Павлик 1997:** Pavlík, J. V. *Toman a lesní panna: Se zvláštním zřetelem k slovanské lidové slovesnosti, slovanskému bájeslový, zvykům, obyčejům a pověrám*. Brno: Ústav slavistiky FF MU, 1997.
- Пинсент 2008:** Pynsent, B. R. *Ďáblové, ženy a národ. Vyběr z uváh o České literatuře*. Praha: Karolinum, 2008.
- Сироватка 1998:** Sirovatka, O. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky, 1998.
- Челаковски 2011:** Čelakovský, F. Ladislav. *Ohlas písní českých* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011.
- Шиндларжова, Ружичка 2003:** Šindlářová, I., Růžička, J. *Mýty a báje starých slovanů*. Olomouc: Fontána, 2003.
- Юнг 1999:** Юнг, К. Г. *Архетиповете и колективното несъзнавано*. [Jung, K. G. Arhetipovete i kolektivното nesaznavano.] Плевен: ЕА Плевен, 1999.

ОБРАЗЪТ НА САМОДИВАТА В ГАЙДАРЯТ ОТ СТРАКОНИЦЕ НА ЙОЗЕФ КАЕТАН ТЫЛ

Мариела Симеонова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Мариела Симеонова. Образ лесной девы в *Волынишке* из *Стракониц* Йозефа Каэтана Тыла

Статья посвящена пьесе-сказке Йозефа Каэтана Тыла *Волынишк из Стракониц*, и более конкретно – образу лесной девы, уходящему корнями глубоко в древнее славянское прошлое. В этом персонаже выражены важные для читателя эпохи Возрождения идеи, которые связаны с традиционными нравственными ценностями патриархального человека. Будучи типичным представителем литературы Чешского возрождения, Тыл во всем своем творчестве и конкретно в рассматриваемой пьесе выражает любовь к родному народу. Статья анализирует развитие образа лесной девы Росавы, в котором типические фольклорные представления совмещены с инновативными аспектами преданной материнской любви и связи с родной землей. Помимо центрального женского персонажа, автор рассматривает иерархию лесного царства правительницы Лесаны, населенного лесными девами и ведьмами. Таким образом, сам текст Тыла предлагает возможность разграничить типы сказочно-фантастических женских образов.

Ключевые слова: Чешское возрождение, Йозеф Каэтан Тыл, *Волынишк из Стракониц*, лесная дева

Mariela Simeonova. The Image of the Wood-Nymph in *The Bagpiper from Strakonice* by Josef Kajetán Tyl

The article focuses on the fairy-tale drama of Josef Kajetán Tyl *The Bagpiper from Strakonice*, in particular on the image of the Wood-Nymph whose deep roots are in the ancient Slavic past. This character reflects the important ideas for the Revival reader related to the traditional patriarchal moral values. As a typical representative of Czech Revival literature, Tyl expresses his patriotic sentiment through his entire work, among which this play. The article analyzes the development of the image of the Wood-Nymph Rosava, who combines the image typical for the folklore tradition and the innovative aspects, among which are the mother's devoted love and the connection with the native land. In addition to this central female character, our attention is focused on the hierarchy in the forest kingdom, ruled by Lesana and inhabited by the beautiful Wood-Nymphs and wild women. In this way, Tyl's text offers us the opportunity to distinguish the different types of fairy-tale female images.

Key words: Czech Revival literature, Josef Kajetán Tyl, *The Bagpiper from Strakonice*, Wood-Nymph

Фолклоризмът наред с историзма, филологизма и славизма е една от основните тенденции, които характеризират Чешкото възраждане¹. Засиленият интерес към духовното и културното богатство на традиционната култура, което се съхранява в съкровищницата на народното творчество, се проявява не само в събирателска дейност, но и в създаването на литературни произведения, в които фолклорният модел се проявява както в системата от мотиви и персонажи, така и в езиковите изразни средства. Този процес на усвояване на фолклорния модел се осъществява не само в областта на поезията и прозата, но и на драмата – особено в жанра на драматизираната приказка, който е предпочитан от възрожденската аудитория. Най-представителният чешки драматург, който осъществява тази жанрово-тематична тенденция, е Йозеф Каetan Тил (1808 – 1856), който е не само типичен възрожденски писател и автор на десетки поетически, прозаически и драматургични произведения, но е безусловно определян за основоположник на новочешката драма. Развитието на театъра има изключителна роля за естетическото и нравственото възпитание на масовата публика и за широкото разпространение на важни идейни послания. В този процес образът на жената е с особен статут – тя е и майка, и любима, а това означава, че чрез нея се дава израз на основните ценности в семейните и междуличностните взаимоотношения. В приказните драми на Тил наред с тези две основни роли тя изпълнява и трета – тази на свръхестествено създание, което олицетворява родната земя.

Емблематична в това отношение е драмата на Йозеф Каetan Тил *Гайдарят от Страконице* (*Strakonický dudák*), в чието действие ключова роля има майката на главния герой Шванда², която е горска вила.

¹ Чешкото възраждане според периодизацията, съществуваща в литературната наука, се развива в два основни етапа (Павлов, Тодоров 1986: 86). Началото на първия обхваща последните три десетилетия на XVIII век и първите две на XIX век. В тези времеви граници на първоначалния период доминират класицизмът и Просвещението, когато в центъра на вниманието е интересът към героичния личностен модел и към възможностите за художествена реабилитация на родния език, чрез който започва да се изгражда единна народностна култура. През втория етап, който обхваща времето от 30-те до 50-те години на XIX век, литературният живот става все по-динамичен и многообразен, като основният фокус е върху формирането на морални устои на отделната личност и на националния колектив. Това е причината през този втори период специално внимание да се отдели на народопсихологията, чийто образ бива кодиран във фолклорната култура – в приказките, песните, поговорките, които пресъздават характера както на междуличностните отношения, така и на отделната личност като представител на прос-толуднето. Фолклоризмът се развива в контекста на Предромантизма и Романтизма, които изместват класицизма и Просвещението, но без да ги игнорират напълно.

² Чешката дума „švanda“ означава „шега“, „майтап“, „забавление“, което съответства на характера на героя – със своята музика той обича да весели хората.

Тази пиеса е едно от значимите за чешката театрална култура произведения и нейното първо представление е на сцената на Съсловния театър (Stavovské divadlo) в Прага през 1847 година. Решението на Тил да представи самодивата като майка, очевидно не е случайно. Онагледявайки мотива за срещата на приказния свят и този на хората, самодивата Росава (Rosava) се явява свързващо звено – тя живее в Горското царство, управлявано от Лесана (Lesana), но в духа на народните вярвания, че вилите не могат да отглеждат своите деца, които обаче са изключително талантиливи, синът ѝ живее на село и има музикална дарба. Авторът не се е съсредоточил върху описанието на външния вид на самодивите, а е акцентирал върху действията им, като е предоставил възможността те да се самохарактеризират посредством поведението си. В духа на народната традиция важна тяхна отличителна черта е връзката им с музиката – техни любими занимания са песента и танцът. Обществото на самодивите обаче е представено като йерархично, а разликата между господарката Лесана и Росава се проявява в хода на действието и по отношение на различната им позиция към случващото се: Лесана забранява на Росава да се свърже със сина си и след това я наказва, като я понижава до най-ниското ниво в самодивското общество. Действията ѝ в началото я представят пред читателя/зрителя като отрицателен герой, но впоследствие тя проявява чувство за справедливост, опрощавайки наказанието на Росава. По този начин тя трансформира първоначално наложената представа и измества фокуса върху доброто начало, което носи в себе си. Тя е строга, но справедлива, което е необходимо за запазване на реда. Този възлов сюжетен момент може да бъде илюстриран с пример от текста:

Blaze tobě, dívko milující,
nad zlou mocí slavně vítězí.
Rosavo, já tobě milost dávám,
ve svůj kruh tě nazpět povolávám.

(Тил 2011: 87)

(Сполай ти, любящо момиче, / ти славно победи злата сила. / Росаво, имаш моята милост / и в нашия кръг обратно те призовавам.³)

Росава (Rosava) притежава вълшебни сили, което е характерно по принцип за женските приказни образи. Нейната драма идва от момента, когато се влюбва в мъж и му ражда син. Този факт става причина тя не

³ Навсякъде в текста преводът е мой – М. С.

само да изгуби уважението на своята господарка и да бъде отхвърлена от нея, но и да ѝ бъде отнета вълшебната сила. Нищо обаче не е в състояние да я откаже от нейния син и да приглуши майчината ѝ любов. Поведението ѝ свидетелства, че тя е изключително смела и не съжалява за направения избор. За нея най-тежка е повелята на нейната господарка да няма никакви взаимоотношения с родния си син. Суровата забрана обаче не успява да възпре майчината ѝ любов и тя продължава да бди над него всеки ден.

Развитието на събитията поставят сина ѝ Шванда в трудна ситуация, когато заради своята бедност той е отхвърлен от бащата на любимата си. Именно този момент подтиква Росава да му помогне и тя отива при своите дружки от горското царство с молба да го направят щастлив, като омагьосат неговата гайда, и така да го превърнат в най-добрия музикант на света:

Vdechněte mu v jeho dudy
svoje sladké zpěvy,
ať tou hudbou jeho všudy,
kamkoli jen vkročí,
ztichnou smutek, bolest, hněvy,
radostná ať slza jiskří z očí,
ať se na něj každé srdce směje –
však i zlaté odplaty mu přeje.

(Тил 2011: 20)

(Вдъхнете в гайдата му / своите сладки песни, / нека с тази музика / навред, където стъпи, / да изчезне всякаква тъга, болка, гняв, / нека в очите да искрят сълзи от радост, / нека всяко сърце да му се усмихва – / и дори със злато да му се отплаща.)

Мотивът за омагьосания музикален инструмент отправя към операта на Моцарт *Вълшебната флейта*, в която също участват приказни персонажи, а флейтата е подарена лично от Царицата на нощта – персонаж, който напомня на горска фея. И тук вълшебният музикален инструмент е предназначен да прогони злото. Като имаме предвид изключителната популярност на Моцарт в Прага още от времето, когато избира пражката сцена за премиерата на *Дон Жуан*, можем да предположим, че сходството в този мотив не е случайно. Тил обаче създава *Гайдариат от Страконице* преди всичко под въздействието на чешката фолклорна култура и поради това неговата творба придобива изцяло народностен характер.

Така например една специфична отлика на Тиловата приказна драма е централното участие на майката, чийто характер се отличава с борбе-

ност и жертвоготовност – качества, които не са типични за фолклорния протомодел на самодивата. Непреклонното ѝ решение да остане вярна на майчината любов, я прави различна, а решението на Лесана да я отлъчи, я превръща в създание, което не принадлежи към ничий свят. Чувствата обаче, които изпитва, са чисто човешки, а нейната майчина всеотдайност е безгранична. Независимо че вече е низвергната от господарката, тя я моли за милост, но не за да отмени наказанието, а за да ѝ разреши да напусне горското царство и да бъде невидим спътник на сина си.

В обръщението на Росава към Лесана има един важен за нашата тема момент, на който ще обърнем специално внимание. Умолявайки своята господарка да ѝ разреши да придружава своя син по неговия път, тя обещава да се върне и да понесе своето наказание, което се изразява в това господарката да отнеме от нейния живот колкото години иска и да я прогони при „дивите жени“:

vrátím se, a ty mi strhneš
hodiny co léta z mého věku,
odsoudíc mě mezi divé ženy.
Já se nehrozím té kruté změny;
v hloubi srdce věřím s jistotou,
štěstí mého syna
že mě smíří s každou pokutou.

(Тил 2011: 30)

(Ще се върна, а ти ще ми отнемеш / часове, години от моя живот, / ще ме изпратиш сред дивите жени. / Аз не се плаша от тази жестокост; / дълбоко в сърцето си със сигурност вярвам, / че щастието на моя син / ще ме смири пред всяко наказание.)

Това не е единственият случай, в който наред със самодивите не само се споменават, но и участват в действието така наречените „диви жени“ – те са тези, които ще танцуват около осъдения на смърт и ще отнемат и тялото, и душата му. Следователно в представите на Тил е налице съществена разлика между тези два женски персонажа. Дори в репликата на един от второстепенните герои – Томаш, те са директно противопоставени: Шванда е син на „горска вила“, докато дивите жени „примамват заблудения в нощта пътник на смъртен танц“ (Тил 2011: 82).

В репликата на друг герой – Калафуна, е още по-ясно изразена тази разлика. Когато Шванда го пита какво представляват пладниците, той му обяснява по следния лаконичен начин:

Те са като горски вили инвалиди. Когато някоя самодива се влюби в човек, кралицата я прогонва и я превръща в скитаща пладница, а тия пладници след време стават диви жени.

(Тил 2011: 23)

Следователно Тил поставя най-ниско в йерархията на свръхестествените създания, обитаващи гората, дивите жени. Този фолклорен образ е познат почти на всички европейски народи. Най-ранните писмени следи за диви хора датират от IX век в Испания, като някои от тези легенди са заимствани от франкските племена от Централна Европа. Там дивият човек е изобразяван като същество, което подтиква хората към грях чрез танц в кръг. Който се хване на него, трябва незабавно да се покае в църквата. В славянската митология също се говори за „дивы горски люде“ (Белова 1999: 92 – 93). Според древните легенди, разпространени по чешките земи и отбелязани в значимия труд *Славянска митология* (1907) на чешкия славист, митолог и фолклорист Ян Махал, дивите жени са възплъщение на примитивната агресивна природа:

Свръхестествени същества, които обикновено живеели в горите и планините, където имали подземна бърлога, която била огромна. Често са описвани като грозни жени с голяма квадратна глава, с дълга коса с червен или черен цвят, с косматото тяло и с големи гърди. Облечени са с къси поли със зелен цвят и ленени елечета. В ръцете си носят дебели прътове, увити със змии, и си припаяват. Имат си правила и водят живот, аналогичен на човешкия – жънат овес, мелят зърно и пекат хляб, чието ухание се носи из цялата гора. Притежават тайни природни сили и приготвят отвари от всякакви билки, които ги правят по-силни и дори невидими. Все пак живеят в мир с хората и често ги посещават, а тези хора, които им оставят храна, се радват на тяхното внимание и грижа. Дивите жени им почистват дома и градината.

(Махал 1907: 95 – 96)

Ако припомним фолклорните представи за смъртоносна среща на човека със самодивата, каквато интерпретация предлага например Фр. Л. Челаковски в баладата си *Томан и самодивата*, ще забележим съществена разлика спрямо трактовката на Тил, според когото съществуващата йерархия в Горското царство е не само по отношение на властовите позиции на господарката Лесана, но и на населяващите го женски създания. Майката на Шванда е възплъщение на идеализирания образ на съвършената женска природа – Росава е не само предана майка, но е и с благороден характер. В противовес на нея дивите жени се кикотят

шумно и техният танц – за разлика от този на самодивите в пиесата – е агресивен и смъртоносен.

Интересен в това отношение е образът на Лесана, която е господарка на цялото Горско царство. От една страна, тя строго осъжда Росава заради любовта ѝ към обикновен човек, както и факта, че ражда син, но се смилява и приема молбата ѝ да придружава сина си по неговия път, при условие че ще остане невидима за него. На пръв поглед лесната задача да бъде невидим и безмълвен спътник на детето си, се превръща в невъзможна за изпълнение, когато Шванда попада в затвора, където се разкайва за своите постъпки и се терзае със спомените за майка си. Тогава Росава решава да прекрачи забраната и с последна надежда да обясни цялата истина на сина си, му се явява и го прегръща. Тя е обзета от страх единствено от липсата на взаимност на чувствата ѝ, а в думите ѝ звучи отчаяние, че никога няма да чуе да я наричат „майко“. Нарушената забрана води до поредната присъда на горската господарка. В този момент отново се проявява смелостта на Росава, защото тя приема наказанието си без извинения – единственото, което е важно за нея, е щастието на сина ѝ. В този момент тя проявява не само майчина обич, но и загриженост за любимата на сина си – Доротка, и доброволно се предава на гнева на горската господарка:

Děj se podle vůle tvé, má paní,
synu neškodí, co matku raní.

(Тил 2011: 64)

(Направи каквото според своята воля си решила, господарке, / на сина не вреди това, което наранява майката.)

Но въпреки всички нарушения, които извършва Росава, Лесана проявява милост, а това качество я приближава до положителния образ на горските вили, макар че, както сочи ремарката към сцена 13 от второ действие, тя е съпровождана от дивите жени. Майчината всеотдайна любов и саможертва разтопяват желязното сърце на господарката на Горското царство – накрая тя нарушава собствените си закони и опрошчава присъдата, приемайки Росава отново в Горското царство.

Никое наказание или забрана не може да възпре силната воля на майката. Веднага щом разбира, че Шванда иска да сложи край на живота си, нарушава за пореден път правилата на своя свят – тя се явява на любимата на Шванда и я моли за помощ. Доротка е дъщеря на стария Трънка, който отказва да даде благословията си и не позволява на двамата влюбени да се оженят с довода, че Шванда е само един беден му-

зикант, който няма да бъде в състояние да изхранва семейството си. Това подтиква Шванда да измисли план как да изкара достатъчно пари и той тръгва на път по света да свири с гайдата си. Доротка със сълзи на очи го увещава да не тръгва, но напразно.

При описанието на Доротка отново липсват детайли, което ни позволява да направим извода, че Тил унифицира женските положителни образи. Както видяхме, светът на невероятните женски създания е подчинен на строги закони, което го превръща в аналогичен на човешкия от времето, когато патриархалните правила са определяли реда и поведението на хората. Доротка е от патриархално семейство, почита баща си и се подчинява на волята му. Любовта ѝ не е достатъчно основание да се противопостави на установения порядък в семейната йерархия за разлика от Росава, която нарушава всички правила в Горското царство и предизвиква осъдителната реакция на своята господарка в името на майчината си любов. Притеснението, страхът за любимия обаче пораждат неподозирана смелост, неприсъща за характера на селската девойка, и тя тръгва да го търси. Така се внушава представата, че на човека е нужно екстремно обстоятелство, за да наруши забраните, а при свръхестествените сили е нужна само любов. Макар и страхлива, подчинена на патриархалните норми, Доротка остава предана на своя любим. Когато го открива в далечния град, тя изживява разочарование от предателството на Шванда, който, макар че продължава да я обича, не иска да се върне в родното си село, защото е получил признание и слава за своя талант и благосклонността дори на принцесата Зулика. Тя иска Шванда не просто да е добре и да са заедно, а да се върнат към границите на добре познатия патриархален свят, където ще намерят нужното спокойствие. Всичко това можем да го обвържем с важните за възрожденския човек морални принципи. След като Шванда я отхвърля, тя се прибира вкъщи. И тогава у нея се събуждат гордостта и себеуважението, които е потъпкала, защото, когато Шванда застава отново пред нейната врата, тя го отправя. Росава обаче ѝ се явява и я умолява да отиде през нощта на ешафода, защото само тя благодарение на своята невинност и чистота може да го спаси.

Неслучайно финалната сцена се разиграва в полунощ срещу Еньовден: на мястото, където се намира Шванда, изведнъж се издига бесилка и злите женски сили го повличат да танцува с тях в своя кръг. В този фатален миг се появява Доротка и успява да го измъкне полумъртъв от танца на смъртта. Когато отново взема своята гайда и започва да свири, в далечния план на сцената се появяват невидими за хората Лесана със своята свита от самодиви и Росава, превърната в дива жена. Господар-

ката на Горското царство обаче е трогната от силата на майчината любов и прощава на Росава. Щастливият финал е ознаменуван с песента на Шванда, чиито думи звучат с познатия възрожденски дидактизъм:

Kdo bloudí po světě,
nenajde nic;
domov je nejlepší,
co našel dudáček
ze Strakonic.

(Който скита по света, / няма да намери нищо, / родният дом е най-добър / и него откри гайдарят / от Страконице.)

Така приказната драма на Тил възпява не само силата и саможертвата на майчината любов, но заедно с това утвърждава идеята, че човек може да бъде щастлив единствено у дома. Внушението на идеята за духовната животворна връзка на човека с родното място е осъществено чрез включването на три различни художествени пространства: Страконице – обобщен образ на чешкото село и на патриархалната семейно-родова среда; града, в който попада Шванда, където действието е локализирано в кръчмата и в двореца на принцесата; и Горското царство, управлявано от Лесана и обитавано от горски вили и диви жени. Движението на главния герой е от селото към града и обратно, а на неговата майка – самодивата Росава, от гората към града и обратно. Това са две различни траектории, които обаче винаги се завръщат към изходната точка. По този начин чрез плана на художественото пространство се осъществява възстановяване на изначалния ред, което е от особено важно значение както за фолклорния, така и за възрожденския светоглед. Формулата ред – хаос – ред е основополагаща за възрожденския литературен фолклоризъм и нейната реализация понякога изисква дори жертвоприношение (например в някои от баладите на Ербен нарушеният изначален ред бива възстановен чрез смъртта на основния или второстепенния герой). В приказната драма на Тил обаче тържеството на любовта и на хармонията не се постига чрез подобна крайно трагична сцена, но минава през редица изпитания, които са най-тежки за майката. Именно тя – Росава, е най-пълнокръвният и най-сложният образ, защото принадлежи на два свята. Независимо от очевидния дидактизъм на произведението, типичен за Възраждането в усилието му да утвърди патриархалните ценности и да извиси образа на майката, Тил постига ново идейно внушение, нехарактерно за традиционното тълкуване на персонажа на горската вила – тя е не само всеотдайна майка, готова да

се жертва за сина си, не само възплъщение на животворната духовна енергия на природата, но чрез своето поведение и участие в развитието на действието тя става важен фактор за щастливото завръщане на нейния син в родното му село и по този начин се явява олицетворение на родната земя. Патриотизмът на Тил е така всеотдаен и завладяващ, че той успява да го изрази дори чрез един фолклорен персонаж, за който подобна идейна характеристика по принцип не е присъща по линия нито на фолклорното, нито на литературното му битие.

ЛИТЕРАТУРА

- Белова 1999:** Белова, О. В. Дикие (дивьи) люди. [Belova, O. V. Dikie (divyi lyudi).] // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*, т. 2. Москва: Международные отношения, 1999, с. 92 – 93.
- Махал 1907:** Máchal, J. *Bájesloví slovanské*. Praha: J. Otta, 1907.
- Павлов, Тодоров 1986:** Павлов, И., Тодоров, В. *История на чешката литература*, част I. [Pavlov, I., Todorov, V. *Istoriya na cheshkata literatura*, chast I.] София: Наука и изкуство, 1986.
- Тил 2011:** Tyl, J. *Strakonický Dudák*, Praha: Městská knihovna v Praze, 2011. <https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/06/51/strakonicky_dudak.pdf> (посетен на 23.03.2018).

АЛЕКСАНДЪР ПУШКИН

Многократната поява на русалката в образния свят на Александър С. Пушкин е отглас не само на характерния за Романтизма митопоезизъм, но и на творческите пристрастия на руския поет към древни предания и приказни сюжети. Сред най-известните негови произведения, интерпретиращи образа на русалката, е едноименната приказна драма в стихове, която остава незавършена поради ранната смърт на автора.

За разлика от баладата, персонажът на русалката в приказната драма е изградена като трагедиялен образ: в мига, когато Наташа признава на своя любим, че носи под сърцето си неговото дете, той ѝ съобщава, че ще се ожени за друга, и тя се хвърля в Днепър; в дълбините на реката тя ражда своята дъщеря. Финалният Пушкинов стих представя срещата на малката русалка с нейния баща – княза. Музикалната версия на приказната драма, която прави руският композитор Александър Сергеевич Даргомижски, допълва сюжета със сцената, в която въпреки молбите на своята съпруга князът тръгва след малката русалка и потъва във водите на реката. Първоначално операта не е приета добре, но след провала на премиерата през 1856 г. бързо успява да спечели публиката. В България драмата на Пушкин става известна още през 1873 г.¹

И ако в приказната драма Пушкин обвързва образа на русалката с мотива за изневярата, то в баладата тя е възплъщение преди всичко на неустойчивата еротика. За първи път баладата е публикувана през 1826 г. – веднъж в януарския брой на списанието „Новости литературы“ и повторно – в книгата *Стихотворения А. Пушкина*, но за година на нейното създаване руският поет посочва 1819-а. Стихотворението, което е жанрово определено от самия автор като балада, е посрещнато негативно от цензурата, включително от духовенството. Причина за това е изборът на поета да представи в образа на изкушения мъж монах отшелник. Оригиналет е публикуван по изданието: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений в десяти томах. Том первый. Стихотворения 1813 – 1820*. Издание четвърто. Ленинград: Наука, 1977, с. 321 – 322.²

¹ Вж. Велчо Т. Велчев. *Въздействието на руската класическа литература за формиране и развитие на българската литература през XIX век: към въпроса за българо-руските литературни връзки до Освобождението*. София: БАН, 1958, с. 29.

² Биографичните бележки за преводачите и коментарите към целия раздел „Преводачески ракурси“ са мои – Жоржета Чолакова.

РУСАЛКА

Над озером, в глухих дубровах,
Спасался некогда монах,
Всегда в занятиях суровых,
В посте, молитве и трудах.
Уже лопаткою смиренной
Себе могилу старец рыл –
И лишь о смерти вожденной
Святых угодников молил.

Однажды летом у порогу
Поникшей хижини своей
Анахорет молился богу.
Дубравы делались черней;
Туман над озером дымился,
И красный месяц в облаках
Тихонько по небу катился.
На воды стал глядеть монах.

Глядит, невольно страха полный;
Не может сам себя понять...
И видит: закипели волны
И присмирели вдруг опять...
И вдруг... легка, как тень ночная,
Бела, как ранний снег холмов,
Выходит женщина нагая
И молча села у брегов.

Глядит на старого монаха
И чешет влажные власы.
Святой монах дрожит со страха
И смотрит на ее красы.
Она манит его рукою,
Кивает быстро головой...
И вдруг – падучею звездой –
Под сонной скрылася волной.

Всю ночь не спал старик угрюмый
И не молился целый день –
Перед собой с невольной думой
Всё видел чудной девы тень.

РУСАЛКА

Над езера, в дъбрави глухи,
спасил се някога монах
и спял върху листенца сухи,
във пост и труд и нямал грях.
С лопата във ръка, смирено,
старикът гроба си копал
и от небето възделено
той само тиха смърт желал.

Пред хижата, приклеknал строго,
през тиха лятна нощ веднъж
отшелникът се молел богу.
Шумял лесът нашир и дълж.
Над езерото – бяла пара,
луната плавала в покой
и тръгнал със походка стара
водата да погледа той.

Но ето – ужас във очите;
не знаел той защо и как...
Погледнал – дигат се вълните
и се снишават бавно пак...
И, боже... като сянка лека
и беличка като снега,
жена изплувала полека
от далнините на брега.

И реши тя коси, красива,
и гледа стария монах,
а той от нея се опива
и целият е само страх.
С ръка му маха тя, зовяща,
и цяла моли: погледни...
Но в миг като звезда блестяща
изчезва в сините вълни.

И цяла нощ не спи старика;
не се и моли през деня;
все нещо вътре в него вика,
все виждал младата жена.

Дубравы вновь оделись тьмою;
Пошла по облакам луна,
И снова дева над водою
Сидит, прелестна и бледна.

Глядит, кивает головою,
Целует издали шутя,
Играет, плещется волною,
Хохочет, плачет, как дитя,
Зовет монаха, нежно стонет...
«Монах, монах! Ко мне, ко мне!...»
И вдруг в волнах прозрачных тонет;
И всё в глубокой тишине.

На третий день отшельник страстный
Близ очарованных берегов
Сидел и девы ждал прекрасной,
А тень ложилась средь дубров...
Заря прогнала тьму ночную:
Монаха не нашли нигде,
И только бороду седую
Мальчишки видели в воде.

Отново паднал здрач, луната
пробола нощната тъма
и пак жената над водата
стояла хубава, сама.

Поглежда тя и тихо кима,
целувки праща отдалеч,
танцува прелестна и зрима,
зове монаха с нежна реч,
зовът люлее висините:
„Отшелнико! Ела при мен!...“
И пак изчезва под вълните;
и пак настъпва топъл ден.

На следващата нощ пак чакал
красива тя да се яви.
Дъбравите погълнал мрака;
заспали дънери, треви;
пак съмнало; вълните пели;
а от монаха – ни следа.
Деца след дни били видели
дълбоко някаква брада.

Превод от руски: **Петър Алипиев**

Петър Алипиев (псевдоним на Пашанко Пеев, 1930 – 1999) е поет и преводач, редактор във варненското издателство „Георги Бакалов“, което е сред престижните български издателства до момента на прекратяване на своята дейност през 1999 г. Издателството осъществява мащабна рецепция на чужди литератури и важна заслуга за това има Петър Алипиев. Освен руски поети (А. С. Пушкин, А. В. Колцов, А. Рубцов, А. Дементиев и др.) издава в свой превод стихотворения на Ш. Петъофи и на Н. Ленау. Преводът на Пушкиновото стихотворение е по изданието: А. Пушкин. *Избрани произведения в 6 тома. Том I. Стихотворения. 1814 – 1824*. София: Народна култура, 1969, с. 136 – 138.

Известни са ни още два български превода на това стихотворение – на Стоян Бакърджиев и на Димитър Горсов, които са достъпни в интернет: преводът на Ст. Бакърджиев е публикуван в електронното списание „Литературен свят“, а този на Д. Горсов – в сайта на „Двуезична библиотека“.

RUSAŁKA

Nad jeziorem, w dzikiej głuszy,
Mnich jakiś z wygod wyzuty,
Wśród postu – modlitw – pokuty,
Szukał zbawienia dla duszy.

Już, już motyką ubogą,
Kopał starzec grób dla siebie,
I li-tylko o śmierć błogą
Upraszał świętych tam w Niebie.

Raz kiedy, latem, u progu
Pochylonej swojej chatki,
Pustelnik myślał o Bogu,
A dnia schodziły ostatki:

Nad jeziorem wzniosł się tuman,
I na niebie księżyc młody
Błysnął w chmurkach – Mnich zaduman,
Spojrzał niechęcący na wody: –

Patrzy – cały prsestrachany,
Sam siebie pojąć nie zdoła...
Widzi – zawrzały bałwany,
I znów spokojność dokoła...

W tém, lekka jak błyskawica,
Bielsza od świeżego śniegu
Naga wychodzi dziewica,
I milczkiem siadła u brzegu.

Wlepiła wzrok w pustelnika –
Mokry włos pieszcząc u ręki.
Starca dreszcz nagły przenika,
Drży – i patrzy na jój wdzięki.

Ta, ni słówka nie zagada,
Tylko palcem wabi zdala;
I błędną gwiazdką przepada,
Senna znów skryła ją fala!

Całą noc nie spał mnich smutny,
Ani się modlił dzień cały,
Ciągłe mu jój cień okrutny
I wdzięki na myśli stały. –

Mrok drugą noc zapowiada,
Księżyc błysnął nad przyrodą,
I znów dziewica, nad wodą,
Siedzi śliczniuchna, a błada.

Patrzy, patrzy – głową kiwa –
Zdala go całuje – skacze –
Wodą się spluska – umywa –
Jak dziecko śmieje się – płacze –

To znów jak kochanka wzdycha, –
«Do mnie! do mnie!» woła mnicha –
I znowu pod wodą ginie –
I znów cisza na głębinie. –

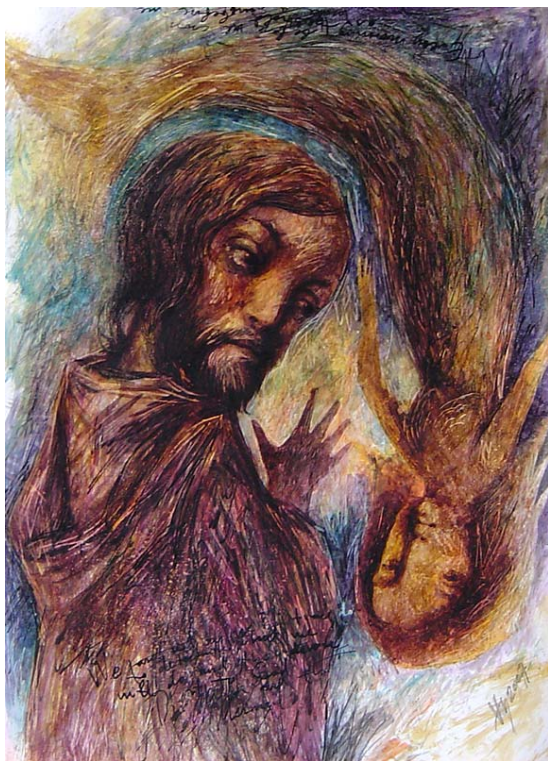
Na trzeci dzień mnich namiętny,
Już na Boga niepamiętny,
Gdy zmrok padał, dzień uciekał –
Siedział tam, i – czekał! czekał! –

Skoroż świt pozłocił wody,
Nigdzie go więcej nie było –
Tylko szczątki siwój brody,
Falą do brzegu przybiło!

Przekład: **Aleksander Rypiński**

Александер Рипински (Aleksander Radwan Rypiński, 1809 – 1886) – преводачът на Пушкиновото стихотворение *Русалка*, е полско-беларуски писател, карикатурист и етнограф. Участва в Ноемврийското въстание от 1830 г. и след погрома емигрира в Западна Европа – във Франция и Англия. По време на 15-годишния си престой в Париж се свързва с А. Мицкевич и с полския религиозен мистик и философ Анджей Товянский. В Лондон става член на Масонската ложа и е един от организаторите на нейния полски клон. Създава очерк, посветен на беларуската фолклорна култура (1840), в който помества и беларуски народни песни. Пише поезия на беларуски и на полски. Баладата на Пушкин *Русалка* превежда на полски още като ученик в гимназията във Витебск.

Текстът е взет от книгата на Мариан Топоровски, посветена на полската рецепция на Пушкин (Marian Toporowski. *Puszkina w Polsce: zarys bibliograficzno-literacki*. Krakow: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1950, с. 57 – 58), където се отбелязва, че този първи полски превод на Пушкиновата творба е от 1827 г. Рипински разделя осемстишната строфа на оригинала на две строфи по четири стиха, на което се дължи графичното несъответствие на неговия текст спрямо другите представени варианти на стихотворението.



Андрей Дорохин. *Монах и русалка*, 2007

RUSALKA

Kdys u jezera, v doubrav hluši,
mnich vyhledával spásu svou;
dny trávil v kázni čím dál tužší
jak postem tak i modlitbou.
Již stařeček si někde stranou
hrob rýčem hrubým vyrýval
a o smrt brzkou, vroucně ždanou,
se ke všem svatým modlíval.

V čas letní, na prahu své chaty,
již rozvalené bezmála,
se jednou modlil mnich ten svatý.
Tma v doubravách se černala;
klín jezera se do mlh tulil.
A měsíc, skrytý v mráčků běl,
se rudý po obloze kulil.
Mnich na vody se zahleděl.

Zří mimovolné bázně plný
a neví, zdali bdí či sní...
i vidí: rozčeří se vlny
a náhle se zas uklidní...
V tom, jak když noční stín se mihne,
a bílá jako ze sněhu
se z vody nahá žena zdvihne
a mlčky sedá na břehu.

A na starého hledí mnicha
a provlhlý si češe vlas.
Mnich bázní chvěje se a vzdychá
a vpíjí se v tu krásu krás.
Teď kyne mu, by vyšel vstříc jí,
teď rychle hlavou zakývá...
a v tom jak hvězda padající
v tůň ospalou se ukrývá.

RUSALKA

U lug tamni do jezera
Kaluder se negda skloni
Postit, molit!; svijest ga tjera,
Da se trapi, suze roni.
Lopatom je drugda pako
Starac i grob sam si kopo,
Ne bi li ga skončaj kako
Ugodnika božijeg dopo.

Jednom ljeti a na pragu
Kolibice niske svoje
Molio se Bogu dragu;
Lug se u mrak odio je,
Pram se magle vodom stero,
Viš oblaka mjesec sjao
Pa vedrinom; u jezero
Kaluder se gledat stao.

Gledo nerad nijem od straha,
Ne shvaćao sebe sama;
Val uskupi onog maha,
Pa se opet smiri nama,
Te nut laka poput sjena,
Bijela poput bijela snijega,
Isplinu mu naga žena,
Sjede mučke na kraj brijega.

Pram si češlja vlačne kose,
Motri starca pustinjača;
Starac u nju zagledao se,
Drhće strahom nejunača:
Mahati mu rukom stala,
Mignula mu glavom vidno,
U čas, kan' da b' zvjezda pala,
Klusnu, stuče u val stidno.

Noc tuto stařík probděl způli
a nemodlil se celý den:
nač myslil, všude mimo vůli
zjev krásné děvy viděl jen.
Zas doubravy se tměly šerem,
z mlh měsíc vyplul zlehouchka,
a znova děva nad jezerem
si sedla, krásná, běloučká.

Zas dívá se a hlavou kývá,
rty špulí, líbá z daleka,
hrá si a tělo vlnou zmývá,
jak dítě směje se a lká.
Zve mnicha, vábí něžným stonem...
„O mnichu, mniichu, pojd' sem již!...“
A do průzračných vin zas honem...
a stále hluboká je tiš.

V den třetí stařík, vášní slepý,
si nad kouzelné vody klín
sed', ždaje děvin obraz lepý.
Již na doubravy klad' se stín...
Noc ustoupila záři ranní.
Když po mnichu se sháněli,
tu šedý vous jen ve hlubani
prý jacís kluci viděli.

Svu noć starac nije spati,
Sav dan nije molit mogo,
Svak u misli pogled svrati
Na ljepote čudo mnogo.
Eto na lug opet tmine,
Jezerkinja opet bjela
U čas divne mjesečine
Jezeru je na žal sjela.

Gledne, migne i za šalu
Cjelune ga iz daljine,
Igra s', pljesne tad po valu,
Klikoće se od miline;
Kaluđeru nježno klikne:
„Kaluđere, k meni hodi!“
Namah opet u val dikne
I smiri se sve na vodi.

Starac treću večer jasnu
Očarana blizu žala
Sjedeć čeko vilu krasnu;
Tama lugom tamnovala.
Zora progna noćnu tamu,
Nesta traga kaluđeru;
Sijedu su mu bradu samu
Djeca vid'la u jezeru.

Přeložil do češtiny **V. A. Jung** Prijevod na hrvatski jezik **Ivan Trnski**

Вацлав Алоис Юнг (Václav Alois Jung, 1858 – 1927) – журналист, гимназиален учител, преводач, лексикограф. Превежда голяма част от поезията на Пушкин, включително *Евгений Онегин*, чието книжно издание е от 1892 г. Това е вторият чешки превод на *Евгений Онегин* – първият е на В. Ч. Бендъл от 1860 г. Юнг живее дълги години в САЩ и след като се завръща в Прага, преподава английски език във Философския факултет на Карловия университет. От английски превежда произведения на Байрон и на У. Уитман. Автор е на английско-чешки речник (1911), който е смятан за ценно постижение на чешката лексикография и десетилетия наред е многократно преиздаван.

Преводът на В. А. Юнг на Пушкиновата *Русалка* е публикуван най-напред в сп. „Златна Прага“ („Zlatá Praha“, 1913, R. XXX, s. 219), а след това е препечатан (с малки промени³) в томче със стихотворения на Пушкин, всички преведени от Юнг (*Z Puškinovy lyriky*. Praha: Politika, 1920; преводът на *Русалка* е на с. 13 – 14). Предложеният тук вариант е по книжното издание.

Иван Трънски (Ivan Trnski, 1819 – 1910) е поет и преводач, ключова фигура на хърватския литературен живот. Създава патриотична поезия, която е високо ценена от неговите съвременници. Назначен е за директор на авторитетната културна институция „Матица хърватска“ и за председател на създадения през 1900 г. в Загреб Съюз на хърватските писатели. Иван Трънски има голяма заслуга за развитието на хърватската литература и култура и като член на редакционните екипи на водещи литературни списания. Превежда от английски, немски, руски и чешки език (Шекспир, Шилер, Пушкин – *Евгений Онегин*). Безспорно признание за неговия преводачески талант е и фактът, че стихотворението на Пушкин *Русалка* в негов превод е включено в последното към настоящия момент издание на руския поет (Aleksandr Sergeevič Puškin. *Pjesme, Bajke, Drame*. Priredio Ivan Babić. Zagreb: HUM NAKLADA d.o.o., 2002, s. 32 – 33. ISBN 953-6954-05-2)⁴.

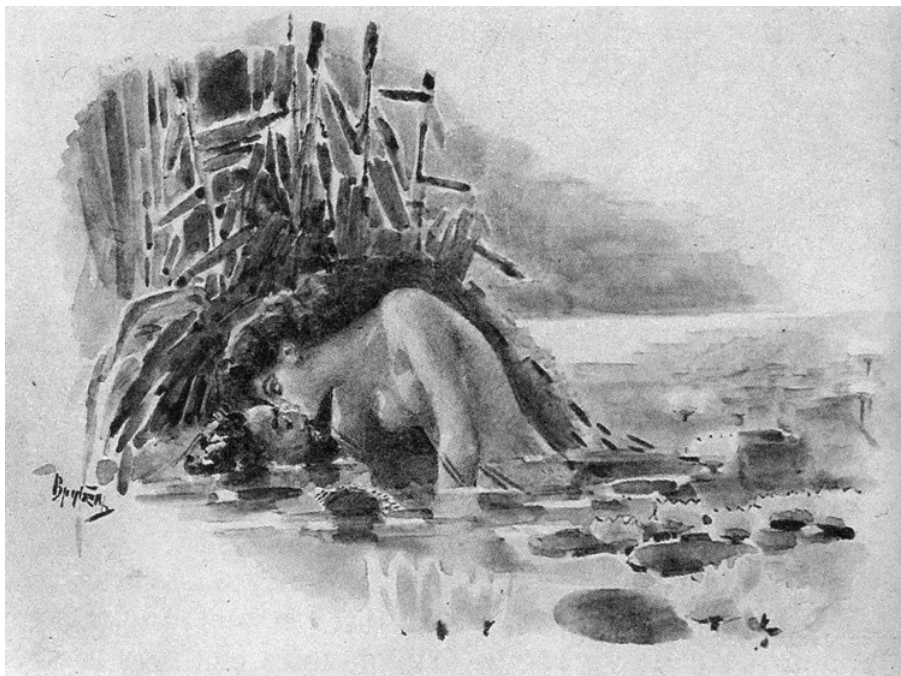
³ Освен незначителни промени, като инверсия или пунктуация, някои разлики между първата и втората публикация на превода на Юнг са показателни за тенденцията към засилване на негативния образ на стария монах (отбелязваме с абревиатурата ZP тази в сп. „Златна Прага“ от 1913 г. и с PL – книжното издание от 1920 г.), напр.: „Již staroušek si někde stranou“ (ZP) / „Již stařeček si někde stranou“ (PL); „svě chaty, / již polospadlé bezmála“ (ZP) / „svě chaty, / již rozvalené bezmála“ (PL); „страст“ вм. „любов“: „V den třetí stařík, láskou slepý“ (ZP) / „V den třetí stařík, vášní slepý“ (PL). Редакционната колегия изразява благодарност на д-р Якуб Микулецки от Института за славистика в Прага за това, че осигури двата преводни варианта на Юнг.

⁴ Редакционната колегия изразява благодарност на д-р Евелина Грозданова от Университета в Загреб, която предостави хърватския превод на Пушкиновата *Русалка*.

МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ

Стихотворението *Русалка* Лермонтов създава през 1832 г., но публикува за първи път през 1839 г. в сп. „Отечественные записки“ (том III, № 4, отд. III, с. 131 – 132). То е сред малкото произведения, в които е налице интерес от негова страна към руската фолклорно-митологична традиция. Начинът, по който той пресъздава русалката, подсказва, че стихотворението е вероятна контрареплика на Пушкиновата версия на този приказен персонаж.

Предлагаме стихотворението на Лермонтов в превод на български, сръбски и чешки език (два варианта). Оригиналет е по изданието: Михаил Юрьевич Лермонтов. *Стихотворения. Поэмы. Маскарад*. Москва: Художественная литература, 1972, с. 21 – 22. В тази публикация строфите са номерирани с арабски цифри (общо седем), но си позволяваме да премахнем тази номерация. Литературоведската интерпретация на Лермонтовата балада обаче би трябвало да отчита този формален белег, тъй като е възможно той да бъде знаков за художествения смисъл.



Михаил Врубел. *Русалка*, 1891

РУСАЛКА

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

И шума и крутятся, колебала река
Отраженные в ней облака;
И пела русалка – и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.

И пела русалка: «На дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок золотые гуляют стада;
Там хрустальные есть города;

И там на подушке из ярких песков
Под тенью густых тростников
Спит витязь, добыча ревнивой волны,
Спит витязь чужой стороны.

Расчесывать кольца шелковых кудрей
Мы любим во мраке ночей,
И в чело и в уста мы в полуденный час
Целовали красавца не раз.

Но к страстным лобзаньям, не зная зачем,
Остается он хладен и нем;
Он спит – и, склонившись на перси ко мне,
Он не дышит, не шепчет во сне!...»

Так пела русалка над синей рекой,
Полна непонятной тоской;
И, шумно катясь, колебала река
Отраженные в ней облака.

РУСАЛКА

Среднощ край тревист бряг русалка една
шумно плувала в синя вълна.
До луната да плисне чак искала тя
озарената пяна в нощта.

Люлеела бавно реката на гръд
рой от облаци, морни от път.
Русалката пеела. В здрача така
всеки звук нежно галел брега.

Тя пеела: „В моя тих пясъчен дом,
гасне ясният ден мълчешком,
там златните рибки задружно кръжат,
там дворци от кристали блестят.

И сам върху пясъка, блед и изпит,
от тръстикови сенки повит,
витяз спи, ласкан от ревнива вълна,
смел витяз от далечна страна.

Косите му, блеснали в лунен варак,
решим бавно в среднощния мрак;
целуваме устните, свити от хлад,
и ласкаем красавца млад.

Но страстните ласки, защо ли, не знам,
среща той безразличен и ням
и спи, уж приведен към мен, но, уви! –
нито шава в съня, ни мълви...“

Тъй пеела в син здрач, обзета от страст,
русалката в нощния час.
И дълго реката люляла в покой
отразения облачен строй.

Превод на български: Димитър Горсов

Димитър Горсов е български поет, автор на десетки стихосбирки и носител на национални литературни награди. Превежда предимно поезия от руски (Делвиг, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, А. Толстой, А. Фет, И. Аненски, А. Блок, М. Цветаева, С. Есенин, Б. Пастернак и др.), а от полски – *Кримски сонети* на Адам Мицкевич. Стихотворението на Лермонтов в негов превод е публикувано в електронното списание „Литературен свят“ (<https://literaturensviat.com/?p=54947>).

RUSALKA

Po reci se rusalka igrala s mrakom
 A pun mesec je gađao zrakom;
 Penom srebrnom a valova ona je htela
 Da se hitne do njegovog čela.

Dok se voda talasa i šumi i pljuska,
 Reka oblake plavetne ljuška;
 A rusalka peva, i pesmica njena
 Kroz noć klizi put obalskih stena.

I rusalka priča: „Na dnu mom, sred peska,
 Dan se sunčani sjaji i ljeska;
 Tamo šetaju zlačanih ribica stada,
 Snuju žitelji kristalnog grada.

I tu, gde se pesak o uzglavlju stara,
 Pod senkom od gustog šegara,
 Spi vitez, plen sebične prebrze reke,
 Spi vitez iz zemlje daleke.

Mi volimo kovrdže njegove crne
 Da češljamo kad dan utrne –
 Dok pred podne, u čelo i usta već žuta
 Mi ga ljubismo već mnogo puta.

Al' poljupci naši, baš ne znam zbog čega,
 Ne raspališe oganj kod njega
 On spava na prsima mojim na dnu
 I nit diše, nit šapće u snu.“

Do more je rusalka pevala mlada
 Te pesme nepojmljivog jada,
 Dok se voda talasa i šumi i pljuska –
 Reka oblake plavetne ljuška.

Превод на србски: **Миодраг Сибинович**

Миодраг Сибинович (Миодраг Сибиновић, 1937) – и като професор по руска литература в Университета в Белград, и като преводач – е сред най-значимите сръбски специалисти в областта на литературната русистика. През 1996 г. е избран за почетен доктор на Московския държавен университет. Автор е на десетки монографии върху руската литература, върху нейната сръбска рецепция и върху проблемите на превода: *Лермонтов в сръбската литература до Втората световна война* (*Ljermontov u srpskoj književnosti do 2. svetskog rata*, 1971), *Оригинал и превод* (*Original i prevod*, 1979), *Пушкиновият „Евгений Онегин“* (*Puškinov „Evgenije Onjegin“*, 1982), *За превода* (*O prevođenju*, 1983), *Поетика и поезия. Големите руски лирици* (*Poetika i poezija. Veliki ruski lirici*, 1990), *Техника на превода* (*Tehnika prevođenja*, 1990), *Славянски импулси в сръбската литература* (*Slovenski impulsi u srpskoj književnosti*, 1995), *Руски поети от барока до авангардизма* (*Ruski pesnici od baroka do avangarde*, 1995), *Пушкиновият и сръбският „Евгений Онегин“* (*Puškinov i srpski „Evgenije Onjegin“*, 1999), *Руски литературни извори* (*Ruski književni istočnici*, 2000), *Славянска вертикала. Сръбски, руски, беларуски и украински литературни теми* (*Slovenska vertikal. Srpske, ruske, beloruske i ukrajinske književne teme*, 2008).

Предложеният превод е по изданието: Mihail Ljermontov. *Lirske pesme. Poeme*. Izbor, predgovor i komentari Miodraga Sibinovića. Beograd: Rad, 1980, s. 132 – 133. В книгата са включени преводи на произведения на Лермонтов и от други сръбски преводачи¹.

¹ Редакционната колегия изразява благодарност на д-р Евелина Грозданова от Университета в Загреб, която предостави сръбския превод на Лермонтовата *Русалка*.

RUSÁLKA

Zjev Rusálčin po řece modravé plul,
plným měsícem ovlitá v půl;
ona na měsíc dostříknout přála si jen
šumné vlny té stříbrných pěn.

S hlučným přelivem kolébal řeky té šum
mráčeků, jež se v ní shlížely, tlum;
a Rusálka pěla – a zvuk zpěvů těch
zvučně dolétal na strmý břeh.

I zpívala Rusálka: „Na dně tam mém
den bílý hrá v úsvitu svém;
tam rybek je zlatých, jich bez počtu jest,
tam i mnoho je z křišťalů měst.

Tam na loži z janého písku a třtin,
jež hustý naň vrhají stín,
spí rytíř, ježž žárlivé vlny jal jek,
to cizího kraje spí rek.

Tam rozčísat kadeřný, hedvábný vlas
nám příjemno v noční je čas,
a my ve chvíli půldenní v čelo a rty
hocha švarného líbáme vždy.

Však – nevím, proč – k vášnivým polibkům těm
stále zůstává cladný a něm;
on spí – a jak sklonil se na psa mně,
ani nedýchá, nešeptá v sně!...”

Tak Rusálka pěla v šum řeky a tlesk,
jí hrud' svíral neznámý stesk;
a hukotný kolébal řeky té šum
mráčeků, jež se v ní shlížely, tlum.

RUSALKA

Pluje rusalka po řece modrotmavé,
ale k úplňku nedoplave,
touží dostříknout stříbrnou pěnu až tam,
kde je bělavý měsíc tak sám.

Vlny hučí a krouží a chvěje se v nich
obraz beránek oblakových.
A rusalka notuje na bledých rtech,
slova dolehnou na strmý břeh,

a rusalka zpívá, jak na říčním dně
se kmítají pablesky dne,
zlatým rybkám tam v tanci nic neodolá,
jsou tam hradiště křišťálová,

tam s písčitou poduškou pod hlavou spí
v stínu ukrytý do rákosí
mladý hrdina, úlovek svárlivých vln,
v srdci dálného domova pln.

Ve tmě noci mu rusaky nejraději
hebké kadeře rozvíjejí,
v pravé poledne líbají čelo a rty,
až je papsky polibků pihovatý,

ale chladný k nim zůstává, toč se jak toč.
milé rusalky nevědí proč,
ať ho na prsa tisknou, on spí jen a spí –
nedýchá, nepromluví.

A rusalka vyzpívá nad říční tmou
svou tesknotu nevýslovnou,
vlny hučí a krouží a chvěje se v nich
obraz beránek oblakových.

Přeložil František Táborský

Přeložila Zdenka Bergrová

Франтишек Таборски (František Táborský, 1858 – 1940) е чешки писател, литературен историк и преводач най-вече от руски език. Още като ученик в Славянската гимназия в гр. Оломоуц изучава руски език и проявява задълбочени интереси към руската литература. Дълги години е професор в Масариковия университет – Бърно, а като член на Художествената академия в Прага е избран за председател на Обществото на чешките библиофили, което съществува и до днес.

Високо ценени са както неговите преводи на А. Пушкин, Ю. Лермонтов, Ф. Тютчев, Грибоедов, А. Толстой, С. Мережковски и на други руски писатели, така и студиите му върху руската литература: *За руския театър (O ruském divadle, 1913, вт. изд. 1933)*, *Пушкин, певец на свободата (Puškin, pěvec svobody, 1937)* и редица други по-кратки отзиви и статии. Преводът му на Лермонтовата *Русалка* е включен в изданието: Michail J. Lermontov: *Básně II. 1833 – 1837. Přeložil Fr. Táborský. Sborník světové poesie, č. 38. V Praze: J. Otto, s. a., 1895, s. 8 – 9*. От 1892 до 1929 г. Фр. Таборски издава четири тома с произведения на Лермонтов, голяма част от които остават и до днес единствени литературни свидетелства за чешката рецепция на руския писател.

Зденка Бергрова (Zdenka Bergrová, 1923 – 2008) е чешка поетеса и преводачка на руска, украинска, френска и английска литература. Освен лирическа поезия създава и произведения за деца. Започва да публикува свои преводи непосредствено след Втората световна война. В нейна преводна интерпретация излизат произведения на Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Достоевски, Короленко, Шевченко, Есенин, Пастернак, пиеси на Островски и др. През 1949 г. докторската ѝ дисертация е отхвърлена поради изразения от авторката възглед за Вл. Г. Короленко като писател без отношение към революцията. Докторатът ѝ е реабилитиран едва през 1990 г.

Преводът на Зденка Бергрова на *Русалка* е по изданието: Michail Jurjevič Lermontov. *Bludný kruh*. Přeložila Zdenka Bergrová. Praha: Astra, 1991, s. 64 – 65. В публикацията липсва строфическа делитба на стиховете – очевидно по решение на преводачката и/или на редактора. Тук обаче сме си позволили да разграничим четиристишията, за да бъде симетрично успоредяването на двата чешки превода².

² Редакционната колегия изразява благодарност на д-р Марсел Черни и на д-р Якуб Микулецки от Института по славистика в Прага, които предоставиха двата превода на Лермонтовата *Русалка*.

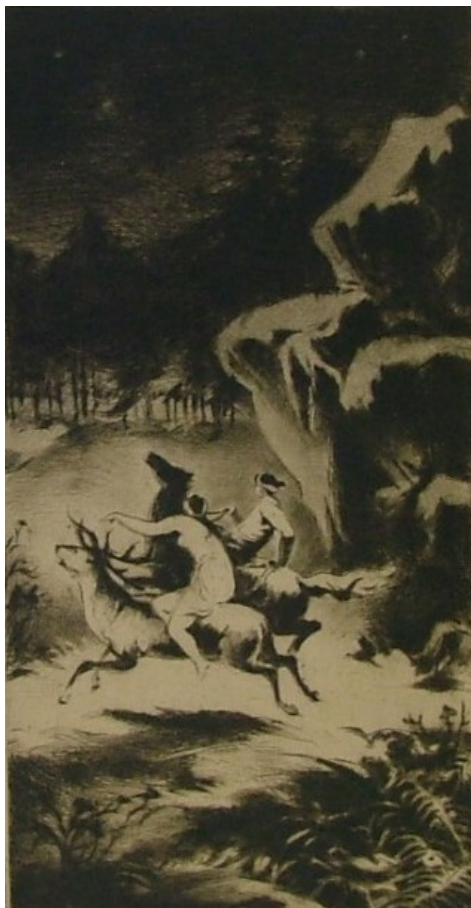
ФРАНТИШЕК ЛАДИСЛАВ ЧЕЛАКОВСКИ (František Ladislav Čelakovský, 1799 – 1852) е ключова фигура на Чешкото възраждане с особена заслуга за формиране на ново естетическо отношение към фолклора. Независимо че не успява да получи университетска диплома, Челаковски е дълбоко уважаван от своите съвременници като ерудирани писател и неслучайно именно на него, на Павел Йозеф Шафарик и на Вацлав Ханка е изпратена покана от Русия да създадат и да ръководят славянска библиотека в Санкт Петербург. Идеята не се осъществява, но самият факт е показателен за авторитета на Челаковски като филолог не само в рамките на Австрийската империя, но и далече извън нейните граници.



Годината, в която дебютира и като поет, и като фолклорист, е 1822-ра – тогава излиза и стихосбирката му *Смесени стихотворения* (*Smišené básně*), и първият том на *Славянски народни песни* (*Slovanské národní písně*, II том – 1825, III том – 1827). Челаковски има за цел не само да съдейства за реабилитация на културната памет на славяните, но и да зададе нови насоки за развитието на поезията в духа на европейския предромантически култ към непопулярни до онзи момент митологии и фолклорни образци. Неговата амбиция е не да превърне миналото в музейен експонат, а да му придаде живителна творческа енергия, която да преоткрие автентичната духовна сила, мъдрост и нравствена красота в колективния анонимен гений на простолюдието. В шестия раздел на втория том той включва четири български народни песни, които нарича „волгарски“ (*Zpěv volharský*) под влияние на ширилата се по онова време псевдонаучна хипотеза за етимологичната връзка на думата „българи“ с река Волга. Първата песен е кратък вариант на *Гора и три синджира роби* („Горо льо, горо зелена“) и е озаглавена *Защо линее гората* (*Příčina poschnutí hory*). На втората Челаковски дава заглавие *Обръщение към девойката* (*Přímluva k děvčeti*), но за българския реципиент тя е известна по първия си стих – „Момиче, малък дявол, не ми минавай през двори“. Следва песента „Заспала мома, заспала“, озаглавена *Сън* (*Sen*), по която Иван Вазов по-късно прави поетичес-

ката вариация *Калинкин сън*, която включва в стихосбирката си *Майска китка* (1880). Четвъртата „волгарска“ песен – *Мара и птицата* (*Máří a ptáček*), е с начален стих „Седи Мара на чардаци“. Чешкият българист Зденек Урбан отбелязва, че именно тези четири песни са първите преводи на българско народно творчество на чужд език¹.

За интереса на Челаковски към българската традиционна култура свидетелстват и поговорките в неговия забележителен труд *Мъдростовие на славянския народ в пословици* (*Mudrosloví národa slovanského v příslovích*, 1852), който съдържа над 15 000 примера от различни славянски езици². На фона на многобройните образци от другите славянски езици и култури прави впечатление сравнително оскъдният брой на представените от Челаковски български песни и поговорки. Причината по всяка вероятност се състои във факта, че по онова време във филологическите проучвания на южните славяни доминираща позиция имат сръбският език и култура. Освен това е важно да имаме предвид дълго налаганата представа за българския език като неславянски език. Ето защо трябва да отдадем заслуженото на Чела-



**Илюстрация на Фр. Павелка
към изданието на *Томан и самодивата*
от 1929 г.**

¹ Зденек Урбан. *Чехи и българи*. Културни взаимоотношения. София: Издателство на Отечествения фронт, 1981, с. 51.

² За българските пословици в цитирания труд на Челаковски вж. Цветана Романска-Вранска. Фр. Л. Челаковски и славянското народно творчество с особен оглед към българските народни песни и пословици. // *Годишник на Софийския университет*. Историко-филологически факултет 41. София, 1945, с. 83 – 89. В по-ново време приноси са проучванията на Диана Иванова (Франтишек Ладислав Челаковски, или за траекториите на славянската взаимност. // *Недописани страници към историята на българския книжовен език. Славянски ракурси*. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2008, 171 – 188).

ковски, който е сред първите филолози, легитимирали принадлежността на българския език и култура към славянската общност. Само три години преди да бъде публикуван сборникът, съдържащ български народни песни, и при това в годината, когато излиза първият том на *Славянски народни песни* – 1822-ра, Вук Караджич издава своя знаменит *Додатък към Санктпетербургските сравнителни речници на всички езици и наречия, с особен оглед към български език*, в който представя основни характеристики на българския език (фонетични особености, род, число, склонение, наклонение и пр.). Към кратката характеристика на българския език Вук добавя и 27 народни песни в оригинал, две от които Челаковски дава в свой превод: *Седи Мара на чардаци*³ (под номер 6) и *Ојле, горо зелена* (под номер 16). Другите две песни Челаковски навярно е научил от български студенти в Прага.

Най-известните авторски книги на Челаковски са безспорно неговите „отгласи“: *Отглас от руски песни* (*Ohlas písní ruských*, 1829) и *Отглас от чешки песни* (*Ohlas písní českých*, 1839), изградени върху типични за фолклора мотиви и строфическа ритмика, които той ползва като градивен материал за своите авторски интерпретации. Сред включените в тях стихотворения чешката литературноисторическа оценка неотменно откроява като особено значима баладата *Томан и самодивата* (*Toman a Lesní panna*) не само заради художествените ѝ достойнства, но и заради факта, че е първият чешки литературен образец на този жанр. Оригиналет на произведението е по електронната публикация (Čelakovský, František Ladislav. *Ohlas písní českých* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011), която е римейк на изданието от 1954 г. (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy).⁴



Бохумил Добиаш, *Томан и самодивата*

³ Вук изписва *чердаци*.

⁴ Творческите портрети на авторите в рубриката „Преводи“, ако не е посочено друго, са представени от Жоржета Чолакова.

TOMAN A LESNÍ PANNA⁵

Večer před svatým Janem
mluví sestra s Tomanem:
„Kam pojedeš, bratře milý,
v této pozdní na noc chvíli
na koníčku sedlaném,
čistě vyšperkovaném?“

„Do Podhájí k myslivci
musím ke své děvčici;
znenadání nemám stání,
zas mě čekej o svítání.
Dej, sestřičko, dej novou
košiličku kmentovou,
kamizolku růžovou.“

Jiskra padla pod koníčkem,
sestra volá za bratříčkem:
„Slyš, Tománku, radu mou,
nedávej se doubravou:
objeď dolem k Svaté hoře,
ať nemám po tobě hoře,
dej se raděj v zápolí,
ať mě srdce nebolí.“

Nejel Toman doubravou,
dal se cestičkou pravou;
a v Podhájí u myslivce
nový domek jedna svíce,
hostí mnoho spolu,
jízba plna hovoru.

ТОМАН И САМОДИВАТА

Вечерта пред Еньовден
думаше сестра на брат си:
– Томане, къде си тръгнал,
късно е и вече мръкна,
враня коня си нагиздил
и какво си ти намислил?

– Страст към моята любима
ме обзе неудържима,
да я видя аз копнея,
ще отида аз при нея.
Сестро, ти недей ме хули,
ами дай ми бързо, чу ли,
розовата ми кошуля.

– Мили Томан, не минавай
ти през гъстата дъбрава,
а по пътя обиколен
под Света гора там долу.
Моля те, не ме кори,
в страх сърцето ми гори,
ти мини през долчинката,
да не ме боли душата.

И послуша той сестра си,
не пое по път опасен;
Томан в селото отиде –
до дома на свойто либе,
а пък вътре пълно с хора,
смеят се и си говорят.

⁵ Древното название „вила“ по наше време се среща често сред южните славяни, но отдавна е забравено от нашия народ (още през XVII век Роса и Пешина го свързват с гръцката Хеката!); все пак и днес в някои краища е познато на простолудието под названието „горска дева“ (Lesní panna). Облеклото и външният вид на горските деви в народните приказки са различни. От всички образи на мен най-много ми допада този, който съм дал в стихотворението. Говори се, че горските деви имат най-голяма сила над човека в нощта преди Еньовден, и не се препоръчва по това време да се ходи по полето, още по-малко – в гората. – Б. а.

Smutkem Toman obklopen
 patří s koně do oken:
 děvče láskou jen rozplývá,
 na ženicha se usmívá;
 otec jedná námluvy,
 matka hledí obsluhy.
 Jedli, pili, rozprávěli,
 dobrou vůli spolu měli,
 žádný na to nic nedbal,
 kůň že venku zařehal,
 a mládenec zavzdychal.

Panna jenom snoubená
 najednou se zarděla;
 svědomí ji přece tlačí,
 šeptá cosi sestře mladší.
 Sestřička od večere
 vyšla rychle za dvěře:
 „Na věky se, Tomane,
 milá s tebou rozstane,
 jinému se dostane.
 Najezdil jsi se k nám dosti,
 dnes tu máme bližší hosti,
 hledej sobě jinde štěstí.“

Toman koněm zatočil,
 v širé pole poskočil,
 zaťal zuby, smračil čelo,
 kolem všecko neveselo.
 Půlnoc byla, měsíc zašel,
 sotva jezdec cestu našel;
 prudce hned, pak loudavě
 ubíral se k doubravě.
 „Všecky krásné hvězdičky
 ze tmy jsou se prosypaly,
 proč vy, moje mladé dni,
 ve tmách jste se zasypaly!“

През прозореца той вижда:
 тя е до жениха гиздав
 и усмихва се щастливо,
 и го гледа закачливо;
 сватове са с бащата,
 майка ѝ реди софрата.
 Хапват, пийват и хортуват
 и годежа ѝ празнуват,
 ни един не чу от тях
 конят му как изпръхтя,
 Томан как се разрида.

В миг сгодената мома
 цялата поруменя,
 нещо в нея трепна,
 на сестра си тя пошепна.
 Мигом нейната сестричка
 скокна и навън изтича
 и на Томан тъй му рече:
 – Тя не е със тебе вече,
 взема друг за свой съпруг,
 твоят път от днес е друг.
 Имаме си гости вкъщи,
 ти върви и не се връщай.

Томан дума не отрони
 и възседна бързо коня,
 смръщи чело, стисна зъби
 и в нощта препусна скръбен.
 Накъде ли пътят води?
 Мрак покрива небосвода.
 Ту в галоп, ту ход забавя
 към дълбоката дъбрава.
 „Прелестни са пак звездите
 и през мрака светят ясно,
 а на младостта ми дните
 от тъми покрити, гаснат!“

Jede, jede doubravou,
les šumí mu nad hlavou,
větrík chladný z noci fouká,
nad ouvalem sova houká;
koník blýská očima,
koník střihá ušima.

Cupy dupy z houštiny
letí jelen v mejtiny,
na jelínku podkasaná
sedí sobě Lesní panna;
šaty půl má zelené,
půl kadeřmi černěné,
a ze svatojanských broučků
svítí pásek na kloboučku.

Třikrát kolem jak střela
v běhu koně objela,
pak Tomanovi po boku
vyrovnává v plavném skoku:
„Švarný hochu, nezoufej,
bujným větrům žalost dej,
jedna-li tě opustila,
nahradí to stokrát jiná.
Švarný hochu, nezoufej,
bujným větrům žalost dej!“
To když sladce zpívala,
v oči se mu dívala
Lesní panna na jelenu,
Toman cítí v srdci změnu.

Jedou, jedou pospolu
měkkým mechem do dolu,
panna Tomanu po boku
vyrovnává v plavném skoku:
„Švarný hochu, skloň se, skloň,
jenom dále se mnou hoň;
líbí-li se ti mé líce,
dám radostí na tisíce.

През дъбравата той язди
вред шумят листа и храсти,
от ношта ветрец поява,
крясък совата надава;
конят святка със очи
и наострил е уши.

Тропа-троп – от гъсталака
някакъв елен изскача,
на елена – самодива,
чудно приказна, красива,
дрехата ѝ е зелена
и навита до колене,
в разпилените коси
рой светулчици блести.

Като литнала стрела
покрай коня очерта
три пъти тя кръг широк,
после спира с плавен скок:
– Момко, ти недей да крееш,
вятър жалби ще отвее,
щом напусне те една,
идва следваща жена.
Момко, ти недей да крееш,
вятър жалби ще отвее!
Пее сладко самодива
и в очи очите впива.
Чувства той как този зов
в него ражда трепет нов.

И по горската пътека,
с мъх покрита, те полека
яздят през дола дълбок,
мигом тя със плавен скок
с коня му се изравни:
– Хубавецо, с мен тръгни,
ти харесваш ме, нали,
знай, ще бъдеш с мен щастлив.

Švarný hochu, skloň se, skloň,
jenom dále se mnou hoň!“
To kdy panna zpívala,
za ruku ho ujala;
Tomanovi rozkoš proudem
prolila se každým oudem.

Jedou, jedou dál a dál
podle řeky, podle skal,
panna Tomanu po boku
vyrovnává v plavném skoku:
„Švarný hochu, můj jsi, můj!
K mému bytu se mnou pluj;
světla denního v mém domě
věčně nezachce se tobě.
Švarný hochu, můj jsi, můj –
k mému bytu se mnou pluj!“

To kdy panna zpívala,
v ústa jezdce líbala,
v náručí ho objala.
Tomanovi srdce plesá,
uzdu pouští, s koně klesá
pod skalami prostřed lesa.

Slunce vyšlo nad horu,
skáče koník do dvoru,
smutně hrabe podkovou,
řehce zprávu nedobrou.
Sestra k oknu přiskočila,
a rukama zalomila
„Bratře můj, bratříčku můj,
kde skonál jsi život svůj!“

Момко, само ти склони,
и със мене ти тръгни!
Докато тя песента редеше,
за ръката нежно го държеше
и във тялото му младо
вя се трепетна наслада.

Яздыт, яздыт те нататык
край скалите, край реката,
яздыт през дола дълбок,
мигом тя със плавен скок
спря до него и му рече:
– Момко, мой си, мой си вече,
в моя дом ела със мен,
ще забравиш що е ден.
Момко, слез от своя кон,
с мен ела във моя дом!

Пее тя и с нежни ласки
го прегръща все по-страстно
и целува по устата.
Томан пуснал е юздата
и се свлича той от коня
сред дъбравата усойна.

Слънце грейна сред простора,
конят цвили сам на двора,
удря о земи копита,
носи вести жаловити.
И сестрата скокна бърже
и от скръб ръце закръши:
– Братко мили, братко клети,
кой погуби те навеки!

Ohlas písní českých (1839)

Отглас от чешки песни (1839)

Превод от чешки: **Жоржета Чолакова**

КАРЕЛ ЯРОМИР ЕРБЕН (Karel Jaromír Erben, 1811 – 1870) създава една от най-значимите литературни страници от историята на Чешкото възраждане, вдъхновена от любовта към народното творчество. И макар че тази пристрастеност особено към жанра на приказката е присъща въобще на неговите съвременници, Ербен заедно с Челаковски и Немцова са основната триада, върху която се гради не само фолклористиката като клон на славянската филология, но и моделът на фолклоризирания художествен дискурс. В продължение на четири творчески десетилетия Ербен работи всеотдайно за съхранение на културната памет и на закодираните в нея духовни ценности, като същевременно успява въз основа на фолклорния първообраз да конструира литературен език, разбиран от неговите съвременници като своеобразна проява на модерността. Без да манифестира отношение към Романтизма, който по това време е едностранно разбиран като естетико-философски израз на самотно страдащата душа, Ербен създава паралелен художествен свят, в който героите също страдат, но приемат своята съдба като изкупление за извършено от тях нравствено прегрешение. Това е основният идеен акцент не само в неговите приказки, но и в поезията му, събрана в единствената му стихосбирка – *Китка* (*Kytice*, 1853). С други думи, проблемите, които поставя Ербен, са съзвучни на романтическия екзистенциален универсализъм, но са решени посредством митологично-фолклорни архетипи, тъй като именно в тях е заложена мъдростта на познанието и жизнестойчивата енергия на колективния човешки опит.



Въпросът дали Ербен може да бъде отнесен към Романтизма, е дискутиран дълги години в чешките литературоведски среди. Своеобразен отглас на тази полемика е статията на Ян Мукаржовски¹ *Антиподи*, която включва в съпоста-

¹ Ян Мукаржовски е автор на студията *Антиподи* (*Protichůdci*, in: *Slovo a slovesnost* 2, 1936, N 1, s. 33 – 43), в която представя Маха и Ербен като изразители на две противоположни философско-естетически позиции, формирани в чешкия възрожденски кон-

вителен план К. Я. Ербен и К. Х. Маха въз основа на сходни мотиви в тяхната поезия, интерпретирани обаче по различен начин. Така например различно е разбирането на двамата чешки поети за отношението на творческата личност към културната традиция. За разлика от Маха, който в някои свои стихотворения ползва ритмиката и дори определени дискурсивни формули, познати от фолклорната лирическа песен, но единствено за да изрази светоусета на тоталния самотник, Ербен се интересува от етоса на фолклорния човек. С дълбока убеденост в съществуването на изначален нравствен ред, чиято устойчивост (дори понякога с цената на жертва) е манифестирана именно в традиционната култура, той равнополага езически вярвания и християнски нравствени максими, за да изведе универсалните закони на човешкото битие.

Българският читател има твърде оскъдна представа за тази част от творчеството на Ербен², който по своя разказвачески талант е съизмерим с приказници като Шарл Перо, Братя Грим и Андерсен. Единственото до този момент българско книжно издание (Карел Яромир Ербен. *Чешки приказки* (преводач от чешки: Веселина Геновска. София: Народна младеж, 1953) включва само шест приказки: *Трите косъма на дядо Всезнайко*, *Златокоска*, *Гърненце*, *вари*, *Жар-птица* и *Кума Лиса*, *Ирко с Козата* и *Дългия*, *Широкия* и *Острогледия*. Други две приказки – *Разумът и късметът* и *Кралят пор*, са публикувани в превод на Росина Кокудева и Кристина Неделчева в сп. „Славянски диалози“ (2010, кн. 10 – 11, с. 214 – 218), където е направено и кратко биографично представяне на автора. Оригиналът на предложената в следващите страници приказка *Ябълковата девойка* е по електронното издание (Erben, Karel Jaromír. *Jabloňová panna* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2012), което е римейк на текста, включен в книжката с избрани приказки под съставителството на Ярослав Сайферт (*Kouzelná lucerna: výběr českých pohádek*. Uspořádal a úvodní báseň napsal Jaroslav Seifert, obrázky Karel Svolinský. 2. vyd. Praha: Národní gráce, 1945). *Ябълковата девойка* е сред най-популярните приказки на Ербен – продължава да се преиздава, да се играе на сцена, има няколко анимационни версии, а през 2000 г. е филмирана (режисьор Милан Цислар).

текст. Разграничаването между тях Мукаржовски провежда по линия на следните опозиции: новаторство – традиционализъм, бунтарство – резигнация, индивидуалистичен субективизъм – колективистична ценностна система, монологичност – диалогичност, образна динамика, дематериализираща предметността у Маха, и предметна конкретика у Ербен, и пр.

² Стихосбирката на Ербен *Китка* е преведена от Атанас Звездинов („Славика-РМ“, 1994; Авангард Прима, 2011). Направено е и двуезично издание („Херон Прес ООД“, 2003).

ЯБЪЛКОВАТА ДЕВОЙКА

Живял някога един млад крал, който много обичал да ловува в гората. Веднъж още в ранни зори излязъл на лов и по пладне ожаднял, но наблизил нямало нито поток, нито кладенец. И както, напълно отчаян, дълго яздел из гората и се чудел как да утоли жаждата си, ненадейно се озовал до едно ябълково дърво, на което висели три хубави узрели ябълки. Едната им половина била аленочервена, а другата – жълта като восък, сякаш нарочно искали да бъдат забелязани. Още докато си мислел, че може да ги откъсне и с тях да утоли жаждата си, устата му се напълнила със слюнка. Откъснал той едната ябълка, извадил от джоба си нож и започнал да я разрязва. Но още щом я разполовил, от ябълката изскочила девойка. Кралят бил запленил от нея, понеже от глава до пети била гола-голеничка и толкова красива, колкото никога досега не бил виждал. И като изскочила, рекла:

– Вода! Вода!

Но още преди кралят да се опомни, тя мигом изчезнала като спукан сапунен мехур, та чак не могъл да повярва на очите си и си помислил, че само така му се е сторило. Тогава откъснал и втората ябълка, взел ножа и също я разрязал на две. От нея отново изскочила гола-голеничка девойка, както Бог я е създал, но много по-красива от първата. Кралят направо се прехласнал пред хубостта ѝ. Тя също извикала:

– Вода! Вода! Вода!

Но тъй като наблизил нямало вода, и тя като първата изчезнала на мига. Нажален, кралят си помислил: „Със сигурност и третата ябълка ще е като другите!“. Откъснал и нея, но я прибрал и решил, че ще я разреже, когато наблизил има вода.

Най-сетне стигнал до една много дълбока река с буйно течаща вода. Застанал на брега, извадил ябълката, разрязал я на две и мигом от нея изскочнала девойка – още по-красива от първите две. Когато извикала „Вода! Вода!“, кралят бързо се навел над реката, напълнил шепата си с вода и я поръсил, за да не изчезне и тя. Но тъй като била гола-голеничка, девойката се смутила и помолила краля да ѝ даде пелерината си, за да се покрие. Щом успял да опази третата девойка, тя още повече му харесала и решил, че няма да може вече да живее без нея. Затова побързал да ѝ каже:

– Ако ми обещаеш, че ще се омъжиш за мен, ще ти дам пелерината си.

Като видяла, че няма друг избор, девойката му обещала, че ще се омъжи за него. Той веднага свалил пелерината си, подал ѝ я и казал:

– Почакай ме тук, докато се върна да те взема. Няма да се бавя.

Пъргаво се метнал на коня и препуснал с всичка сила към двореца си. Още щом стигнал, наредил да впрегнат карета с три двойки коне и бързо поел обратно към своята невеста.

Но нека го оставим да препуска по обратния път и да видим какво прави на брега на реката милата девойка. Докато седяла загърната в неговата пелерина и го чакала, изневиделица зад нея се появила една грозна старица, смъкнала пелерината от гърба ѝ и докато девойката се опомни, я бутнала в реката. Тя потънала във водата и от нея не останала и следа. Тогава старицата чевръсто свалила дрехите си, хвърлила ги в реката, наметнала се с пелерината и седнала на мястото, където преди седяла девойката. Когато кралят пристигнал, много се изплашил, че вместо красивата девойка заварил грозна старица. Но понеже знаел, че девойката не е обикновено създание и че бил дал дума да се ожени за нея, качил старицата в каретата и си помислил: „Сигурно сега само иска да ме изпита, а след сватбата отново ще се превърне в красива девойка“. Щом стигнали до двореца, наредил да устройт пищна сватба, а всички придворни започнали тайно да му се присмиват, че такъв млад и красив крал си взема за жена стара и уродлива бабичка, която бог знае откъде се е появила. Но на краля не му било до смях и със свито сърце продължавал да се надява, че след венчавката уродливата старица отново ще се превърне в красива девойка. На връщане от църквата кралят погледнал в очите вече законната си съпруга, но тя все така си оставала стара и грозна. Много се натъжил, но продължил да се надява и си помислил: „Сигурно все тъй иска да ме изпита, но след първата нощ дано отново се превърне в красива девойка“. В ранни зори на следващия ден отново погледнал съпругата си в очите – а тя била станала дори още по-грозна и по-сбръчкана от преди. Кралят много се разгневил и решил да нареди да я изгонят от двореца, ала после размислил и си казал: „Сигурно продължава да ме изпитва. Ще почакам, докато ми роди син“. Сърцето на краля още повече се свило, прибрал се в покоите си, заключил се и не искал никого да пусне при себе си. И както гледал умислен към градината, долетяла до прозореца му бяла гълъбица с червена човчица. Без да се бои, тя кацнала на ръката му, започнала да гука и да се гали в него, сякаш го познавала отпреди. Кралят също много ѝ се зарадвал, помилвал я, целунал я и я попитал:

– Защо си дошла, моя златна гълъбице?

А тя му отвърнала:

Гу-гууу! Гу-гууу!
Истинската не е тук.
Тя лежи в реката,
от вълните бели е залята.
Гу-гууу! Гу-гууу!

Това още повече натъжило краля и дори вече не искал да погледне своята старица, а когато тя го попитала защо е умислен, даже не ѝ отговорил. На следващия ден отново се затворил в покоите си и седнал угрижен до прозореца. Отново долетяла същата бяла гълъбица, кацнала на ръката му и започнала да се гали в него. Кралят пак ѝ се зарадвал, помилвал я, целунал я и я попитал защо е дошла. Тя отново му отвърнала:

Гу-гууу! Гу-гууу!
Истинската не е тук.
Тя лежи в реката,
от вълните бели е залята.
Гу-гууу! Гу-гууу!

Поведението на краля от предходния ден обаче се сторило подозрително на старицата и тя веднага си наумила, че трябва на всяка цена да разбере причината. И когато кралят отново се заключил в покоите си, тя тихо се приближила до вратата и надзърнала през ключалката. Така успяла да види гълъбицата и да чуе всичко, което тя му казала. Много се разгневила старицата и без да се бави, отърчала при кралския ловец и му казала:

— Една бяла гълъбица често прелита до прозореца на краля. Още днес искам да я застреляш и да ми я донесеш. Ако не го направиш, ще платиш с главата си.

Ловецът веднага отишъл в градината и щом гълъбицата литнала от кралския прозорец, я застрелял и тя паднала окървавена на земята. Взел я и я отнесъл на кралицата, а тя разкъсала гълъбицата на парчета, наредила да запалят пещта и я хвърлила вътре, та да стане на пепел.

— Така ти се пада, щом идваш да гукаш на краля! — казала старицата.

Но на земята, където била паднала гълъбицата, останали три капки кръв — мънички и червени като три мъниста. Те постепенно попили в земята и през нощта пуснали коренчета. На заранта, щом слънцето се показало, на мястото била израснала тъничка ябълкова фиданка. Тя започнала видимо да расте и когато слънцето се издигнало високо, вече била станала красиво ябълково дръвче. А когато слънцето започнало да залязва, на дръвчето вече били цъфнали три ябълкови цветчета — бели и аленочервени, които изпълвали с уханието си всичко наоколо. В крал-

ската градина работел един градинар. След смъртта на жена си той живеел сам със своята дъщеря, която обожавала цветята. Всеки ден на мръкване тя се разхождала с лейка и ги поливала, а всяка сутрин отивала да види колко цветя са разцъфнали и колко са увехнали. И когато привечер отново отишла да полее цветята и наближила ябълковото дръвче, учудила се на необикновения омаен аромат, който се разнасял от него. Вдигнала очи към дръвчето и като забелязала красивите червеникави цветове, подскочила от радост, но веднага се натъжила и казала:

– Жалко, че този прекрасен цвят няма никакъв плод да даде!

Есента вече наближавала и студеният вятър започвал да вее по стърнищата. На девойката ѝ станало мъчно за красивия ябълков цвят, откъснала го и го сложила на прозореца си, за да го запази възможно най-дълго.

На следващия ден станала много рано и отишла да работи в градината. Когато се върнала за малко в къщата, застинала на прага от почуда: леглото било оправено, стаичката била преметена, масата и столчетата били грижливо почистени, а на полицата и в скрина всичко било старателно подредено. При това не го била направила сама, а и никой не бил идвал през това време. Какво ли не ѝ минало през ума, къде ли не търсила, но напразно – от никого ни вест, ни кост. На следващата сутрин, когато отново се върнала от градината, всичко се повторило – къщата била оправена, измита, преметена и подредена. И пак не заваряла никого, който би могъл да го е сторил. Решила, че трябва да разбере кой върши всичко това. Вечерта нарочно разхвърляла дрехите в скрина, свалила паниците и гърнетата от полицата и ги наслагала навсякъде из стаята, разляла вода върху масата и пода и навсякъде изпоцапала, за да има на следващия ден повече за чистене и оправяне. Сутринта взела лейката и се престорила, че отива в градината, но само заобиколила, промъкнала се през задната врата на къщата и надзърнала през ключалката на вратата към стаята си, за да види какво точно ще се случи. Ябълковият цвят до прозореца изведнъж се превърнал в прекрасна девойка – бяла като сняг и с алени бузки, но била съвсем гола. Тя веднага се заловила за работа: изтупала завивките и застлала с тях леглото, наредила паниците и гърнетата върху полицата, избърсала масата и столовете и докато била погълната от работа, вратата се отворила и в стаята влязла дъщерята на градинаря. Ябълковата девойка се изплашила и започнала да вика:

– Вода! Вода!

И както дъщерята на градинаря държала в ръце пълната лейка, без много да му мисли, поляла девойката от глава до пети. Тя ѝ благодарела от сърце и я помолила да ѝ даде някоя от нейните рокли, за да се

облече. Градинарската дъщеря ѝ дала рокля и веднага се втурнала към двореца, за да разкаже всичко на краля.

Когато чул всичко това, той скочил и като елен се спуснал към къщата на градинаря. Щом влязъл, веднага познал красивата девойка. Тя пък му разказала как старата магьосница я хвърлила в реката и измамила краля. Казала му също, че били три сестри, и трите – кралски дъщери, че тя е най-малката от тях и как един ден старицата ги омагьосала в гората, където кралят видял ябълковото дърво.

– Аз вече съм свободна – казала девойката, – но моите сестри ще трябва още дълго време да летят като бели гълъбици по света, докато магьосницата е жива.

В този миг през прозореца долетели две бели гълъбици, кацнали на раменете на сестра си, загукали и запърхали с крилца от радост, че сестра им е вече свободна. Тогава кралят много се разгневил, наредил да вържат старицата със здрави въжета, да запалят същата оная пещ, в която тя била изгорила бялата гълъбица, и да я хвърлят вътре, за да стане на пепел. В този миг белите гълъбици се превърнали в красиви девойки. Трите сестри се прегърнали и заплакали от радост, че са вече освободени от магията. Тогава кралят отново наредил да подготвят пищна сватба, но вече не бил със свито сърце, а се чувствал весел и щастлив със своята млада и красива съпруга. Заедно живели дълги години и ако вече не са умрели, със сигурност все още живеят някъде.

Какво станало с другите две девойки ли? Ами какво друго? Нали били красиви, при това кралски дъщери, омъжили се и живели щастливо.

Превод от чешки: **Борислав Борисов**

БОЖЕНА НЕМЦОВА (Božena Němcová, 1820, Виена – 1862, Прага) е първата жена писател в чешката литература, чието творчество е с историческо значение за развитието на прозата и за утвърждаването на реализма. Тя придобива писателска слава не само като автор на първия чешки роман – *Баба* (*Babička*, 1855), но и със своите разкази и повести, пресъздаващи с етнографски рисунък и усет към предметно-битовия детайл картини на чешкото и на словашкото село. Важен подготовителен етап във формирането на реалистически поглед към наблюдаваните явления представляват публицистичните, пътеписните и етнографските очерци, които създава през 40-те години за различни краища от Чехия, Словакия и Унгария.

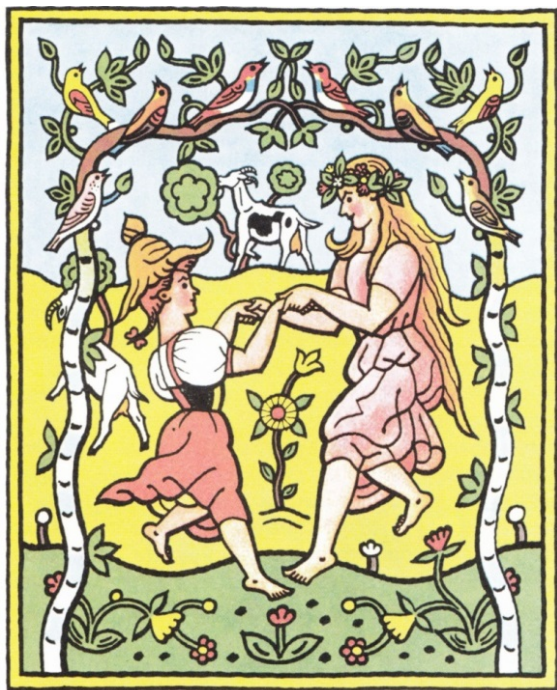


Реалистическият ѝ подход при изображението на социалните различия и при типизацията на героите (с особено изразено предпочитание към женските образи) се съчетава с елементи на идеализация в стила бидермайер. От позициите на християнския хуманизъм тя влага в своите герои качества, които според нея са типични за човека от социалните покрайнини, като доброта, нравствена извисеност, скромност, трудолюбие, семейна привързаност. Персонажният модел на „добрия бедняк“ присъства в цялото ѝ прозаическо творчество: *Планинско село* (*Pohorská vesnice*, 1855), *Дивата Бара* (*Divá Bára*, 1856), *В замък и неговата околност* (*V zámku a podzámčí*, 1856), *Бедни хора* (*Chudí lidé*, 1856), *Добър човек* (*Dobry člověk*, 1858), *Хижа в подножието на планината* (*Chýše pod horami*, 1858), *Господин учителят* (*Pan učitel*, 1860) и др. Своя повествователски талант тя проявява най-вече в разработването на селската тема и на чешката народопсихология. В литературното съзнание на поколенията тя се утвърждава като творец от народа и за народа.

Подобно на повечето възрожденски писатели, Б. Немцова също е завладяна от възрожденския култ към фолклора. Нейните пристрастия са предимно в областта на приказката и тя не само събира и прави авторизирани варианти на миграционни и на чешки приказни сюжети, но също така създава авторски приказки по фолклорен модел. Тези произведения са издадени в сборниците

Народни приказки и предания (Národní báchorky a pověsti, 1845 – 1848) и *Словашки приказки и легенди (Slovenské pohádky a pověsti, 1857 – 1858)*. Някои от нейните приказки стигат до читателите едва след смъртта ѝ. Сред тях са и *Старобългарски приказки за Дядо Господ*, публикувани едва през 1891 г.¹

Предлагаме нов превод на приказката на Б. Немцова *Горската вила (Lesní ženka)*. Първата среща на българския читател с този текст е през далечната 1947 година, когато издателство „Септемврийче“ подготвя том с приказки на Немцова, озаглавен *Златна книга на приказките. Чешки народни приказки*, в превод на Росина Бонева. Изданието съдържа 25 приказки на Немцова. Заглавието, под което е поместена тук приказката *Lesní ženka*, е *Бетушка и горската фея* (с. 97 – 103). Настоящият превод е по оригинала, публикуван в: Božena Němcová a Karel Jaromír Erben. *Pohádky*. Ilustroval Josef Lada. Praha: Albatros, 2007, s. 43 – 49.



Йозеф Лада. Илюстрация към приказката *Горската вила*

¹ За българската следа в живота и в творчеството на Б. Немцова вж. Зденек Урбан. Божена Немцова и България. // *Чехи и българи: културни взаимоотношения*. София: Издателство на Отечествения фронт, 1981, с. 67 – 98. Чешкият учен аргументирано доказва, че три от *Старобългарски приказки за Дядо Господ* са по приказките, включени в *Показалец* на Г. С. Раковски, а четвъртата „явно е написала сама, вероятно по разкази на В. Д. Стоянов или някой друг български студент в Прага“ (с. 84).

ГОРСКАТА ВИЛА

Живяла някога девойка на име Бетушка. Майка ѝ останала вдовица и цялото ѝ имане били порутена къщурка и две кози, но въпреки това Бетушка винаги била весела. От пролет до есен пасяла козите край брезовата гора.

Винаги, когато излизала от къщи, майка ѝ слагала в торбичката къшей хляб и вретено, като ѝ заръчвала да го напълни с изпreden лен. И понеже нямала хурка, увивала лена около главата ѝ. Бетушка вземала торбичката и с песен се отправяла към брезовата гора, подскачайки след козите. Щом стигали, козите започвали да пасат, а Бетушка сядала под едно дърво. С лявата ръка напридала нишката лен, която издърпвала от главата си вмес-то от хурка, а с дясната намотавала лепената прежда на вретеното. Докато предяла, пеела, та цялата гора огласяла, а козичките си пасели.

Когато ставало пладне, оставяла вретеното, викала при себе си козите, давала им от хляба, за да не се разбягат, и хуквала към гората да си набере ягоди или някакви горски плодове, които растели по това време на годината, та да ѝ е по-сладък хлябът. Щом като хапнела, мигом скоквала, слагала ръце на кръста и започвала да пее и да танцува. През листата на дърветата слънцето ѝ се усмихвало, а козичките се излягали в тревата и си мислели: „Ех, че весела пастирка си имаме!“.

След като се натанцувала, отново се захващала с преденето, а вечерта, когато се прибираща вкъщи, не се било случвало майка ѝ да я гълчи, че вретеното е празно.

Веднъж точно по пладне, когато отново се канела да потанцува след оскъдният си обяд, изневиделица пред нея се появила красива жена. Одеждата ѝ била бяла и фина като паяжина, златните ѝ коси се спускали от глава до пети, а на главата си носела венец от горски цветя. Бетушка се вцепенила.

Жената се усмихнала и продумала с нежен глас:

– Бетушка, обичаш ли да танцуваш?

Като чула колко мило ѝ говори, Бетушка се успокоила и отвърнала:

– Ех, да можех по цял ден да танцувам!

– Ела тогава да танцуваме заедно, аз ще те науча! – рекла жената, запретила дрехата си, прегърнала Бетушка и започнала да танцува с нея. Още с първото завъртане над главите им се разнесла толкова ефирна музика, че сърцето на Бетушка се разтуптяло. По клоните на брежите били насядали музиканти във фракове: някои – черни, други –

пепеляви, трети – кафяви или променящи цветовете си. Само с едно кимване на красивата жена се събрал цял оркестър от все отбрани музиканти: славеи, чучулиги, сипки, щиглеци, чинки, дроздове, косове и изкусния горски присмехулник.

Бузите на Бетушка пламтели, очите ѝ блестели, била забравила за зръката на майка си и за козите, гледала само своята нова дружка, която пред нея и около нея така омайно, така ефирно танцувала, че тревата под тъничките ѝ крачета дори не потрепвала. Танцували двете от пладне чак до вечерта, а краката на Бетушка нито се уморили, нито я заболели!

Изведнъж красивата жена се спряла, музиката стихнала, а тя – както се появила, така и изчезнала. Бетушка се огледала, слънцето вече залязвало зад гората, плеснала с ръце над главата си и напипвайки неизпредения лен, се сетила за празното вретено, което се търкаляло в тревата. Свалила лена от главата си и го сложила заедно с вретеното в торбичката си, повикала козите и тръгнала към къщи. Този път обаче не пеела по пътя, а си отправяла горчиви упреци, че се е оставила красивата жена да я омае, и решила, че ако още веднъж я види, няма повече да я слуша.

Козите не чували веселото пеене на Бетушка след себе си и затова се обръщали да видят дали зад тях наистина върви тяхната пастирка. И майка ѝ останала учудена, дори попитала дъщеря си дали не е болна, че не пее на път за къщи.

– Не, майчице, не съм болна, не пея, защото от пеене гърлото ми пресъхна – оправдала се Бетушка и отишла да скрие вретеното и неизпредения лен. Понеже знаела, че майка ѝ не намотава веднага изпреденото през деня, решила на следващия ден да навакса и дума не отворила за красивата жена.

На другия ден, както обикновено, Бетушка подкарала козите към брезовата гора и отново весело си запяла. Стигнала до гората, козите започнали да пасат, а тя седнала под дървото и започнала усърдно да прече и да си пее, защото, когато човек пее, работата повече му спори.

Слънцето вече показвало, че е пладне. Бетушка дала на козите по парче хляб, изтичала да си набере ягоди и след като се върнала, седнала да похапне и казала на козичките:

– Мили мои козички, днес не бива да танцувам – въздъхнала тя, събрала трохите от скута си и ги сложила на един камък, за да могат и птичките да похапнат.

– Защо не бива да танцуваш? – казал познатият нежен глас и красивата жена се появила пред нея сякаш от нищото. Бетушка се изплашила още повече, отколкото когато за първи път я видяла, и закрила очите

си, за да не вижда жената, но щом тя повторила въпроса си, Бетушка смутено отвърнала:

– Простете, красива госпожо, не мога да танцувам с вас, защото няма да успея да изпреда лена и майка ми ще ми се кара. Още преди да е залязло слънцето, трябва да съм свършила онова, което вчера не успях.

– Ела да танцуваме, докато слънцето залезе, и ще се намери кой да ти помогне! – казала жената, запретила дрехата си, прегърнала Бетушка, накацалите по клоните музиканти засвирили и двете се впуснали да танцуват. Жената танцувала още по-омайно и Бетушка не можела да свали очи от нея, забравила и за козите, и за преденето. Изведнъж танцът спрял, музиката стихнала, а слънцето вече залязвало. Бетушка плеснала с ръце над главата си, където още си стоял неизпреденият лен, и заплакала. Красивата жена свалила лена от главата на Бетушка, омотала го около ствола на една бреза, хванала вретеното и започнала да преде. Вретеното не спирало да се върти и да се намотава и още преди слънцето да се скрие зад гората, всичият лен бил изпреден, дори и този, който бил останал от предния ден. Красивата жена подала вретеното с изпредения лен на момичето и казала:

– Намотавай, без да роптаеш! Запомни думите ми – намотавай, без да роптаеш!

След като казала това, изчезнала, сякаш потънала вдън земя.

Бетушка била доволна и на път за вкъщи си мислела: „Щом е толкова добра, пак ще танцувам с нея, ако отново се появи“. И запяла, та и козичките весело да вървят пред нея.

Майка ѝ обаче я посрещнала навъсено, била решила през деня да намотае изпредената прежда и видяла, че вретеното е празно, затова била сърдита на дъщеря си.

– Какво прави вчера, че не си изпрела нищо? – упрекнула я тя.

– Прости ми, майко, потанцувах малко – смутено рекла Бетушка и като ѝ показала вретеното, добавила – затова пък днес съм изпрела повече. Майката се успокоила и отишла да дои козите, а Бетушка оставила вретеното на мястото му. Приискало ѝ се да разкаже на майка си за случката в гората, но си помислила: „По-добре не, ако жената се появи отново, най-напред ще я попитам коя е и тогава ще разкажа на майка си“. Наумила си тъй да направи и нищо не казала.

На третата сутрин подкарала както обикновено козите към брезовата гора. Козите започнали да пасат, а Бетушка седнала под дървото, запяла и започнала да преде. Слънцето показвало вече, че е пладне. Бетушка оставила вретеното в тревата, дала парче хляб на козите, набрала ягоди, нахранила се, дала трохите на птиците и казала весело:

– Козички мои, днес ще ви потанцувам!

Скокнала, сложила ръце на кръста и тъкмо се канела да види дали може да танцува толкова хубаво колкото красивата жена, изневиделица самата тя се появила пред нея.

– Заедно ще танцуваме, заедно – говорела тя на Бетушка и се усмихвала, хванала я, на мига над тях се разнесла музика и двете затанцували в кръг. Бетушка отново забравила за вретеното и за козите, виждала само красивата жена, която като върбова клонка се полюшвала на всички страни, не чувала нищо друго освен омайната музика, която карала краката ѝ сами да танцуват. Двете танцували от пладне чак до вечерта. Изведнъж жената спряла и музиката утихнала. Бетушка се огледала, слънцето вече се било скрило зад гората. Разплакана, плеснала с ръце над главата си, погледнала празното вретено и се завайкала какво щяла да каже майка ѝ.

– Дай ми торбичката си, аз ще ти дам това, което днес не успя да свършиш – казала красивата жена.

Бетушка ѝ подала торбичката си, а жената станала мигом невидима, после ѝ върнала торбичката с думите:

– Не сега, вкъщи я отвори! – и изчезнала, сякаш вятърът я отвял.

Бетушка не смеела да надникне в торбичката, но на средата на пътя към къщи не се сдържала. Торбичката била толкова лека, сякаш в нея нямало абсолютно нищо, решила да погледне да не би жената да я е излъгала. Стреснала се, щом видяла, че торбичката е пълна с брезови листа. Горчиво заплакала и започнала да се упреква, че била толкова доверчива. Ядосана, изхвърлила една шепа от листата, но тъкмо преди да изсипе цялата торбичка, си казала: „Ще ги постеля на козичките“ – и оставила листата вътре. Много се бояла да се прибере вкъщи. Козичките отново не могли да познаят своята пастирка.

Майка ѝ я чакала притеснена на прага.

– За бога, каква прежда си ми донесла вчера, дъще? – били първите ѝ думи.

– Защо? – смутено попитала Бетушка.

– Щом сутринта ти излезе, отивам да намотая преждата. Намотавам, намотавам, а преждата не свършва. Едно кълбо, второ кълбо, трето кълбо – вретеното все пълно! Кой ли зъл дух я е прел! Ядосвам се аз и в този миг преждата изчезна от вретеното, сякаш се изпари. Кажи ми какво става.

Тогава Бетушка си признала и разказала за красивата жена.

– Била е горска вила! – извикала слисана майката. Около пладне и в полунощ горските вили излизат да танцуват. Към момичетата са добро-

намерени и често пъти богато ги възнаграждават. Ако ми беше казала, нямаше да се ядосам и щях сега да имам пълна стая с прежда.

В този момент Бетушка си спомнила за торбичката и ѝ хрумнало, че под листата може да има нещо. Извадила вретеното и неизпредения лен и пак погледнала вътре.

– Виж, майко! – извикала тя.

Майка ѝ погледнала и плеснала с ръце. Брезовите листа се били превърнали в злато.

– Тя ми каза да погледна в торбичката, когато се прибера вкъщи, но аз не я послушах – ядосала се Бетушка на себе си.

– Добре че не си изсипала цялата торбичка! – издумала майката.

На сутринта тя отишла на мястото, където Бетушка била изсипала листата, но на пътеката лежали само свежи брезови листа.

Богатството, което Бетушка донесла вкъщи, и без това било твърде голямо. Майката купила чифлик, имали много добитък, а Бетушка – красиви рокли, не ѝ се налагало повече да пасе козите, но колкото и да била весела и щастлива, нищо не ѝ доставяло такава наслада както танцът с горската вила. Често ходела до брезовата гора, теглело я натам, искала отново да срещне красивата жена, но никога повече не я видяла.

Превод от чешки: **Борислав Борисов**

ЙОВАН ЙОВАНОВИЧ ЗМАЙ

(Јован Јовановић Змај, 1833 – 1904) е сред най-талантливите сръбски поети от втората половина на XIX век. В поезията си разкрива вдъхновяващата сила на фолклорната песен, което по принцип е характерно за отношението на неговото поколение към народното творчество. Литературният свят, който изгражда, е оркестриран от различни, но хармонично звучащи гласове: от дидактичния тон на възрожденския патриотизъм, от патриархалната загриженост към колективните нравствени ценности, от чувството на гражданска отговорност към социалния ред и духовното развитие на обществото, от лирико-интимната изповедност на любовното чувство, а бащиното си чувство към най-малките изразява в произведения, писани за тях, което го прави първия значим и обичан сръбски автор на литература за деца.

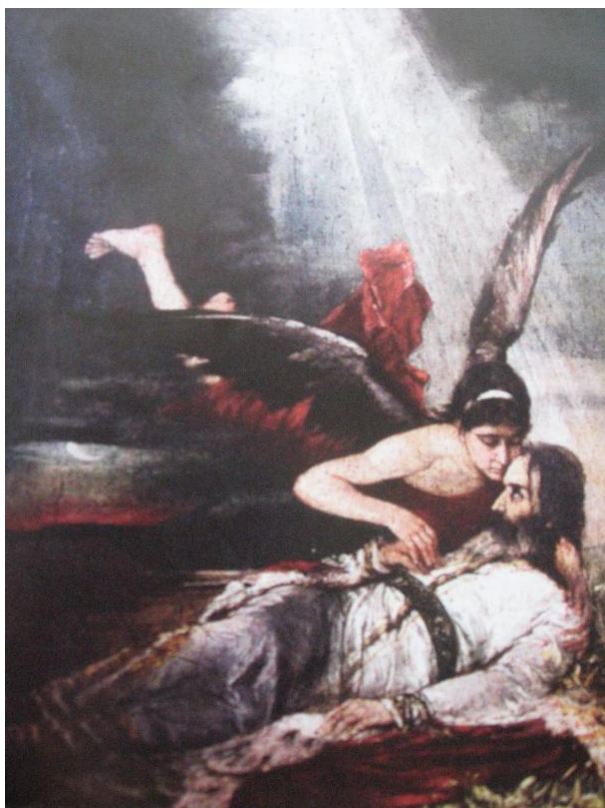


Първоначално следва право във Виена, Прага и Пеща, а след това – медицина в Пеща, където се дипломира през 1870 г. Работил е като практикуващ лекар в различни градове, включително в родния си град Нови Сад, в Белград, Загреб, Виена... В личния си живот обаче е нещастен – всичките му деца умират в най-ранна възраст, а след тях – и неговата съпруга, която обичал силно. До края на дните си остава сам и като типичен романтик изживява чрез поетическото слово болката от живота. За разлика от другите поети на своето време – Бранко Радичевич, Джуро Якшич, Лаза Костич, той не се обръща към жанра на епическата поема или на историческата трагедия и макар да създава разнообразна поезия, предпочитана за него остава кратката лирическа форма. Представителни както за неговата творческа индивидуалност, така и за сръбската поезия са стихосбирките *Розички* (Булићи, 1864) и *Увехнали розички* (Булићи увеоци, 1882), които са образци на сръбската любовна лирика, поетическата книга *Източен бисер* (*Источни бисер*, 1861), съдържаща преводи и подражания на източна поезия, два тома с лирически стихотворения, които асоциира с музиката и песента (*Певанија*, 1882, *Друга певанија*, 1896), и *Съновидения* (*Снохватице*, 1895) – последното е и заглавие на филма от 1983 г., посветен на Змај. Именно като лирически поет той е познат на българския читател още от

времето на Петко Рачов Славейков и е сред най-често срещаните у нас имена на сръбски писатели в антологии и славистични изследвания¹.

Независимо че своя поетически талант проявява най-вече в областта на лириката, Змај заема активна позиция по отношение на проблемите, свързани с историческата съдба на Сърбия и с нейните национални колизии и политически перспективи. Стихотворението, което предлагаме в превод на български език – *Вила*, отразява именно тази страна от творческия му профил и същевременно онагледява поетиката на романтическия фолклоризъм с характерната за него образна система и силabisческо стихосложение: в случая доминира 10-сричният стих (с малки изключения) без задължителна краещишна рима.

Оригиналът на стихотворението е по следното издание: Јован Јовановић-Змај. *Све дојакошнје песме: Оригиналне. I*. Нови Сад: Српска народна задружна штампарија, 1871, с. 112 – 115.



Джордже Кръстич. *Смъртта на цар Лазар*, 1885

¹ Обзорно представяне на този въпрос вж. във: Величко Тодоров. „Знам ги аз тях!“ Сърбия и сърбите в българската литература. София: Критика, 2000.

ВИЛА

Борило се, па се уморило:
Мртва лежи на Косову војска.
Слобода је мртве испратила,
Оставила живе сиромаше,
Нек робује, ко ропством дугује,
Који живот у ропству поштује.
У крви се круна утопила –
Црвен крвца од жалости црне,
Видов-дане видо је мегдане,
Видео је славу и јунаке,
По сто срца у грудима једним,
Једну снагу међу стотинама,
Како с' свети пре нег' што ће мрети;
Видео је оно српско сунце,
Како сину, па како се вину,
Како стаде, па како западе,
А тама је на мрвило пала,
Црн је барјак ноћца разавила,
Полу-месец крвав изаша је –
Победио ј', ал' га скупо стаје.
Ноћ је пала, невесела, тамна,
Гора ј' нема, у њој душе нема,
Само једна лепота девојка,
А лепа је као стручак цвета,
Умиљата ко тица грлица,
Жалостива као глас славуја,
Па по гори тужне речи збори:
„Леле мени, кукавици сињој,
Младости ми и животу моме,
Да самцита остадох на свету!
Што би мушко, то ми изгинуло,
Што би женско, то ми пресвиснуло,
Немам рода, немам завичаја –
На Косову сва ми срећа спава.
Ој, Србијо, постојбино дивна,
И јунаци, дико и поносе,
Ој, слободо, погажени цвете,
Српско име, поружена цркви,
Како ће вас оплакат' девојка!“
Тако млада дању ноћу јада,
Тако Српска виче и нариче;

ВИЛА

Србската војска се би, но падна
И на Косово лежи тя мъртва:
Свободата мъртвите погребва,
Сиромасите остави живи,
Роб робува, ако робство тачи
И решил е дългове да плаща.
В кръв короната се там удави –
Алената кръв от скръб чернее,
Видовден видя полета бойни,
Що е чест – видя, герой що значи,
Сто сърца в едни гърди как бият,
Силата една на сто юнаци
Как умират с ореол на святост;
И рожденото им сръбско слънце
Как блести видя и се въздига,
Как изгрява, после как залязва,
Мракът се разсипа над земята,
И нощта развя байрака черен,
Кървав полумесецът изплува –
Победи, но скъпо ще му струва.
Падна нощ невесела и тъмна
И лесът без шум, без дъх остана,
Само прелестна една девойка,
Като росно цвете, хубавица,
Миловидна като гургулица,
Жалостива като глас на славей,
Из гората ходи, тъжно дума:
„Ах, горко ми, клета кукувица,
За моминство и за младост жаля,
Сам-самичка на света останах!
Що бе мъж – във битката загина,
Що жена бе – се прости с живота,
Нямам вече бащина ми стряха,
Там, на Косово, угасна всяка радост.
Сърбийо, о, роден дом мой дивен,
И юнаци горди и велики,
Свобода, ти скършено си цвете,
Сръбско име, осквернена църкви,
Как аз – клетата, да ви оплача!“
Тъй тя ден и нощ тъжи, въздиша,
Тъй по Сърбия скърби и жали;

Ал' невољи на овоме свету.
 Све је глухо до Бога једнога.
 Тако траја неколико дана,
 Од туге је косу распустила,
 Од жалости лицем побледела,
 Сузе су јој рухо обелиле,
 Од тежње јој поникоше крила, —
 Те се створи у горици вила.
 Хвала Богу, тада и довека,
 Није рана од самрти била,
 Тешка рана од Видова-дана.
 А вила се Богу помолила,
 Те по гори поникнуло биље,
 И корење од свакоје руке,
 Ком је вила снагу провидела,
 Терем знаде, где које ваљаде.
 Турчину се рука осилила,
 Кујућ' њоме мачеве и ланце,
 Па се сила љута побесила —
 Јој Србима, да Срби не беху!
 Ево скоро петстотин' година;
 Од како се сузи и крвави,
 Гора нам је рађала јунаке,
 Невоља им груди челичила,
 А вила им ђорде наоштрила,
 Па се славно бише и бранише.
 Кад је Српче мајка породила
 Свако ј' вила чедо пољубила,
 А маленом у повоју синку
 Певала је српски и јуначки;
 Кад су Срба ране надјачале,
 Вила му је очи заклопила
 И самртну муку олакшала.
 Вила ј' слепцу гусле удесила,
 А гусле су душе веселиле,
 И мртвима славу подизале,
 Храбрим, живим храброст увећале
 Ево, браћо, моје песме мале,
 Која прича како ј' досад било,
 А и одсад — Божија је влада —
 Благо оном, ко се чему нада.

Но на този свят беди царуват.
 И навред е глухо — чак до Бога.
 Дните тјй се нижеха и ето —
 От тја разпусна си косите,
 От скрѣбта ѝ пребледня лицето,
 Дрехата от сълзи стана бяла,
 И в криле копнежът се превърна,
 И така тя стана горска вила.
 Да прославим Господа вовеки,
 Раната от Видовден бе тежка,
 тежка, ала не и смъртоносна.
 Вилата на Бога се помоли
 И поникнаха в гората билки,
 Корени различни, лековити,
 Силата на всяко тя усети,
 На мига разбра кое какво е.
 Турчинът с десница яка
 Мечове ковеше и окови,
 Разлюти се бясната му сила —
 Сърби, вие сърби да не бяхте!
 Ето, вече петстотин години;
 Откак плаче и пролива кърви,
 Раждаше гората ни юнаци,
 Мъките гърдите им калиха,
 Вилата им сабите наостри,
 Браниха се, славно те се биха.
 Сръбски син когато майка ражда,
 Вила го целува по челото,
 А на пеленачетата малки
 Сръбски песни за юнаци пее.
 Ако рани сръбина надвият,
 Вилата очите му затваря,
 Смъртните му мъки облекчава.
 На слепеца гуслата настрои,
 Гуслата душите веселеше,
 Славата на мъртвите разнесе
 И на живите тя вдъхна смелост.
 Ето, братя, мойта малка песен,
 Що разказва как до днес било е,
 А оттук насетне — Бог решава —
 И блазе му, който се надява.

Превод от сръбски: **Жоржета Чолакова**

АЛЕКСА ШАНТИЧ (Алекса Шантић, 1868 – 1924) е значим сръбски поет, роден в гр. Мостар, Босна и Херцеговина, автор на около 800 стихотворения, които са предимно в жанра на патриотичната и на любовната лирика. Независимо че няма литературно образование, той успява да се самообразова до такава степен, че се превръща в образец на ерудиран и талантлив поет, чието слово излъчва както значими идейни послания, така и съкровена изповедност. Поезията му се отличава с непосредствено изразен субективизъм – дори когато тематиката е свързана с обществено значими проблеми, той я пресъздава като лично преживяна история на своя народ. Редица от стихосбирките си той озаглавява просто *Стихотворения* (*Пјесме*, 1891, 1895, 1901, 1908, 1911, 1918, 1924). Други негови стихосбирки са *Под мъглата* (*Под маглom*, 1907), *Хасанагиница* (1911), *На старите огнища* (*На старим огњиштима*, 1913), *Видовден* (*Видовдан*, 1919) и др.



Шантич е не само забележителен поет, но има съзнание за важната роля на писателя за духовното развитие на обществото. През 1888 г. организира сръбското поетическо дружество „Гусла“ и става негов председател. Шантич е и сред основателите на сп. „Зора“, чийто първи брой излиза през 1896 г. Литературният кръг около това списание включва и поети символисти, като например Йован Дучич, който казва за Шантич, че е бил добродушен и наивен като дете и че чувствайки потребността да превръща всичко в красота, не е разбирал на какво се дължи човешката ненавист и завист¹.

Предложеното стихотворение е публикувано през 1896 г. в първата годишнина на в. „Зора“. Оригинален е по електронната публикация на <https://sr.wikisource.org/wiki/>.

¹ Цит. по: *Сербские поэты XX века*. Комментированная антология. Редактор-составитель А. Б. Базилевский. Москва: Этерна, Вахазар, 2011, с. 79.

Сусретох је покрај бистра врела,
У горици под високом јелом,
Коса јој се по њедру расплела
К'о зрак сунца по мраморју бјелом.

Но на лицу не трепери срећа,
Сјетно око, оборено крило,
К'о да тужи, као да се сјећа:
Што је било, што је давно било.

Њене руке вијенце не плету,
Скрстила их на невине груди,
К'о да шапће молитвицу свету
Што је туга са уздахом буди...

„Вило моја, вило рода мога,
Што си стала и у болу свела?
Зар већ нема цвијетка ни једнога
За вијенце што си сад плела?“

Вила прену па подиже крило,
Суза блисну на очи јој плаве:
„Има цв'јећа, в'ијенаца би било,
Али гђе су за вијенце главе?“...

Срешнах я край ручей бистър,
Под ела във горската дъбрава
Със разплетени коси златисти,
Сякаш слънце мрамор бял огрява.

Но лицето ѝ не знае радост;
С поглед морен и с крило безсилно,
Тя от спомени печални страда
За далечно минало тъй свидно.

Нейните ръце венци не сплитат,
Скръстени са на гръдта смирено
И молитва шепотно полита
Със въздишката, от скръб родена.

„Ти защо посърнала си клета,
Вило моя, родна моя вило?
Не расте ли вече росно цвете
За венците, що преди си вила?“

В миг крилото сякаш потрепери,
В сините очи сълза напират:
„За венци цветя ще се намерят,
Ала где чела за тях да дира?“...

Превод от срѣбски: **Жоржета Чолакова**

КОНСТАНТИН ДМИТРИЕВИЧ

БАЛМОНТ (Бальмонт, 1867 – 1942) е руски поет, белетрист, преводач и есеист, представител на символизма и на Сребърния век на руската поезия. Автор е на десетки поетически и прозаически книги, а като преводач постига забележителна по своя мащаб и многоезичност рецепция на английска, френска, немска, словашка, испанска, грузинска, югославска, литовска, мексиканска, японска поезия. Балмонт превежда и български народни песни¹, които издава със заглавие *Златен сноп на българската поезия (Золотой сноп болгарской поэзии, 1930)*. Любовта към литературата, пробудена в най-ранно детство от неговата майка, по-



късно се съчетава със задълбочени интереси в областта на философията, историята, народното творчество. Дебютната му стихосбирка (*Сборник стихотворений, 1889*) не предизвиква читателски интерес и Балмонт изгаря целия ѝ тираж. Семейните и финансовите проблеми водят до психически срив и той прави опит за самоубийство (скача през прозореца на третия етаж), който го приковава дълго време към леглото. Именно при тези обстоятелства неговото слово придобива изключителна дълбочина и въздействие и бива забелязано от професора в Московския университет Н. И. Стороженко, който го спасява от мизерията и тоталното отчаяние, като му възлага преводи на френски и немски автори. В резултат на успеха на Балмонт като преводач княз А. И. Урусов му предлага да бъде негов меценат. Сред ярките творби, които създава и които му носят славата на забележителен поет и водещо име на символизма, е стихос-

¹ Първите си преводи на български народни песни Балмонт публикува в Париж в емигрантското списание „Последние новости“. В знак на признателност Славянското дружество в България му изпраща първия том на сборника с народни песни, съставен от Б. Ангелов и М. Арнаудов. Възторженото отношение на Балмонт към българския фолклор е отразено в „Славянски глас“ през 1928 г., следва и неговото лично посещение в София, по време на което изнася публични беседи. Българското Министерство на народната просвета финансира издаването на два негови сборника: *Соучастие души*, в който освен преводи на фолклорни текстове са включени и есета върху съвременната българска поезия (Ем. Попдимитров, Н. Ракитин, Н. Лилиев), и *Золотой сноп болгарской поэзии*, който съдържа над 100 песни в негов превод и предговор на Ем. Попдимитров.

бирката *Пламтящи здания* (*Горящие здания*, 1900). Със същия успех е и поетическата му книга *Да бъдем като Слънцето* (*Будем как Солнце*, 1902). Заради публичните си изявления и участия в демонстрации против Николай II Балмонт е прогонен от Санкт Петербург и емигрира във Франция, като през различни периоди живее и в други европейски държави, в Мексико и САЩ, пътешества из Африка, Азия и Австралия. Критичното му отношение към съветската власт и болшеvizма е повод отново да напусне родината си – този път завинаги. Материалната несигурност и трудностите на емигрантския живот го водят до психически срив.

В български превод неговите стихотворения излизат в периодиката още в началото на XX век, а самостоятелно са представени в книгата *Дойдох да видя слънцето* (София: Христо Ботев, 1993). Оригиналят на стихотворението *Русалка*, което предлагаме в превод на български език, е взето от изданието: К. Д. Балмонт. *Полное собрание стихов. Том шестой*. Издание второе. Москва: Скорпион, 1911, с. 55 – 56.



Виктор Низовцев², *Русалка*

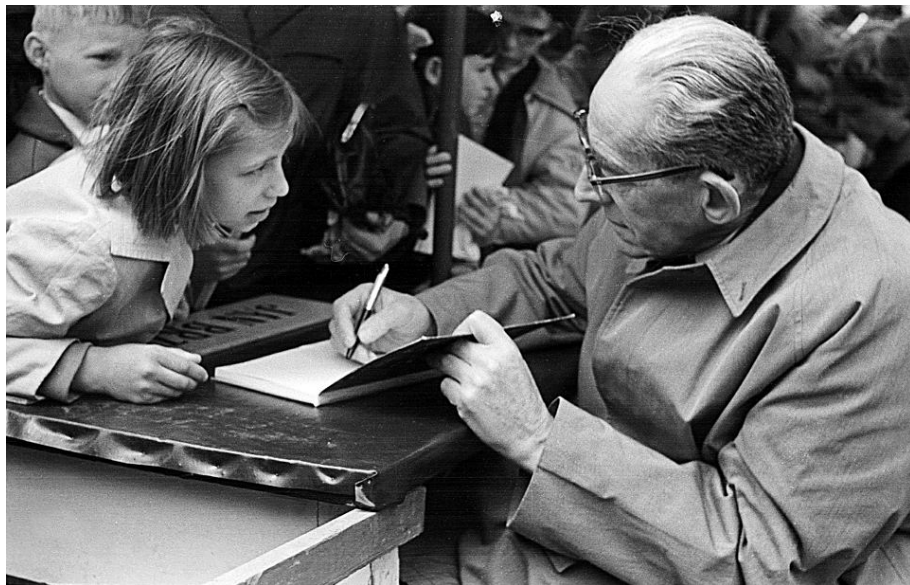
² Виктор Низовцев (1965) е съвременен руски художник. Завършва художествената академия в Санкт Петербург. Заминава за САЩ през 1997 г. Художественият му натюрел е потопен в приказния свят. Особено известен е цикълът му *Русалка*.

РУСАЛКА

В лазоревой воде, в жемчужных берегах,
 Плыла русалка в блеске чудном.
 Она глядела вдаль, скользила в тростниках,
 Была в наряде изумрудном.
 На берегах реки, из цельных жемчугов,
 Не возникало трав на склонах.
 Но нежный изумруд был весь её покров,
 И нежен цвет очей зелёных.
 Над нею догорал оранжевый закат,
 Уже зажглась Луна опалом.
 Но устремляла вдаль она лучистый взгляд,
 Плывя в течении усталом.
 Пред ней звезда была меж дымных облаков,
 И вот она туда глядела.
 И все роскошества жемчужных берегов
 За ту звезду отдать хотела.

РУСАЛКА

Край сапфирения бряг, във водния лазур
 Плуваше русалка в блясък чуден.
 Плъзгаше се сред тръстики и папур
 Цялата покрита с изумруди.
 По брега, застлан със скъпоценния обков,
 Не растат цветя благословени.
 Изумрудът е единственият ѝ покров
 И цветът в очите ѝ зелени.
 Залезът оранжев вече горе догоря
 И Луна изгря като опал.
 Но с очи лъчисти надалече тя се взря,
 Плувайки в потока отмалял.
 Посред димни облаци една звезда изгря
 И нататък поглед тя зарея.
 Цялото имане от сапфирения бряг
 Тя поиска да даде за нея.



ЯН БЖЕХВА (Jan Brzechwa, 1898 – 1966) е по професия адвокат – специалист по авторско право, но пред широката общественост е известен преди всичко като поет, сатирик и баснописец, автор на приказни романи за деца. Неговите литературни изяви му носят небивала популярност и многобройни подражатели. Не по-малко значими са и преводите му на руска литература, по-конкретно на Пушкин, Есенин и Маяковски. Истинското му име е Ян Виктор Лесман, което използва до края на живота си в качеството на юрист. Дядо му – Бернард Лесман, е издател и книгоразпространител, а двадесет години по-възрастният му братовчед е известният полски поет Болеслав Лешмян. Точно той измисля артистичния псевдоним на поета – Бжехва, означаващ на полски средната част на дървена стрела, лъч. Като автор на текстове за предвоенните варшавски кабарета, Ян Бжехва използва и друг псевдоним – Szer-Szeń (от полското szerszeń – стършел), заимстван от популярния роман на Етел Лилиан Войнич. Друг близък роднина на Б. Лешмян и Ян Бжехва е изтъкнатият полски поет, интелектуалец и естет Антони Ланге.

Като адвокат и експерт по авторско право Бжехва е съосновател на Съюза на писателите и сценичните композитори, а в годините 1924-та – 1939-та е негов юридически съветник. Работи и като юридически съветник в издателство „Чителник“. Едновременно с това е активен деятел в ПЕН клуба. Годините на Втората световна война съвпадат с най-значимия период в творчеството на

поета. Тогава се появяват творби като *Академията на господин Мاستилено петно* или *Господин Дропс и неговата трупа*.

Сатирата на поета е на най-високо художествено ниво, а изобретателните и благозвучни рими придават на поезията му мелодичност, живописност и „разноцветност“. Картинният и непринуден език, понесен на крилете на необезпокояваната фантазия, извиква топла и мила усмивка на лицата на малки и големи, щом само чуят името на автора. Добротата и магическата игра, от които преливат неговите произведения, ни „посажда“ в градината на вечното детство, възмечтано от всеки един от нас. Всъщност невъзможните мечти стават възможни в книгите на Ян Бжехва. Неслучайно произведенията му са преведени на около 20 езика.

В областта на поезията за деца сред най-емблематичните му книги са *Танцът на иглата с конеца* (*Tańcowała igła z nitką*, 1938), *Чудната патица* (*Kaczka Dziwaczka*, 1939), *На Бергамутските острови* (*Na wyspach Bergamuta*, 1948), *Птичи клюки* (*Ptasie plotki*, 1946), *Приказка за пирата Палемон* (*Baśń o korsarzu Palemonie*, 1945), *Господин Дропс и неговата трупа* (*Pan Drops i jego trupa*, 1946), *Приключенията на рицаря Шалавил* (*Przygody rycerza Szalawiły*, 1948), *Бржехва за децата* (*Brzechwa dzieciom* 1953), *Изсмукано от крака* (*Wyssane z nogi*, 1958), *Смехът си струва* (*Śmiechu warte*, 1964). В областта на прозата за деца на изключителен читателски интерес се радват романовата трилогия: *Академията на господин Мастилено петно* (*Akademia Pana Kleksa*, 1946), *Пътешествията на господин Мастилено петно* (*Podróże Pana Kleksa*, 1961), *Триумфът на господин Мастилено петно* (*Tryumf Pana Kleksa*, 1965), както и *Драстични разкази* (*Opowiadania drastyczne*, 1968, психологическа проза). Други значими негови книги са *100 басни* (*100 bajek*, 1958), *От приказка до приказка* (*Od baśni do baśni*, 1965), *Място за заядливеца* (*Miejsce dla kpiarza*, сатири и хуморески) и др.

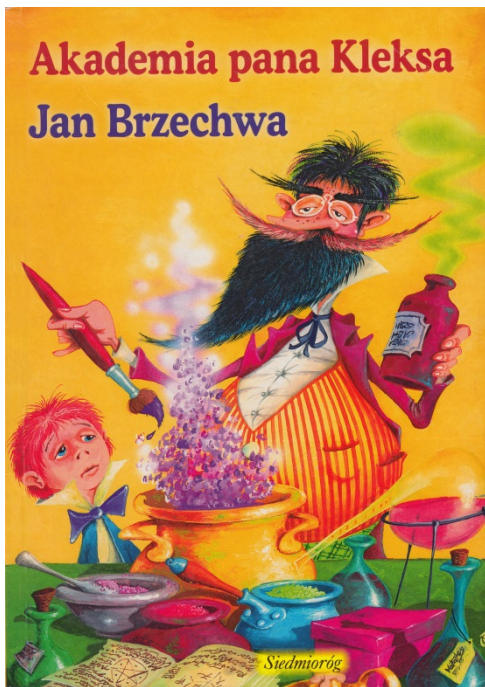
Предлагаме за първи път в превод на български език фрагменти от романа му *Академията на господин Мастилено петно* по следното издание: Jan Brzechwa. *Akademia Pana Kleksa*. Wrocław: Siedmioróg, 2008. Автор на илюстрациите е Артур Пионтек (Artur Piątek).

Димитрина Хамзе

АКАДЕМИЯТА НА ГОСПОДИН МАСТИЛЕНО ПЕТНО

(Фрагменти)

Казвам се Адам Незгудка, на 12 години съм и вече от половин година съм в Академията на господин Мاستилено петно. Вкъщи никога нищо не ми се е удавало. Винаги закъснявах за училище, никога не успях да си подготвя уроците и бях с две леви ръце. Изпусках всичко на пода и го чупех, а чинийките под чашките само като ме видеха, се пръсваха на дребни парченца, преди да съм успял даже да ги докосна. Не понасях борш и супа от моркови, а точно тях получавах всеки ден на обяд, защото са хранителни и здравословни. А когато на всичко отгоре залях с мاستило два чифта панталони, покривката



за маса и новия костюм на мама, родителите ми решиха да ме изпратят при господин Клекс да ме образова и възпита. Неговата Академия се помещава на ул. „Шоколадова“ и заема голямо триетажно здание, изградено от цветни тухлички. На третия етаж се съхраняват дълбоките и никому неизвестни тайни на г-н Клекс. Никой няма право да влиза там, а ако на някого много му се прииска, няма откъде да мине, защото стълбите са само до втория етаж и самият г-н Клекс влиза при своите тайни през комина. На партера се намират учебните зали, в които се провеждат занятията, на първия етаж са спалните и общата трапезария, а на втория етаж живее г-н Клекс с Матеуш, но само в една стая. Всички останали са заключени.

Г-н Клекс приема в Академията си само момчета, чиито имена започват с „А“, защото, както казва, няма намерение да си задръства мозъка с всички букви от азбуката. [...] Истинското име на г-н Клекс е Амброжи, а само името на Матеуш не започва с „А“. Матеуш съвсем не е ученик. Той е ученият скорец на г-н Клекс. Матеуш може прекрас-

но да говори, но има тази особеност, че изговаря само края на думите, без да обръща никакво внимание на тяхното начало. Когато например Матеуш вдига телефона, прозвучава следното:

– Емията на г-н Екс, оля!

Това означава:

– Академията на г-н Клекс, моля.

Външен човек, естествено, няма да го разбере, но г-н Клекс и неговите ученици го разбират идеално. Матеуш ни помага да си подготвяме уроците и често замества г-н Клекс в училище, когато той отиде да лови пеперуди за обяд.

Ах, да! За малко да забравя да кажа, че Академията ни се намира в огромен парк, изпъстрен с различни долинки, падини, клисури и опасан с висока стена. За всички без г-н Клекс е забранено прехвърлянето на стената. Но тая стена не е обикновена. От страната на улицата тя е съвсем гладка и само по средата се намира голяма остъклена врата. А в останалите три части на стената се нижат една до друга в плътна редица железни портички, затворени с малки сребърни катинарчета.

Всички тези портички водят до различни съседни приказки, с които г-н Клекс е в много добри и сърдечни отношения. На всяка портичка има табелка с надпис, насочващ към съответната приказка. Там са всички приказки на Андерсен и на Братя Грим, приказката за Лешникотрошачката, за рибаря и златната рибка, за вълка, който се правел на просяк, за сирачето Марийка и джуджетата, за Чудната патица и много, много други. Никой не знае точно колко са тези портички, защото като почнеш да ги броиш, не може да не сбъркаш и в следващия момент вече не знаеш докъде си стигнал. [...]

Ключетата от тези портички г-н Клекс държи в голяма сребърна кутия и винаги знае кое на кой катинар отговаря. Много често г-н Клекс ни изпраща до различни приказки по работа. Обикновено избира мен, защото съм рижав и веднага се набивам на очи. Един ден, когато се оказа, че няма кибрит, той ме извика при себе си, даде ми едно златно ключе, висящо на златна халка, и каза:

– Мили ми Адаш, отбий се в приказката на г-н Андерсен за малката кибритопродавачка, представи се от мое име и помоли за кутийка кибрит.

Подскочих от радост и полетях към парка. Без да знам как, се озовах безпогрешно пред точната портичка. Само след миг бях от другата страна. Пред очите ми се разкри улица от някакъв непознат град, по която се точеха тълпи от хора. Дори валеше сняг, макар че от нашата страна беше лято. Всички минавачи трепереха от студ, какъвто аз въобще не усещах, а върху мен не падна дори една снежинка.

Както си стоях така удивен, към мен се приближи един побелял възрастен господин, погали ме по главата и каза с усмивка:

– Не ме ли познаваш? Казвам се Андерсен. Изненадан си, че тук вали сняг и е зима, а при вас е юни и зреят черешите. Нали? Но трябва да разбереш, момчето ми, че ти си в съвсем друга приказка. За какво си дошъл?

– Идвам за кибрит. Г-н Клекс ме изпрати.

– Аха-а, ти си от учениците на г-н Клекс! – зарадва се г-н Андерсен. – Много го обичам този чудак. Ей сега ще получиш кутийка кибрит.

Г-н Андерсен плесна с ръце и само след миг иззад ъгъла се показва малко измръзнало момиченце. Той взе от него една кутийка и ми я подаде с думите:

– Ето, занеси я на г-н Клекс. И стига си плакал. Не се разчувствай заради момиченцето, то е бедно и премръзнало, но само наужким. Та нали това е приказка! Всичко тук е нереално и измислено.

Момиченцето ми се усмихна, махна ми с ръка на сбогуване, а г-н Андерсен ме изпрати обратно до портичката.

Когато разказах на момчетата за своето приключение, всички благородно ми завидяха, че съм се запознал с г-н Андерсен.

След това отивах до други приказки с различни поръчки: я да донеса чифт ботуши от приказката за котарака в чизми, я за самия котарак, когато в тайните на г-н Клекс се появиха мишки, я за метла, която трябваше да взема назаем от една магьосница от приказката за Плешивата планина, за да помета двора.

Но понякога се случваше и нещо необичайно. Един хубав ден у нас се появи някакъв непознат господин в широк велурен кафтан, къси велурени панталони, шапка с перо и настоя да го заведем при г-н Клекс.

Всички умирахме от любопитство да разберем за какво ли е дошъл въпросният господин. Г-н Клекс дълго разговаря с него шепнешком, черпи го с хапчета за растеж на косата, които той имаше навика непрестанно да гълта, а после, посочвайки мен и един от Анджеевците, каза:

– Слушайте, момчета, този господин, когото виждате, е дошъл от приказката за Спящата красавица и седмината братя. Двама от тях тръгнаха вчера към гората и още не са се върнали. Сами разбирате, че при това положение приказката за Спящата красавица и седмината братя не може да бъде завършена. Затова ви давам назаем на този господин за два часа. Само не забравяйте, че трябва да се върнете за вечеря. [...]

Тръгнахме заедно с господина във велурените дрехи. По пътя научихме, че той е един от братята на спящата хубавица и че ние също трябва да се пременим с велурени одежди. Откликнахме с готовност. И

на двамата ни беше интересно да видим спящата принцеса. Няма да се разпростирам надълго и нашироко за самата приказка, защото всеки от вас сигурно я знае. Трябва обаче да кажа, че за участието ни в приказката спящата принцеса, след като се събуди, покани мен и Анджей на следобедна закуска.

Навярно не всички знаят каква е следобедната закуска на принцесите, и най-вече на принцесите от приказките. Лакеите донесоха най-напред на подносителите си огромни купчини сладкиши с крем, а отделно и само крем в големи сребърни купички. Всеки от нас получи толкова сладкиши, колкото искаше. Към всеки от тях ни сервираха шоколад – на всеки по три чаши наведнъж, а във всяка чаша отгоре плуваха парченца шоколад. На масата в широки чинии лежаха марципанови животинки и кукли, както и мармаладени курабийки, бонбони и захаросани плодове. И накрая в кристални фруктиери бяха наредени различни плодове: грозде, праскови, мандарини, ягоди и други плодове, а така също всевъзможни видове сладолед в шоколадови формички.

Принцесата ни се усмихваше приветливо и ни подканяше да ядем възможно най-много, защото никакво количество не може да ни навреди. Всички знаем, че в приказките никога не се боледува от преяждане и че е съвсем различно от действителността. Пъхнах си в джобовете няколко формички със сладолед, за да ги занеса на съучениците ми, но сладоледът се разтопи и се разтече по краката ми. Голям късмет, че никой не забеляза това.

След тази следобедна закуска принцесата нареди да впрегнат чифт понита в малка карета и ни придружи чак до стената на Академията.

– Поздравете от мен г-н Клекс – каза тя на сбогуване – и го поканете при мен на пеперуди в шоколад.

И допълни:

– Толкова съм слушала за приказките на г-н Клекс. Трябва непременно да ги посетя някой ден.

Така разбрах, че г-н Клекс има свои собствени приказки, но аз ги научих много по-късно.

Във всеки случай започнах да уважавам г-н Клекс още повече и реших да се сприятеля с Матеуш, за да разбера от него всичко.

Матеуш не е особено разговорлив, а има и дни, когато изобщо не иска да говори с никого.

Г-н Клекс има за упорството му специално лекарство, а именно – луничките.

Не помня дали вече споменах за това, че лицето на г-н Клекс е осеяно с лунички. Най-напред ме учуди обстоятелството, че тези лунички

всеки ден сменяха местоположението си: един ден красят носа на г-н Клекс, друг ден се пренасят върху челото му, за да се озоват на третия ден върху брадата или шията му.

Оказа се, че причината за това е разсеяността на г-н Клекс, който обикновено сваля луничките за през нощта и ги прибира в малка златна кутийка, а на сутринта отново ги залепя, но на неподходящи места. Г-н Клекс никога не се разделя с кутийката си, в която има множество резервни лунички, различни по големина и цвят.

Всеки четвъртък идва от града един бръснар на име Филип и донася на г-н Клекс свежи лунички, които с помощта на бръснача събира от лицата на клиентите си, докато ги бръсне. Г-н Клекс ги оглежда много внимателно, изпробва ги пред огледалото, след което старателно ги прибира в кутийката.

В неделя и на празник г-н Клекс точно в единадесет часа казва:

– А сега да вземем малко лунички.

След това избира от кутийката четири или пет от най-едрите и представителни лунички и ги лепва на носа си.

Според г-н Клекс не може да има нищо по-красиво от едрите червени или жълти лунички.

– Луничките действат превъзходно на мозъка и пазят от хрема – не пропусна да каже г-н Клекс.

Затова също, ако някой от учениците се отличи в часовете, г-н Клекс тържествено изважда от кутийката свежа, още неупотребявана луничка и я залепя върху носа на щастливца с думите:

– Носи я с достойнство, момчето ми, и никога не я сваляй. Това е най-високото отличие, което можеш да получиш в моята Академия.

Един от Александровците беше удостоен с цели три големи лунички, а някои момчета бяха получили по две или по една и се перчеха с тях наляво и надясно. Завиждам им и какво ли не бих дал, за да имам такава награда, но г-н Клекс казва, че все още знам твърде малко.

И така, връщайки се на темата за Матеуш, трябва да кажа, че той страшно си пада по луничките на г-н Клекс, като ги смята за най-голям деликатес.

Щом Матеуш изпадна в мълчание, г-н Клекс сваля от лицето си най-използваната луничка и я дава на Матеуш да я изяде. Резултатът е светкавичен: Матеуш престава да мълчи и отговаря на всички въпроси. Такъв ефикасен начин е измислил за него г-н Клекс!

Един ден, в средата на юни, г-н Клекс заспа в парка и съвсем не забеляза как го нахапах комарите. Започна така ожесточено да се чеше по носа, че изрони всичките си лунички. Тихомълком ги събрах от тре-

вата и ги занесох на Матеуш. От този момент той силно се сприятели с мен и ми разказа необикновената история на своя живот. [...]

Странностите на г-н Клекс

[...] Може винаги с абсолютна точност да определи кой какво и в колко часа е мислил, може да седне на стол, който въобще липсва, да се издига във въздуха като балон, може от малките предмети да направи големи и обратното, умее от разноцветни стъклъца да приготвя разнообразни ястия, както и да откъсва пламъка от свещта и да го държи в жобчето на жилетката си няколко дена.

Накратко казано – може всичко. [...]

– Чуйте, момчета! На някои от вас им се струва, че съм някакъв вълшебник или фокусник. На такъв му кажете, че е глупак. Обичам да правя открития и разбирам донякъде от приказки. Това е всичко. Ако възнамерявате да ми приписвате някакви необикновени способности, това ни най-малко не ме интересува. Не се бъркам в чужди работи. Има такива, които вярват, че човек може да се превърне в птица. Нали, Матеуш? [...]

– На приказките не може да се разчита – каза г-н Клекс. – Има такива, които смятат например, че аз съм измислен и че моята Академия е измислена, но на мене ми се струва, че не е така.

Всички ученици много уважават и обичат г-н Клекс, защото никога не се ядосва и е невероятно добър. [...]

Веднъж Матеуш ми разказа, че на втория етаж, където живее с г-н Клекс, на първата на прозореца има две легълца, не по-големи от цигарена кутия, и че именно в тях спят те двамата с г-н Клекс. [...] Това не ми се побираше в главата. Възможно е на Матеуш да му се привиждат такива неща или пък просто да си измисля, но той все пак ми разказа, че всеки ден в полунощ г-н Клекс започва да се смалява, докато накрая стане колкото бебе, изгубва си косата, мустациите и брадата и си ляга като новороден в малкото легълце в съседство с Матеуш.



На разсъмване г-н Клекс става, пъха си в ухото уголемяващата помпичка и само след миг достига нормални размери. После гълта няколко хапчета за растеж на косата и по този начин за десетина минути постига нормалното си състояние. [...]

За сутрешна закуска г-н Клекс изяжда обикновено няколко топчета от цветно стъкло и пийва един зелен сок. Това е течност, която по думите на Матеуш опреснява в съзнанието на г-н Клекс случилото се преди това, защото, докато спи, той забравя всичко, ама наистина всичко. Когато една сутрин се оказа, че зелената течност е свършила, г-н Клекс не можеше да си спомни кой е самият той и как се нарича, не разпозна собствената си Академия и своите ученици, а на Матеуш викаше Азорек, защото беше забравил, че Матеуш не е куче, а скорец. [...]

Забелязах обаче, че ядейки пеперуди, г-н Клекс изплюва същите костилки като на черешите или вишните.

Отгатвайки мислите ми, г-н Клекс ми обясни, че приема специален вид пеперуди, които имат във вътрешността си костилки, които могат да се засаждат в лехи като фасула. [...]

Обучението в Академията

[...] Мием се с голямо желание, тъй като от душовете тече газирана вода със сок, при това всеки ден от седмицата сокът е различен. Аз например се мия най-старателно в сряда, защото този ден се излива малинов сок, който обожавам. Соковете на г-н Клекс сапунисват пре-красно и пускат много пяна. Нашата спалня винаги от сутринта изглежда като голямо корито с преливаща пяна. [...]

Ако някой нещо се изложи или не си е научил урока, за наказание трябва да носи през целия ден жълта вратовръзка на зелени колелца. Вратовръзката е много красива и всъщност всеки би трябвало да я носи с удоволствие, ние обаче ужасно се притесняваме, ако някой от нас получи подобно наказание. [...]

В шест часа Матеуш хваща в човката си малка сребърна камбанка и дрънка, за да ни събере. Всички тичаме към кабинета на г-н Клекс, където той вече ни чака и за добър ден целува всекиго по челото.

След сигнала г-н Клекс влиза в големия шкаф, който стои в дъното на кабинета, и през прозорчето на вратата му ни взима сънните огледалца. Те имат свое специално предназначение.

На нощните масички до всяко легло стои такова огледалце за през цялата нощ. В него се отразяват нашите сънища и сутринта, когато предаваме огледалцата на г-н Клекс, той изследва внимателно какво е

сънувал всеки един от нас. Лошите, недовършените, глупавите и неподходящите сънища отиват в кошчето, а остават само тези, които са се харесали на г-н Клекс.

С помощта на напоено със сънна киселина памуче г-н Клекс събира от огледалцата всички подбрани сънища и ги изстиска в порцеланова купичка. Там те се сушат известно време. Когато изсъхнат достатъчно и станат на прах, г-н Клекс със специална машинка ги превръща в драже-та, които ние поглъщаме, преди да заспим. Благодарение на това ни сподобват все по-очарователни и по-интересни сънища, а най-хубавите от тях г-н Клекс записва в съновника на своята Академия. [...]

– Влизайте внимателно, мили момчета – каза г-н Клекс, като ни правеше път да минем навътре, – в тази зала се помещава болницата за страдащо оборудване, трябва много да внимавате да не засегнете нито един от пациентите. Помните ли как излекувах повредения трамвай? Днес искам да ви науча как да лекувате болни уреди. [...]

Всяка мебел, до която се доближаваше г-н Клекс, трещеше или скърцаше при вида му и доверчиво се отъркваше о дрехите му. Столовете и масичките от радост потропваха с крака, а часовниците простенаха с развалените си пружини.

С огромна любознателност следяхме действията на г-н Клекс. Най-напред той се зае с масата в ъгъла на залата. Почука я от всички страни, хвана я за единия крак и ѝ премежи пулса, след което заговори изключително нежно:

– Е, как е, малка моя? Вече не те боли, нали? Треската мина, температурата спадна, дъските се сраснаха, след три-четири дена ще си напълно здрава. [...]

Малко повече продължаваше прегледът на повредения часовник. Налагаше се да се изплакват всички бурмички, да се слагат капки, да се маже и втрива масло в пукнатата пружина, да се тушира с йод махалото.

– Бедничкият – разнежваше се г-н Клекс, – толкова си се намъчил. Няма нищо, всичко ще бъде наред.

Когато г-н Клекс го целуна по циферблата и деликатно го погали по дървеното шкафче, часовникът ненадейно извънтя и възвести часа, махалото се задвижи и в цялата зала се разнесе звучно: „Тик-так, тик-так, тик-так“.

Тайните на г-н Клекс

[...]

– Скъпи мои момчета, не може да не сте забелязали това, което става около вас. Виждате как от известно време съм се смалил. Говорейки ви, трябва да съм изправен, за да ме виждате зад катедрата. Всичко,

което ви заобикаля, се смаява и се топи. Вероятно се досещате коя е причината за това. Ами да, просто приказката за моята Академия е към своя край. Бъдете готови да приемете факта, че скоро Академията ще престане да съществува, а и от мен почти нищо няма да остане. Ще ми бъде тъжно да се разделя с вас. Прекарахме заедно цяла година, беше ни весело и забавно, но нали всичко си има край?!

– А какво ще стане с нас, г-н учителю? – извика Анастаси, сподаяйки сълзите си.

[...]

– Ти унищожил моите тайни, Алойзи – каза г-н Клекс със спокоен, но строг глас. – Затова аз ще унищожа теб. Ти си дело на моите ръце и от моите ръце ще умреш. [...]

Г-н Клекс хвана главата му с двете си ръце и я завъртя наляво. Болтчето се разхлаби и главата на Алойзи беше отделена от тялото. Г-н Клекс отвинти темето и изсипа цялото съдържание на главата – там имаше букви, звукови платки, стъклени тръбички и множество колелца и пружинки.

Всички си отдъхнахме с облекчение: Алойзи – тази безсрамна карикатура на човека, престана да съществува. [...]

– Не се разстройвайте, момчета. Досещах се, че такъв ще е завършекът на нашата приказка. Скоро всичко ще свърши. Алойзи открадна тайните ми. На тези порцеланови таблички, които той стъпка и изпочупи, беше записано цялото знание, което ми предаде доктор Пай-Хи-Во. Свърши се тогава с готвенето на цветните стъклца, издигането във въздуха, отгатването на вашите мисли, уголемяването на предметите, лекуването на болните мебели! Изгубих всичките си способности, с които се славах в съседните приказки и които прославиха мен и моята Академия. Но вместо да униваме, нека по-добре да запеем една коледна песен. Съгласни ли сме? [...]

Сбогуване с приказката

[...] Сградата на Академията непрекъснато се смаяваше.

Когато вече придоби размерите на обикновен шкаф, от вратата му излезе някаква дребна фигурка, която се приближи до мен. Това беше г-н Клекс. Същият, когото бях виждал някога в чашата.

В същото време небето над мен се сниши, а луната висеше на него като лампа на тавана. [...]

Там, където беше стената, имаше библиотека, а портичките в стената се бяха превърнали в гръбчета на книги, на които бяха отпечатани със златни букви заглавията. [...]

Що се отнася за мен, опомних се едва тогава, когато забелязах постепенната промяна у Матеуш. Той започна все повече да наедрява. Крилата му лека-полека придобиха формата на човешки рамене, краката му се удължиха, а на мястото на човката се очертаха контурите на лице.

Продължавайки да расте на височина, Матеуш след няколко минути вече ме беше надминал на ръст. Преди да си дам сметка за случващото се пред очите ми, видях пред себе си изтънчен господин на около 40 години с леко посребрена коса. [...]

– Кой си ти, Матеуш? Какво означава всичко това?! – извиках, напълно объркан.

– Аз съм авторът на историята за г-н Клекс – отвърна прошареният господин. – Написах тази история, защото безумно обичам фантастичните истории и докато ги пиша, сам се забавлявам превъзходно.

С тези думи той взе от масата отворената книга, която продължаваше да си лежи там, затвори я и я прибра в библиотеката при другите приказки.

На гърба на тази книга се виждаше надписът:

АКАДЕМИЯТА НА ГОСПОДИН МАСТИЛЕНО ПЕТНО.

Превод от полски: **Димитрина Хамзе**

Росина Кокудева. Божена Немцова – Ангел Каралийчев. Общи фолклорни модели в приказното творчество. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2018, 278 стр. ISBN 978-619-202-306-5

Изборът на тема, който Росина Кокудева прави, е продиктуван от дълготрайния ѝ интерес към творчеството на Божена Немцова, от една страна, и от желанието да бъдат изследвани различни фолклорни приказни модели и тяхната проекция в авторизираната или преразказаната приказка, от друга, в сравнителен план – през призмата на творчеството на двама автори, принадлежащи на различни културни традиции, както и на различни темпорални контексти. Авторката показва особено усърдие в издирването и проучването на различни преводи на приказките на Немцова на български език, публикувани основно в периода между двете световни войни.

Книгата на Р. Кокудева съдържа четири основни глави, като още първото впечатление при прочита ѝ е, че конструирането на текста е подчинено на здрава логика, чиято задача е изследваният материал да бъде обгледан многостранно и заедно с това написаното последователно да доведе до определени изводи, които са формулирани ясно в края на труда.

След набелязването на целите, задачите и методологията в работата е включена част, озаглавена *Предварителни думи*, в която заедно с щрихирането на интереса към приказния фолклор в исторически план вниманието се спира и върху тезата на И. Поливка относно различните фолклорни области в Европа, за да бъде поставен акцент върху спецификите на славянския фолклор.

Първата глава си поставя задачата да изгради теоретичната основа, върху която се опират конкретните изследвания на подбраните художествени текстове, да изясни семантичния обем на използваните теоретични понятия, както и да открие моделите, които по-нататък в труда ще бъдат специфично „наложени“ върху приказния материал на двамата разглеждани автори, за да бъдат отчетени съвпаденията и отклоненията по отношение на фолклорната матрица. В тази част от своята работа Р. Кокудева показва стремеж да обгледа както класически теоретични публикации в областта на фолклора, така и някои по-нови разработки, оказали се адекватни на предпочетените от авторката изследователски гледни точки. Спирането на вниманието върху типологиза-

циите, каталогизациите и теориите за произхода на приказката, както и за разпространението на приказните мотиви се стреми да осигури плавен преход към следващите глави от разработката, в които е направен опит за систематизиране и типологизиране на подбрани от творчеството на Немцова и Каралийчев приказан материал. Важна за целите на разработката е подглавата, посветена на преразказаната и литературната приказка. Подглавите, посветени на рецепцията на приказката, както и интерпретационната призма, свързана с теорията на играта на Хьойзинха, целят да очертаят различни подходи към приказния текст, които биха допринесли за адекватния му прочит. Проследяването на структурата, мотивите и действащите лица следва логиката и тезите на *Морфология на приказката*, както и някои постановки на М. Люти, но заедно с това Р. Кокудева още в тази глава прави опит да отнесе представените научни наблюдения към творчеството на Немцова и на Каралийчев, за да маркира отделни тенденции и специфики.

Втората глава несъмнено е необходима на разработката, в която се сравняват произведения на автори, принадлежащи на твърде различни като характер и естетическо мислене епохи. В нея авторката поставя и се справя доста елегантно с въпроса за т. нар. „преход“ от романтизъм към реализъм в разглежданите художествени текстове. *Фигурата и приказното творчество на Божена Немцова в контекста на времето* носи най-вече информативен характер, докато подглавата *Специфика на преводите на Божена Немцова на български език* съдържа в себе си потенциал, който предоставя възможности за по-нататъшна работа. При представянето на Каралийчев избраната опозиционна двойка (избрана и като отправна точка за поставяне на средищни за книгата проблеми) е разказ приказка, доколкото именно тя дава възможност за шрихиране на някои важни специфики в маниера на нарация при този автор.

Същинската и същностно важна част на разработката съставляват третата и четвъртата глава, в които са включени конкретни наблюдения, разработки и систематизации, опрени на представените в първата част теоретични постановки. Прави впечатление внимателното и добросъвестно проследяване на познатите и описани във фолклористиката приказни мотиви, присъстващи и в творчеството на Каралийчев и Немцова, като стремежът на направените наблюдения е да бъдат открити както съвпаденията, така и отклоненията от известните фолклорни матрици. Поставен е особено важният за вълшебната приказка проблем за изпитанието, като свързаното с него групиране на интерпретирания приказан материал търси различни делитбени белези, заети основно от постановки на Проп. За тази част от разработката на Кокудева твърде

плодоносен се е оказал каталогът на българските фолклорни приказки на Л. Даскалова-Перковска, Д. Добрева, Й. Коцева и Е. Мицева, публикуван през 1994 г. Несъмнената добросъвестност, прозираща в тази глава, е довела до систематизация, която дава възможности за осмисляне и по-задълбочена интерпретация на споменатите текстове като възможна бъдеща задача.

Ако третата глава се опира по-скоро на формални характеристики на приказните текстове, четвъртата се опитва да навлезе в семантичните измерения на приказните текстове, да потърси равнища, свързани със светогледни представи и нагласи. Избраният проблемен кръг *глупост* – *хитрост/мъдрост* е видян като нова възможност за търсене на допирни точки между произведенията на Немцова и тези на Каралийчев и заедно с това е открито характерното му присъствие най-вече при битовите фолклорни приказки, както и при приказките за животни. И тук се появява мотивът за изпитанието в различните му разновидности, които позволяват систематизация на материала, но вече обвързан с проблема за глупостта – хитростта, такъв, какъвто го представят приказките на Немцова и Каралийчев, като към него е потърсена и гледна точка, отчитаща спецификата на системата от персонажи, както и отношенията между тях в различните творби.

Книгата на Р. Кокудева показва добросъвестност и усърдие при проучването на конкретния приказен материал, представящ творчеството на Немцова и Каралийчев; способност за систематизация с оглед на различни делитбени белези, което позволява проучването на текстовете на различни нива и през призмата на различни проблеми, засягащи и структурата, и семантиката на творбите. От своя страна първата глава демонстрира желание за привличане на повече от една научни теории, за да се избегне едностранчивостта в поставянето и изследването на проблемите, съставляващи основата на разработката. Големият обем на обхванатия литературен материал, стремежът към разностранност на гледните точки, представените в края на третата и четвъртата глава обобщения и заключения, както и очертаните възможности за по-нататъшна разработка на маркирани в труда проблеми превръщат книгата на Росина Кокудева в интересно и полезно литературноисторическо изследване, което може да привлече вниманието и на специалисти, и на по-широк кръг от читатели.

Паулина Стойчева

Гл. ас. д-р Борислав БОРИСОВ (borisslav@seznam.cz) е преподавател по чешки език в Катедрата по славистика към Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Автор е на монографията *Българският и чешкият книжовен език през Възраждането. Особенности на кодификацията* (2012), както и на учебници и учебни помагала по български език за средния курс. Научните му интереси са в областта на историята на книжовните езици, съпоставителното езикознание, социолингвистиката, методиката на обучението по български език, методиката на чуждоезиковото обучение.

Велина ЖЕЛЕВА (velinajelewa@gmail.com) е студентка в специалността „Славистика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Ас. Гергана ИВАНОВА (gerganapd@abv.bg) е преподавател по сръбски език в Катедрата по славистика към Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Завършила е славянска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Освен упражнения по сръбска граматика води и практикум по правопис и пунктуация на съвременния български език в различни специалности на Филологическия, Философско-историческия и Педагогическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Работи и като редактор и коректор в Университетското издателство „Паисий Хилендарски“.

Проф. д.ф.н. Диана ИВАНОВА (driivanova@abv.bg) е езиковед към Катедрата по български език във Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. В периода 2005 – 2018 г. е директор на Департамента за езикова и специализирана подготовка на чуждестранни студенти към същия университет. Научните ѝ интереси са в областта на историята и теорията на книжовните езици, стандартологията, социолингвистиката, текстологията и лингвистиката на библейския текст, славянските културни и езикови връзки и др. Автор е на над 250 публикации, в т.ч. на 20 монографии и учебници: *Българският периодичен печат и градивните книжовноезикови процеси през Възраждането (върху материал от сп. „Читалище“, 1870 – 1875)* (1994), *Григор Пърличев и книжовноезиковата ситуация през 60-те – 80-те години на XIX век* (1995), *Езиковите въпроси в българския периодичен печат през Възраждането* (1998), *По следите на анонимното*

авторство в печата през *Възраждането* (2000), *Традиция и приемственост в новобългарските преводи на Евангелието (Текстология и език)* (2002), *Езикът на Библията. Български синодален превод 1925 г. (Върху материал от Евангелието)* (2003), *Недописани страници от историята на българския книжовен език. I част. Славистични ракурси* (2008), *И от зазоряването започва денят... Изследвания върху приемствеността в разволя на българския книжовен език* (2010) (в съавторство с Б. Велчева), *История на новобългарския книжовен език* (второ преработено и допълнено изд., 2017), *Недописани страници от историята на българския книжовен език. II част. Щрихи от палитрата на българското слово (XVII – XX век)* (2017) и др. Носител е на наградата на фондация „Пигмалион“ за научноизследователска и преподавателска дейност (2009), както и на други национални и международни награди (на СУБ, Познанския университет „Адам Мицкевич“). Член е на СУБ, зам.-председател на Комисията за славянски книжовни езици към Международния комитет на славистите и член на Изпълнителния съвет на Фонд „Научни изследвания“ – МОН.

Борислава КАСАВЪЛЧЕВА (kasavulcheva@abv.bg) е студентка в специалността „Славистика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Ас. Веселина КОЙНАКОВА (vescoy@gmail.com) е преподавател в Катедрата по английска филология във Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Завършила е специалността „Английска филология“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Води семинарния курс по морфология на съвременния английски език във всички бакалавърски програми с английски език към катедрата, а научните ѝ интереси са в областта на съпоставителното езикознание (английски и български език), по-конкретно върху средствата за изразяване на епистемна (конклузивна) модалност в двата езика. Ръководител е и на три магистърски програми към Катедрата по английска филология: „Лингвистика и превод“, „Превод и бизнес комуникации“ и „Language and Linguistics“.

Доц. д-р Николай НЕЙЧЕВ (neychev@abv.bg) е преподавател към Катедрата по руска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, чете лекции по руска класическа литература. През 1997 г. защитава докторска дисертация на тема *Влияние на догматомистичната ортодоксия върху късното творчество на Ф. М. Достоевски*. Хабилизационният му труд е посветен на християнската идеоло-

гемност на руския литературен логос (*Руският литературен месианизъм на XIX век*). Автор е на редица публикации в България и чужбина, посветени на идейната поетология на руската класическа литература. Основните му научни интереси са насочени към проблемите на руския литературен месианизъм и в частност към творчеството на Ф. М. Достоевски и Н. В. Гогол. Автор е на монографиите: *Ф. М. Достоевски – Тайнствената поетика* (Пловдив, 2001), преведена и издадена в Русия (*Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского*. Екатеринбург, 2010); *Литература и Месианизъм. Руското литературно месианство през XIX век* (Пловдив, 2009). Два пъти е носител на Наградата за литературна критика на Дружеството на пловдивските писатели (2002, 2009), както и на Наградата за високи творчески постижения и принос в развитието на българо-руските културни връзки „Золотая муза“ (2003).

Таня НЕЙЧЕВА (tanja_sp@yahoo.com) е завършила последователно руска и славянска филология в ПУ „Паисий Хилендарски“. Работи като сътрудник в Департамента за езикова и специализирана подготовка на чуждестранни студенти при ПУ „Паисий Хилендарски“. Научните ѝ интереси са в областта на историята на руския книжовен език и връзката му с църковнославянския език. Превежда научна и художествена литература от руски и от сръбски език.

Елка ПЕТРОВА (elka.petroff@gmail.com) е студентка в специалността „Славистика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Мартина САЛХИОВА (Salhiova@seznam.cz) е завършила бохемистика и българистика в Масариковия университет – Бърно. Дисертационната ѝ тема е посветена на българската и чешката модерна приказка и предстои да бъде защитена в същия университет. Интересите ѝ са в областта на фолклора, литературата за деца и юноши, приказния жанр. Превежда научна и художествена литература от български език.

Мариела СИМЕОНОВА (mariela900@abv.bg) е студентка в специалността „Славистика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Доц. д-р Паулина СТОЙЧЕВА (pstoycheva@yahoo.com) е завършила специалността „Българска филология“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Научните ѝ интереси са в областта на жанрологията, титрологията, наратологията, теориите за нацията и техните проекции в литературата, теорията на автобиографията и мемоарите. Занимава се с изследване на белетристичните форми през XIX и първата половина на XX век, с жанровите модели и техните трансформации в творчеството на

Васил Друмев, Илия Блъсков, Любен Каравелов, Алеко Константинов. Като преподавател в Катедрата по българска литература на Софийския университет чете лекции по българска литература от Освобождението до Втората световна война, както и по литература за деца и юноши. През 2002 г. печели Фулбрайтова стипендия, специализира и преподава на студенти слависти в университета Бъркли, Калифорния. Научен ръководител на докторанти и специализанти. Автор е на книгите *Нацията – копнеж и употреби* (2010), *Автобиографията, мемоарите и други жанрове* (2018), както и на отделни студии и статии, посветени на творчеството на Раковски, Л. Каравелов, Св. Миларов, Й. Йовков, Елин Пелин, Д. Талев, К. Константинов. Ръководител е на секция „Литература“ (1999 – 2001) на Международния летен семинар за чужденци българисти в София. Ръководител и участник в проекти с българско и международно участие.

Гл. ас. д-р Димитрина ХАМЗЕ (didiham@abv.bg) е преподавател към Катедрата по славистика във Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. Завършила е специалността „Славянска филология“ (полски език) в СУ „Св. Климент Охридски“. През 2016 г. защитава докторат, който през същата година е издаден със заглавие *Езикът на комичното. Върху творчеството на полския писател-новатор Витолд Гомбрович* (София: Авлига, 2016). Автор е и на монографията *Гротеск как интеркултурна ценност* (Beau Bassin: Lambert Academic Publishing, 2018), както и на повече от 130 научни публикации до момента. Научноизследователските ѝ интереси са в областта на когнитивната лингвистика, семантиката и лингвистичната прагматика, теорията и естетиката на комичното, интеркултурната комуникация, философията на езика, философията на ценностите, културологията и изкуствознанието. Има многобройни участия в международни шампионати по научна аналитика към МАНВО (Международна академия за наука и висше образование, Лондон), отличени с дипломи за призово място. Член е на Националната федерация за научна аналитика и на Съюза на българските художници (Секция „Теория и история на изкуството“). Превежда научна художествена литература от полски език.

Кристина ХРИСТЕВА (christina36943@gmail.com) е студентка в специалността „Славистика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Доц. д-р Красимира ЧАКЪРОВА (krchakarova@gmail.com) е езиковед към Катедрата по български език във Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. Научните ѝ интереси са в областта на

морфологията и стилистиката на съвременния български език, сравнителната граматика на славянските езици, съпоставителната аспектология, методиката на преподаването на български език като чужд. Автор е на *Феноменът стилистична грешка (как да откриваме и редактираме коварните сателити на нашата реч)* (в съавторство с П. Костова, 1999), *Помагало по българска морфология* (2000), *Аспектуалност и количество* (2003), *Императивът в съвременния български език* (2009).

Доц. д-р Юлиана ЧАКЪРОВА (jchakarova@yahoo.com) е русист езиковед в Катедрата по руска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Докторската ѝ дисертация на тема *Местоимения как средство за изразяване анафорическа връзка в български и руски текстове* е защитена през 1997 г. в Минск, Беларус. Хабилюционният ѝ труд (2013) е посветен на критически анализ на различните школи и подходи в когнитивната лингвистика и прилагането на тази оптика при лингвистичния анализ. Преподава морфология на съвременния руски език, когнитивна лингвистика, теория и методология на превода. Сферата на научните ѝ интереси включва когнитивния подход в езикознанието, концептуалната метафора, лингвоконцептологията, съпоставителното езикознание, лингвистиката на текста, теоретични и приложни проблеми на превода. Автор е на монографиите *Местоимения и анафора в български и руски текстове* (2010) и *Ракурси на когнитивната лингвистика* (2015). Превежда от и на руски и английски език.

Доц. д.ф.н. Жоржета ЧОЛАКОВА (gtcholakova@abv.bg) е преподавател по чешка литература и по славянски литератури към Катедрата по славистика в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Била е лектор по български език и цивилизация в Провансалския университет в Екс-ан-Прованс (1998 – 2002) и в Париж – 4, Сорбона (2009 – 2010). Научните ѝ интереси са в областта на поетиката, тематологията, еволюцията на идеите, литературоведската компаративистика. Основните ѝ изследвания са върху чешката поезия на XIX и XX век. Докторската ѝ дисертация на тема *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu* е защитена във Филозофския факултет на Карловия университет в Прага през 1993 г. и е издадена със същото заглавие (Praha, 1999). Съставител и преводач е на книгата *Карел Хинек Маха или Гласът на падналата арфа* (1993), автор е на монографията *Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм* (1998). През 2018 г. защитава степента „доктор на науките“ с дисертация на тема „Митопоетичен генезис, художествена еволюция и контекстуализация на езерото в поезията на Чешкия романтизъм“. Превежда поезия от чешки, френски, сръбски и руски език.

СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА НАУЧНИТЕ СТАТИИ

Статиите са в обем между 10 000 и 27 000 знака.

Страниците да не се номерират.

Шрифт на основния текст: *Times New Roman*; подравняване: Justify, междуредие: Single, 12 pt. First line: 1,25.

Всички научни текстове се публикуват на български език.

Ако са използвани **други шрифтове**, те трябва да се изпратят заедно с текста (в doc. и pdf) на посочения електронен адрес.

Заглавието се изписва с големи букви (All caps), центрирано (*Times New Roman*; Bold, Single, 14 pt.), а под него (след един празен ред) с малки букви без съкращения – името, фамилията и работното място на автора (*Times New Roman*; Bold, Single, 12 pt.). Същата информация (без работното място) се дава на руски и на английски език.

В началото на статиите се представя кратка **анотация** (Abstract) **на руски и на английски език** (500 – 700 знака всяка). След нея на отделен ред се дават 5 – 6 ключови думи (**Ключевые слова/Key words**, в **Bold** и *Italic*). Големината на шрифта за анотацията и ключовите думи – 10 pt., Normal, Single.

Заглавията в текста се изписват по два начина:

1. в *Italic* – ако е заглавие на самостоятелно издание;
2. в кавички и Normal – ако става дума за статия или разказ, включени в сборник или периодично издание.

Бележките към текста се дават под линия на всяка страница.

При цитиране на по-голям пасаж (над три реда) чуждият текст се оформя като самостоятелен абзац и след един празен ред изцяло (не само първият ред) се подравнява спрямо отстъпа на новия ред. След цитата в скоби вдясно на отделен ред се прилага принципната формула на цитиране (вж. по-долу) и се оставя празен ред. При отделяне на цитата в самостоятелен абзац отварящи и затварящи кавички не се поставят. Големината на шрифта – 10 pt., Normal, Single.

Цитирането на източниците в текста (фамилия на автора, година на изданието, двоеточие, страница) се дава в кръгли скоби, например (Караулов 1999: 43). Ако е сборник, се дават фамилията на редактора или съставителя, годината на изданието и страницата, напр. (Димитрова, ред. 1998: 56).

Библиографията е в края на статията. Най-напред вляво на страницата след пропускане на празен ред се изписва **ЛИТЕРАТУРА** (Small caps, Bold, 12 pt.), оставя се празен ред, след което започва подреждането на авторите (в азбучна последователност, без номериране, *Times New Roman*; Single, 12 pt.). В начална позиция се изписва името на българска кирилица и се отбелязва годината на ползваното издание. В *Italic* се дава само изходното заглавие. Задължително след града на издаване и двоеточие се посочва издателството (името му не се поставя в кавички).

Ако е цитирана статия, заглавието се дава в Normal, поставя се точка, след нея се пишат две наклонени черти с шпация от двете страни и след тях се цитира заглавието на книгата или списанието (*Italic*), посочват се мястото и годината на издаване (при списанията – и броят, въведен с № и шпация между този символ и числото), както и номерата на страниците на статията (с дълго тире и шпации от двете му страни, напр. 15 – 25). Ако статията е от вестник, след броя (пише се № и шпация, вж. по-горе) се добавя датата, а на последна позиция – страниците. В края се поставя точка.

При електронните източници първо се дава датата на публикуване (ако е посочена), след това датата на влизане в сайта, като сайтът се посочва в углести скоби, напр.:

<http://www.belb.net/personal/zidarova/Chastici_i_morfemi.htm>.

При повече публикации от един и същи автор през една и съща година след годината се слага кирилска малка буква (а, б, в).

Стандартният графичен вариант на българските кавички е „...“.

Заглавията на кирилица се транслитерират на латиница по посочения по-долу модел. Препоръчва се да се ползват онлайн конвертори за транслитерация от кирилица на латиница по съответните държавни стандарти:

за български език – <https://slovoed.com/transliteration/>;

за руски – <https://transliteration-online.ru/>;

за сръбски – <https://www.konvertor.co.rs/>.

Примери

ЛИТЕРАТУРА

Иванчев 1971: Иванчев, Св. *Проблеми на аспектualността в славянските езици*. [Ivanchev, Sv. Problemi na aspektualnostta v slavyanskite ezitsi.] София: БАН, 1971.

Бородич 1953: Бородич, В. В. К вопросу о формировании совершенного и несовершенного вида в славянских языках. [Borodich, V. V. K voprosu o formirovanii sovershennogo i nesovershennogo vida v slavyanskikh yazykah.]. // *Вопросы языкознания*, 1953, № 6, 68 – 86.

Павич 1991: Павић, М. *Историја српске књижевности. Барок*. [Pavić, M. Istorija srpske književnosti.] Београд: Досије – Научнакњига, 1991.

Ако статията е от вестник, оформлението е следното:

...// *Литературен глас*, V, № 161, 24.IX.1932, с. 4.

СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПРЕВОДИ

Приемат се за публикация преводи на художествени текстове в различни жанрове – прозаически, поетически и драматургични. Стихотворенията се публикуват освен в превод и в оригинал.

Всеки преводач изпраща превода, оригинала, творчески портрет със снимка на превеждания автор и кратка автобиографична справка.

Оформянето на текстовете следва стандарта на научните статии.

Всички постъпили материали се редактират, научните статии се рецензират от двама независими рецензенти.

Адрес на списанието:

ул. „Цар Асен“ 24

Филологически факултет

ПУ „Паисий Хилендарски“

4000 Пловдив

Материалите се изпращат единствено по електронен път на адрес:

slavdialozi@gmail.com.

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Списание за славянски езици, литератури и култури

Година XV, 2018, книжка 22

Българска, първо издание

Коректор: Гергана Иванова

Предпечатна подготовка: Георги Ташков

Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“

Пловдив, 2018

ISSN 1312-5346

