

АРХЕОЛОГИЯ НА ПРАВИТЕ В ХЪРВАТСКИЯ БАРОК

Людмила Миндова (СУ „Св. Климент Охридски“)

Статья затрагивает проблему оценивания тела и сумасшествия в хорватской литературе XVII-ого века. Анализ лирических и эпических текстов Ивана Гундулича, Степо Джурджевича, Игњата Джурджевича, Йеронима Каванина и др. позволяет прийти к заключению, что оценки даются на основе настоящей моральной нормы, ярко конфронтирующей тело и душу, сумасшествие и разум. Исследование самой морализирующей „речи“ показывает, что барок слишком непоследователен по отношению к своим внутренним классификациям. Несмотря на то, что барок превращает разум в свою основную ценность, это направление показывает огромное недоверие в его способностях, ставя бóльшую нагрузку на эмоции, чем на разум. Анализ путей популяризации допустимых и запретных зон в литературных текстах нарушает концепт литературы барока как непротиворечивую целостность и приводит много примеров отсутствия соответствия и недостатков в мировидении, которые искусство барока пробует направить в другое направление.

The article deals with the problem of the valuation of body and madness in XVII century in Croatian literature. The analysis of the lyrical and epic texts of Ivan Gundulić, Stjepo Đurđević, Ignjat Đurđević, Jeronim Kavanjin etc. lead to conclusion that the valuations are assigned by the actual moral norm which confronts emphatically body and soul, madness and sense. The examination of the moralizing „speech“ it self shows that Baroque is too contradictory towards its inner classifications. Although Baroque turns sense into its main value, it demonstrates grate distrust into its abilities by bringing pressure more to emotions than to sense. The analysis of the ways of popularization of acceptable and forbidden zones in literary texts hesitates the concept of Baroque literature like non-contradictory wholeness and gives many examples for lack of correspondences and cracks in world view which Baroque art tries to force in a different way.

В изследванията върху барока съществува едно негласно споразумение да бъде разглеждан като форма, чрез която властта осъществява контрола си и показва границите на приемливото поведение. Създава се впечатлението, че авторът и читателят на барока са преди всичко поданици и обекти на надзираване, а чак след това участници в процеса на литературната комуникация. Изкуството по презумпция се определя като функция на властта, разчита се като „практическа система за реформиране, коригиране и

поправяне на човешките нрави“ (Маравал 1986: 61). Властта действително притежава огромна мощ, с която да регулира разпространението на художествените текстове, но въпросът е доколко литературата се превръща в неин инструмент.

На удобствата, които предоставя предпоставката, че религия и художествено творчество през XVII век вървят задължително ръка за ръка, се противопоставя серията от противоречия, пукнатини, а дори и скандали в „житието“ на барока. Или, казано другояче, колкото и на пръв поглед поетиката на барока да изглежда монолитна, в изкуството има примери и за подмолното ѝ преобръщане или поне частично заобикаляне.

Идеята да се направи археологическо изследване на бароковите нрави се поражда в намерението да се излезе от границите на негласното споразумение, да се види до каква степен е възможно да се говори за синхрон между нравите, които се налагат от институциите на властта, и онези, които стават предмет на литературно говорене. Една голяма част от бароковите текстове не само че не са индиферентни към актуалните морални норми, но и ги превръщат в свой център – избират теми и сюжети, които да улеснят коментирането им. Но същевременно не са малко и произведенията, в които новите правила на приличие остават незабелязани.

В хърватския барок в центъра на новия морален кодекс е поставено разделението между разума и безумието. Интернирането на лудостта, за което Мишел Фуко говори в *История на лудостта през класическата епоха*, е ярко изразено в онези текстове, които представят човешки трансформации по пътя на завръщането към чистия образ. Разумът в барока е гаранция за оцеляването в света на порока, той е инструментът, спомагащ да се разграничи доброто от злото. Самата лудост в бароковата литература е въведена в сферата на морала и затова лечението ѝ се осъществява не толкова със средствата на медицината, колкото на убеждението и наказанието.

Да си разумен, в барока преди всичко означава да знаеш как да впрегнеш тялото си в някакво полезно действие, да го излекуваш от присъщата му лудост. Вероятно в момента, в който душата се превръща в аналог на разума, а тялото – на лудостта, обвързването на психическите с моралните отклонения става неизбежно. Затова и благоразумието е качеството, в чието постигане се влагат толкова усилия. То се възпитава не само у държавниците и представителите на елита, целта е да бъде наложено и на простолюдието. Дисциплинирането е гаранцията, че грехът ще бъде удържан подалеч от границите на общността, че няма да доведе до разпадането на индивидуалната, но и на държавната цялост. Фигурата на владетеля предизвиква толкова голям интерес в барока именно защото непрекъснато напомня за двойната същност на човека и провокира поданиците към коригиране на собственото им поведение. Идеализацията на владетеля цели създаването на съвършени поданици, участващи в опазването на държавните граници, защото загубата на суверенитета също се оценява от гледна точка на морала. Робството в хърватската барокова литература е равнозначно на западане на нравите, на подвластност на греха.

Дори и когато прави ясно разграничаване между разумността и безумието от гледна точка на морала, литературата съвсем не е така последователна, когато става въпрос за процеса на творене. В сравнение с Ренесанса барокът като че ли се оказва много по-отворен към допускане на „людешки“ фриволности в писането. Необичайността, изненадващият ефект и ярките метафори са продукт на схващане, според което границата между поезия и лудост е незначителна. И все пак недисциплинираността на мечтата не е от един и същ порядък с тази на нравите.

Творецът през XVII век има привилегировано положение в обществото. Дори и когато не твори в пряка близост с центровете на мощта, демонстрира лоялността си към тях и подпомага издигането на авторитета им. Той зависи от благодетелите си също толкова, колкото и самите те – от него. Лудостта му е позволена само като форма на поетическия гений, но не и като проява на морално отклонение, защото, ако това се случи, поетът губи високия си йерархичен статут и може също толкова лесно да се превърне в обект на интерниране, колкото и всеки отлъчен от обществото член.

Бароковата литература участва в популяризирането на новите правила на поведение, но не чрез всички свои форми. Най-сериозни трудности в опитите да бъде разглеждана като практическа система за контрол създава интимната лирика, която не само че оставя по-малко място за отпращане на нравствени послания, но често влиза в противоречие с властващите норми за благоприличие. Разбира се, и в нея присъстват елементи от новата норма, но те не са в центъра на лирическото говорене, а нерядко са използвани и за да предизвикват у адресата реакция, която противоречи на морала.

Най-често срещаният пример за трансформация на елементи от моралната норма в дубровнишко-далматинската лирика се отнася до метафората за „препускащото време“, която в проповедта, епоса и религиозната лирика се използва за внушаване на идеята за преходността на живота и за още по-голямо задълбочаване на разрыва между тялото и душата. Призивът е недвусмислен, цели се освобождаване от плътското, което всъщност е типично бароков начин за благовидно назоваване на заточаването и наказанието. В интимната лирика обаче се действа в обратната посока – метафората участва в извикването на образа на смъртта, за да се предизвика навременната реакция на дамата и да се постигне бленуваното щастие. Трубадурската и ренесансовата „любов от разстояние“ вече не провокират творческото въображение, за което сега далеч по-голямо предизвикателство представлява артикулацията на осъществяването ѝ едновременно и в телесни, и в душевни граници. Дълбокият разрыв между душата и тялото, който след Средновековието отново започва да се налага в културата на барока, в интимната лирика като че ли не се преживява толкова драматично.

Макар и да пропуска по-слабо морализирането, лириката все пак внася два характерни елемента от новата норма на поведение. Срамът и естествената красота са двете основни ценности на бароковата дама на сърцето.

Срамът в бароковата култура се превръща в благо, което трябва да се придобие чрез последователност и да не се допуска загубата му. Той същевременно е най-използваната форма на обществен надзор в културата на XVII век. В бароковите плачове например моментът на появата му показва началото на метаморфозата на грешника, сработването на механизма за коригиране. Затова и в сравняването между минало и настояще в центъра на монолога заляга акцентирането върху неговото отсъствие и наличие. Улавяйки точно този ключов момент от трансформацията на персонажа, пародиите също включват срама, но докато в религиозната лирика и плачовете появата му е в начална позиция, в пародиите тя вече се придвижва към развързката, която по правило е рязка и не показва действителна промяна у говорителя. Срамът е сведен до формула, до заключителен реторически топос.

В интимната лирика срамът не се въвежда в пародиен контекст, но и там се наблюдава отклоняване от моралната норма. Срамът не е просто благо, а най-добрата възможна украса. Видимото му проявление – естествената руменина – се противопоставя на изкуствените средства за разкрасяване. И ако дотук все още не се влиза в голямо противоречие с моралния кодекс, разминаването става по-отчетливо, когато се пристъпи към описанието на предимствата на срама. Две стихотворения, между чиято поява има разстояние от около един век, биха могли да спомогнат за разкриването на промяната в отношението към нравствените ценности. Това са *Любовник срамежлив* от Иван Гундулич (1589–1638) и *Любица срамежлива* от Игнат Джурджевич (1675–1737). И двете произведения са с отчетливи барокови белези, но стихотворението на Гундулич е много по-близо до моралната норма, отколкото това на Джурджевич.

В „Любовник срамежлив“ срамът определя самия начин на интимното говорене, тъй като не допуска директно обръщение към адресата. Прекомерната му изразеност има характер на поза, но все пак той не се използва за предизвикване на ответна реакция и не се представя като качество, което би следвало да съкрати дистанцията. Призивът се гради най-вече чрез извикването на образа на смъртта. Смъртната заплаха е формулата, която трябва да провокира активизирането на дамата. Създава се впечатлението, че в стихотворението действат две противоположни сили – срамът е полюсът, който блокира възможността за действие, докато чувството я освобождава. В стихотворението на Джурджевич срамът вече е еротизиран. Той не само престава да бъде препятствие, но дори се превръща в едно от условията за възникване на чувството. Той не просто украсява, а пленява, включва се в еротичната игра, като предизвиква много по-силен ефект именно с присъщата си дискретност.

Дискретността изобщо е едно от желаните качества в барока, а лириката, макар и да не остава винаги само в допустимите за артикулиране зони, не изневерява на нормата за дискретната външност. Красотата на дамата е в естествената ѝ привлекателност, която от своя страна се възприема като огледално отражение на нравствената ѝ чистота. Украсата се осъзнава като

замърсяване на образа, като заличаване на подобие с божественото и загуба на собствената идентичност.

Човекът на барока е с непостоянна същност по подобие на Протей, той преминава през редица метаморфози, чиято крайна цел е повторното постигане на себе си. Единствените фигури, които не подлежат на промяна, са идеалният владетел и непостижимата любима в качеството им на „огледала на Бога“. Нетленността им се проявява в ангелоподобната им същина, човешкото им лице се показва рядко, при превръщането им в символи то няма как да участва. Ако се извиква, то е само за да подсили още повече разделението между ангелическата и човешката им ипостас – владетелят и дамата са възможни единствено като повторение на идеалната схема, всяка конкретизация би довела до деструкция, а възхвалата им не допуска действие в подобна посока.

За разлика от лириката епосът и драмата дават по-подробна картина на разрешеното и забраненото. В тях шрихирането на моралните блага вече се осъзнава като недостатъчно, недомлъвките и двусмислиците на лириката са рядко допустими. Докато при нея срамът може да остане неизяснен, сякаш е нещо, което се подразбира от само себе си, епосът е далеч по-словоохотлив. Срамът започва да се открива не само във формите на поведение, но и в начина на обличане, в общуването с по-възрастните, в храненето. Срамът е инстанцията, чрез която се интернализира общественият контрол и се проявява характерното бароково въздържание от удоволствията.

В поемата *Осман* на Иван Гундулич срамът предопределя поведението на всички християнски персонажи, но представлява обект на по-детайлно описание в изграждането на образите на Крунослава и Соколица. Показателно е, че и в двата случая става въпрос за жени воини. Срамът се задейства в мига на накърняване на воинския им лик. Докато са в движение, докато воюват, те са неуязвими по подобие на мъжките персонажи. Пасивността им обаче показва разрушаването на илюзията и обезоръжаването им по същия начин, по който „отпуснатата поза прави мъжа уязвим и женствен“ (Кон 1999). Плачът на Крунослава при кладенеца е проява на безсилие, недопустимо в поведението на воина. Къпането на Соколица и дружината ѝ също довежда до падане на воинските маски. Телата им са подложени на обследване, каквото не е възможно при представянето на мъжката телесност – погледът ги превръща от равноправни субекти в обекти на наблюдение и ги принизява в социалната йерархия.

Срамът се появява в момента на разкриването и оглеждането на собствената идентичност през чуждия поглед. Крунослава прекъсва рязко плача си, след като „вижда“ отражението си в монолога на въздиращия по любимата си пастир. Сунчаница и съпътстващите я жени воини осъзнават уязвимостта си, след като разбират, че са наблюдавани. Голотата не предизвиква неудобство, докато не се появи съзнанието за наблюдаваност. Срамът е възможен единствено когато човек се оценява през чужд поглед. „Разумните очи“, към чието отваряне призовава духовната лирика на Бунич, представят метафорино дистанцираното наблюдение на себе си като някой друг.

В *Осман* поводи за срам се откриват много повече в ислямския, отколкото в християнския свят. Монологът на султана в I песен се изгражда при непрекъснато противопоставяне между добрите нрави от миналото и покварените в настоящето. Срамът обаче не е познат на османските воители, защото в противен случай те биха коригирали поведението си. Изпитва го единствено владетелят им и точно това определя и решението му да ги лиши от високия им статут. Поначало прекият резултат от действието на срама е появата на желание за отхвърляне на предишния опит. Чрез него в съзнанието се извикват образи от миналото, които, след като бъдат огледани по нов начин, се осъждат на забрава.

Парадоксът на срама е, че не би могъл да постигне катарктично въздействие, ако не провокира унищожаването на спомените, които толкова остро преди това е връзвал в мисълта. Именно този акт е гаранцията, че трансформацията е приключила, че азът е станал друг. По същия начин, по който покаяните се грешници се дистанцират от миналото си, се отграничава от войните си Осман. В тяхното поведение той открива черти, които са в пълно противоречие с моралната норма, и тъй като не допуска възможността за коригирането им, решава да ги отстрани. Западането на нравите, което разкрива Осман в монолога си, представлява интерес обаче преди всичко защото почти не съдържа османски реалии. В морализаторското му говорене има твърде много допирни точки с католическата норма на поведение от XVII век. Осъждат се прояви, които за християнския воин (в най-широкия смисъл на това понятие) са недопустими – потъпкването на вярата, принудителното включване в боя, суетността, високомерието, робуването на телесното и подкупността.

В *Осман* безнравствеността е открита единствено в държането на чуждия свят. От християнския образ са изличени всички възможни прояви на човешкото несъвършенство. В бароковите плачове и религиозната лирика – напротив – се подчертава тъкмо необходимостта от поправяне на християнина. Проповедническият тон в тях е по-изявен, защото са насочени в много по-силна степен към предизвикване на ответна реакция у читателя. Епосът създава полюсна визия за света, в чийто положителен полюс е нашето, докато в отрицателния му е чуждото. Във възвеличаването на наше то нравствените петна са невъзможни.

В поемата *Богатство и убогост* на Йеролим Каванин (1643–1714) западането на нравите вече е открито и сред християнската общност; то е възприето като заплаха и затова с такава острота се назовават зоните на неприемливото. В тази поема знак за равенство между етническо и религиозно няма – християни са единствено придържащите се към морала. И Каванин класифицира подробно всички белези, които трябва да обозначат неговото отсъствие – още в началото на първа глава като ясни сигнали за подвластността на греха са посочени жаждата и гладът, чрез които се прокарва разграничителната линия между бедния Лазар и богаташа.

Цялата нравствена система в поемата се основава на принципа на въздържанието от удоволствията и заточаването на плътта. Гърлото е „гроб

смърдящ“, то се превръща в метонимия на телесното и оттам се осъзнава като причина за всеки грях. При преминаването през различните далматински градове детайлите се увеличават – жителите на Брач например са надменни и несговорчиви, което довежда и до неспособността им да осъществят каквото и да било свое намерение. В Задар покварата вече има много повече проявления – загубата на християнското благочестие се представя като пълно подчиняване на плътта – животът на жителите преминава в забавления, пиянство и игри. Театралността и пантомимата като форми на неестественото поведение и удоволствието също са осъзнати като грях. Отклонение от морала е и увличането не само на жените, но и на мъжете по модата, а дългите коси и пищно украсените копринени дрехи показват загуба на силата и превъзходството. Изгубен е един от основните атрибути на мъжкото доминиране в миналото – мустаците и брадата. Всички тези белези обаче са резултат от постепенното отдалечаване от християнството – жителите на Задар не ходят на служба, не почитат религиозните празници и постите и не принасят своята дан на църквата, избирайки брака пред монашеството.

Подобно на монолога на Осман в поемата на Гундулич и в *Богатство и убогост* нравственото западане е представено чрез съотнасяне между миналото и настоящето. За разлика от поемата на Гундулич обаче тук миналото не е конкретизирано. Осман говори за добрите нрави от времената на дедите си, чиито имена изрежда. В *Богатство и убогост* миналото не е точно определено – то е Златният век, „старите златни бели лета“, които не познават разрушителната стихия на историята.

Пространните коментари за състоянието на нравите в бароковите художествени текстове често провокират интерпретирането им като исторически сведения за епохата. Подвеждащ се оказва фактът, че те съдържат информация, която предоставя и архивните документи. От църковните разпоредби, действали в различните далматински епархии, например се разбира, че на духовните лица е било забранено участието в забави, маскаради и пирове, а особено пеенето и танцуването нощно време. Художествените текстове обаче показват по-свободно отношение към тези запрещения, които в крайна сметка нямат същата власт над обикновените миряни. Не е изненадващо, че в произведение със силно изразена проповедническа линия като *Богатство и убогост* театралността, танцът и музиката са поставени толкова ниско в ценностната стълбица, но въз основа на него не може да се създава представа за ситуацията в Далмация от края на XVII и началото на XVIII век.

В литературнокритическото говорене се появява нерядко още една крайност – когато промяната в политическия и икономическия климат се визуира като „главна причина за коренните изменения във възгледите и схващанията на целокупната дубровнишка литература и културния живот“ (Павлович 1955: 170–181). Оттук до възприемането на всяка творба като документ за времето си разстоянието е малко и разчитането на пасторала *Дубравка* на Гундулич като алегория на дубровнишката действителност

от началото на XVII век изглежда резултат от подобна процедура. Следващото дешифриране в тази посока е към оценяването на пищността на постановката ѝ като добро изключение на фона на тежкото икономическо положение на града държава. Ако обаче пасторалът се положи между предхождащите го мелодрами на Гундулич и последвалите на Палмотич, по отношение на сценичната си пищност той по-скоро започва да изглежда като лошо изключение. Негативното отношение на Каванин към театралността не представлява водеща позиция през XVII век. Напротив, макар и да проявява голяма строгост спрямо лукса в облеклото, празненствата и бита на аристокрацията, дубровнишкият сенат остава неподвластен на забраните именно театъра.

Творецът през XVII век има социален статут, който не го различава особено от ренесансовите автори. Ако не пряко, то поне косвено той е свързан с институциите на властта, но това, както посочва Джовани Карери, далеч не означава, че е „пасивен слуга на владетелите или че творбата му е просто някакъв грим, прикриващ не особено приятната бруталност на властта“ (Карери 2004). Бароковият творец е obsesен от управлението, с текстовете си той се стреми да предложи разнообразни модели на поведение не само на държавниците, но и на техните поданици. И все пак това е само едно от лицата на барока. В творчеството на Иван Гундулич то е много силно изразено, но бароковата литература познава и жанрове, индиферентни, а дори и пародийно насочени към абсолютната власт и новия морал.

Степо Джурджевич (1579–1632) е една от личностите, които внасят противоречия в стигматизирания образ на барока не само с провокативното си държане, но и с творческия си маниер. Участник във властта, той е осъждан неколкостранно за побоища и убийства, а последното му наказание е заради косвено подпомагане на антидържавна дейност. Сенатът отлъчва временно свой член в намерението да демонстрира категоричното си разграничаване от опита за организиране на антиосманска коалиция под егидата на савойския дук Карло Емануел I. Политиката на Дубровник е двойка по отношение на Османската империя – косвено действия срещу нея могат да се подкрепят, но не и директно. Южнославянското освобождение е приемливо само ако не застрашава интересите на собствената държава.

Между политическата активност, ако не и авантюризмът, на Степо Джурджевич и литературното му творчество има разминаване. Лирическите му стихотворения и поемата *Дервиш* са напълно индиферентни към властта и моралния кодекс. В тях се открива една визия за творчеството, която бароковата култура не отхвърля, но и не поставя в центъра на вниманието си. Може би не е случайно, че текстовете на Джурджевич толкова бързо преминават в градския фолклор и започват да се разпространяват в многобройни варианти, споделяйки съдбата и на много други карнавални песни и комедии, които през XVII век дължат виталността си тъкмо на своята анонимност.

Авторството задължава, налага отговорност, която в този период се осъзнава по-силно от друг път може би защото от изпълнението ѝ зависи и

запазването на статута. И все пак за разлика от Гундулич Степо Джурджевич не поставя творчеството си под контрол, не го подлага и на автоцензура, напротив, демонстративно загърбва институциите на силата. Интимната му лирика гравитира около пространства, които барокът започва да превръща в табу. *Дервиш* представя мисловна нагласа, в която различието и лудостта не са оценявани през моралната оптика. Лудостта на дервиша не е нито трагична, нито греховна, тя е отлика на играещия човек. Призвана е да предизвика смях, а не ужас или заклеявяване. За разлика от любовната лирика и религиозните плачове, към които се отнася пародийно, тази поема превръща лудостта в удоволствие, а не в мъчително изпитание, което в крайна сметка трябва да доведе до завръщането на разума и откриването на истината. Смешността ѝ идва тъкмо от пълната неадекватност на персонажа. В момента, в който се появи съзнание за различие и игнорираност от общността, смехът вече не е възможен.

Един от въпросите, на които би могло да се обърне повече внимание при интерпретациите на барока, е как, по какъв начин литературните текстове говорят за препоръчителните или недотам желаните теми. Тук не става въпрос за избора на маниеристичните похвати, които се налагат в барока, а за различните средства, с чиято помощ се избягва конфронтацията с моралната норма. Пример за това би могла да бъде употребата на еквивокацията при възхвалата на владетелите като средство, което – от една страна – предизвиква изненадващ ефект, но – от друга – позволява възвисяване на владетелската персونا до граници, които католическото съзнание не позволява. Чрез смесването на библейската и езическата образност похвалното говорене напомня за двете лица на владетеля, който при цялата си мощ не е вседържител.

Сравнението на интимната и религиозната лирика разкрива още един характерен белег на барока. Любимата и Бог провокират сходно говорене, в обръщенията към тях се използва един и същ поетически шаблон – бароковият Бог, особено в плачовете, се превръща в любовник. Еротизацията на религиозното чувство е видима и в проповедта, която се стреми повече към афектация, отколкото към въздействие върху разума, но в художествената литература това интимно назоваване на сакралното се оказва едно от условията, позволяващи паралелното съществуване на любовната лирика. В крайна сметка бароковата любима се явява също толкова често атрибутивно (чрез очите, косата, устните си), колкото и Бог. Дори скъсената дистанция в общуването е налице и в двата случая – с отхвърлянето на „любовта от разстояние“ и бароковият Бог става по-достъпен за екзалтирания говорител.

Барокът превръща по странен начин разума в своя основна ценност. В дисциплинирането и новото формообразуване на човека се разчита много повече на чувствата, отколкото на мисълта. Във внушението на истината чрез предизвикването на екзалтация има едно дълбоко недоверие към способностите на човешкия разсъдък. В религиозната лирика той се преценява като лудост, която трябва да бъде излекувана чрез разделянето на разума

и телесността. Като разграничава обаче телесния от душевния разум, барокът оставя възможности за запазване на ореола на безумието. Богопознанието и пречистването се оказват възможни именно чрез него. Библейското противопоставяне между бесовщината и блажената лудост очевидно определя бароковото разбиране за разума, а екзалтацията в такъв случай, изглежда, е допустима форма на проявление на лудостта. В качеството ѝ на изпитание по пътя към самоосъзнаването и откриването на точното място във вселенския порядък.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Карери 2004: Ъ. Карери. Уметник. // Ликови барока. Београд, 2004.
- Кон 1999: И. Кон. Мужское тело как эротический объект. // Гендерные исследования. № 3, 1999.
- Маравал 1986: J. A. Maravall. Culture of the Baroque: Analysis of Historical Structure. Minneapolis, 1986.
- Павлович 1955: D. Pavlović. O krizi vlasteoskog staleža u Dubrovniku XVII veka. // Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika: studije i članci. Beograd, 1955, 170–181.

ХЪРВАТСКИ ДИАЛОЗИ ПРЕЗ ЮЖНОСЛАВЯНСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ (Хърватия през очите на Райко Жинзифов)

Мирослав Коуба (Карлов университет, Прага)

„Još Hrvatska nij' propala,
Al' ne morat past
Ak' naš udilj bude klala
Nenavisti strast,

(....)

Nij' to igra oholnosti
Krčit rodu put,
Što nij' čisto, mora pasti
U sramote kut“

Ljudevit Gaj,
Horvatov sloga i zjedinjenje,
“Danica“, 1842

Аспекти хорватского Ренессанса – Вопрос и значение диалекта – Илирийское движение – Илиризм в литературе – Матица илирийска – Хорватское движение 40-ых годов XIX-го века – Венгерско-хорватское соглашение – Связь между литературой и национальным движением – Жинзифов и Хорватия – Право хорватов на оппозицию – Австро-венгерское языковое угнетение – Полемика в газете „Debate“ („Debatte“) – Запрет еженедельника „Нов позор“ – Хорватский сейм и Левин Раух в комментариях Жинзифова – Политический характер хорватских вопросов.

Aspects of Croatian Renaissance – The problem of dialect and the meaning of dialect – Ilirian Movement – Ilirizm in Literature – Matitza Ilirijska – Croatian movement in the 40-s of 19th century – Hungarian-Croatian agreement – Connection between literature and the national movement – Zhinzifov and Croatia – Croatians' right of opposition – Austrian-Hungarian language oppression – Polemics in the newspaper “Debate” (“Debatte”) – Prohibition of the weekly newspaper “Nov pozor” – Croatian seim and Levin Rauh in the comments of Zhinzifov – Political character of Croatian problems.

Въпреки че хърватската литература и култура изживяват своя връх по времето на Ренесанса, тяхното развитие в епохата на Възраждането¹ също

¹ Ренесансът в хърватската литература се развива през периода XV–XVII в. и е представен предимно от дубровнишко-далматинската литература, докато Възраждането – както при всички славяни – се свързва с края на XVIII в. и първата половина на XIX в. – Б. р.

е твърде забележително. И тук езикът е (подобно на сърбите) израз на националната самобитност (Корнахаузер 2000: 155–157). В хърватския контекст, за който са характерни интензивни контакти със съседните езици, най-вече с унгарски, немски и италиански, е необичайно значима ролята на диалекта. Изборът на диалект е играл идентифицираща роля за тези, които го употребяват. Тъкмо в хърватския контекст се среща специфичната връзка между езика (диалекта) и политико-обществените условия. В статията на Юлиан Корнахаузер четем: „Авторите често прибягват до родния диалект (кайкавски или чакавски), за да заявят определена политическа позиция“ (П. там: 157). Често този езиков въпрос е имал противосръбски характер.

Това обаче е в разрез с илирийското движение, чийто невидан размах настъпва в Хърватия през 30-те години на XIX век. Така е очертана програмата, на основата на която нейните представители отхвърлят държавноправната борба на феодалния елит и се ориентират към разширяване на общославянските и най-вече на южнославянските идеи. Идеята на поддръжниците на илиризма е път към създаването на единен за всички южни славяни език и правопис (каквото е трябвало да стане щокавското наречие, на което е писана дубровнишката литература и което е било езикът на голяма част от хърватския народ); в по-широк смисъл ставало дума периферно и за политическо обединение. Необикновена симпатия си спечелва това движение именно в самата Хърватия, където неговият водещ представител Людевит Гай успява да прокара концепция за езика, която по-късно присмат и сърбите (на основата на Вуковата реформа).

На литературното поле тази програма започва смело да търси своето стабилно място. Със сигурност не трябва да се пропусне и мотивът за вековните борби на южните славяни против турците – мотив, толкова типичен за този период, под чието въздействие възниква най-популярната творба на Иван Мажуранич *Смъртта на Смаил ага Ченгич*, която по свой начин доказва, че новият език е способен да служи за художествено изразяване. Редом с Мажуранич в хърватския (илирийския) литературен процес се нарежда също поетът Петар Прерадович, освен всичко друго – генерал от австрийската армия, който в своята патриотична лирика открито праща месианското послание за обединяване на славянството. Тази вяра в славянската единност, в славянските народи като избрани народи е друг типичен за хърватския илиризм мотив, вдъхновен от руската и полската литература.

Символичен за този период е фактът, че „първото голямо хърватско литературно произведение на щокавски е издадено в кайкавския Загреб от автор, произхождащ от край, където се говори на чакавски“ (Квапил 1979: 41). Тази мисъл ясно изразява сложния характер на времето, към което по-късно се добавят и разкъсващите противоречия между хървати и унгарци, които идват с искането за въвеждане на унгарския език като официален и изучаван в хърватските земи. Културното и общественото пространство в тази епоха се делят на унгарско и илирийско течение, при което и двете движения имат редица разклонения. Следователно ситуацията в хърватс-

ките земи от началото на 40-те години на XIX век се усложнява изключително много във всички посоки.

Като израз на конфликтните отношения с унгарците (с унгарската държава) през 1842 г. е основана Матица илирска (по-късно хърватска), която като институция и „дентър“ на илиризма иска пълната независимост на Хърватия от Унгария. На това искане идва отговор, в който Кошут, водачът на унгарското революционно движение, квалифицира представителите на илиризма като държавни изменници. Развоят на събитията продължава и през втората половина на 40-те години на XIX век, когато последният хърватски съсловен сейм въвежда хърватския като официален език в Хърватия, като по този начин се освобождава от латинския, който е бил официален език в цяла Унгария.

Хърватското национално движение взема връх в революционната 1848 г., когато за пръв път в сейма участват хора, които нямат благороднически произход, и когато народното събрание иска обединение на всички хърватски земи в една административна цялост, собствено хърватско правителство и също така граждански свободи. Нужно е обаче да се подчертае, че хърватските национални интереси се сблъскват с интересите на унгарските революционери и така хърватският бан Йелачич заедно с Виндишграц, познат и в чешка среда, потушава унгарската революция. Вследствие на това и в хърватските земи настъпва нова вълна на абсолютизъм и Хърватия е подчинена на австрийската германизация, а нейният политически и обществен живот претърпяват общ спад. В литературата от тези години основна цел е да се съхрани поне онова, което е създадено в периода на илиризма. Творбите отново се придържат към народните песни, отново нараства интересът към историческите образи, а през 50-те години с важна символика се натовазва мотивът за борбата срещу турците.

Новият период в развитието на хърватското национално движение започва с обновяването на конституционността през 60-те години на XIX век. Възниква дясната партия на Старчевич, която пледира за политическа самостоятелност на Хърватия. С тази програма се идентифицират и редица хърватски литератори. Така постепенно политическата борба прониква в литературата и културата, което е общо явление за повечето славянски национални движения в това напрегнато време. От голямо значение е и езиковият въпрос, в който диалектът е възприеман като един или друг „вариант“ на хърватската идентичност.

Значим момент в историята на хърватското национално движение е Унгарско-хърватската спогодба, която година след Австро-унгарската спогодба осигурява на хърватските земи вътрешноадминистративна автономия. Частична самостоятелност хърватите печелят също и в сферата на законодателството, съда, училището и религията, но продължават да бъдат финансово подчинени на Унгария. Върху Хърватия се упражнява и икономически натиск, който силно изтощава страната. Затова пък в този период по-интензивно е развитието на културата – още през 1867 г. в Загреб е основана Академия на науките, а през 1874 г. е разширен Загребският университет.

С така очертаната ситуация е свързана и дейността на младата генерация, която не крие желанието си да **обвърже литературата с националното движение**. Това поколение, предвождано от Аугуст Шеноа и обединено около списание „Виенац“ („Vijenac“, бълг. „Венец“), смята литературата за инструмент на народната и социалната борба (П. там: 43). Подобна позиция е характерна за повечето славянски литератури, подобни възгледи срещаме особено в България и Македония. Стремещт към обвързване на литературата с народните копнежи предоставя нови условия за развитие на публицистиката, към която се насочват усилията на редица автори. Такъв пример е и **Райко Жинзифов**, който в разгара на хърватското национално движение, когато събитията в Сърбия и Хърватия са най-бурни, а именно към края на 60-те години на XIX в., достига своя собствен връх като публицист. Тъкмо от тези години са неговите най-обширни и най-значими публицистични творби.

* * *

Така очертаната специфика на хърватския развой предопределя и интереса на Жинзифов към Хърватия. Съпоставката между хърватския и македоно-българския развой мотивира неговото отношение към Хърватия, като съсредоточава вниманието му именно върху политическите борби на унгарци и хървати. Райко Жинзифов внимателно следи борбата на хърватското национално движение: за нейния ход и последствия той изпраща новини в „Славянска хроника“ („Slovanská kronika“) – рубрика в списание „Съвременна летопис“ („Современная летопись“), а това са на практика единствените извори, с които разполагаме, по въпроса за Жинзифовата рефлексия на хърватските проблеми. Поради това не сме в състояние да представим типология на неговите интереси към хърватския народ, както можем да ги очертаем в отношението му към другите славянски народи. Жинзифовите бележки за Хърватия са действително оскъдни, което стеснява от своя страна и тематичния кръг на проблема за връзката на културата с националните борби.

Един от малобройните подходящи за случая извори, от който е възможно да се узнаят Жинзифовите възгледи по въпроса за политическия живот на хърватите, е статията, публикувана на 12 ноември 1867 г. в брой 38 на сп. „Съвременна летопис“ в рубриката „Славянска хроника“. Статията цели да опише непосилните условия на живот в Триединното кралство във времето, когато влиза в сила споменатата Унгарско-хърватска спогодба.

И по въпросите за хърватско-унгарските спорове Райко Жинзифов изразява ясна позиция в защита на славянските интереси. Осъжда и напада домогванията на властващите кръгове в Австро-Унгария за асимилация на славянското население в империята и отбелязва, че и тук се стига до сблъсък на управляващите и славянското движение. Във връзка с това Жинзифов цитира статия, публикувана в хърватския вестник „Нов позор“ („Nov pozor“, бълг. „Ново внимание“) Редакцията на този политически седмичник е имала за цел да информира своите читатели за новата поли-

тическа система на австро-унгарското правителство и да изрази възгледите на хърватите за тогавашната ситуация. В тази уводна статия, която критикува несъвършенствата в административната система на Дунавската монархия, в чиито рамки е включен и хърватският народ, без да се иска неговото съгласие, покрай другото се прави намек за унищожаване на каквато и да било хърватска опозиция. „Нов позор“ пише: „И немците от тази страна на Лейта² се противопоставят, когато им се каже, че интересите на техния народ са в опасност; тяхната опозиция се чува и на нея ѝ обръщат внимание. Само на хърватския народ не е позволено да опонира“³ (Жинзифов 1964: 292). В този случай Райко Жинзифов обръща внимание върху зависимостта в развитието на австрийските и османските славяни; тук той отбелязва връзката между турската администрация и гръцката църковна йерархия, която унищожава всякакво славянско движение, и – от друга страна – немската (австрийската) администрация, която, за да потисне борбата на славянските народи, се обръща през неспокойната 1867 г. към унгарските управляващи кръгове.

Фактът, че от страна на Австрия е упражняван целенасочен натиск срещу хърватите и други славянски народи, се доказва и от полемиката в немския официозен вестник „Дебате“, който обвинява хърватския културен елит и особено епископ Щросмайер в агресивен панславизъм и русофилство. Тук епископ Щросмайер е нападан за своята просветителска дейност, меценатството, както и за своите призови за развитие на южнославянската писменост (за България и Македония Щросмайер има изключително значение, тъй като благодарение на него е издаден сборникът на Братя Миладинови *Български народни песни*). Редакторът на вестника, „еврей Генз“, както го нарича Жинзифов, напада в статията *Панславистична агитация в Хърватия (Die Panslawistischen Agitationen in Kroatien)* Щросмайер за това, че заедно с Мажуранич са дали цели 135 000 гулдена не на унгарския университет в Пеща, а на Южнославянската академия в Загреб. Жинзифов добавя към това: „Той (Щросмайер – б. р.) настоява учебните заведения в хърватските земи да бъдат преобразувани в **панславистичен смисъл**“ (П. там: 293). Тези нападки само потвърждават, че немските и унгарските управляващи кръгове водят системна кампания. По-нататък в своите коментари Жинзифов припомня, че още през 1848 г. тези кръгове са се борили срещу ползването на хърватски език в училищата и на обществените места; „те (маджарите и маджарофилите – б. а.) наричаха този език **влашки**, тоест **руски, схизматичен**“ (П. там: 293). По такъв начин не само Р. Жинзифов, но също и редакцията на седмичника „Нов позор“ аргументира своето възражение срещу предположението, че **русификацията** и въвеждането на отделните славянски езици в съответните славянски страни е едно и също. Тези твърдения били умишлено използвани както в австро-унгарския контекст, така и в гръцко-турския, за да

² Лейта – река в Унгария и Австрия. – Б. р.

³ Отпратка: Славянская хроника, № 38, 22 окт. 1867 г.

може да се окаже натиск върху културния елит на славянските народи. Жинзифов приключва тази тема, която е от голямо значение за езиковата програма на националното възраждане на повечето славяни, със следното твърдение: „Ако русофилството се състои в това, народните училища да се устроят на народностна основа, то в такъв случай всички ние, мало и голямо, сме русофили от глава до пети...“ (П. там: 293).

По този начин Райко Жинзифов изразява своите антиунгарски настроения; отношението, което има към гръцките фанариоти, като ги нарича „мършояди“, е аналогично на това към унгарците.

Както припомня Жинзифов в друг брой на „Славянска хроника“, ситуацията още повече се усложнява от забраната на „Нов позор“ (седмичникът престава да излиза за кратко през 1867 г. по нареждане на виенската управа, но отново се появява се на 7. XI. същата година). Този вестник е бил крайно ненавигдан и от австрийската, и от унгарската власт, тъй като по решителен начин се е застъпвал за административна и културна независимост на Триединното кралство и се е борел против идеите за чисто унгарски земи под короната на св. Стефан.

По този въпрос за вътрешното разпадане на Унгария в рамките на териториално-административната реформа Райко Жинзифов е на едно и също мнение със седмичника „Нов позор“. В самия край на 1867 г. с напрежение се очаква свикване на хърватския сейм, на което много от водещите представители на хърватския народ възлагат големи надежди, че Триединното кралство действително ще получи автономен статут. Както разбираме от бр. 41 на „Славянска хроника“ (12 ноем. 1867 г.), Райко Жинзифов пристъпва към този очакван акт с колебание и с определени опасения. Безпокой го грозящата реална опасност от цялостна унгаризация на този сейм: „(...) може предварително да се предвиди, че ще възтържествуват враговете на хърватската народност и тя ще бъде изцяло подчинена на маджарите“⁴ (Жинзифов 1964: 298). Тази криза в хърватския обществен живот се задълбочава и от факта, че в сейма е трябвало да бъде ангажиран също и хърватският представител бан Левин Раух (1819–1890) – личност, против която са се борели демократичните слоеве в Хърватия, тъй като вярно е служела на австро-унгарските интереси. Бан Левин Раух (тази функция изпълнявал в периода от 1868 до 1871 г.) е бил истински противник на развитието на хърватския език и образованието на хърватски език (застъпвал се за запазване на латинския език). С това той си спечелва стабилна позиция в австро-унгарското правителство, очаквайки от негова страна голяма почит.

Както по-голямата част от хърватското общество, така и Райко Жинзифов също открито критикува неговите родоотстъпнически позиции: „Хърватският народ не знае за никакви други негови заслуги, освен за тази, че като привърженик на антинародната партия постоянно се противопоставя

⁴ Отпратка: Славянская хроника, № 41, 12 ноември 1867 г.

на народните тежнения за народна и политическа независимост на Триединното кралство“ (П. там: 299). Раух е типичната фигура на родоотстъпник, каквато срещахме при повечето славянски народи през тяхното Възраждане – хиперболизирано можем да означим такива хора като комплексирани личности с гузна съвест, възпрепятстващи идеите за славянско единство. Това може да се изрази и с думите на Жинзифов, който завършва своята критика срещу Л. Раух с въпроса: „Как барон Раух ще докаже своята, да не казваме **славянска или южнославянска, но поне хърватска** любов към своя народ и отечество?“ (П. там: 299).

Следователно интересът на Жинзифов към Хърватия има преди всичко политически характер. Независимо от това, че културата и литературата отстъпват в този случай на заден план, тези въпроси са от изключително значение. Хърватският държавноправен въпрос напомня в известна степен на българския и македонския проблем. В този смисъл ситуацията в Хърватия със своя специфичен характер представлява неделима част от движението за славянско единство.

Превод от чешки: **Ралица Стайкова**
 Редактор на превода: **Жоржета Чолакова**

БИБЛИОГРАФИЯ

- Жинзифов 1964: Р. Жинзифов. *Публицистика*. Том I. Съставили Цвета Унджиева, Дочо Леков и Илия Конев. Издателство на БАН – Институт за литература, София 1964.
- Квапил 1979: М. Kvapil, Milada Nedvčdová a kol. *Slovník spisovatelů Jugoslávie*. Odeon, Praha, 1979.
- Корнахаузер 2000: J. Kornhauser. *Literatura dialektalna i tożsamość chorwacka*. In: *Język i tożsamość narodowa*. Slavica (redakcją Marii Bobrownickiej), Universitas, Kraków 2000.

ПЪТЯТ ДО БИОМЕХАНИКАТА

Мишел Павловски (Институт за литература, Скопие)

В материала се изследват теоретическите и практическите корни на биомеханиката – одного от самых значимых элементов в режиссерской системе Мейерхольда. Параллельно с этим дифференцируется и понимание Мейерхольда о самой актерской игре, а также основные постулаты его точки зрения по отношению к режиссуре.

Биомеханика является принципом актерского выражения, в котором доминирует сознательная игра. Этот принцип прямым образом противопоставляется системе Станиславского. Мейерхольд определяет биомеханику, прежде всего, как актерскую подготовку, но и как возможность актерской игры.

The paper studies theoretical and practical roots of biomechanics – one of the most significant elements in Meyerhold's directing system. At the same time, the work demonstrates Meyerhold's point of view on the process of acting, as well as his main postulates about directing.

Biomechanics is a principle of actor's expression, in which conscious acting dominates. This principle is an absolute opposite to Stanislavsky's system. Meyerhold describes biomechanics, in the first place, as an actor's training, but also as an opportunity for acting.

ТЕОРИЯТА НА ТЕЙЛЪР

През двадесетте години на XX век в Съветския съюз голяма популярност придобива теорията на американския инженер Ф. Тейлър, в която се подчертава необходимостта работниците във фабриките да овладеят механизирани, автоматизирани жестове, доведени до крайна пестеливост. Тейлъризацията се свежда до отхвърлянето на всички излишни движения при работа с цел да се постигне по-голяма продуктивност и ефективност на труда и да се намали изразходването на физическа сила от работника. Сравнително бързо тази теория бива пренесена в театъра. Един от най-големите поддръжници на тейлъризацията – Иполит Соколов, пише за нея: „Тейлъризираният човек е бъдещият човек машина, човек автомат. От гледище на принципа за икономия на силите той ще има тейлъризирана походка и тейлъризирана жестикуляция“ (Соколов 1922а: 6). Тейлъризацията се вписва в концепцията на Мейерхолд за театъра, като чрез нея той можел още повече да акцентира върху изразността на тялото на актьора, върху истинската стойност на неговата пластичност, явяваща се една от основните характеристики на играта. От друга страна, тейлъризацията дава възможност още веднъж да се подчертае системата на съзнателната, неемотивна игра.

С тейлъризацията е свързано и знаменитото прозоблекло („прозодежда“), което привлича вниманието като находчива сценична форма. Всеволод Емилевич смята, че не трябва да се губи време с грим и костюми, защото „на изкуството, включено в общо разпределеното време на работника, се посвещава определено количество времеви единици, които трябва максимално да се използват“ (Мейерхолд: 488). В лекциите си той определя функцията на прозоблеклото по следния начин: „...В такава една пиеса като *Великодушният рогоносец* задачата беше да се предаде в чист вид тази система (на актьорската подготовка – М. П.). Оттук произтича и липсата на грим, както и прозоблеклото...“¹ (ЦГАЛИА: е.х. 737). Идеята за прозоблеклото при Мейерхолд е тясно свързана с неговото схващане за театралния костюм като много важна част не само в играта, но и като съставен елемент на тялото на актьора. А именно: пет месеца преди премиерата на *Великодушният рогоносец*, където за първи път е използвано прозоблеклото, Мейерхолд говори на своите студенти: „Изучаването на тялото на актьора означава и изучаване на костюма, който всъщност е част от тялото. Невладеенето на костюма се отразява на играта. Например, ако актьорът е поставил неправилно шапката си, това означава, че той е невнимателен към своето тяло. Върху разгръщането на този аспект, както и върху укрепването на тялото положително влияние оказват ритмиката, музиката, акробатиката, танците и биомеханиката. Затова още от самото начало на нашето обучение ще обръщаме най-голямо внимание на тези неща“ (ЦГАЛИА: е.х. 732). Тъкмо идеята за костюма като част от човешкото тяло води до появата на прозоблеклото и неговата забележителна функция като една от определящите доминанти на играта.

Връщайки се към тейлъризацията, още веднъж ще се позовем на Иполит Соколов. Той дели гимнастиката на труда на три части: естествено (автоматизирано), трудово (рационализирано) и художествено (ритмизирано) движение. „Възпитанието на естественото движение – пише Соколов – е автоматизация на движението. Ние трябва да притежаваме автоматизирано, механично, машинно движение. Възпитаването на трудовото движение означава рационализация на движението. У нас са заложени много рефлексии на диваци. Но ние трябва да си служим с възможно най-пестелив трудов жест, изграден върху принципа на рационализиране на усилията. Тейлъризираният трудов жест е икономичен линеарен жест от геометричен тип. Възпитаването на естетичния жест е ритмизация на движението. Ритмизираният жест трябва да бъде изграден върху психо-физиологичен и технически, а не върху чисто музикален ритъм“ (Соколов 1922а: 7). Тейлъризмът търси в жеста праволинейност и точност на движенията. Соколов дори предлага упражнения по тейлъризация да се пра-

¹ И. Аксьонов в есето *Пространственный конструктивизм на сцене*, публикувано в сборника *Театральный октябрь*, Ленинград-Москва, 1926, с. 33, свързва прозоблеклото с нуждата, от една страна, да се улесни и покаже системата на актьорската подготовка, а от друга – с теоретичните основи на конструктивизма.

вят на разчертани на квадрати стени и под. По този повод той пише: „Репродукцията на елементите на трудовия жест всъщност е възпитаване на праволинейност и точност на движенията с помощта на квадратна мрежа, на която са отбелязани дължината и ширината в сантиметри. Упражненията да се извършват върху разчертани на квадрати подове и стени“. И още: „...тейлъризирианият жест – това е права линия плюс остър ъгъл“ (Соколов 1922б:10).

От трудовия жест Соколов преминава към жеста в изкуството. Той определя художествения жест като „негативна на хаотичните аморфни и импулсивни (емоционални) движения. Само ако движението е целесъобразно, рационализирано, конструктивно и точно, може да се говори за жест“ (П. там).

Прекалената крайност на тейлъризириания жест, по-точно невъзможността за неговото директно прилагане в театъра, към каквото се е стремил Соколов, е забелязана от Аркадий Позднев, който прокарва ясна граница между тейлъризириания и театралния жест. Критиката на Позднев е насочена към основния принцип на тейлъризацията: *права плюс остър ъгъл*. Коментирайки този принцип, той пише: „Това е уместно тогава, когато се упражняват движения при работа, но изобщо не е подходящо, щом се има предвид театралният жест, защото работният жест е насочен към оформяне на материала, който е на негово разположение, докато театралният жест е едновременно и оръдие, и продукт на театралния труд“ (Позднев 1922: 8). Позднев вижда в лицето на Всеволод Емилевич Мейерхолд този, който може да обедини театъра и теорията на Тейлър. „Разбира се, че тейлъризмът и теорията на трудовите движения са интересни и полезни (...), но театърът трябва да има друг, театрален тейлъризъм, своя теория за театралните движения. Този тейлъризъм трябва да бъде насочен изключително към естествеността, акцентирането и амплитудата на движението. Неговата цел е борбата против прекалено многото и неоправдани сценични жестове. Такава теория съществува: биомеханиката. Тейлър в театъра е Всеволод Мейерхолд“ (П. там: 9).

Мейерхолд не приема тейлъризацията изцяло, но много нейни аспекти са му близки, преди всичко ритмичността на движението – а това е основата на теорията на Тейлър. Що се отнася до механизацията, Мейерхолд ѝ възлага значителна роля, но все пак не ѝ позволява да ограничи свободата на актьорското творчество. „Механизацията е себеограничаване в определена, желана насока, но не в смисъл на лишаване на духа от свобода на изява. Това самоограничаване е нещо като трамплин към свободата“ (ЦГАЛИа: е.х. 736).

Ето и същността на биомеханиката: чрез механизирани упражнения, чрез точно формулирана и обмислена подготовка да се постигне творческа свобода на духа – оригиналната актьорска игра. При това, разбира се, без да се отделя от съзнателното в процеса на творчество.

Подготовката на актьора за сценичната изява е само един от аспектите на актьорската подготовка. Мейерхолд, наистина с много уговорки, допуска и друг „формален“ аспект на механизацията: „Може ли механизацията

като такава да се появи в театралното изкуство не в процеса на подготовката, а като формална част в самото представление? Разбира се, но внимавайте! Това казвам на тези, които смятат, че след като са я научили в часовете по подготовка, могат да я пренесат в театъра, където ще работят. Предупреждавам ви да не го правите. Само големият майстор може да използва елемента на механизация като елемент на формата. Аз говоря за механизацията като подготовка, но може някой до такава степен да усъвършенства своята механизация, че когато стане майстор, да въведе елемента на механизация като елемент на театралната форма“ (П. там).

Трябва да се подчертае една важна характеристика на творчеството на Всеволод Емилевич, илюстрирана в горния цитат: постоянната игра с формата, експериментът, който има своето продължение, експериментът, който в себе си включва и играта с формалната страна на театралното изкуство. Мейерхолд е прекалено умен артист, за да допусне в своята система безконтролното механизирание. Той разбира, че механизацията е опасна и ако се прилага безкритично, може да доведе актьора до задънена улица, до несвобода. Като контролно средство, като един вид филтър Всеволод Емилевич предлага актьорския интелект, разума, съзнателната дейност. Артистът трябва да осмисли ролята. Мейерхолд смята, че „всяка, дори и най-кратка, фраза трябва да премине през мозъка на актьора. Ако това не стане, актьорът говори автоматично, от него просто се излива порой от запаметени думи подобно на назубрен урок“ (ЦГАЛИА: е.х. 507). Следователно без участието на съзнанието не може да се говори за творческа работа, за работа, която създава ново качество. Интелектуалната дейност на актьора е този механизъм, който защитава артиста от несвободата, от тривиалната игра и механичността.

КОНСТРУКТИВИЗЪМ

Конструктивизмът блестя върху небосклона на изкуството на Съветска Русия сравнително кратко, но като далечна звезда, чиято светлина се вижда дълго след нейното изчезване, това художествено направление повлиява огромна степен и на тогавашното изкуство, и на изкуството на идните поколения.

Конструктивизмът като направление се утвърждава и реализира своята най-голяма творческа енергия в изобразителното изкуство, по-точно в живописата и архитектурата. Образният конструктивизъм, както отбелязва Райнер Грубел, е „много сложно явление, което във всичките си варианти (супрематизма на Малевич, ПРОУН-проекта² за утвърждаване на новото на Ел

² ПРОУН (съкр. от „проект за утвърждаване на новото“) е концепция на Ел Лисицки, ориентирана към архитектурата. По думите на своя създател ПРОУН означава система от нов тип взаимоотношения с реалния свят, при която се слага акцент върху пластичния тип пространство. – Б. ред.

Лисицки, новореализма на Певзнер³ и Габо, интернационалния конструктивизъм на Еренбург, продукционизма на Попова⁴, Родченко⁵ и Степанова⁶, пространствения конструктивизъм на Татлин, изкуството на машините на Тарабукин⁷ и т. н.) може да се разбере, от една страна, като реакция срещу противопоставянето на академичното (реалистичното) изкуство и народното творчество, а от друга – като реакция срещу влиянието на различни западноевропейски течения (символизъм, експресионизъм, футуризм, кубизъм)“ (Грубел 1984: 167).

Стеснявайки кръга на творците, които се наричат *конструктивисти*, стигахме до групата около Александър Родченко, класифицирани от Грубел като *продукционисти*.

Както свидетелстват материалите за Всеруската конференция на левите в изкуството (Ермитаж 1922: 3), на 13. XII. 1920 г. е сформирана Първата работническа група на конструктивистите, в която влизат Александър Родченко, Варвара Степанова и Алексей Ган. В. Степанова и А. Родченко се отказват от традициите в изобразителното изкуство и преминават от естетичния принцип към конструктивизма, по-точно към принципа на производство. Алексей Ган от своя страна експериментира с „масовото въздействие“ – може би най-популярната театрализирана изразна форма в първите няколко години на съветската държава.

През есента на 1921 г. в клуба на Всеруския съюз на поетите е открита изложбата „5 x 5 = 25“ – първа обществена проява на конструктивистите и първа презентация на конструктивистични творби. В изложбата участват петима автори с по пет работи: А. Родченко, Л. Попова, В. Стенберг, Г. Стенберг и К. Медунецки. Конструктивистите създават преди всичко строго утилитарни предмети, като изрично акцентират тенденцията към антиесетизъм. Авторите подчертават, че представените материали „са сурогат на истинските неща, които конструктивистите ще създадат при първа въз-

³ Антон Абрамович Певзнер (1884–1962) – руски художник, брат на скулптора Наум Габо, с когото издават *Реалистически манифест* (1920) – един от първите манифести на конструктивизма. – Б. ред.

⁴ Любов Сергеевна Попова (1889–1924) – видна фигура на руската авангардна живопис. Свързва своите търсения с кубизма, футуризма, супрематизма и с т. нар. „промишлено изкуство“. – Б. ред.

⁵ Александър Михайлович Родченко (1891–1956) – руски дизайнер, график, фотограф, театрален художник. Един от основоположниците на конструктивизма, родоначалник на нов вид изкуство на дизайна. През периода 1920–1930 преподава във факултетите ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) и ВХУТЕИИ (Высш художественно-технический институт). От 1921 до 1924 г. работи в Института за художествена култура (ИНХУК), където през 1921 г. става директор на мястото на В. В. Кандински. – Б. ред.

⁶ Варвара Фьодоровна Степанова (1894–1958) – художничка авангардистка, съпруга на Родченко. За пиесата на Мейерхолд *Смъртта на Тарелкин* прави декорите и костюмите. – Б. ред.

⁷ Николай Тарабукин – автор на капиталния труд *Опит в теорията на живописиста* (*Опыт теории живописи*, 1923) – Б. ред.

можност“ (Аксънов 1926: 31). Но те така и никога не успяват да изпълнят обещанието си. И през 1922 г., т. е. година след изложбата, в материалите от споменатата конференция се казва следното: „Теорията и практиката на съветския конструктивизъм трябва да мотивират групата да извърши преход от експериментална дейност, която е вън от живота, към реален експеримент“ (Ермитаж 1922: 3).

Опирайки се на конструктивизма в изобразителното изкуство, театралният конструктивизъм според А. Гвоздев “означава отказ от картинността, по-точно от декоративността и от художествената статичност на сценичното пространство“ (Гвоздев 1987: 18).

Между тейлъризирания жест и конструктивизма могат да се намерят няколко допирни точки, които Мейерхолд обединява в своите представления. Конструктивизмът в творческите търсения се обръща към правите линии, към чиста, строга форма. Това влияе и върху идеята за костюмите в *Смъртта на Тарелкин*. Праволинейността на движенията е сред основните постулати и в теорията на Тейлър, и в изказванията на един от най-яростните нейни пропагандатори в Русия – Соколов. Чистите линии, яснотата, пестеливостта на изразните средства, всички тези елементи по определен начин свързват тейлъризма в изкуството с конструктивизма и полагат основата за тяхното обединяване. Впрочем и конструктивистите, и тейлъристите са групи, органично свързани със своето време, с духа, който тогава е царял в лявата култура – този дух, който е виждал своя идеал в машината и в утилитарността на всичко, дори и на изкуството.

Обединявайки конструктивизма и теорията на Тейлър със своята теория и практика, Мейерхолд създава съвсем нов театрален подход, който за съвременниците му е като експлозия и който оказва огромно влияние върху следващите поколения. Като практическа подготовка на актьорската игра, но и като теоретична основа на своята дейност Мейерхолд избира биомеханиката.

БИОМЕХАНИКА

В края на XIX и началото на XX век Константин Сергеевич Станиславски заедно с Немирович-Данченко създава в Московския художествен театър непознат дотогава стил на актьорска игра, основан на „преживяването“, тоест на способността на актьора чрез вътрешни, психологически механизми да пресъздаде съответния герой. Концепцията на Станиславски много скоро бива възприета като официален опонент на стила, който е бил водещ в Императорските театри (Мариинския и Александринския в Петербург и Малий театър в Москва) и който е представлявал образец за цяла Русия, мерило, според което били ориентирани всички театри. Сблъсквайки се с общата духовна криза, която владеела обществото, Императорските театри, някогашни светилища на театралното изкуство в Русия, стават бастион на вече изживяното актьорско изразно средство – „представяне-

то“, разбрано като възприемане и пресъздаване на образа чрез външни ефекти.

В цитатите, които следват, Мейерхолд обозначава тези два начина на игра, използвайки термините *театър на преживяването* (макар да не е експлицитно казано, под това название трябва да се разбира системата на Станиславски) и *театър на вътрешното изживяване*, с което се означава „театърът на представянето“. Взети в реалното си значение, изразите „театър на преживяването“ и „театър на вътрешното изживяване“ са синоними, но ние ще запазим терминологията на Всеволод Емилевич, при това спазвайки горното разграничаване.

Биомеханичната система на Мейерхолд е неговият отговор на „преживяването“ и „представянето“ като начин на актьорски изказ. Интересно е да се види как самият Всеволод Емилевич определя тези системи на игра: „Необходимо качество на актьора е способността му, предизвиквайки рефлексорни дразнения, съзнателно влизайки в ролята, да се освобождава от излишъка на енергия. Човекът, който няма тази способност, не може да бъде актьор. В двете системи – на вътрешно изживяване (*нутро*) и на преживяване (*переживание*) това (има се предвид способността да се освободи излишъкът от енергия посредством съзнателното влизане в ролята – М. П.) се заменя. В първата система (т.е. игра във вътрешен план – М. П.) – с усилие на волята по пътя на изкуственото активиране на отслабените преди това чувства, а във втората (т.е. игра на „преживяването“ – М. П.) – с форсиране на чувствата чрез хипнотично влияние на предварително отслабената воля.

В метода на „вътрешната игра“ активирането на предварително отслабената воля се постига чрез систематична наркоза (алкохол, цигари, наркотици). В метода на „преживяване“ волята и чувствата са били подготвени чрез хипнотична тренировка на въображението. И първият, и вторият метод, като вредни за психо-физическото здраве на актьора, трябва да се отхвърлят“ (ЦГАЛИБ: е.х. 617).

Мейерхолд противопоставя на системите на „вътрешната игра“ и на „преживяването“ своето виждане за начин на актьорска игра: биомеханиката. За да определим нейната теоретична основа, а и за да можем по-лесно да интерпретираме нейното практическо проявление, трябва да се запознаем с възгледите на Мейерхолд за актьора и неговата дейност.

Като основа на своята теория Всеволод Емилевич приема схващането на Коклен Постариот за актьорската двойственост: актьорът е творец, но и материал на творчеството. Мейерхолд разширява и конкретизира тази идея в практиката. „У всеки актьор, който пристъпва към работа над ролята, като че ли се появяват двама души: единият от тях е той, фактически съществуващият актьор от плът и кръв, който се подготвя да реализира (сценично да покаже) дадената роля – А1, и вторият, който все още не съществува, този, когото актьорът се подготвя да представи в завършен вид на сцената – А2.

A1 се отнася към A2 като към материал, над който трябва да се работи. Преди всичко A1 трябва да види A2 ситуиран в сценичното пространство, защото е ясно, че играта на актьора зависи до голяма степен от размерите на сцената, нейната форма и пр. А ако актьорът не знае каква ще бъде сцената, на която ще трябва да изиграе ролята, той се обръща за разяснения към режисьора. По този начин още от началото на работата на актьора над ролята се открояват два момента: първият, чисто драматургичен (да види съответното свое „аз“ на сцената), и вторият – режисьорско-художествен (да се види самата сцена). Само когато дефинира тези два момента, актьорът започва да изучава траекторията на своето тяло върху въображаемото сценично пространство“ (ЦГАЛИа: е.х. 732).

От горния цитат можем да направим най-малко две заключения: а) вече споменатия паралел с Коклен Постариот за специфичността на актьора, който обединява в себе си качествата и на материал, и на творец; и б) обединяващата роля на режисьора, който, без да нарушава творческата свобода на актьора, е главен и основен координатор на целия творчески процес в себе си, обхващащ от своя страна всички креативни елементи, които се синтезират в театралното представление.

През 1922 г. като издание на ГВИРМ от печат излиза брошурата *Жанрът на актьора (Амплуа актера)*, подписана от Мейерхолд, Бебутов и Аксьонов. В книгата накратко е изложена теорията на Мейерхолд за актьорското изкуство.

Всеволод Емилевич смята, че „главното качество на актьора е способността му да предизвиква рефлекторни дразнения“ (Мейерхолд и кол. 1922: 3). Благодарение на координираното (контролираното) проявяване на това свое състояние актьорът създава своята игра. Оттук следва, че играта на актьора, т.е. неговата дейност, е резултат от координирани дейности, поточно изкуството на актьора е резултат от осмислена, съзнателна умствена работа, а не е дейност, свързана само с емоционален заряд. Или както пише Игор Илински в мемоарите си: „Мейерхолд смяташе, че актьорът, който трябва да изиграе страх, не трябва първо да се плаши, после да се вживява и накрая да бяга. Той е длъжен първо да започне да бяга (рефлекс на съзнанието), а след това да се плаши“ (Илински 1984).

Играта на актьора се състои от три елемента: намерение, реализация и реакция. Същността на всеки елемент е специфична манифестация на дразненето.

По-нататък в книгата поотделно се обяснява всеки от елементите на играта. Намерението се дефинира като „интелектуално възприятие на задачата, която е зададена отвън (от автора, от режисьора, по инициатива на самия актьор)“ (Мейерхолд и кол. 1922: 3–4). Реализацията е „дикъл от мимически и гласови, както и от волеви рефлексии. Реакцията е понижаване на рефлексна волята за реализирането на гласовите и мимическите рефлексии с цел волята да се подготви за формиране на ново намерение, т.е. на нов елемент на играта“ (П. там).

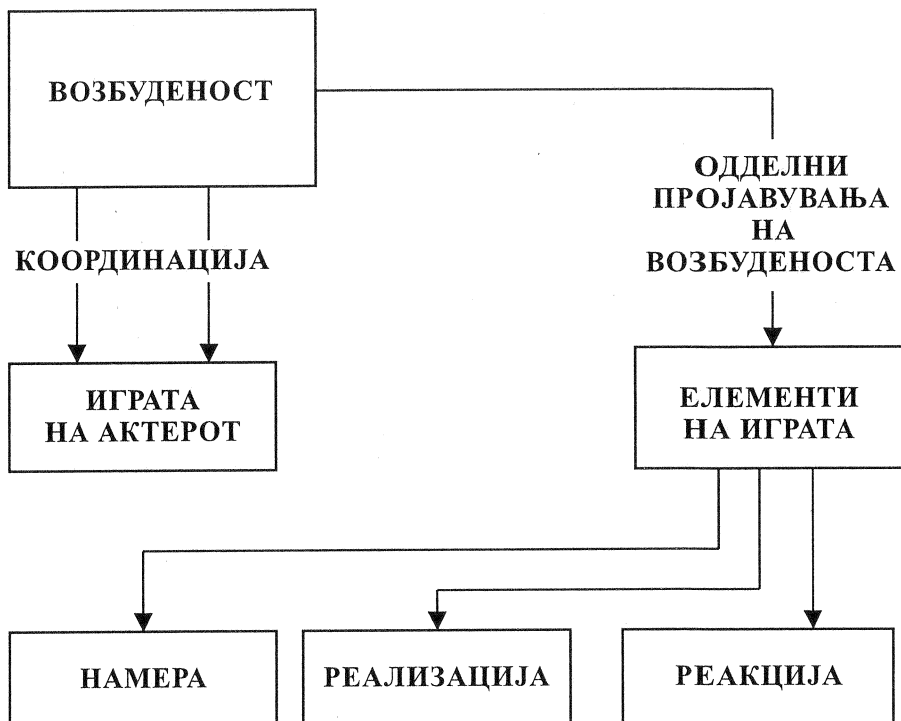
Както отбелязахме, способността за съзнателно (рефлексивно) дразнение е онази характеристика, която прави от човека актьор. Тази способност е и основна разлика между актьора и марионетката. С помощта на рефлекторното дразнение актьорът успява да влияе върху емоционалното състояние на зрителя, както и да предизвиква обратно въздействие, т.е. да възприема дразнението, съответно емоционалната реакция на публиката.

ЧЕРТЕЖ

На чертежа (ЦГАЛИБ: е.х. 617) е показана схемата, с чиято помощ Мейерхолд обяснява процеса на игра на своите студенти. Най-ниският, първият етап в процеса на играта е намерението. Посредством рефлекторното дразнение се прави преход към втория, най-висшия елемент на играта: реализацията. Въсъщност това е, което се предлага като краен продукт на зрителя, – практическата реализация на намерението. От тази най-висока точка се преминава към своеобразно освобождаване, което Мейерхолд нарича реакция и което участва в подготовката на новия цикъл намерение-реализация-реакция.

Трябва да се отбележи, че авторите обръщат особено внимание на интелектуалното решаване на задачите, които стоят пред актьора, т.е. на необходимостта актьорът съзнателно да ръководи постъпките си, без да се поддава на влиянието на външни фактори („представяне“) и без да изпада в някакъв „художествен транс“ („преживяване“). В този смисъл е и дефиницията на Мейерхолд за актьорския жанр (на руски „амплуа актера“). В дефиницията си за жанра на актьора Мейерхолд тръгва от оригиналното значение на думата „ампло“, която в руски език е дошла от френски, и определя жанра като длъжност. „Всеки актьор има своя длъжност. Играейки, тъй изпълнява някаква длъжност, например длъжността на влюбен, на комик и т. н.“ (П. там). Длъжността предполага съзнателно изпълняване на задачите, неотклонно преследване на целта и ясна представа как да се постигне тази цел.

Въз основа на изложеното Мейерхолд дава определение на биомеханиката: в основата на системата на играта трябва да се заложат принципите на биомеханичния поглед върху човешката природа. В този смисъл възпитаването на умение за предизвикване на дразнение у актьора става по начин, при който психичните процеси се явяват резултат от физическите, т.е. чувствата, движенията и говорът (с други думи – актьорската игра) се явяват резултат от външно дразнение и пренасят това дразнение до зрителя. Биомеханичната система на актьорската игра е основана на факта, че „правилното проявяване на дразнението е обусловено от правилното разположение на физическото тяло на актьора в пространството, при което във всеки момент последният следва да има точна представа за движенията си спрямо предметите и лицата, които го обкръжават“ (П. там).



Всеволод Емилевич не успева да разработи фундаментално биомеханиката в теоретичен план и паралелно с практичката си работа да създаде ясна теоретична система, както това прави Станиславски. Все пак, ако се използват стигналите до нас материали и текстове и се анализират спомените на съвременниците му, както и собствените му изказвания в различни дискусии, и – преди всичко – като се вземат предвид постановките на Всеволод Емилевич, би могло биомеханиката да се осмисли в теоретичен план и въз основа на различни източници да се създаде една цялостна теоретична система.

Първата стъпка към решаване тази задача е запознаването с принципите на биомеханичната теория, стигнали до нас само като концепт.

БИОМЕХАНИЧНИТЕ ПРИНЦИПИ

Принципите на биомеханиката са ценен материал за изясняване на теоретичните основи на Всеволод Емилевич в полето на биомеханиката. Те са фундаментът на неговата теория и въпреки че са написани под формата на концепт, дават достатъчно ясна представа за това, какво означава биомеханиката. Принципите са подредени по номера, но Мейерхолд отбеляз-

ва, че последователността не е задължителна и дава право на читателя сам да определи кой от тях е водещ. Ние ще се придържаме към последователността, която е изложена в ръкописа на Всеволод Емилевич, съхраняван във фонда на Мейерхолд в ЦГАЛИ³⁴.

Първият принцип се свеща до твърдението, че „ако работи върхът на носа, работи цялото тяло“. Още в началото Мейерхолд формулира идеята, която застъпва и в книгата *Жанрът на актьора*, както и в своите изказвания преди и след Октомврийската революция: в театъра няма място за преживявания, за психологически упражнения. Дейността на актьора е интелектуална и се осъществява с помощта на: а) степента на образованост, нивото на интелигентност на актьора; и б) с помощта на основния актьорски материал – човешкото тяло. Актьорът не трябва да стига до така наречената „актьорска патетика“ при прочита на дадена роля. Мейерхолд подчертава, че „трябва да се обръща специално внимание на всеки елемент от работата, като се обмисля и осъзнава. Само така изпълнението може да придобие точност“.

Всеволод Емилевич определя и основните търсения на биомеханиката. Според него това е способността за „координация в пространството и на сцената, способността да намериш себе си сред масата, възможността за приспособяване и способността да се определят на око разстоянията между актьорите на сцената“.

Тейлъризацията се проявява и в биомеханичните принципи. Актьорът „трябва да се придържа към голяма пестеливост на движенията“. За да се осъществи тази пестеливост, „трябва след получената команда да се стигне до определеното място, като по пътя да се направят точен брой стъпки, предварително пресметнати, за да може движението да бъде икономично.“

По-нататък, в 42-ри принцип, близостта с тейлъризацията е директно изказана: „В работата е необходима крайна икономичност, краен тейлъризъм. Всички задачи трябва да се изпълняват с минимално количество движения и да са максимално целесъобразни.“

Четиридесет и четвъртият принцип на биомеханиката е последен в изброяването, но той е основа на цялата система – той обяснява не само концепцията на Мейерхолд, но и много повече – и културния дух на 20-те години в Русия, и различните влияния, оказали въздействие върху Всеволод Емилевич. Принципът гласи: „Първи принцип на биомеханиката: тялото е машина, работникът – машинист.“ Оттук произтича цялата практическа работа при Мейерхолд. Ето защо театралният процес се нарича производство, а представленията – производствена работа (именно това фигурира на афиша за *Смъртта на Тарелкин*: „Театърът на ГИТИС ви представя новата производствена работа на Вс. Мейерхолд“). Ръководейки се от този принцип, Мейерхолд се обръща към конструктивистите, които се отказват от картинността и търсят в предметите утилитарно значение. Оттук

³⁴ В ЦГАЛИ ръкописът се намира във фонда на Мейерхолд, ф. 998, оп. 1, е.х. 740. Всички цитати в тази глава са взети от този източник.

произлиза и близостта с футуристите, с тяхното отношение към машината.

Може да се направи заключението, че биомеханиката се дели на две основни нива: едното, теоретичното, на чиято основа се гради идеята за начина и естеството на актьорската игра като съзнателен и производствен процес. На това ниво се определят каноните на актьорското изкуство, дефинират се основните предпоставки и се търси отговор на въпроса, какво означава понятието актьор и коя е неговата основна задача. Второто ниво на биомеханиката са правилата, според които се осъществява специален биомеханичен тренинг, реализиращ в самата практика въпросите от теоретичен характер. Поредността на упражненията дава възможност на актьора по най-добър и най-ефективен начин да контролира материала, с който разполага, – тялото, и да може да го ръководи на сцената. Как е изглеждал този тренинг, може да се види от няколко упражнения по биомеханика, които са били включени в програмата на курса по биомеханика в ГИТИС. Програмата обхваща следните упражнения: *Лък; Скок по гръб и пренасяне на тежест; Падане; Поемане и прехвърляне на тежестта; Удар по носа; Ръкопляскане; Оттласкване с крак от клекнало положение; Игра с палка (жонглиране); Хвърляне на топка; Хвърляне на камък; Скок върху гърдите на противника; Игра с нож; Кадрил; Въже; Кон; Четирима ездачи; Стъпало; Мост; Пила; Коса; Погребение; Шут; Коза.*

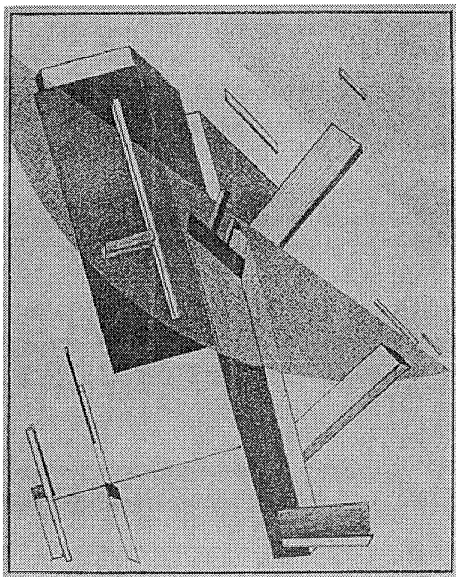
Както отбелязва Мейерхолд, упражненията по биомеханика не са били предназначени за директно прилагане в представлението. Механичното пренасяне от физкултурния в театралния салон не може да даде позитивен резултат. Упражненията по биомеханика е трябвало да създадат един трениран актьор и да подготвят неговото тяло за излизането на сцената. Те са осигурявали на актьора необходимото познаване на техниката на игра, научавали са го да се организира и да управлява собственото си тяло. С помощта на биомеханичните упражнения актьорът е трябвало да бъде в състояние да открие „отдалечените и крайните спирки“, както се казва в един от принципите на биомеханиката. Само след внимателно изучаване и усилен тренировка актьорите са могли да отговорят на задачите, поставяни им от Мейерхолд в тяхната работа.

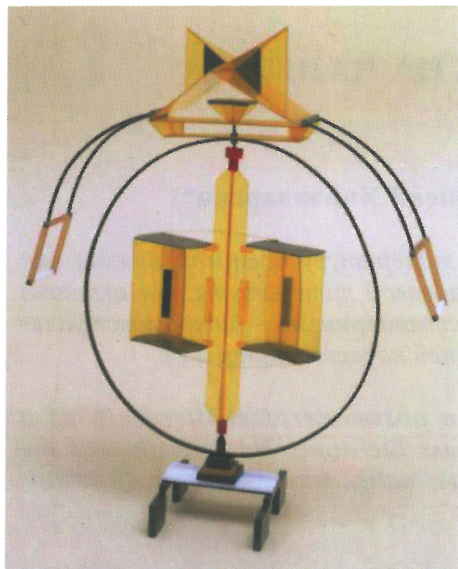
На практика Мейерхолд прилага биомеханиката в нейния основен вид в две представления: във *Великодушният рогоносец* на Кромелинк (Театр актера, ГВИТМ; с премиерата на 25.04.1922) и в „Смъртта на Тарелкин“ от Сухово-Кобилин (Театр ГИТИС, с премиера на 24.11.1922г.).

Превод от македонски: **Евелина Грозданова**
 Редактор на превода: **Гергана Иванова**

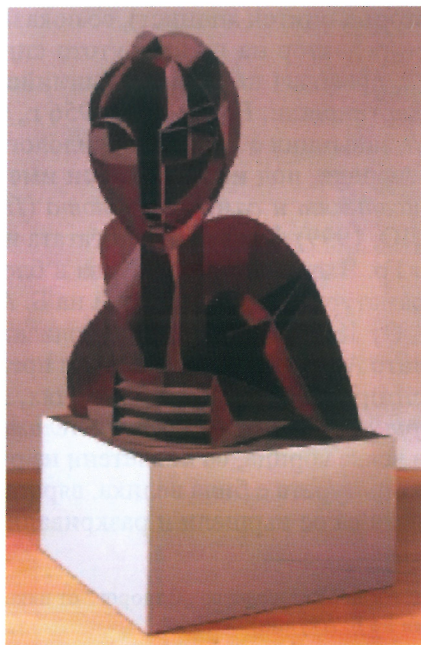
БИБЛИОГРАФИЯ

- Аксьонов 1926: И. Аксенов. *Пространственный конструктивизм на сцене*. В: *Театральный октябрь*, Ленинград-Москва, 1926.
- Гвоздев 1987: А. Гвоздев. *Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса*. В кн.: *Театральная критика*, Ленинград, 1987.
- Грубел 1984: R. Grubel. *Ruski književni konstruktivizam* в: *Pojmovnik ruske avangarde*, Т. 1. Zagreb, 1984.
- Ермитаж 1922: „*Эрмитаж*“, Москва, 1922, бр. 13.
- Илински 1984: И. Ильинский. *Сам о себе*. Москва, 1984.
- Мейерхолд: В. Мейерхольд. *Актер будущего и биомеханика*. В сб.: *Статьи, письма, речи, беседы*, т. 2.
- Мейерхолд и кол. 1922: В. Мейерхольд, М. Бебутов, И. Аксенов. *Амплуа актера*. Москва, 1922.
- Позднев 1922: А. Позднев. *Тейлоризм на сцене*. „Зрелища“, Москва, 1922, бр. 5.
- Соколов 1922а: И. Соколов. *Индустриальная жестикуляция*, „Эрмитаж“. Москва, 1922, бр. 10.
- Соколов 1922б: И. Соколов. *Тейлоризованный жест*. „Зрелища“, Москва, 1922, бр. 2.
- ЦГАЛИа: ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1.
- ЦГАЛИб: ЦГАЛИ, ф. 2979, оп. 1.





Габо, *Модел за въртящ се фонтан*



Габо, *Глава*

ПРЕПАРИРАНЕ НА ЧАЙКИ

Таня Атанасова (ПУ „Паисий Хилендарски“)

Акунин вошел в новейшую русскую литературу постмодернизма как представитель актуальной русской массовой литературы. Он активно использует эстетические средства постмодернизма – интертекстуальность, карнавализацию различных уровней повествования и др.

Akunin entered the newest Russian postmodernism literature as a representative of the modern Russian mass literature. He actively was the aesthetic means of postmodernism – intertextuality, carnivalization of various levels of narration, etc.

На руския, а и на нашия книжен пазар Борис Акунин вече не е енигма и сензация, както в края на 90-те години на ХХ век, а очакван културен продукт, търсен от все по-многобройна читателска аудитория. Иззад литературната маска, многозначително кръстосваща руско име с „японска фамилия“ (словосъчетанието „акунин“ значи „зъл човек, негодник“ – така твърди авторът, опитен японист), се показва лицето на доскорощния заместник главен редактор на прословутото списание „Иностранная литература“, есеист, преводач на японска, английска и американска литература Григорий Чхартишвили. Роден през 1956 г., той е москвичанин по съдба и манталитет, завършил е Историко-филологическия факултет на Института за Азия и Африка, под истинското си име издава научнопопулярното изследване *Писателят и самоубийството (Писатель и самоубийство*, Москва, изд. НЛО, 1999). Несъмнено богатата и разнообразна филологическа ерудиция на Гр. Чхартишвили избухва в блестящо стилизираните белетристични и драматургични фойерверки на Б. Акунин.

От 1998 г. до наши дни излизат двадесетина томчета в три поредици, с които Акунин проектира да ни представи „всички жанрове на класическия криминален роман“¹. Две от тях, *Приключенията на Ераст Фандорин* и *Приключенията на сестра Пелагия*, според авторовия анонс върху гърба на всяка корица, са посветени на руската култура от ХІХ столетие, „когато литературата е била велика, вярата в прогреса – безгранична, а престъпленията са се вършели и разкривали изискано и с вкус“. Оперативната кри-

¹ У нас издателство „Еднорог“ от няколко години върви по петите на руските публикации на Б. Акунин.

² Самият Акунин се противопоставя на този теоретичен дележ, своите творби той отнася към „чистата литература“ (изказване от 27. X. 2001 г. на кръгла маса в Токийския университет).

тика вече постанови, че е създаден руският „стилен“ или „интелектуален“ криминален роман, с което е запълнена огромната руска ниша между елитарната² и масовата литература, че сюжетите на Акунин-Чхартишвили са достойни за Агата Кристи, езикът – за Достоевски, жанровата изобретателност – като че ли за Борхес, многопластовостта на повествованието – за Умберто Еко.

Първоначалният възторжен и критичен шум в руските медии се поутоажи, последваха го по-сериозно аргументирани оценки в академични изследвания и Б. Акунин вече влезе в най-новите руски литератури наред с имената на постмодернистите В. Пелевин и В. Сорокин, но като представителното лице на актуалната руска масова литература.

В текстовете на Акунин може захласнато да се лута и ловецът на интертекстуален дивеч, и прехласващият се пред пародийно-иронични литературни еквилибристики, и новакът читател, който се плъзга само след динамично размотаващото се криминално кълбо. Именно върху матрицата на вездесъщия криминален роман, предимно в неговия *who done it?* вариант или романа загадка (ако се позовем на жанровата класификация на Цв. Тодоров), Акунин скроява ярки остросюжетни форми, оригинални с ефектното си декориране и стилизиране (текстът под заглавие *Декоратор* не случайно е смятан за автоироничен). Като изкушен литератор от края на ХХ век той активно използва естетическия арсенал на постмодернизма – интертекстуалност, многостилие, карнавализация на различни нива на повествованието, игрови отношения между автора и героя, предимно върху постреалистичен фундамент, що се отнася до трите белетристични поредици, в които романовият сюжет никъде не се разпада не само заради здравия жанров „корсет“ – детективския, но и в резултат на смисловата стратегия – опита да се преодолее деструкцията на битието. И тримата централни герои – Ераст Фандорин, сестра Пелагия, Николас Фандорин – водят непримирима борба с хаоса, „опирайки се на чувството за отговорност на личността за този дял от Вселената и за този отрязък от Вечността, който е станал нейна съдба“. И макар че тази борба е трагедийна, личността се опитва да одухотвори онтологичната реалност със своите ценности и преди всичко с участието си в съдбата на друга душа. А съюзът даже само на две души е вече късче стабилност сред екзистенциалния хаос, крехка и временна, но твърдина и опора. Така, без да визира конкретно Акунин, принципно мисли за постреалистичния фактор в епохата на постмодернизма Н. Лейдерман (Лейдерман 2002: 45). Всъщност именно Н. Лейдерман в съавторство със сина си, известния теоретик и практик на руския постмодернизъм Марк Липовецки, включва Б. Акунин в своята наскоро излязла *Съвременна руска литература от 1970–1990-те години*.

Ераст Фандорин е конструиран по модела на редица култови английски и американски супермени детективи от ХІХ и ХХ век, но носи чувствителността и романтизма на руското ХІХ столетие. Името му Ераст е едно намигване алюзия към първия класически и популярен руски текст – *Бедната Лиза* на Карамзин; затова и в *Азazel* бракът между Ераст и Лиза не

може да се състои, над него тегне почти вековна литературна прокоба. Ераст Фандорин има богато литературно родословие – черти/маски, жестове от знаменитите руски герои интелектуалци Чацки, Онегин, Печорин, макар че „живее“, тоест разследва, жертва се и спасява хора, репутации – частни и държавни, в последната третина на XIX век. Сякаш за да реализира онава, което литературните му предшественици носят като незадействан потенциал. (Не)двусмислени отпратки към тези класически предходници на героя изпъстрят почти всеки роман; например в *Турски гамбит* са травестирани сцени и ситуации от *Герой на нашето време*, „прогресистката“ Варя чете в поведението на Фандорин почерка на фаталния Печорин. Акунин сякаш реабилитира в едно нарочно жанрово олекотено амплуа и неуспешния „идеален“ герой на XIX век – Гончаровия полуруснак-полунемец Щолц; Ераст Фандорин всъщност е потомък на швабския мускетар Корнелиус фон Дорн, попаднал в Русия през XVII век (неговата история е втората/първата сюжетна линия в *Алтърн-толобас*, разказващ за последната му издънка – Николас Фандорин и неговото преоткриване на Русия в края на XX век).

В *Коронация* една вечна руска тема, чийто афористичен код е зададен още в комедията на Грибоедов *От ума си тегли* в думите на Чацки – „Служитъ бы рад – прислуживаться тошно“ („Бих служил, но да прислужвам ми е гадно“), е реализирана в сюжетното отблъскване и сближаване между Ераст Фандорин и разказвача, другото главно действащо лице, Афанасий Зюкин, дворецки (майордом в семейството на един от великите князе на императорска Русия). И този персонаж е колаж от класически руски черти – нравствените – още от слугата „баща“ Савелич (от *Капитанската дъщеря* на Пушкин), та чак до външните белези на друг знаменит слуга – разкошните бакенбарди на Захар (от *Обломов* на Гончаров)... Съвършено закономерно е този нов руски образ – на идеалния дворецки – да бъде съпоставен сюжетно и със съответния английски типаж, което и става, за да бъде изведена още една теза на автора, че руският слуга служи на семейството, а английският – на дома.

От своя страна това е частен случай на имплицирания навсякъде у Акунин тема за Русия и Запада – явно друга вечна тема на руската литература. Именно наличието и сюжетно разнообразното, често парадоксално артикулиране на подобни класически руски въпроси: „Кой е виновен?“, „Какво да се прави?“, „Как да уредим Русия?“, въпреки ироничните интонации и контексти, естествено и жанрово оправдани, издигат криминалните романи на Акунин далеч над средното ниво.

В този аспект може да се отбележи още един сюжетно-смыслов детайл – присъствието в много текстове на класическата опозиция между московския и петербургския свят, с аксиологичните маркери свое – чуждо, правдиво – лъжовно, безкористно – меркантилно и т. н. Например в *Статски съветник* явно са противопоставени двама висши държавни служители – московският генерал-губернатор (на когото е подчинен статският съветник Ераст Фандорин) и петербургчанинът Преображенски.

Коронация се отличава с повествователната си стилизация – в „тона и духа“ на разказвача майордом. Въобще авторът във всеки от проектите услужливо задачата си, като избира оригинална повествователна инстанция или инстанции, сякаш попълвайки арсенала на нереализираните от руските класици гласове и идеоекти – напр. „сказово жаргонния“ в *Любовник на смъртта*, декадентско-поетичния в *Любовница на смъртта* и т. н.

Литературното родословие на симпатичната млада монахиня сестра Пелагия, главната героиня на поредицата *Провинциален детектив* (или *Провинциално криминале*), е шеговито огласено от Акунин/Чхартишвили като „плода на осъдителната връзка между мис Марпъл и отец Браун“, централните фигури в криминалните белетристични серии на А. Кристи и Г. Честертън. Но тук няма да се впускам в другата важна посока – западноевропейските интертекстуални следи (по една от тях е тръгнала например Н. Потанина), само ще отбележа, че Б. Акунин скромно заявява, че би искал да го смятат за последовател на Ал. Дюма-баща, А. К. Дойл, Р. Л. Стивънсън и др.

И в повествованието за приключенията на сестра Пелагия прозират детайли и черти на осъвременени и иронично инверсирани ситуации и персонажи на Достоевски, Тургенев, Гогол, Чехов.

Инверсията е силно експлицирана в *Пелагия и черният монах* още чрез самото заглавие, напомнящо ни загадъчния Чехов разказ с маниакален герой. В сюжета на романа правят впечатление епизодите, свързани с пациентите на уникалната психиатрична клиника на д-р Коровин (името е типична авторова кръстоска – между Чеховия магистър Коврин и Булгаковия Коровиев), един от които е болен от „ролева маниакалност“ – артист по професия и призвание, той се превъплъщава тотално в централния герой на актуалното си четиво; диапазонът му е по Достоевски мащабно контрастен – от Лев Мишкин до Николай Ставрогин. Металитературната авторония тук може да бъде леко разчетена. Впрочем тя като любим постмодернистичен жест е имплицирана във всяко произведение с различен модус. Най-жестока е в споменатия *Декоратор*...

От битието на редактора, преводача и филолога Чхартишвили в текстовете на Акунин се инфилтрират специфични съвременни социални и професионални мотиви, иронично разиграни в лекомислено неподходящ контекст. Например в *Турски гамбит* ирландският кореспондент на лондонския вестник „Дейли поуст“ се хвали на току-що спасените от башибозука Варя и Е. Фандорин с превъзходството в дневния му тираж пред този на френския „Ревю паризиен“, с чийто кореспондент те също се запознават при тези извънредни обстоятелства. В *Коронация* английският колега на майордома разказвач общува с руснака посредством нов и явно качествен англо-руски речник и предвидливо го снабдява с огледалния му побратим – руско-английски речник, също английско издание. В *Любовник на смъртта* японският слуга на Фандорин учи московския гаврош Сеня на литературен руски и прочее.

Играта с „автентични“ вестникарски цитати е една от формите на ин-

тертекстуално забавление и колажно сюжетостроене в романите на Акунин – например всяка глава от *Турски гамбит* започва с „изрезка“ от кореспонденциите на английски, френски, австрийски или руски всекидневници, отразяващи Руско-турската война от 1877–1878 г., на финала многозначително се цитира английски вестник, поставящ под съмнение трайността на извоюваната от Русия победа³. В *Левиатан* случайните на пръв поглед вестникарски дописки, попаднали край актуалните съобщения за „престъплението на века“, помагат на намиращия се в затвореното пространство на кораба Фандорин да открие престъпника/цата. В *Любовница на смъртта* една от редуващите се части на повествованието е *Из вестниците* и е свързана с образа на журналист, разследващ престъпление и т. н.

Друга открита форма на литературна игра и забава („за взискателния читател“, един от адресатите на Акунин) са съчиняваните от персонажите редки лирически жанрове – в *Алтън-толобас* (първата книга от *Приключенията на магистъра*) всяка втора глава, свързана със съвременната сюжетна линия, завършва с ироничен лимерик (тристъпен амфибрахий с женска рима) на главния герой Николас Фандорин, магистър по история. В *Левиатан* един от важните персонажи, японецът Гитаро Аоно, постига душевно равновесие, съчинявайки хайку... Този представителен за японската лирика жанр е явно фаворит на автора, затова и става иронично-метафоричната жанрово-сюжетна и съдържателна матрица на двучастната *Диамантена колесница*, текста, който бляскаво увенчава (засега) поредицата *Приключенията на Ераст Фандорин*.

С японската култура, както стана дума, Акунин/Чхартишвили е интимно свързан, към различните ѝ сфери той изпитва призната и проявена дълбока симпатия и респект. Чуждостта и сблъсъкът на две глобални менталности – европейската, руската, и източната, японската, в *Левиатан* например, освен че са демонстрирани и артикулирани като част от романовата проблематика, са показани и чрез графичното оформление – главите под наслов *Гитаро Аоно* са подредени перпендикулярно на другия текст. В други романи като *Статски съветник* и *Коронация* действията преданият на Фандорин японски слуга/приятел Маса. С биографията на знаменит японски писател – Ю. Мисима, изложена в изследването на Чхартишвили *Писателят и самоубийството*, е свързана вероятно романовата биография на централното лице в *Статски съветник* – терориста Грин, и прочее.

Последният персонаж – терористът Грин – се крои по калъпа на Рахметов, култовия герой от утопичния роман на Чернишевски *Какво да се прави?*; това е експлицирано както в романовото битие на Грин – прословуто физическо закаляване, така и в редица детайли като прозвището на неговия временен съмишленик Рахмет, който се оказва лекомислено-самоубийствен предател на „делото“. Но подобни ефектни травестириания са част от постмодернистичния епатаж на читателските стереотипи, както в слу-

³ *Турски гамбит* е вторият след *Азazel* текст вече с руска филмова версия; *Статски съветник* има телевизионносериален прочит.

чая с един персонаж в *Пелагия и белият буддог*, който пародира познати стихове от руската класика.

Последната особеност е поредна демонстрация на стилизацията на този роман в духа на Достоевските *Бесове*, откъдето си спомняме за майор Лебядкин с неуморимото му бездарно стихоплетство. Тоест налице е пародийно-сериозно (сериозно, доколкото често именно тези псевдопоетични жестове на персонажите стават важна част от решаването на основния фабулен пъзел – намирането на престъпника; така е и в „декадентския роман“ *Любовница на смъртта*) разгръщане на редица детайли от знаменитите книги на руския XIX век.

Наситен с иронични литературни реминисценции и алюзии, отпращащи към Гогол и Чехов, е и следният епизод в *Турски гамбит*: в палатката на чуждестранните кореспонденти (отразяващи Руско-турската война от 1877–1878 г.) се завързва спор може ли да се пише без специална тема и Д'Евре заявява, че е важно да се прави добре, а текст може да се напише върху най-тривиален предмет и неговият вестник ще го публикува. Резултат от облога е *Сценка от фронта* под заглавие *Старите ботуши* в следващия брой на „Ревю паризиен“ (с чието цитиране започва глава пета на романа). „Тонът и духът“ на сценката са типично френски – малко самоизтъкване, малко хуманизъм, гарнирани с леко и стилно остроумие. По-нататък в сюжета авторът демонстрира уменията да се чете текст чрез разсъжденията и заключенията на тайния агент Фандорин върху същата тази сценка, която става неопровержимо доказателство за истинската същност на „френския“ кореспондент – той се оказва търсеният отомански престъпник шпионин.

Друг пародиран жанров образец в този роман е писмото на дипломата Н. П. Гнatieв, руски посланик в Константинопол. Нарочна е играта с известни исторически имена от епохата в *Турски гамбит* и в другите Акунинови романи, както в случая с популярната за нас фамилия на граф *Игнatieв*; в щаба на руската армия в България се намира и братът на художника Берещчагин, тоест *Верещчагин*; едно от главните действащи лица е младият напорист генерал Мишел Соболев, тоест *Скобелев* и т. н. Все пак съвременният млад читател (друг адресат на автора) трябва да се научи да разпознава жанровете – историческото четиво от истинските шпионски или приключенски романи.

Зад цялата интелектуална литературна игра прозират и просветителско-образователните стремежи на Акунин (типични за класическото руско литературно наследство) – не случайно той доверява гледната точка на повествованието в *Турски гамбит* на една девойка с „прогресивни“, тоест тогава радикално-нихилистични разбирания, които претърпяват промяна (още едно предизвикателство към днешния млад читател). В откровено възпитателно-възродителска посока действа Ераст Фандорин в „сдвоените“ романи – в „дикенсовския“ *Любовник на смъртта* и „декадентския“ *Любовница на смъртта* спасява: младия Саша Скориков от престъпното мафиотско московско дъно и младата Коломбина, тоест сибирската девойка Маша Миронова, от естетско-мистичния клуб на самоубийците. Назо-

ваването на героинята с името на Пушкиновата „капитанска дъщеря“ е по-редният постмодернистичен жест на автора към класическата руска културна матрица.

От друга страна, многобройни са прецизните автентични детайли, разкриващи черти от най-разнообразни сфери на обществения живот през XIX век. Така например пристигането на Ераст Фандорин през 1882 г. от Япония в Москва след шестгодишно отсъствие (началото на *Смъртта на Ахил*) е маркирано със следния шрих – той пита кочияша чий е новият паметник на булеварда и се смущава, че го обръква с лорд Байрон, а не познава Александър Пушкин. Друг любопитен епизод от същия роман – героят не знае кой московски хотел да избере и се спира на онзи, който е рекламиран като любимия хотел на граф Толстой и Фьодор Достоевски. Подобни реалистични знаци на околнителителния бит на епохата се съчетават с иронични и афористични металителителни рефлексии. Една от тях (от *Смъртта на Ахил*): Фандорин се осведомява от „Московски ведомости“ в съобщение под заглавие „Лителителни четения“, че проф. И. Н. Павлов (знаменитият руски медик!) прави разбор на последните произведения на Тургенев и установява, че „талантът му е паднал ниско в преследване на тенденциозната реалност“. Предстои разбор на Салтиков-Шчедрин „като главен представител на най-грубия и лъжовен реализъм“!

В този контекст (но както се подсказва, съвсем не само в него) става разбираемо днешното сравнение на Борис-Акуниновата белетристика с романите на Умберто Еко, автора на международния бестселър от 80-те години на XX век – *Името на розата*, който „смеси семиотическата си ученост с Шерлок Холмс“. В пресечната точка между ниския уж криминален жанр и хуманитарната словесност, в един „пренаситен от култура разтвор кристалелизира особена словесност“, която се „отказва да отразява реалността в полза на нейното моделиране“ – писа Генис преди появата на Б. Акунин (Генис 1999: 110–112).

По-скромни засега като обем, но не и по ефектност и обществен резонанс са драматургичните прояви на литературния „декоратор“ и „препарател“ Б. Акунин⁴.

Неговата *Чайка* се появява в сп. „Новый мир“ № 4 от 2000 г. и е изцяло подчинена на оголването на постмодернистката игрова логика, което е заявено още със заглавието. Показателно е, че Гр. Чхартишвили, който сериозно се интересува от проблема за писателя и самоубийството, кара Б. Акунин да го разиграе върху култовата за XX век (според мнозина световни театрали) Чехова драма, придавайки му на пръв поглед по-елементарни социално-психологически мотиви. Но литературният ерудит Чхартишвили-Акунин актуализира екзистенциалната и естетическата проблематика на Чехов, свързана с въпросите за краевековните нови форми на писане, с

⁴ След *Чайка* и *Хамлет. Версия* се появи през 2005 г. направо на сцената на Руския академичен младежки театър в Москва непечатаната още пиеса *Ин и Ян* (в две версии – „бяла и черна“).

колизии между живота и изкуството, което подсказва, че в неговата пиеса по презумпция трябва да бъдат скрити/открити собствените му любими литературно-естетически и идеологически тези и похвати, разбира се, и под сянката на автопародията. Не случайно някои критици я определят като „пиеса за самия себе си“⁵.

Дубъл е авторвата номинация на отделните сцени от второ и последно действие на Акуниновата *Чайка*, чието първо действие е конструирано от: цитиране на последната трета от четвърто действие на Чеховата *Чайка* (с почти незабележими добавки и промени в ремарките, отнасящи се за поведението на Треплев и Нина); собственото продължение, още толкова страници текст – първоначалните реакции на осмината персонажи (без Нина Заречная) на вестта, че Константин Гаврилич се е застрелял; когато лекарят Дорн променя становището си относно причините за смъртта на Треплев и предлага себе си (като единствения сред присъстващите без лични отношения с убития, рационалист, познаващ добре „тукашния психологически ландшафт“) за водещ на разследването, започва второ действие, състоящо се от осем дубъла.

Акунин и тук построява литературно позната криминална ситуация: затворено пространство и кръг от персонажи, всеки от които може да бъде убиецът. (Доброволният следовател Дорн се оказва явно далечен, но все пак роднина на Фандорин.) Но „напук“ на Агата Кристи заподозрените в убийство не отпадат един след друг, а се множат от дубъл в дубъл (както се множи и усещането за кризисното състояние на човека, видяно от автора в серията съвременни типажи – двулични, противоречиви, слаби и егоистични).

Кинематографичният термин е декодиращо понятие за драматургичния проект на Акунин. Формалният показател за композиция на *Чайките* – четирите действия у Чехов и двете (второто – състоящо се от 8 дубъла) у Акунин може да се чете и като аритметичен белег за провокативно стеснената словесно съдържателност на новата *Чайка* и за постмодернистското „зацикляне“, и като непрекъснато сдвояване с други литературни мотиви и образи, което е търсена изява на писателската игрова стратегия. (Тази стратегия, както се разбира, никога не е скривана, едно от „най-повърхностните“ доказателства за това е споменатият текст – „лого“ към белетристичните прояви на Б. Акунин, посветени на великата руска литература от XIX век.)

Първо действие завършва и всеки дубъл започва с ремарката: „*Часовникът бие девет пъти*“, и репликата на Дорн: „*(Свервява по своя) Изостава. Сега е девет и седем... И така, дами и господа, всички участници в драмата са на място. Един – или една от нас е убиецът. Да започваме разследването.*“ Резултатът от него е разобличаването на поредния заподозрян и неговото самопризнание. Завършекът на всяка сцена е аудио-визуалната ремарка „*Гръмотевичен тътен, светкавица, светлината гасне*“.

⁵ За руската рецепция на пиесата виж по-подробно у М. Костова-Панайотова.

Само последният осми дубъл, след думите на Дорн (разобличен от своя страна от писателя Тригорин, работещ над криминална повест): „*Аз от мъстих за тебе, бедна ми чайке!*“, обърнати към чучелото на първата чайка, жертва на Треплев, е следван от ремарката: „*Всички застиват неподвижно, светлината помръква, само чайката е слабо осветена. В стъклениците ѝ очи се запалват огънчета. Разнася се писък на чайка, постепенно нарастващ и накрая почти оглушителен. Под тези звуци завесата се спуска*“.

Загадката за убийството на Треплев остава...

Дали са само травестийни прозиращите в тази финална ремарка алюзии към други класически знаменити финали – сред тях на *Вишнева градина* и нямата сцена на Гоголевия *Ревизор*? Защото от този текст, разположен под черната страна на общата корица, може да започне другото четене – с преобръщане на томчето, а значи и на кода – на автентичната *Чайка*, разположена под бялата половина на корицата... Това своеобразно оформление на отделното издание на комедията⁶, т. е. на комедиите *Чайка*, е библиотечно графичен израз на постмодернисткото концептуално сдвояване на факти от различни културни редове. Посоката на четене не е предзададена, а е въпрос на свободен избор на всеки читател...

БИБЛИОГРАФИЯ

- Генис 1999: Александр Генис. *Иван Петрович умер. Статъи и расследования*. Москва, НЛО, 1999.
- Костова 2004: М. Костова-Панайотова. *В зеркале конца („Чайка“ Бориса Акунина)* – В: Диалози с Чехов: 100 години по-късно. София. Факел. 2004.
- Лейдерман 2002: Н. Лейдерман. *Траектории „экспериментирующей эпохи“*. – В: Вопросы литературы, июль – август 2002.
- Потанина 2004: Н. Потанина. *Диккенсовский код „Фандоринского проекта“*. – В: Вопросы литературы, январь-февраль 2004.
- Тодоров 1985: Цветан Тодоров. *Поетика на прозата*. София. 1985.

⁶ Акунин Борис. *Чайка*. СПб. „Нева“, Москва, 2002 (преводът мой – Т. А.).

БЪЛГАРИСТИКАТА В ЛАЙПЦИГСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ

Уве Бютнер (Лайпцигски университет)

Развитието на българистиката в Лайпцигския университет е неразривно свързано с изграждането на славистиката.

Основите на славистичната традиция в *alma mater Lipsiensis* полагат лужичанинът Ян Петър Йордан и русистът Йохан Адолф Ердман Шмид. И двамата са преподаватели в Лайпцигския университет. От 1842 г. Йордан като лектор за славянски езици изнася лекции и води семинари по славистика, напр. *Флексията на славянските езици по техните отделни диалекти като руски, български, илросръбски, полски, бохемски, лужишкосръбски езици или Литературните и социалните отношения на славянските народи (поляци, бохемци, словаци, вендски сърби, руснаци, южни славяни, българи) в настоящето*. Освен това е издател на *Годишници за славянска литература, изкуство и култура (Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Kultur)*, чието издаване продължава А. Смолер. Годишниците (от 1843 г.) са фактически предшественик на основания от В. Ягич през 1876 г. в Берлин *Архив за славянска филология* (до 1929 г.) [Валтер, 1999^a: 39]. Чрез дейността на споменатите учени и преподаватели Лайпцигският университет се нарежда сред деветте университета в Германия, в които в периода от 1838 до 1844 г. се въвежда специалността славистика [Валтер, 1976: 34 и сл.].

Лайпциг е градът, в който на 20 април 1846 г. Иван Богоров, т. е. Иван Андреев Богоев (1820/21–1892), издава първия български вестник под заглавие *Български орел*. Най-важната му публикация към този момент е била *Първичка българска граматика* (1844, Букурещ). (Първото българско списание издава Константин Фотинов през 1844 г. в Измир под заглавие *Любословие* (‘ученост/ерудия’) [Валтер, 1999^b: 33 и сл.]. По това време в Лайпциг вече се издават около 500 вестника [Калбе, 1999: 27]. Богоров е бил студент по химия в Лайпциг (1845–1847). Като защитник на народността характер на българския книжовен език е имал контакти и с Йордан, който от 1842 г. също ръководи лужишки вестник и се застъпва за разпространението на „Български орел“.

В хода на руско-турската война (1853–1856 г.) интересът на западните страни към България нараства. През 1858 г. изпращат австро-унгарския етнограф, археолог и географ Феликс Каниц на Балканите, за да информира читателите на лайпцигските вестници за въстанията на балканските народи. Пътува и из България. Автор е на книгите *Пътувания из Южна Сър-*

бия и Северна България (*Reisen in Südserbien und Nordbulgarien*, 1868) и Крайдунавските българи и Балканите (*Donau-Bulgaren und der Balkan*, 1875–1879 г.). Каниц се застъпва за национално-политическата автономия на българите (интернет страница 1).

Лайпцигската славистика е свързана преди всичко с името на Август Лескин (1840–1916 г.), който се смята за основател на българското езикознание в Лайпциг (Хинрихс, 1997: 17) и който с трудовете си влезе в историята на българистиката. Още през 1864 г. защитава дисертацията си за дигамата в Омировите произведения. През следващите години е учител в гимназия в Лайпциг, преди да отиде при известния индоевропеист А. Шлайхер в Йена, при когото задълбочава своите славистични и балтистични познания. Лескин се хабилитира в Гьотинген в областта на сравнителното езикознание. От 1868 г. става за кратко време извънреден професор по сравнително езикознание и санскритски език в Йенския университет. През 1870 г. в Лайпцигския университет се учредява Катедра по славянски езици. Деканът на Философския факултет назначава (по препоръка на Ф. Миклошич) за извънреден професор по тази специалност тридесетгодишния Лескин, който през 1876 г. става редовен професор. На тази длъжност работи до смъртта си през 1916 г. (Валтер, 1981: 5 и сл.).

Заедно с Й. Шмид, Е. Сиверс, К. Вернер, Х. Остхоф, К. Бругман, Х. Паул и други Лескин е един от основателите на т. нар. „младограматическа школа“ (Хелбиг, 1986: 14 и сл. /интернет страница 2), която през периода от 1876 до 1890 г. достига кулминационната си точка. Лайпциг става средище на езикознанието и привлича и такива учени като Ян Бодуен де Куртене и Фердинанд дьо Сосюр.

По това време в езикознанието влиза природонаучният дух. Езикът вече не се разглежда във връзка с целия духовен живот, а като природонаучен продукт. Съдържанието се изтласква на заден план, докато самите форми и особено звуковете изпъкват на преден план. Звуковият закон се разбира като природен закон. В стремежа си да превърнат езикознанието в естествена наука лингвистите са събрали огромно количество езикови факти, особено в областта на диалектите.

Лескин е известен преди всичко с трудовете си по старо- и среднобългарски език, които и днес представляват интерес за всеки славист и българист. През 1871 г. във Ваймар излиза неговият *Наръчник на старобългарския (старочерковнославянския) език (Handbuch der altbulgarischen (altkirchenslavischen) Sprache)*, който до 1969 г. претърпява общо осем издания, а през 1909 г. излиза в Хайделберг неговата *Граматика на старобългарския (старочерковнославянския) език (Grammatik der altbulgarischen (altkirchenslavischen) Sprache)*. „Чрез нея допринася особено много да се наложи правилното название на езика на старобългарските литературни паметници.“ (Бояджиев, интернет страница 3). Лескин се занимава и със съвременните български диалекти и публикува през 1899 г. статията си *Типове ударения на глаголите в българския език (Die Betonungstypen des Verbums im Bulgarischen)*.

Други негови трудове са:

- Забележки за вокализма в среднобългарските паметници (*Bemerkungen über den Vokalismus der mittelbulgarischen Denkmäler*);
- Склонението в славяно-литовския и германския език (*Die Deklination im Slavisch-Litauischen und Germanischen*);
- Подписът на Търновското евангелие (*Die Unterschrift des Evangeliums von Trnovo*);
- Към критиката на краткото житие на св. Климент Охридски (*Zur Kritik der kürzeren Legende vom Hl. Clements*);
- Сборник с балкански народни приказки (*Balkanmärchen*);
- Гласните ъ и ъ в т. нар. старославянски паметници (*Die Vokale ъ und ъ in den sogenannten altslovenischen Denkmälern*);
- Гласните ъ и ъ в Супрасълския сборник и Мариинското евангелие (*Die Vokale ъ und ъ in den Codices Suprasilensis und Marianus*);
- Преводното майсторство на Йоан Екзарх (*Die übersetzungskunst des Exarchen Johannes*);
- Към Шестоднева на Йоан Екзарх (*Zum Shestodnev des Exarchen Johannes*) и др.

Лескин има големи заслуги за развитието на българистиката. Затова именно още през 1884 г. той е избран заедно с В. Ягич за почетен член на БАН.

Постепенно Лайпциг става притегателен център за слависти от цял свят. В. Йорданов, също така студент в Лайпциг, пише в книгата си *Лайпциг и българите* (София, 1938), че между 1878 и 1900 г. в Лайпциг броят на студентите възлиза на общо 105 слушатели. От това пионерско поколение са излезли 5 министри, 20 професори, 35 училищни директори и гимназиални учители, 2 банкови президенти, 3 директори на Народната библиотека, 3 ръководители на издателства, 3 писатели и др. (Калбе, 1999: 28). До 1944 г. в Лайпциг са се дипломирали 241 българи, което му отрежда второто място – след Берлин и пред Мюнхен (Валтер, 1999^а: 30 и сл.). От 1878 до 1898 г. в Лайпцигския университет съществува Славянското академично дружество, от 1887 г. и със собствена българска секция, чиито членове са П. П. Славейков, И. Шишманов, К. Кръстев, Ст. Ватев, Б. Цонев, К. Каракашев, А. Иширков, И. Парлапанов, М. Арнаудов, А. Балабанов и др. В края от дружеството остава практически само Дружеството на българските студенти (Стефанова, 1999: 103). През същата година в Лайпциг вижда бял свят и първият превод от български език – ориенталистът и дипломат Георг Розен издава книгата *Балканските хайдутини* (*Die Balkan-Hajduken*) (Ендлер, 1999: 42).

Лекциите на Лескин са слушали Б. Цонев, М. Арнаудов, Ал. Дорич, В. Йорданов (Сестримски, 1999: 64) и много други. От 1898 до 1903 г. българският езиковед и литературовед и по-късно първи ректор на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ А. Теодоров-Балан пребивава в Лайпциг, за да следва класическа филология (Ендлер, 1999^б: 54). През 1888 г. тук българският етнограф и изследовател на народните умотворения, как-

то и бъдещ съосновател на Висшето училище в София и министър на просветата Иван Шишманов защитава хабилитационния си труд. От 1892 до 1898 г. следва в Лайпциг и българският поет и член на Българското книжовно дружество Пенчо Славейков (Ендлер, 1984: 135 и сл.). През този период в Лайпциг пребивава и д-р Кръстьо Кръстев, който между другото е слушал лекции и при Лескин (Ендлер, 1999^а: 48.). По-късно Лайпцигската школа оказва влияние и върху други международно известни (южни) слависти като Л. Андрейчин, Вл. Георгиев и К. Мирчев (Хинрихс, 1997, 17).

Продължител на дейността на Лескин е Густав Вайганд (1860–1930) – езиковед, романист, славист, балканолог и етнолог. През 1896 г. става извънреден професор (до 1926 г.) по романско и балканско езиковедие и етнография. Той се смята за основател на системните лингвистични югоизточноевропейски изследвания. Заедно с Й. Копитар, Ф. Миклошич и А. Шлайхер той е един от бащите на балканската лингвистика. През 1904 г. Вайганд пише: „Ще насочим вниманието си към съпоставителното проучване на балканските езици. Виждаме между албанския, румънския и българския език редица общи черти, които придават на тези езици по-особен характер, който аз наричам „балкански“. Ето защо, когато говоря за балкански езици, имам предвид на първо място точно тях“ (Цайл, 1980: 714). Вайганд предприема големи научноизследователски експедиции из Македония, Албания, Гърция и България (1897, 1898, 1907 г.) и написва своите академични трудове за румънския език и за балканските диалекти (*Влахо-Меглен*, 1892). Сред работите му се намират и граматика на българския, албанския и румънския език, както и различни речници на балканските езици, в това число българо-немски (1913) и немско-български (1918). В своите пътеписи той споменава между другото: „Колко пъти съм се чудил не само в големите градове, а и в малките градчета на село и в общините да намеря читалища, които имат висока посещаемост и които свидетелстват за живия интерес на населението към политическия живот в страната.“ (Цайл, 1980: 721). По повод на 500-годишнината от основаването на Лайпцигския университет през 1909 г. по инициатива на Вайганд на тържественото шествие се изпращат и 30 български народни носии.

След Румънския институт (1902) Вайганд основава в Лайпциг и Български институт (1906), организиран с финансова помощ от бившия студент в Лайпциг И. Шишманов. Този институт бива последван от Института по югоизточноевропейски изследвания и ислям (от 1917 до 1932 г.) и през 1925 г. от Албанския институт. За заслугите си Вайганд става член-кореспондент на Румънската академия на науките, а през 1902 г. той е поканен за член на Българското книжовно дружество, бъдещата БАН. Вайганд издава през 1915 г. в издателството на българина И. Парлапанов в Лайпциг „Българска библиотека“. В течение на четири години излизат осем тома със статии на признати учени, които информират за България: А. Иширков – *България – страната и хората (Bulgarien – Land und Leute)* през 1916 и 1917 г.; И. Данчов – *Железопътната система в България (Das Eisenbahnwesen in Bulgarien)*, 1917); М. Арнаудов – *Българските празници*

обреди и обичаи (*Die bulgarischen Festbräuche*, 1917); В. Н. Златарски – *История на българите (Die Geschichte der Bulgaren)*, част I и II (1918), и др. „Българска библиотека“ запознава читателите и с българската литература; между другото се публикува и *Под игото* в немски превод (Ендлер, 1999^а, с. 68 и сл.). Освен това Вайганд създава и „Балканархив“ (29 тома от 1925 до 1928 г.). Също така е превел за учебни цели част от *Бай Ганьо* (на немски *Der Rosenöhlhändler*) от А. Константинов. Иначе проявява по-малък интерес към литературни въпроси, обаче има през 1921 г. идеята да създаде пълна библиотека на съвременни български поети и писатели. Цялостната му дейност включва и *Наръчник по югоизточноевропейска лингвистика* (Хинрихс, 1999: 1 и сл.).

Вследствие на проучванията си на румънски и арумънски диалекти в България Вайганд се запознава и с българския език. Той е на мнение, че един румънист трябва да владее и български. Ето защо през зимния семестър на 1895 – 1896 г. започва с лекция *Българската граматика и съпоставянето ѝ с румънския език*, а през летния семестър (1896 г.) – със самостоятелно занятие върху новобългарския език. Стоян Романски, който през 1908 г. се дипломира при Лескин и Вайганд, започва като асистент в Института по български език, а по-късно го сменя Александър Дорич. Други работи на Вайганд са:

- *Българските лични имена, техният произход, съкращения и новообразувания (Die bulgarische Rufnamen, ihre Herkunft, Kürzungen und Neubildungen)*;

- *Адмиративът в българския език (Der Admirativ im Bulgarischen)*;

- *Националните възжеления на балканските народи (Die nationale Bestrebungen der Balkanvölker*, Пловдив, 1898);

- *Етнография на Македония (Ethnographie von Makedonien)*.

Институтът по български език става жертва на Първата световна война. От 1917 до 1922 г. той фигурира като частен институт към Института по славистика. Едва през 1922 г. е повторно открит като самостоятелна институция, след като отново са били предоставени средства от българския министър на просветата С. Омарчевски. През 1923 г. в Лайпциг се установява и Кирил Христов, който общува с Вайганд, Фасмер и с други учени от университета. Той чете откъси от творбите си пред български студенти и води часове по български език. В Лайпциг пише романи и драми, напр. *Бели дяволи* (1926), *Мечтатели* (1927), *Чеда на Балкана* (1928) (Ендлер, 1999^а: 59 и сл.).

До закриването на института през 1925 г. във връзка с пенсионирането на Вайганд той носи и името „Новобългарски семинар“ или „Български семинар“. Със смъртта на Вайганд българистиката в Лайпцигския университет фактически престава да съществува. (Валтер, 1976: 37 и сл.).

През периода на Ваймарската република (1918–1933) и след това ръководители на Института по славистика са словенецът М. Мурко (1917–1920) и немците М. Фасмер (1921–1926) и Р. Траутман (1926–1948). Славистиката се превръща в чисто катедрена наука без отзвук в обществото. По-голя-

мо внимание привлича върху себе си незабравимото дело по подпалването на Райхстага срещу българите Георги Димитров, Благой Попов и Васил Танев, което от 21. IX. до 23. XII. 1933 г. се води в Лайпциг (вж. по-подробно Халбах, 1999: 61 и сл.).

През 1928 г. по инициатива на И. Парлапанов в Лайпциг излиза сборникът *Царство България – юбилеен алманах (Königreich – Bulgarien. Jubiläums-Almanach)*. Учени като М. Мурко, Ст. Младенов, Г. Вайганд и А. Протич пишат статии за историята и актуалното положение на българите, за културата, литературата и езика им, както и за немско-българските отношения. Сборникът съдържа и трудове на Черноризец Храбър, Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Кирил Христов, Ангел Каралийчев и Петко Тодоров в немски превод (Ендлер, 1999^г: 69). Към края на 1938 г. в Лайпциг се открива клон на Немско-българското дружество, основано през 1916 г. в Берлин. Председател на дружеството в Лайпциг става генералният консул на България в панаирния град. В годишниците на дружеството (1938 – 1941) не се публикува само нацистка пропаганда, а също и научни статии за различни области на българския живот (Стефанова, 1999: 104).

С идването на власт на фашизма езикознанието и славистиката, макар че са служили и за витрина на немските традиции в тази област, са били напълно подчинени на фашистките и шовинистичните цели, а именно политическото и икономическото покоряване на страните в Югоизточна Европа. Ето защо нито в основаната през 1934 г. Катедра по история и култура на Югоизточна Европа, нито в Института по югоизточноевропейски изследвания (30. IX. 1936 г.) – като югоизточноевропейска работна и научноизследователска група на Философския факултет на университета в Лайпциг – не е било възможно да се развива българистика, основаваща се на разбирателство между народите.

Като приоритетни задачи на института се определят следните: а) Създаване на общ каталог, който да обхваща цялата налична в Лайпциг научна литература по отношение на Югоизточна Европа (в университета е имало 258 чуждоезични списания от и за Югоизточна Европа), б) Издаване на научна поредица, в) Издаване на списание „*Leipziger Vierteljahresschrift für Südosteuropa*“ („Лайпцигски тримесечник за Югоизточна Европа“; от 1937 до 1943 г. излизат 27 книжки и 5 притурки), г) Провеждане на летни семинари и лекции на чуждестранни гости и д) Обмен на студенти и доценти между Лайпциг и страните от Югоизточна Европа („Лайпцигският тримесечник...“ 1, 1937: 87). В структурата на института има между другото осем отдела за страните, в това число и България, и научните области „Народи и държави“, „Езици и раси“, „Икономика и география“ и „Естествени науки“. С едно писмо на райхсшатхалтера (наместника) в Саксония от 23. III. 1937 г. до ректора на университета и Институтът по славистика се задължава да сътрудничи (Архив).

В *Лайпцигския тримесечник...* редица автори, напр. Фрайер (1937: 5 и сл.) и Юнкер (1937: 3 и сл.), отдават предпочитание и на балканистични, респ. „вътрешнобалкански“ проучвания, като се позовават и на резултати-

те от изследователската работа на балканолога и ученик на Вайганд Кр. Сандфелд (1930) върху фонетичните, морфологичните, синтактичните и лексикалните критерии за класификацията на езиците.

В статиите на тримесечника се третираат всички славянски езици. Маркар че няма конкретни статии за българския език и са публикувани само изказвания за татарския български (в смисъл на прабългарски – б. а.) (Боронкай, 1938), българският език като представител на Балканския езиков съюз се съпоставя с други езици, като при това се набляга и на ролята на старобългарския, респ. старочерковнославянския език (Браун, 1939; Новак, 1939). В статията на Волфграм (1942) читателят се запознава с български хайдушки песни, като се дава и социално-културна информация, напр. обясняват се думи като „еснаф“, „бабаджан“, „чорбаджия“ и др.

Въпреки господстващата тогава фашистка идеология не може да не се признае стремежът на много автори да рисуват реалистична картина на страните в Югоизточна Европа и техните езици. За съжаление голяма част от тези материали, както и от ценните книги на бившия Институт по български език са били унищожени по време на Втората световна война.

От 1911 г. до края на Втората световна война е съществувало дружеството на българските студенти „П. П. Славейков“ (Стефанова, 1999: 104).

Непосредствено след войната не е имало дисциплини в областта на българистиката в Лайпцигския университет. Българският език не е представен и в новосъздаденото училище за чужди езици – от 1949 г. – Държавно полувисше училище. В рамките на учебните занятия по славистика на Р. Траутман и Р. Олеш, разбира се, се обръща внимание и на старобългарския език.

Новият живот на българистиката започва през 1951 г., когато на живеещия в Лайпциг български преводач П. Ранкоф се възлага четенето на лекции по български език в Института по славистика. От 1955 г. до пенсионирането си (1965) той е назначен за лектор по български език. Заедно с К. Лайн и Ст. Станчев (гост-професор в Хумболтовия университет) издава през 1955 г. *Българска читанка*. По това време се развива и студентският обмен между Лайпцигския университет и Софийския университет „Св. Климент Охридски“. След връщането си от специализация в София проф. Х. Валтер и доц. Д. Ендлер влияят позитивно върху развитието на българистиката, която през 1964 г. се институционализира под формата на собствен отдел към Института по славистика. Многобройни публикации (научни статии, речници, учебници – по-подробно вж. Бютнер, 1999: 46) помагат все по-добре да се задоволяват нуждите на специализираната подготовка по български език в рамките на дипломна специалност „Славистика“ с три славянски езика. През година се записват 15–20 студенти. Към края на 60-те години поради проблемите при разпределението на висшите тази специалност се закрива. В хода на реформата на вузовете през 1969–1970 г. се закриват и институтите. Основаният през 1956 г. Институт за подготовка на устни преводачи и езиковедите филолози се обединяват в Секцията по теоретична и приложна лингвистика (TAS). Само благодарение

ние на министерско решение се избягва изчезването на българистиката.

През следващите години се подготвят преди всичко (устни и писмени) преводачи, в това число и по български език. През година, а по-късно на всеки три или четири години се записват студенти с комбинация от руски и български език. Четиригодишното следване обхваща отлична езикова подготовка (вкл. упражняване на устен превод) – не на последно място благодарение на съдействието на български гост-лектори, – както и сериозни занятия по преводознание, история на литературата и странознание. Посещаването на летни семинари в София или Велико Търново и едногодишната специализация в България стават обичайна практика.

Сътрудничеството между българистите от ГДР и България достига ново равнище чрез конференциите по немско-славянско сравнително езикознание, които се състоят и в Лайпциг, където през ноември 1974 г. се създава и Двустранната комисия по българистика на министерско ниво. Заедно с проф. Дуриданов от СУ „Св. Климент Охридски“ се открива поредицата *Архив по българска филология*. (През 1999 г. след дългогодишно прекъсване излиза третият том под заглавие *Studia Linguistica in honorem Ivani Duridanov*, издаден от Х. Шалер, И. Дуриданов и Е. Станчева.)

В София и в Берлин се урежда и изложба, посветена на немско-българските културни отношения през XVIII и XIX в.

През 1986 г. по инициатива на българистите в Лайпцигския университет се основава Клуб на българистите.

До настъпването на демократичната промяна като преподаватели по български език са работили наред с проф. Х. Валтер и доц. Д. Ендлер д-р Е. Май, д-р И. Шик, Р. Римшнайдер, д-р Р. Кемерцел, д-р Д. Стефанова, д-р Б. Йенихен и д-р У. Бютнер, както и гост-лекторите проф. Б. Байчев, Н. Илиева (дватамата от Велико Търново), проф. И. Конев, доц. Р. Влахова и проф. В. Радева (всички от София). Проф. Валтер и д-р Бютнер са били и гост-лектори във Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“. През 1989 г. проф. Валтер е удостоен със званието „Почетен доктор“ на този университет.

В хода на политическата промяна и произтичащите от нея персонални промени проф. Х. Валтер и доц. Д. Ендлер *volens volens* напускат университета, без обаче да спрат своите българистични проучвания. И двамата се ангажират активно в основаното на 10 юни 1992 г. в Лайпциг Немско-българско дружество (вж. напр. статиите им в *Българи в Лайпциг тогава и днес*, 1999).

В резултат на липсващата финансова помощ все повече се губят и ценните контакти с чуждестранните партньори, което се изразява преди всичко в това, че в Лайпциг вече не гостуват лектори от България или от други славянски страни. (През летния семестър на 2001 г. българският език се преподава в 21 немски университета, срв. Шалер, интернет страница 4).

Създава се отново Институтът по славистика към Филологическия факултет, в който е представена и южната славистика като първа специалност. Ръководител на отдела е проф. У. Хинрихс, който отговаря за южно-

славянското езиковзнание и преводознание, както и за югоизточноевропейската лингвистика. Научните му сътрудници д-р Б. Байер и д-р У. Бютнер водят лекции, семинари и упражнения по история на южнославянските литератури и културология, респ. по българистични дисциплини и езикова практика.

В момента Лайпцигският университет предлага следните специалности с интегриран български език:

- Южна славистика (бакалавърска и магистърска степен, с трите южнославянски езика – (старо)български, сръбски/хърватски и словенски);
- Българистика (магистърска степен, втора специалност);
- Дипломиран писмен преводач по български език (с включена подготовка по устен превод; първа и втора специалност).

Трябва да се отбележи, че в предметния каталог на университета са включени и такива специалности като „История на Югоизточна Европа“ или „Източно- и югоизточноевропейски изследвания“, които чудесно се допълват със споменатите специалности.

До 2007 г. всички учебни програми ще бъдат преработени и адаптирани към европейските стандарти. По-голяма роля ще бъде отредена и за югоизточноевропейската лингвистика като движеща сила за промяна на културната идентичност (Хинрихс, 1997: 11). Предмет на задълбочени изследвания са и нестандартите (разговорните езици) в процеса на прехода (пак там: 15). За тази цел наред с вече публикуваните сборници проф. У. Хинрихс основа поредицата *Евролингвистични трудове*, чийто първи том за аналитичните тенденции в европейските езици излезе през 2004 г. (вж. библиографията).

От две години насам успешно се осъществява обменът на студенти и доценти между Лайпцигския университет и Нов български университет в София по линия на програмата „Сократ“. У. Бютнер участва в международен проект за създаване на мултимедиян учебник по български за чужденци под ръководството на издателство „Летера“ в Пловдив. По този начин продължава традицията за издаването на учебници по български език, ср. напр. учебника на Х. Валтер и Е. Г. Керванбашиева *Lehrbuch der bulgarischen Sprache* (1987).

От година на година расте броят на студентите по славистика (почти 700), в това число и около 30 с български език. Освен това все повече слушатели от всички факултети посещават курсовете по български език. Мотивацията за започването на такова следване и за посещението на курсовете е съвсем различна, напр. по-голям интерес към страната проявяват деца от смесени бракове или хора, сключили брак с български гражданин, или пък тези, които са били в страната като туристи. Немалка част от студентите се подготвят за частично следване в български университет. Други желаят след завършването на следването си да работят в международни организации на Балканите. От присъединяването на България към Европейския съюз преводачите с български език, не само немските, очакват по-добри възможности за реализация.

От самото начало хуманистичната цел на българистите от Лайпциг след войната е била да се намали невежеството спрямо славянските народи и да се допринесе за по-добро опознаване и разбирателство между двата народа. Към това е насочена и дейността на Немско-българския студентски форум (2004), една инициатива на 300-та български студенти в Лайпцигския университет (http://www.eu-studenten-forum.com/php_BB2/index.php).

Интеграцията на (юго)източните държави в Европейската общност е един процес, който няма алтернатива. Границите постепенно ще изчезнат. Разнородни културни пространства все повече ще се смесват и хората все по-често ще задълбочават контактите си. За мирното настаняване в европейското семейство в бъдеще човек трябва да владее не само един от многобройните европейски езици, защото – според думите на Вайганд – единствено познаването на даден език е мостът, чрез който може да се проникне в спецификата на един народ.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Архив: *Schreiben des Reichsdathalters in Sachsen an den Rektor der Universität vom 23. März 1937*. (Abschrift). Universitätsarchiv Leipzig. Phil.-Fak. B. 1/14, Bd. 1. Bl. 140-145.
- Боронкай 1938: A. Boronkay // Die rassischen Grundlagen des Ungartums // *Leipziger Vierteljahresschrift*. № 3 (1938), S. 181ff.
- Бояджиев: Т. Бояджиев. *Българистиката – мост за доверие и сътрудничество между народите* // <http://www.cl.bas.bg/bsc/bg/conf2001/boyadziev.bg.htm>.
- Браун 1939: M. Braun. Grundkräfte der südosteuropäischen Dichtung // *Leipziger Vierteljahresschrift*. № 3 (1939), S. 183ff.
- Бютнер 1999: U. Büttner. Bulgarische Philologie an der Leipziger Universität nach dem Zweiten Weltkrieg // *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999. S. 44ff. Heft 3 der Schriftenreihe „Europäer in Leipzig damals und heute“.
- България в Лайпциг: *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999.
- Валтер 1976: H. Walter. Zu dem Traditionen des Bulgaristik an der Karl-Marx-Universität Leipzig (unter besonderer Berücksichtigung der Sprachwissenschaft) // *LAB* 15. Leipzig 1976, S. 34-46.
- Валтер 1981. X. Валтер. Предговор към А. Лескин. „Старобългарска граматика“. Профиздат. 1981 (фототипно издание).
- Валтер 1999а: H. Walter. Der Beitrag der Universität Leipzig und Leipziger Verlage zur Bulgarienforschung bis 1930 // *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999, S. 38ff.
- Валтер 1999б: H. Walter. Die erste bulgarische Zeitung erschien in Leipzig // *Ebenda*, S. 33ff.
- Валтер 1999в: H. Walter. Leipzig als ein kulturelles Zentrum der Bulgaren im 19. Jh. Und zu Beginn des 20. Jahrhunderts // *Ebenda*, S. 29ff.
- Волфграм 1942: E. Wolfgramm. Die osmanische Reichskrise im Spiegel der bulgarischen Heiduckendichtung // *Leipziger Vierteljahresschrift*. 1 (1942), S. 34ff.
- Ендлер 1984: D. Endler. Pentscho Slawejkow. 1866 bis 1912. Humanistischen Suchen

- in Balladen, Gedichten und Poemen // *Berühmte Leipziger Studenten*. Leipzig – Jena – Berlin. 1985, S. 135ff.
- Ендлер 1999а: D. Endler. Die Messestadt als Verlagsort der ersten sbersetzung aus dem Bulgarischen // *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999, S. 42ff.
- Ендлер 1999б: D. Endler. Alexander Balabanow in Leipzig // *Ebenda*, S. 54ff.
- Ендлер 1999в: D. Endler. Impulse für Erneuerung der bulgarischen Literatur – Dr. Krystjo Krystew und Pentscho Slawejkow in Leipzig // *Ebenda*, S. 48ff.
- Ендлер 1999г: D. Endler. Dr. Iwan Parlamonoff – ein Mittler zwischen Leipzig und Bulgarien // *Ebenda*, S. 67ff.
- Ендлер 1999д: D. Endler. Kiril Christows Leipziger Jahre // *Ebenda*, S. 59ff.
- Калбе 1999: E. Kalbe. Europäische Aufklärung, bulgarische Wiedergeburt und Leipzig // *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999, S. 44ff. Heft 3 der Schriftenreihe „Europäer in Leipzig damals und heute“, S. 25ff.
- Лайпцигски тримесечник: *Leipziger Vierteljahresschrift für Südosteuropa*.
- Лескин 1919: A. Leskin. Grammatik der altbulgarischen (altkirchenslavischen) Sprache // *Sammlung slavischer Lehr- und Handbücher*. 1. Reihe: Grammatiken. (A. Leskin, E. Berneker, Hg.). Heidelberg, 1919.
- Новак 1939: L. Novák. Die slowakische Sprache // *Leipziger Vierteljahresschrift*. 4 (1939), S. 235ff.
- Сандфелд 1930: K. Sandfeld. *Linguistique balkanique. Problèmes et résultats*. Paris, 1930.
- Сестримски 1999: I. Sestrimski. Weliko Jordanow – ihn zitieren fast alle // *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999, S. 64ff.
- Станчев 1955: St. Stancheff, P. Rankoff, K. Leyn. *Bulgarischen Lesebuch*. 1. Teil. Halle (Saale), 1955.
- Стефанова 1999: D. Stefanowa. Bulgarische Gelellschaften in Leipzig // *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999, S. 103ff.
- Фрайер 1937: H. Freyer. Grundsätzliches sber Verstehen, Verständigung und wissenschaftliches Gespräch zwischen den Völken // *Leipziger Vierteljahresschrift*. 1 (1937), S. 5ff.
- Халбах 1999: H. Halbach. Dimitroff und der Reichstagsbrand-Prozess in Leipzig / // *Bulgaren in Leipzig damals und heute*. Leipzig, 1999, S. 61ff.
- Хелбиг 1986: G. Helbig. *Geschichte der neueren Sprachwissenschaft*. Leipzig, 1986.
- Хинрихс 1997: U. Hinrichs. Südslavische Sprachwissenschaft und Südosteuropa-Linguistik // *Zeitschrift für Balkanologie*. 33/1 (1997), S. 9ff.
- Хинрихс 1999: U. Hinrichs. Aufgaben und Ziele der Südosteuropa-Linguistik // *Handbuch der Südosteuropa-Linguistik*. (U. Hinrichs – Hg.). Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1999.
- Хинрихс 2004: U. Hinrichs (Hg.). *Die Eurolinguistische Arbeiten*. 1. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2004.
- Цайл 1980: W. Zeil. Gustav Weigrand und sein Beitrag zur Entwicklung der Slawistik in Deutschland // *Zeitschrift für Slawistik*. 1980, № 5, S. 712-725.
- Шалер 1992: H. W. Schaler. Gustav Weigrand (1860-1930). Sein Beitrag zur Balkanphilologie und zur Bulgaristik. München, 1992. (= Slavische Sprachen und Literaturen. 21. Südosteuropa-Schriften. 12)
- Юнкер 1937: H. Junker. Sprachfragen // *Leipziger Vierteljahresschrift*. 1 (1937), S. 3ff.

Интернет страници:

Интернет страница на немското посолство в София:

http://www.sofia.diplo.de/de/aussenpolitik/bilat_bez/chronikalt.html

Übersicht zur Entwicklung der diachronen Sprachwissenschaft (nach R. H. Robins 1973 und H. Arens 1969):

http://www.linguistik-online.uni-kiel.de/sprachwadnel/sprachwandel_III1.htm

Schaller, H. W. Der Stand der Bulgaristik in Deutschland 1975-2000 (Magdeburg, Deutschland):

http://www.cl.bas.bg/bsc/en/conf2001/schaller_bg.htm

<http://www.cl.bas.bg/bsc/bg/conf2001/boyaziev.bg.htm>



**Наталия Ивановна Формановская. Речевое общение:
коммуникативно-прагматический подход.
Москва, „Русский язык“, 2002**

В научните изследвания от последното десетилетие в областта на дисциплините с хуманитарен профил може да се разграничат следните фундаментални направления: първо – тясна специализация в определени области (като резултат от откриване на нови аспекти, изискващи по-дълбоко познаване на тези области и осмисляне с адекватни средства), второ – стремеж да се намерят комплексни средства за изучаване на явленията, чиято многостранност се разкрива в процеса на еволюцията на науките. Второто направление се характеризира с това, че има интердисциплинарен характер.

Обсъжданата монография несъмнено е илюстрация на споменатото второ направление.

Сред плеядата изтъкнати руски специалисти от периода на прехода на ХХ към ХХІ век в областта на общото езикознание, психолингвистиката, комуникативната лингвистика, глотодидактиката и лингвокултурологията¹ почетно място заема Н. И. Формановская.

Авторката на рецензираната монография е известна на широк кръг полски (и не само полски) специалисти преди всичко като научен авторитет в областта на речевия етикет и културата на общуване. Несъмнено предимство на почти всички предишни публикации на Н. И. Формановская² е това, че тя интерпретира културата на речевото общуване по нестандартен, нетрадиционен начин. Това се отнася на първо място до продуктивните видове речева дейност при усвояването на чуждия език и – което трябва особено да се подчертае – не само в теоретичен аспект. Голямата практическа ценност на тези публикации се състои в многочислените екземплификации, отнасящи се за приложната глотодидактика (и не само за тази дисциплина).

¹ Напр. Ю. Н. Караулов. *Русский язык и языковая личность*. М., 1987; В. Г. Костомаров. *Языковой вкус эпохи (из наблюдений над речевой практикой масс-медиа)*. М., 1996; Ю. Е. Прохоров. *Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев*. М., 1996; В. В. Воробьев. *Лингвокултурология (теория и методы)*. М., 1997; *Фразеология в контексте культуры*. Ответственный редактор В. Н. Телия. М., 1999; Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. *В поисках новых путей развития лингвострановедения: концепция рече-поведенческих тактик*. М., 1999; Е. И. Пассов. *Комуникативное иноязычное образование. Концепция развития индивидуальности в диалоге культур*. Липецк, 2000; Д. Б. Гудков. *Теория и практика межкультурной коммуникации*. М., 2003; Ю. Е. Прохоров. *Действительность. Текст. Дискурс. РКИ*. М., 2003, и др.

² Н. И. Формановская. *Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты*. М., 1982; Н. И. Формановская. *Употребление русского этикета*. М., 1982; А. А. Акишина, Н. И. Формановская. *Этикет русского письма*. М., 1982; Н. И. Формановская. *Речевой этикет и культура общения*. М., 1989

Монографията е адресирана към широк кръг нефилолози. С дълбоко убеждение мога да кажа, че тя ще им помогне по-рационално да възприемат и по нов начин да осмислят многоаспектните въпроси на комуникативната лингвистика. На това място си струва да подчертаем, че комуникативната лингвистика е относително нова област в езикознанието и изисква по-нататъшно, по-задълбочено научно осмисляне и изследване, в това число също и по отношение на глотодидактиката – както в теоретически, така и в приложен аспект.

Водещата, основополагащата идея на публикацията на Н. И. Формановская може да бъде изразена със следната формула: комуникативно-прагматичният подход към единиците на речевото общуване в усвояването на чужд език позволява да се разгледат по-точно редица актуални проблеми на лингвистиката. Това се отнася също така и за екстралингвистичните параметри в употребата на даден чужд език, ако имаме предвид речевото общуване на човека като личност. В този контекст трябва да добавим, че всеки човек като личност или индивидуалност разполага с определен набор от комуникативно оцветени лексически единици както със социален и социално-психологически, така и с чисто психологически характер. Това позволява на личността да изпълнява определени обществени роли във вербалната комуникация. Същността на въпроса в този план се отнася до речевия узус, който в значителна степен влияе върху изпълняването на споменатите обществени роли.

Трябва дебело да се подчертае, че акцентираната по-горе от нас основна идея на монографията съответства на съвременния етап от развитието на лингвистиката. Характерна черта на този етап е повишеният интерес към прагмалингвистиката. Това намира своето отражение в промяната на ориентацията при интерпретирането на езиковите явления от традиционния подход към прагматическия. Трябва да се добави, че този втори подход не игнорира първия, който по-нататък има своето определено място в решаването на много изследователски въпроси на езикознанието. При прагматическия подход приоритетно място заема проблемът за речевите актове, в които продуциращият речевото съобщение, осъществявайки своя замишъл, мобилизира както вербални, така и невербални езикови средства с цел оказване на ефективно влияние върху реципиента. Необходимо е да се подчертае, че в основата на речевите и рече-поведенческите тактики се намират работите на Дж. Остин, посветени на речевите актове³. Съгласно с теорията за речевите актове получателят на речевото съобщение трябва да бъде интерпретиран като равноправен субект в речевата комуникация.

Много убедителни са мислите на автора, отнасящи се до многоаспектността на речевата комуникация (за която стана въпрос по-горе), особено до нейния интегриращ характер.

Монографията се състои от 18 глави. Особено ценни в приложен план са тези от тях, които са посветени на диалогичния дискурс (глава XV –

³ J. T. Austin. *How to do things with words*. New York, Oxford Up, 1973.

Диалогът от позициите на комуникативния акт, с. 158–169), на комуникативната ситуация (глава V – *За комуникативната ситуация*, с. 40–48), на смисъла на речевото произведение (глава VIII – *Факторът на адресата. Адресатът като съавтор и интерпретатор на текста*) или на въпросите за несполуките при общуването (глава XVI – *За комуникативните неуспехи*, с. 169–177).

По-горе бяха акцентирани само тези проблеми, които имат непосредствено значение за практиката на обучението / ученето на чужди езици. Нужно е да се подчертае, че в диалогичния дискурс авторката обръща специално внимание на социалните и психологическите условия, които се появяват между участниците в този дискурс. Обсъждането на диалога от гледна точка на комуникативния акт, акцентирането на несполуките, които могат да се появят (и това е естествено) в този акт, и отчитането на взаимоотношенията между вербалните средства са безспорна ценност в тази част на рецензираната монография.

След всяка глава авторката привежда източници – литература по предмета, и контролни въпроси. Именно тези въпроси предизвикват някои съмнения. От една страна – създава се такова впечатление, че това е традицията на класическото учебно пособие (защото има контролни въпроси), но – от друга – те помагат на читателя да обърне внимание на най-съществените проблеми. Ако имаме предвид втория вариант, тогава контролните въпроси са несъмнена ценност на книгата.

В края на почти всички раздели са приведени примери за самостоятелен анализ, които могат да бъдат разглеждани като своеобразна екземплификация на теоретичните изводи, които се съдържат в раздела.

По-горе подчертахме, че публикацията, която обсъждаме, е адресирана до широк кръг нефилолози. Несъмнено тя може творчески да вдъхновява по-нататъшни научни изследвания и да способства за модернизация на глотодидактичния процес. Ако става въпрос за модернизация на този процес, трябва да отбележим факта, че много въпроси, представени от авторката в монографията, са съзвучни с основните положения, формулирани от Съвета на Европа в тази област.

В заключителната част на публикацията (*Вместо заключение*, с. 212) авторката между другото подчертава, че „...предложената на читателя книга е построена като учебно пособие за лингвисти, повишаващи квалификацията си в различните форми на обучение...“ (с. 212). Трябва да отбележим, че – от една страна – това свидетелства за изключителната скромност на авторката в теоретичен (научен) план. Обаче – от друга страна – от гледна точка на автора на тази рецензия книгата без *специална теоретична подготовка* може да изпълни функцията на дидактично пособие само частично (тук отново имаме предвид контролните въпроси след всеки раздел).

Накрая е необходимо още да добавим, че в практиката на преподаване на руски език като роден и чужд, а също на други чужди езици комуникативната лингвистика дава несъмнена опора за по-пълно осмисляне на гло-

годидактичния принцип на активната комуникация и на целия комуникативно-дейностен подход в дидактиката на чуждите езици.

Универсалният характер на много от проблемите, представени по-горе, по убеждението на автора на рецензията ще заинтересува не само русистите и останалите слависти, но и преподавателите по английски, немски, френски и други езици – както по теоретични, така и по практически дисциплини.

Тадеуш Пахолчик

Превод от руски: Юлиана Чакърова-Бурлакова

**Jiří Marvan. Brána jazykem otvíraná aneb o češtině světové.
Praha, Nakladatelství Akademie věd České Republiky, 2004**

Успехът на последната книга на видния чешки лингвист и педагог Иржи Марван, която носи интригуващото заглавие *Врата, отворена чрез езика, или за световния чешки език*, се дължи може би на факта, че авторът умело провокира читателите на езиковедска литература, преплитайки строго научен изказ с достъпни и популярни изразни средства от разговорната реч.

Иржи Марван (1936) е популярно име не само в Чехия, но в различни точки на земното кълбо – преподавател с дългогодишна практика в Карловия университет, във висшите училища в Упсала и Стокхолм, в Орегон и Пенсилвания, в Калифорнийския университет, Марван поставя основите на славистиката в Мелбърн, Австралия, а след 1993 г. – разпада на Чехословакия, е първият чешки посланик в Гърция. Именно натрупаният опит от пътуванията по света и срещите на автора с представители на различни езикови семейства е заложен в основата на последната лингвистична „територия“, в която навлиза с изследването си авторът.

Ученият определя последното си произведение като „околосветско пътешествие в света на човешката реч“. Всъщност *Brána jazykem otvíraná...* представлява статии, рецензии, размишления, обединени от идеята на автора за едно по-нестандартно и същевременно опиращо се на традиционното езикознание разглеждане на мястото и ролята на езика в съвременното общество. Според Марван във все по-глобализиращия се свят езикът трябва да бъде не само средство за комуникация, но и процес, който сближава и обединява хората.

Значимостта на чешкия език в световен мащаб – това е една от основните позиции, застъпени в книгата. Разбира се, тази теза на моменти звучи

доста претенциозно, но приятно впечатление прави желанието на автора да представи своя роден език като едновременно продукт на западната цивилизация и на славянството, което превръща чешкия език в световно средство за комуникация. Марван защитава тази своя идея с множество примери от човешката реч, „пръснати“ из отделните части на книгата и определящи чешкия език като посредник между отделни езици и култури. Тази идея оставя впечатление за амбициозен и дори авантюристичен проект от сферата на лингвистиката, но с него Иржи Марван се явява страстен привърженик на езиковия космополитизъм като обединител на различните общества и същевременно на онази самобитност, даваща идентификация на речта. Марван обогатява езиковедската терминология с представи за „лингвостетика“, „лингвоекология“, „лингвостетика“ и с все по-актуално звучащата според автора „лингвоксенофобия“.

Марван споменава различни исторически периоди, белязали развитието на отделни държави и най-вече на Чехия и променяли човечеството през вековете, с цел не толкова да търси хронологичност на своите разсъждения, а по-скоро да разкрие самобитността и някои особености на различните езикови групи. Този ред на мисли извежда и лайтмотива на творбата – всеки език е уникален и трябва да носи радост и наслада, да обединява хората и да бъде катализатор на едно по-добро бъдеще. Именно тази сплав от исторически факти, съвременни езиковедски проекти и поглед, отправен към бъдещето не само на лингвистиката, но и на световното съществуване, е едно от големите достойнства на книгата на чешкия учен.

Споменатата вече фрагментарност, преминаване през различни равнища на изразяване, използването на каламбури и вицове, засягащи езиковедски проблеми и реално съществуващи лица от сферата на науката и политиката (шокиращо и същевременно забавно е твърдението на Марван за дължината на гласните в чешкия език, популярността на които се дължи на горящия и викащ от кладата Ян Хус, или онзи виц, в който един професор полиглот признава, че единственият език, който не е успял да научи, е езикът на неговата съпруга), Иржи Марван успява да наложи като предимство и уникалност на книгата. По този начин авторът разширява кръга от читатели и превръща *Brána jazykem otvíraná* от поредната творба, занимаваща се с науката лингвистика, в достъпно и интересно не само за специалисти научно послание.

Ангел Маринов

**Людмил Димитров. Четвероевангелие от Пушкин.
Опит за изучение на драматургичния цикъл
Малки трагедии, София, Факел, 1999, 256 с.**

Дали една книга на шест години е вече стара? Безвъзвратно остаряла и забравена на пращните лавици в библиотеките? Възможно ли е изследване, посветено на Пушкин, за когото (привидно) всичко е вече казано, да провокира разнородна аудитория, съставена от изкушени пушкинисти, студенти във или извън сесия и дори случайни читатели? И не на последно място – защо книгата *Четвероевангелие от Пушкин* на Людмил Димитров е задължителна за всеки „красив ум“, търсещ посвещение в света на Александър Сергеевич?

Писането за този автор никога не е било лесна задача. Причината е не само във факта, че руската литература е едно от най-сложните и противоречиви европейски литературни явления, но и защото ентузиастът, решил да провери своите литературоведски възможности посредством „текста-Пушкин“, се сблъсква с проблеми, за които не е и предполагал. В резултат много от „званите“ се отказват и едва малцина се оказват „призвани“ да се докоснат до гения и личността на руския поет.

По природа книгата на Димитров не е „портрет на художника“ – подсказано и от уточнението в подзаглавието: *Опит за изучение на драматургичния цикъл Малки трагедии*, а необходим и модерен критически прочит на едни дълго и несправедливо маргинализирани творби. Пушкиновите трагедии са художествената квинтесенция на знаменитата в творчески план Болдинска есен от 1830 г., но до голяма степен остават слабо изследвани, макар да представят енигматични авторови послания с универсални екзистенциални кодове, граничещи с мистични откровения. Самият цикъл упорито отказва да признае трагедията за свой жанров маркер, а четирите „евангелски“ текста в него – продукт на авторовия лудизъм и „висока ирония“, будят подозрение с причудливата си форма, мистификации, езотерични символи, игрословици, масонски шифри, окултна геометрия, криптограми и скрити послания.

Своеобразният словесен лабиринт, в който умело и уверено Димитров се впуска, предлага чудесна възможност за читателя да го (по)следва, едновременно смирено – в ролята на посвещаван в тайнството на Пушкиновия театър, но и надничайки нетърпеливо и дори малко припряно над неговото рамо, за да съзре какво следва после. И така страница след страница...

Именно „безкрайната лекота“ при четенето на *Четвероевангелие от Пушкин* е едно от големите предимства на предлагания текст. В епохата на интернет, когато скучен текст може да бъде прочетен „по диагонал“ – само с няколко движения на мишката, и при отсъствие на качествени нови прочити на дефинираните като „класически“ произведения четенето на по-

върхностни, неверни и „изгубени в превода“ книги изследвания се е превърнало в акт на досада. За радост удоволствието при прочит на книгата на Димитров не само не е за сметка на нейното съдържание, но и позволява да се намерят възможните ключове към някои от вратите в пушкинознанието, които така дълго бяха не само заключени, но дори и табуирани. С откряването на тези залостени порти се предоставя възможността да надникнем (поне за малко) към дълбоко пазените от изследователите на творчеството на поета тайни и да изградим свой отговор-проект-визия за Пушкин от плът и кръв.

Макар Димитров скромно да предявява претенция, че предлага само един от възможните прочити на *Малки трагедии*, той представя на вниманието на своите читатели текст, задаващ множество препратки чрез „шифъра на Пушкин“ към почти всички други значими творби на автора, което прави книгата универсална, а информацията в нея – незаменяема. Пушкинистиката познава много опити да се пренапише Александър Сергеевич и много от тях се провалят поради избора кой образ да бъде предпочетен – този на първия поет на Русия за всички времена, на „началото на всички начала“ (Белински), или на „апокрифния“ Пушкин – дуелист, масон и женкар. Алтернативата е бягството от спекулативни изкушения и стремеж към слово, достойно за своя обект.

В този смисъл *Четвероевангелието* може да се възприема като един от (досто)верните пътища и основна колона в храма на съвременното модерно писмо в българската русистика. Реализирана на границата между XX и XXI век и едновременно с това отнесена към началото на предходния – XIX век, книгата дава тласък на западналия (по идеологически причини) интерес към руската класическа литература както като художествени текстове на книжния пазар, така и като академична дисциплина.

Има изследвания, чието създаване (предварително и ненужно) се митологизира, а излизането им от печат се превръща в парадна и суетна какофония, пораждаща скептицизъм и тъжна усмивка у истинските специалисти. Подобни псевдокниги са обречени на сигурна заборава. Няколко години са отминали от реализирането на *Четвероевангелието*, но по всичко личи, че това няма да се случи с този текст, защото книгата живее свой живот и се радва на завидно читателско внимание както сред елитарните научни среди във и извън България, така и сред тепърва проходящите млади бъдещи литературоведи.

Четвероевангелие от Пушкин на Людмил Димитров е запомняща се книга, оставяща дъря в съзнанието на своите читатели. Тя потвърждава тезата, че за писаното слово времето е само досадна и ненужна категория, защото текстът е винаги „отворена творба“ (Еко). Представената книга за *Малки трагедии* е дълго отсъствалящ елемент от литературната игра „Пушкин“, чиято еманация е и това своеобразно *вехто слово*...

**Магда Карабелова. Записи из българския път
(Опит за културологично и социално-психологическо
моделиране на художественото съзнание).**

„Панорама плюс“, 2004

Респектиращата по обем книга на Магда Карабелова съдържа по признание на самата авторка текстове от няколко проблемни области. Петте раздела на творбата са ориентирани към изследване на българската историческа проза от втората половина на ХХ век в контекста на интердисциплинарни явления и стойности (Вера Мутафчиева, Димитър Талев, Генчо Стоев), рецепцията на полската литература у нас в началото на миналия век, огледана в творческите биографии на Пенчо Славейков, Боян Пенев и Гео Милев, както и тенденциите в съвременната женска полска проза в творбите на Олга Токарчук, Анна Нашиловска, Анна Болецка.

Особено място в книгата заема частта, озаглавена *В контекста на Балканите*, където според изследователката се осмислят „митични и легендарни стойности в литературата: от реалното спомняне за него до въобразеното в контекста на националните(-истичните) балкански спомени“, чрез текстове на Иво Андрич, Севда Севан и книгата на Тончо Жечев *Митът за Одисей*.

Книгата „заклучва“ наблюденията си с *Размисли върху творчеството на Боян Биолчев*.

Особен поглед към „феноменологията на историчното в художествена литература“ съдържа типологическата подредба на Магда Карабелова, според която в българската литература се наблюдават пет основни групи художествени творби: мемоари, мемоарно-документални творби, мемоарна проза без голяма дистанция от фактите, творби, в които фикцията господства над документа, и класическите исторически романи (в които авторът „борави свободно с фактите, интерпретирайки ги и създавайки една нова, своя действителност“). Поставайки своите наблюдения в оптиката на проблема за историческото знание и върху тип интердисциплинарност, разположен на „терена на цялата хуманитаристика“, М. Карабелова концентрира наблюденията си върху възможностите на съвременната историческа проза да разкрие „как действат културологични модели при историко-философски режим на работа, какво носят социално-психологическите или аксиологичните изследвания върху художествения текст“. В този план авторката припомня, че една от значимите дискусии в полското литературознание след 70-те години на ХХ век е свързана „с правото и възможностите на прозата да бъде извор на вторично преработено историческо знание“.

Любопитна провокация към научното мислене представлява погледът върху част от творчеството на Вера Мутафчиева като „една почти незабелязана и до днес дискусия за трагикомичното в историята“, на която исто-

рическата ни проза според авторката не откликва. Причините за това М. Карабелова търси в афинитета на романистите ни към ясна, черно-бяла идеологемна схема, в която проблемите за историческата нравственост и народопсихологията се моделират от „клиширани и етикрани епизоди“, „стереотипи и романтически идеологеми“ (по думите на самата Вера Мутафчиева) от българската история. В този смисъл наблюденията по естествен път отпращат към единствения според М. Карабелова „творчески присмехулик“ в съвременната ни литература – Боян Биолчев с *Държавата Урария* (глава пета носи недвусмисленото заглавие *Несъответният диалог*). Единствен Биолчев, смята авторката, откликва на проблема за трагикомичното в историята и скритите възможности, които съдържа художественото историческо знание в посока към различна, неканонична интерпретация. В същото време настойчиво се поставя въпросът, защо през последното десетилетие българската историческа проза почти е престанала да произвежда текстове – за това „пречат както старите, така и новопроизведените митове на общественото съзнание“, констатира изследователката.

Интерес за полонистите у нас биха представлявали и наблюденията на М. Карабелова над съвременната женска полска проза – от експериментаторските творчески полета на Олга Токарчук (романа *Дневен дом, нощен дом*), през по женски-детското многогласие на писането при Анна Нашиловска (*Книга за началото, Четиригодишна философка*), до лиризираната чувствителност в романите на Анна Бolečка (*Лети към небето, Белият камък, Скъпи Франц*). Наблюденията на Карабелова над съвременната женска полска проза са поставени в деликатния контекст на общи за българската и полската национална литература търсения и тенденции „при преоценка на досегашните художествени стойности, на самопознанието и новото съдържание на идентитетите – глобални, регионални или национални“.

„В началото на третото хилядолетие на нас за пореден път ни предстои диалог и дискусия между поколенията в хуманитаристиката – пише изследователката, – в литературата и в рецепцията на литературата ни, която е формирала ценностната ни система, националните ни нагласи, а сега ни изправя пред оценките и преоценките в остойностяването на миналото, без които по трасето на балканското ни спомняне и собствено българските интерпретации винаги ще има опасност от загуба на енергия, пропадания или изкривявания“. Книгата *Записи из българския път* на Магда Карабелова поставя множество въпроси, които биха могли да бъдат обект на подобна дискусия, очертавайки част от възможните интерпретации в полето на националното самопознание.

Гергина Кръстева

Вида Мокрин-Пауер. Поезия София, „Карина-Мариана Тодорова“, 2005

Неизбежно е: предстои една вълнуваща среща с оригиналната поезия на словенката Вида Мокрин-Пауер.

Като издател нямам моралното право да рекламирам книгата, но като читател приех предизвикателството, подсилено от любопитното в биографията ѝ: Мокрин-Пауер е литературовед, библиофил, редактор, репортер и документалист. Не в академичния порядък на категоризациите, а страстен пътешественик по големия свят, с едничката цел – да преоткрива мъдростите му. И то не в луксозни лимузини и предплатени хотелиерски екстри, а като свидетел на автентичните житейски случвания. А те са там – в Азия и в Европа, и особено на Балканите. Дори за миг да си представим как Вида, специалистката по лингвистика и литературна методология, в нестинарската група от едномишленици танцува върху пламтящи въглени или пък как се обрича на мисионерска дейност, свързана с ценностите на будизма, с хиндуистично-анималистичната култура, поетесата пак ще ни спечели с оригиналния ракурс към проблемите, ще ни предизвика с метафизичната алюзия в първообразите на поетическото.

Ето ги и стиховете ѝ: езиково експериментална стилистика, съчетаваща лиризм, сатира, пародийност. Това са отличителните черти на нейната бунтарска като обществено послание и разкошна в живописен план поетическа одареност („*Шумолят прегънатите ми крила,/ сякаш из въздуха капле коприна*“). Безспорно това е дарба, присъдена свихше. Тя не се постига по учебник или клубна обвързаност на интереси (макар да би било любопитно да я видим и в такъв план). Нейната поезия е чиста проба любовна лирика. А любовта е изкуство, което не се учи. Мнозина биха възразили обратното, но ние нямаме предвид търговската изтънченост в обиграването на любовното самопредлагане. Макар и този ракурс да съществува в позията ѝ, но той е по-скоро антитеза на адмирираното от поетесата тайнство на истинската обич, далеч от баналната компромисност в името на доминирането над Другия. Стиховете ѝ са сякаш пламенно посредничество между еротичната откровеност и себичното себеоттласкване на две влюбени тела.

Тези нейни поетични интимни дневници, както ги наричат критиците в Словения, разделиха на двата противоположни полюса оценките им, макар всички единодушно да признават, че стиховете ѝ всъщност са колкото универсални случки на битието, толкова и универсални произведения на изкуството на словото. Те представляват разчупване на стереотипите на подражание, на точната формулировка на сексуалността, на границите на личната свобода.

Изненадващо претенциозна като актуален участник в случванията на нейните „лични истории“ – като поетически изказ Вида Мокрин-Пауер ос-

тава удивително разбираема и достъпна, тъй като творческата ѝ опитност я кара постепенно да наслажда багрите, пресъздавайки сочния колорит на любовната игра изкуство.

Във времена на апогей на гей поезията хетеросексуалната поезия може да разчита единствено на стойностна художествена визия в пресъздаване на първичното женско изживяване на еротиката и половата принадлежност, извън общоприетите модели и представи. При мъжете поети хетеросексуалната, както и гей поезията, дори и в най-значителните си художествени постижения, винаги съдържа елементи на обяснителна демонстративност (в най-добрия смисъл на думата), доказване на фаталната „красота“, заложена в автентичността на поетичното изживяване (изглежда, бягството от комплекса за отклонението от нормата при гей поезията неизбежно поражда другия полюс – идеализацията). При жените поетеси матрицата за „идеалната любов“ е начупена крива, тя е недопустима в нейния чист вид, най-вероятно от страх, че би могла да бъде тълкувана, макар и частично, като „автократична и раболепна“. „Женската“ поезия на Вида е любовта на душата в собствената ѝ кожа, автентична еротика, изграждаща се пред очите ни, с красотата на мозайката, в която има всичко, но която при всички случаи се противопоставя на продажбата и манипулацията с телата (с тяхната изначална предопределеност „като потребителска стока на най-древната професия“). Мокрин претендира за пълната свобода в художественото пресъздаване на подсъзнателните инстинкти и асоциации, усетила, че те единствено могат да прегазят днешното пошло порноизкуство.

Но поезията на Вида Мокрин-Пауер би събудила ограничен интерес, ако не притежаваше едно особено качество – човек нерядко остава поразен от поетичните описания, които създават главозамайващо чувство за вечност и непрекъсваемост на човешкия живот, за възпроизводимостта на неговите рожби – любовта и смъртта, причудливо възможни само в неговата орбита.

Мнозина определят сантиментализма в изкуството на ХХ век като „следа от стереотипната баналност на поетичното“. Вида Мокрин-Пауер не покрива със свян своя сантимент към любимия мъж. Но открита към себе си и към своето глъбинно самопознание, тя използва сантименталното чувство като лакмус за художественост в пресъздаване на егоистичното мъжко его и неговата неподатлива издръжливост.

Поетесата прави безпощадна дисекция на любовното чувство и ставането на любовта, затова успешен е огледалният образ на лиричното, побрало в обемите си и сантиментализма – през диоптрите на хумора, иронията, дори чрез игрословието на сатиричната перспектива.

Пристрастието на Мокрин-Пауер към този ракурс на темата – осъществяване на психическата взаимност между половете, осъзнаване на „рисковете“ на женствеността (съответно и на мъжествеността), превръщат дори стиховете ѝ за деца, хайкуто, любовната ѝ лирика във вътрешна психологическа потребност. За да може да осъществи по такъв начин този толкова труден контакт с хората по света („Подлудявам от самота и макар че имам повече лица“), с тяхната философия за живота, с човечността изобщо...(сти-

хотв. *Когато на размерите на истината, Летен шансон, Вечност, Имало един косач*).

Такава поезия изисква култура на познанията и стабилност на нервните устои. Наистина това не е книга за всекиго, но тя ще представлява необичаен бонус за смелчаци, пожелали да се потопят в дебрите на подсъзнателното, където свободата сама за себе си е на висша дистанция от условностите на битието. Стиховете ѝ ни убеждават в нашето откровено незнание или накърнено самопознание за света.

Дали читателят би ги избрал за един превъзходен словесен любовен скок в неизвестното, или ще предпочете да ги изживее като софистика на изтичащото битие – все едно. Нейните изстрадани изводи за „многого“ у всеки човек и въпреки това за още „по-многого“ от непостижимото в живота на същия този човек – това са избродени пространства от поетесата, подчинена на своя изначален дълг към любовната страст, пресъздадена с мъдростта и чувствеността на интелектуалката. А може би точно те превръщат творчеството на Вида Мокрин-Пауер в изкуство с изключителни достойнства.

Мариана Тодорова



ПОЗНАНСКА СЛАВИСТИКА

Narodowy i podnarodowy model kultury. Europa Śródkowa i Półwysep Bałkański. Pod redakcją Bogusława Zielińskiego. Poznań, Wydawnictwo Naukowe – UAM, 2002, Seria Filologia Słowiańska Nr 7

Материалите в сборника представляват доклади от проведената през октомври 2001 г. в Обжиско край Познан международна славистична конференция под наслов „Национален и наднационален културен модел. Централна Европа и Балканският полуостров“ с организатор Катедрата по славянска филология към Познанския университет „Адам Мицкевич“.

С оглед на тематиката докладите са групирани в няколко дяла: *Korzenie i modele tradycji* (Корени и модели на традицията), *Wokół Europy Śródkowej* (Около Централна Европа), *Nad przestzięnią kulturową Połwyspu Bałkańskiego* (За културните пространства на Балканския полуостров), *Przenikanie idei i wpływy obce w języku* (Проникване на идеи и чужди влияния в езика). В сборника са публикувани статии на слависти от Полша, България, Беларус, Хърватия, Сърбия, Македония.

В публикациите са застъпени въпроси, свързани с античното наследство на Източна и Централна Европа (Ал. Миколайчак), влиянието на ренесансовите и бароковите идеи за културната интерграция на страните от Централна Европа (Ил. Чаманска), анализ на интерпретациите на понятието „култура на Централна Европа“ и разбирането ѝ като Аркадия, Атлантида, Йерусалим (Б. Желински). В другите тематични блокове се разглеждат общокултурни и езикови проблеми, отнасящи се до тенденциите в южнославянските литератури в централноевропейски контекст (Ст. Марианович, М. Пантич, А. Рихтер, Зв. Ковач, Д. Дончева); лингвистично-философски парадигми в контекста на славянските културни традиции (Ал. Киклевич, Ст. Демянович); културни модели от Централна Европа и тяхната рецепция в южнославянските страни (Д. Иванова), динамиката в съвременния развой на славянските езици (Е. Токаж, Г. Бакърджиева, Р. Бонковски).

Несъмнено публикациите в представения сборник разширяват представата за интеграционните полета, в които културата, литературата и езикът на славянските народи от тези региони намират общи или допирни точки. Чрез оповестените идеи и концепции се осъществява в непрекъсващия през вековете славянски културен диалог.

Диана Иванова

**Wokół Macedonii: siła kultury - kultura siły. Pod redakcją
Bogusława Zielińskiego. Poznań,
Wydawnictwo Naukowe – UAM, 2002**

В книгата са поместени доклади от Международната научна конференция „Macedonia na Bałkanach wczoraj, dziś i jutro: kultura siły – siła kultury“, организирана от Катедрата по славянска филология при Познанския университет „Адам Мицкевич“ и проведена на 14–15 май 2002.

Публикуваните материали обхващат различни научни области: история, политология, право, социология, както и филология, културология, етнография. Тази интердисциплинарност е търсена съвсем съзнателно, с цел проблемите да се разглеждат комплексно, като се отчитат множеството фактори, играещи роля при формирането на културата на съвременна Македония. В най-новите условия е налице тенденция на загубване на двата антагонистични фактора – културата и силата, както отбелязва в предговора на представения сборник проф. Б. Желински, представляващи двойка противоположни вектори, които определят и предефинират канона на традицията.

В книгата могат да намерят отговор редица важни въпроси, които занимават съвременните изследователи: в каква степен културата може да бъде стабилна основа на самосъзнанието и независимата държавност; възможно ли е да се дефинира що е културен канон на сигурно стага, гарантиращ на етничните народи, а също и на етничните малцинства културен и екзистенциален *modus vivendi*.

В сборника се прави опит за обективно представяне на проблемите „около Македония“ [в противовес на стари тези и митологеми, за които много уместно един от авторите (вж. Б. Желински, с. 93) споменава] в търсенето на съвременни модели за реконструкция на македонския културен и национален процес, като отминава традиционният тип дискурс, принадлежащ на миналото.

Диана Иванова

**Idee wspólnotowe słowiańszczyzny. Pod redakcją Al.
Mikołajczaka, W. Szulca, B. Zielińskiego. Poznań,
Wydawnictwo Naukowe – UAM, 2004**

Книгата съдържа доклади от научната конференция на тема: „*Idee wspólnotowe słowiańszczyzny: bilans i zagrożenia*“ („Общославянски идеи: равностметка и заплахи“), проведена на 27–28 март 2003. Организатори на конференцията са няколко звена на Познанския университет „А. Мицкевич“, а именно: Катедрата по славянска филология, Секцията по бал-

канистика към Института за история и Европейският колеж в Гнезно.

Първата част на тома представя исторически статии, в които се разглеждат проблеми, свързани със зараждането на общославянската идея в отделни страни и ролята на видни представители на славянското движение за нейното утвърждаване през Възраждането: А. Кияс, *Славянската идея в Русия през XVII–XX век (Idea słowiańska w Rosji w XIX–XX wieku)*; Б. Пьотровски, *Славянските традиции в Познан и във Великополско (Tradycje słowiańskie w Poznaniu i we Wielkopolskiej)*; Йежи Стрелчик, *Павел Йозеф Шафарик (1795–1861) и проблемът за славянската взаимност (Pawel Jozef Szafaryk a problem wspólnotowy słowiańszczyzny)*; В. Южвяк, *Общославянски идеи в концепцията на Г. С. Раковски (Idee wspólnotowe słowiańszczyzny w koncepcji G. S. Rakowskiego)*.

Останалата част от статиите разглеждат общославянската идея през XX век: Й. Пашкевич, *Италианците и общославянската идея сред южните славяни през 1914–1918 г.*; Е. Знамеровска-Рак, *Начало на българо-югославските преговори на тема, Федерация на южните славяни и двустранният съюз*; И. Ставови-Кавка, *Национална обусловеност на разпада на Югославия*.

Втората част на сборника съдържа езиковедска и литературоведска проблематика. Тук се изтъкват противоположните по отношение на европейската интеграция процеси на езикова диференциация сред славянските народи (Е. Токаж, Б. Валчак), както и някои закъснели опити за сътворяване на общославянски книжовен език в България в края на XIX в. (Д. Иванова).

Разглеждат се идеите и представите за славянско единство в творчеството на дейци на Славянското възрождане (Л. Щур, М. Чайковски в статиите на Т. Жилка, В. Ратайчак), както и влиянието на делото на първоучителите Кирил и Методий върху българското славянофилство.

Диана Иванова

ВЕЛИКОТЪРНОВСКА СЛАВИСТИКА

Мариола Мостовска. Показателните местоимения в полския език и техните български функционални съответствия. Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“. Велико Търново, 2004

Книгата е двуезиково изследване, което има съпоставителен характер. Целта на авторката е да представи системата на полските показателни местоимения и техните съответствия в българския език. Съпоставянето върви в диахронен и в синхронен аспект. Историческият преглед проследява старобългарската система на показателните местоимения, процесите в разви-

тието им и граматическите промени, които претърпяват те в полския и в българския език. Едни от особеностите отразяват общославянските развойни тенденции, а други отбелязват спецификата им в отделните езици.

Във втората част, представяща процесите в синхронен аспект, се разглеждат показателните местоимения в полски език. В теоретичен план се дават речниковите дефиниции, употребата им в различни функции, както и илюстративни примери. На практическо равнище се конкретизират еквивалентите на полските показателни местоимения при превод на български. На основата на ексцерпирания материал се експонира типично показателната функция на местоименията, а от друга – изпъкват вторичните им, стилистични функции, които са изключително богати. Дава се описание на думи, образувани с показателен корен, а също и на устойчивите словосъчетания с компонент показателно местоимение.

Изследването почива на богат фактологичен материал: анализирани са 100 000 словоформи от класически и съвременни образци от полската художествена литература в съпоставка с българските им преводи. Резултатите потвърждават изводите на полски и български автори, че показателните местоимения имат най-висока фреквентност сред останалите видове местоимения в диалогичната и всекидневната реч.

Проучването има приносен характер в областта на теорията на превода и в преводната практика. То е ценно помагало не само за студенти, но и за по-широк кръг специалисти, занимаващи се със съпоставително изследване на славянските езици.

Диана Иванова

**Mira Kostova, Steliana Dankova. Jeśli chcesz wiedzieć więcej ...
Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“.
Велико Търново, 2005**

Книгата представлява практическо пособие за напреднал етап на обучение по полски език. В ясна и стройна система са дадени девет тематични области, най-близки до човека и заобикалящия го свят: природа, астрономия, растения, животни, човек, медицина, изкуство, спорт, компютър. Структурата на всяка една от тематичните области е еднотипна – най-напред се дава в пълнота тематичен словник, последван от задачи за превод от полски на български и от български на полски, текстове за самостоятелна работа и упражнения.

Речникът е обогатен с избрани най-често срещани фразеологични и устойчиви словосъчетания към дадена лексикална единица (срв. *klimat – lagodny, ciepły, ostry, surowy, zdrowy, niezdrowy; zabójczy; suchy, wygodny; wytrzymać, znieść dobrze, źle jakiś klimat; żyć w jakimś klimacie; klimat kontynentalny, lądowy, morski, oceaniczny, umiarkowany*).

Текстовете са внимателно подбрани и са от подходящи източници: енциклопедии, христоматии, преса. Те отразяват не строго научния, а научнопопулярен и публицистичния стили са полезни за практическата преводаческа работа.

Упражненията са разнообразни, те целят да опреснят и разширят знанията. Многобройните задачи са свързани с определяне на прякото и преносното лексикално значение, с дефинирането на дадени думи и идиоми, изискват думите да се употребят в изречения, да се предложат съответствията на полски/български поговорки, да се намерят истинските компоненти в погрешно написани фразеологични изрази, да се съставят изречения с дадени опорни думи. Особено полезни са темите за дискусия и задачите за създаване на текст върху определена тема.

Известен минус на иначе ценното помагало е липсата на предговор, представящ авторската концепция и описващ съдържанието, целите, предназначението и подхода при структурирането на методичната единица, при подбора на материалите и др.

Диана Иванова

Трапезата в културата на българи и сърби/ Трпеза у култури Бугара и Срба. Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“. Велико Търново, 2004

Този и по-долу представеният сборник са резултат от съвместен международен научен проект, осъществен между Филологическия факултет на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ и Философския факултет на университета в гр. Ниш.

Първият сборник поставя началото на поредица съпоставителни изследвания върху българската и сръбската култура, език и литература. В него са поместени 17 публикации на преподаватели от университета в гр. Ниш и ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. Както често се случва на Балканите, в една магична вечер сътрапезниците преоткриват вековната истина, че най-сигурните пътеки, които сродяват българи и сърби, водят към трапезата. Спонтанно възникналата идея в кратък срок дава удивителни резултати.

С много вкус и одухотвореност авторите (Р. Радев, Хр. Бонжолов, Ц. Иванова, Н. Богданович, Д. Милутинович, С. Божич, М. Илиева, С. Милич, М. Джорчевич, М. Илич, Ст. Бонова, В. Седефчова, Й. Маркович, Й. Млечко, М. Мостовска) представят статиите си, които не просто са механично събрани, в тях се оглежда общата творческа концепция, което прави от сборника книга – книга не само за трапезата, но и за балканската душа. Жизнерадост, веселие, хумор блика от страниците, допълнен от подходящи карикатурни илюстрации. В остроумно озаглавените части (*Ела, Боже, да ядем!*, *Разчупването на хляба*, *Трапеза – земна и небесна*, *Да съберем трохите в шепи*) откриваме истината за близкото и различното в българ-

ската и сръбската кухня, каква е била трапезата на среднобългарския и възрожденския книжовник, мотивите за яденето и пиенето в народните песни и в балканската митология, кулинарният вкус на сърби и българи, гастрономичният образ на живота, отразени в българската и в сръбската фразеология.

Читателят ще намери и отговор на някои любопитни въпроси, например какъв е вкусът на „вестникарския сос“, постни ли са постите в България, как да се предпазим от кулинарни недоразумения на българо-сръбската езикова граница и др.

Диана Иванова

Ганчо Савов. Южнославянските литератури през XX столетие. Литературноисторически преглед. Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“. Велико Търново, 2002

Книгата е предназначена за студенти по южнославянски филологии. Целта на автора е да представи развитието на литературите на страните от бивша Югославия през XX век (сръбска, черногорска, хърватска, босненско-херцеговинска, словенска и македонска). Обзорът обхваща процесите на литературното развитие, течения и направления, автори и художествени произведения в посочените национални литератури. Освен със своите специфики те са дадени и в по-широк европейски контекст.

Диана Иванова

**Narodili jsme se jako draci
(antologie bulharské moderní povídky).
Brno, 2003**

Най-новата чешка антология на съвременния български разказ – *Родихме се змейове*, е част от поредица подобни антологии, представящи южнославянската проза и поезия. Те се издават от Дружеството на приятелите на южните славяни със седалище в Бърно, което има за цел да разпространява и популяризира южнославянската култура и литература сред чехите. (До 2004 г. в тази поредица са публикувани антологии на съвременния български, македонски, словенски, сръбски и хърватски разказ и съвременната македонска, словенска и сръбска поезия. Предстои представяне на съвременната българска и хърватска поезия.) Съставители на *Родихме се змейове* са Павел Крейчи и Елена Крейчова от Масариковия университет в Бърно и Надежда Михайлова-Сталянова от Софийския университет. Консултант при подбор на разказите е Анна Михайлова. Преводаческите еки-

пи на гореизброените антологии включват студенти и абсолвенти от съответните университетски специалности в Бърно и Прага. По този начин дружеството дава възможност на младите слависти да реализират придобитите си езикови умения и съдейства за създаването на едно ново поколение преводачи от и на тези езици. Техните преводи впоследствие се редактират от университетски преподаватели и носители на съответния език.

Родихме се змейове представя 32 разказа. Освен тях (както и във всяка антология от поредицата) има речник с биографични и библиографски данни на включените писатели (този речник много често е единственото място, където в Чехия могат да се намерят каквито и да било данни, особено за по-младите писатели). В предговора си към изданието проф. Иван Доровски, главен редактор на поредицата антологии, разглежда рецепцията на българската литература в чешката културна среда. Послесловът, посветен на съвременния български разказ, е от главния редактор на сп. „Пламяк“ Димитър Танев.

Според концепцията на антологията в този род издания се включват автори, родени през ХХ век, като целта е чешкият читател да се запознае с тематичното и авторското многообразие и пъстротата на съвременната българска проза. Широкият диапазон обхваща вече утвърдили се имена като Николай Хайтов, Емилиян Станев, Йордан Радичков, Йордан Вълчев, та до най-младите автори – Кр. Димитрова, О. Стоянова. Интересен е фактът, че между Емилиян Станев и Оля Стоянова (съответно най-стария и най-младия включен автор) има 70 години разлика във възрастта – един човешки живот.

Подреждането на разказите в антологията не е случайно. В стремежа си да избегнат чисто механичното оформяне (хронологично, по азбучен ред на авторите, по дата на раждане или просто без никаква схема) съставителите са обединили разказите в няколко тематични групи. Първата обхваща разкази, свързани с българската природа и мястото на човека в нея. Символичния старт на антологията дава *Гора* на Н. Хайтов. Разказите с ловна тематика (Ем. Станев, Д. Фучеджиев, Ив. Петров) са следвани от разкази със селска тематика (Д. Вълев, В. Попов, Пл. Тушков, Г. Мишев). Третата група представя междучовешките отношения в най-широк смисъл, което между другото наблюдаваме още и при разказите със селска тематика (Д. Яръмов, Р. Ралин, П. Чухов, З. Евтимова, О. Стоянова, Р. Босев, Л. Дилов). Отношенията между мъжа и жената са представени у Ст. Нацев, Я. Станоев, Кр. Димитрова, Г. Марков. Следващата тематична група не се различава принципно от предишната, но включва емигрантска тематика (Е. Тонев, В. Пасков, Л. Галина). Последната тематична група представлява художествена рефлексия на българското съвремие, като се започне от Ст. Стратиев с *Българският модел* и се продължи с епистоларната форма (Б. Биолчев, И. Кулеков) и с измисления прозаичен жанр „хуйку“ на Л. Дилов-син. Антологията завършва с класическия по жанр разказ на Г. Великов. Богатството на българския разказ е представено и чрез жанра фантастика (Л. Дилов, Е. Кузманов, Й. Вълчев, П. Чухов, Ст. Нацев, Кр. Димитрова, Р. Бо-

сев). Разбира се, изброените тематични кръгове са разграничени само условно в настоящото си представяне, като съзнаваме, че тематиката винаги е далеч по-многопластова.

Антологията е насочена към българистите в Чехия, но и към хората, които проявяват не само професионален интерес към българската култура.

Надежда Михайлова-Сталянова

Камбаните на съвестта. Български поети за Беларус. София, „Илинда – Евтимов“ ЕООД, 2003

Поетичната антология *Камбаните на съвестта* е издадена в навечерието на 125-годишнината от Освобождението на България от османско иго, тя е символичен израз на българската благодарност и уважение към беларуския народ, чиито синове жертваха живота си за свободата ни. Именно това дава основание на съставителя Стефан Поптонев да я нарече „венец на нашата възкръснала Родина“. Поетичен „венец“, в който свети пролятата кръв на беларуските воители и витаят сенките на „витязите от 54-ти Мински полк, стъпил пръв на свищовския дунавски бряг“, на Могильовския полк, предвождан от родения в Беларус генерал Гурко.

Неголямата по обем антология е събрала откровенията на повече от тридесет български поети от различни поколения: Атанас Стоянов, Андрей Германов, Георги Константинов, Иван Давидков, Евтим Евтимов, Найден Вълчев, Стефан Поптонев, Матей Шопкин, Христо Попов, Зоя Василева, Петя Йорданова, Цветан Илиев и други. Писани в различно време и по различни поводи, стиховете им са обединени от едно чувство – любовта към Бела Русь. Ето за какво мечтае Матей Шопкин от името на всички, които са почувствали и обикнали Беларус:

*В живота ми –
объркан, тъжен, пуст,
една мечта сърцето ми опива:
мечтата да отида в Беларус,
тъй както при любима се отива.*

(Мечта)

От страниците на тази книга оживява многострадалната и героична съдба на Беларус, на страната с акварелна природа, „зелено-синя лете, зиме бяла“. Тя запознава българския читател с историята и живота на беларусите и както пише извънредният и пълномощен посланик на Република Бела-

рус в България Александър Петров, способства за сближаването на нашите народи, изпълнявайки по този начин „в прекия смисъл на думата дипломатическа мисия“ и утвърждавайки приятелството между двата народа.

Антологията *Камбаните на съвестта* представлява един своеобразен диагонал, един поетичен мост, свързващ двете славянски страни, свързващ нашите литератури и култури.

Роза Станкевич

**Иван Мърквичка. Сонети.
Превод от чешки език: Мария Генова.
София, „М & Микропринтинг“, 2001**

Чешкият художник Иван (Ян) Мърквичка, творил у нас след Освобождението, един от основателите на Художествената академия (Художественото училище), е и поет. Той издава своите *Сонети* през 1930 г. на чешки език в Придворната печатница в София. До 2001 г. стихотворенията му не са преведени на български език и тяхното първо появяване ще допълни портрета на великия чешки художник – живописец, пейзажист, портретист и майстор на багрите.

Кичка Пешева

**Възможна нежност. Три словашки поетеси.
Подбор и превод от словашки: Димитър Стефанов.
София, „Матом“, 2003**

Сборникът включва три от най-интересните, най-самобитните и едновременно с това най-националните поетеси в словашката литература: Лидия Вадкерди-Говорникова, Мила Хугова и Диана Подрабика. Тяхното творчество отразява темите и вълненията на съвременника: социалния и обществения безпорядък, особено характерен за страните от Източна Европа; човека, търсец своето място в него; бягството в тишината на света, където се преселва духът и там намира своя дом. И вслушан в езика на битието, пропуска най-важния разговор – със себе си, със своята духовна индивидуалност.

Представените словашки поетеси са преведени на английски, немски, руски и френски език, а сега стигат и до българския читател чрез великолепните преводи на Димитър Стефанов.

Кичка Пешева

**Танцът в балканските литератури. Студии.
Съставител: Румяна Станчева.
София, „Балкани“, 2004**

Сборникът съдържа студии, които създават интересна, новаторска визия на културното и географското понятие за Балканите. От представените десет балкански литератури шест са славянски: Босна и Херцеговина, България, Македония, Словения, Сърбия и Черна гора, Хърватия.

Книгата се издава по идея на дългогодишната учителка по литература Нешка Туртанска, авторка на книгата *Александрийка, танцът в литературата* (1999). Препоръчва се от Академичния кръг по сравнително литературознание (АКСЛИТ), за да бъде помагало на студенти и специалисти филолози и българисти, балканисти и културолози, както и на хореографи и политолози.

Танцът за балканските, в частност за славянските, народи в творчеството на местните писатели представя според религиозната, етническата или историческата ситуация общочовешкия порив към себеизразяване. Така например във връзка с мотива за механичните стъпки на сватбеното хоро в романа *Нечиста кръв* на сръбския писател Борисав Станкович се извежда идеята, че „идиличността на патриархалния свят не е нищо повече от изкуствено поддържана илюзия“ (с.168). Интересно е творчеството на босненския писател, наследник на еврейски род от България, – Исак Самоковлия, наречен от Иво Андрич „еврейският Чехов“. В новелата *Дрина* той преработва античния мит за Нарцис, като представя и огледално изобразява картина на любовта, в която танцът по оригинален начин прави метафора на шеметното любовно вдъхновение.

И както находчиво отбелязва Юлия Йорданова, сборникът е „покана за танц“ с художествената литература на Балканите.

Кичка Пешева

**Зинаида Гипиус. Петербургски дневници 1914–1919.
София, „Прозорец“, 2005**

Наричана от световния литературен елит „Мадоната на декаданса“ и „Руската Пития“, Зинаида Гипиус принадлежи към групата на руските символисти, между които са Брюсов, Балмонт, Мински, Аненски, нейният съпруг Мережковски и др.

В предговора си преводачката Ася Григорова я оценява като „дързък литературен критик“ и автор на белетристични произведения: разкази, повести, романи, както и на нашумели по театралните сцени в Москва и в Петербург пиеси. Но световна известност Гипиус печели преди всичко с уникалните *Петербургски дневници*.

Тези дневници тя води от началото на Първата световна война чак до края на 1919 г., когато със съпруга си Дмитрий Мережковски напускат Съветска Русия, за да се установят в Париж. Дневниците на Гипиус са автентична история на болшевишкия преврат в Русия. Години преди метежа от 1917 г. Зинаида Гипиус предвижда какво ще се случи с нейната родина – Русия на класическите ценности, която за дълго ще бъде погубена. Тя пише: „Ще дойдат на власт по насилствен начин, с въоръжено въстание. Създаденото от тях „временно безбожно правителство“ ще започне преустройството на Русия на „комунистическа основа“, която Зинаида Гипиус предчувства с разума и със сърцето си. „Терор и поголовно избиване на помешчиците, предрешен кървав хаос, който ще продължи дотогава, докато новата власт не почувства силата си.“

В предговора към американското издание на *Петербургски дневници 1914–1919* писателката Нина Берберова пише: „Те са изключителен документ за изключителна епоха и хвърлят ярка светлина върху събития, разтърсили света. Всички основни действащи лица в тях – видни дейци на Февруарската революция – са лични познати, дори близки приятели на Зинаида Гипиус. Но тези записки са изключителни и заради самата нея. Личността ѝ оцветява всяка страница (...), а мислите ѝ са ярки, живи и остри не само поради смисъла, който носят, а и поради стила, в който са облечени.“

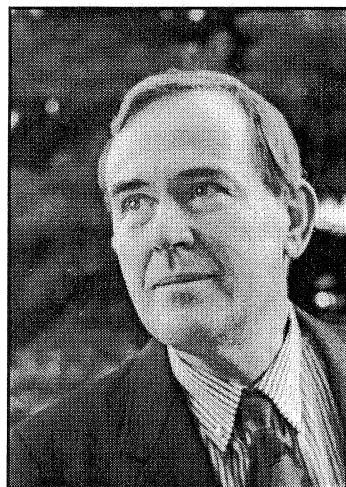
За съжаление е прав литературният критик Вихрен Чернокожев, че „книгите на духа, които внушават неизчерпаемост и всякак заслужават препрочитане, никога не са били и няма да бъдат масово чудо“. Между тях се нареждат и *Петербургски дневници 1914–1919* на Зинаида Гипиус.

Кичка Пешева



ИЗБОРЪТ НА ЛИТЕРАТУРНИЯ ИСТОРИК, ИЛИ КАКВО ОСТАВА СЛЕД ПРОФЕСОР ИВАН ПАВЛОВ (1904–2005)

Загубата на преподавателя винаги поставя студентите пред онова парливо питане, изискващо да се определи доколко отсъствието може да се отнася към категория като заменимост. Тогава обичаният учител се запечатва в паметта като спомен – ситуация или реплика. Другият отговор на въпроса ражда хладното равнодушие към празната катедра в аудиторията. Физическото отсъствие може да се компенсира, макар и осъзнато клиширано, с усилието да припомним нюансите на погледа или детайлите в походката, съзнателно да реконструираме жеста, мимиката или анекдота. Всяко усилие се осмисля от повторителността, отдалечаваща в максимална степен оценките, които се определят единствено в отпратките към книгите и тяхното цитиране.



Преди около една година попитах професора кои свои текстове очаква да види в електронен формат, обработени за един от порталите по славистика. Въпросът бе с много уговорки – било поради ограничения обем на сървъра, който съхранява файловете, или поради неудобството от принудителния есенциалистски подход, наложен от недостига на памет. Професорът седеше пред любимата си пишеща машина, достолепна със своите размери и значима със сантимента на предходните си университетски столани. Усмихна се видимо поласкан от оказаното внимание, а вероятно и поради комичния контраст между шрифта на машината и форматите, в които технологиите могат да предметяват писането. Впусна се в коментари върху „недостига на памет“ в хуманитаристиката и без нотка колебание вметна репликата: „Добри, *Историята!*“. Последва пауза, вдигна поглед и с озарението на откривател повтори: „*Историята*, братче, това е! *Историята на чешката литература!* От нея си изберете!“.

Пристрастието на професора към *Историята* само привидно улеснява обобщенията върху неговата научна биография. *Историята* не само увенчава, но също така задава началото на научни търсения. Първият том излиза от печат малко след като доскорошният асистент по чешка литература издава своя хабилитационен труд под заглавие *Съвременният български и чешки роман* (1985). Скоро след появата на втория том през 1989 г. доцент

Иван Павлов публикува „пилотни“ статии от бъдещия си дисертационен текст, посветен на чешката народна проза (*Чешката народна книжовна проза в своя исторически и съвременен контекст*) и защитен през 1993 г. От една страна, *Историята* не е административно-научна инициация както за Иван Павлов, така и за съавторите му Христина Балабанова и Величко Тодоров. Всеки един от тях поставя на преден план историографията, като отлага за неопределено време реализацията на индивидуалните си изследователски намерения. Освен това пристрастието към *Историята* като колективен проект е несъпоставимо с удовлетворението, което носи авторската монография. Всъщност в професионалната биография на професора тепърва предстои да излязат от печат монографиите *Наративът и неговите литературни силиуети* (1997), *Литературни предизвикателства и славистични търсения* (1998), *Присъствие на храненето по българските земи* (2004).

Все пак признанието на *Историята* не закъснява – чешките отзиви не крият изненадата от амбициозно широката и подробна литературноисторическа картография. Двата тома излизат от печат, когато в чешкото литературознание представата за литературна история се персонифицира от авторския проект на Франтишек Бурианек, чието прекомерно тиражиране допълнително засилва бумеранговия ефект на последвалото отрицание. Освен това идеологически обремененият научен живот в Чехословакия не предвижда подновяването и дописването на националната литературна история, след като през 1969 г. официално е спрян четвъртият том на академичната история, редактирана от Ян Мукаржовски, Зденек Пешат и Ева Стросова. Към тази картина трябва да добавим и задължителния коректив – съветската бохемистика, която се оказва извън полезрението на българските историографи и няма статут на отправна точка или коректив при написването на колективната българска *История*. Това несъобразяване допълнително засилва изненадата от амбициозните намерения, реализирани в степента, в която са заявени. *Историята* не остава безразлична към контекста на частична деидеологизация на текстове и авторски фигури в източноевропейската култура през последните десетилетия на XX в. Този процес се определя като запазен знак на съветската хуманитаристика. Затова например реабилитацията на Карел Чапек в Чехословакия след 1948 г. се случва едва след като руски бохемист издава монографията *Карел Чапек – фантаст и сатирик*¹. Все пак *Историята* частично се обвързва с официалните очаквания у нас, завършвайки втората си част с тематичен преглед върху „литературата на социалистическа Чехия“.

Появата на *Историята* е изненадваща и по още една причина – излиза от печат, когато писането на литературни истории вече е дискредитирано занимание. На първо място, защото литературната историография се об-

¹ Авторът има предвид книгата на Сергей Николски *Карел Чапек – фантаст и сатирик* (Москва, 1973). – Б. р.

вързва еднозначно с позитивистичното мислене в хуманитаристиката. А отгук дискредитацията на методологическия подход след дългогодишно преекспониране обрича историите. Детерминисткият модел на историографското картографиране, съчетаващо в себе си задължителните изисквания за обусловеност на художествения текст спрямо социокултурната среда, както и спрямо психо-биографичните предопределености на авторската фигура, е обявен за изчерпан и политически ангажиран. Макар че тази изследователска логика улеснява описването на доброволната отвореност на литературното към разнородни културноисторически, обществено-политически или естетически идеологеми. Описанието на националната литература еднозначно се свързва с подозрението спрямо традиционния афинитет към позитивистичната методология – т. е. от литературната история не се очаква да бъде аналитична в реконструирането на контекстуални полета, а нейната дискредитация се определя от присвоената санкция на идеологическата и етичната аксиология.

Очакването за поредното самодискредитиране на литературната история не се оправдава при появата на *История на чешката литература*. Първо, поради съчетаването на конкретизациите на художествения текст, които косвено реконструират история на четенето. На второ място, доминацията на националната литературна саморефлексия е заменена или коригирана в много от реконструираните литературноисторически сюжети. Трето, авторството не е институцията, позната със значимостта си в позитивистичната картография. В *Историята* авторският портрет е фрагментаризиран така, че може да се „сглоби“ след внимателно наместване на именните показалци. Всъщност двата тома представят множество фактологични редове, които са преплетени в поетологичните акценти на историографския разказ. На четвърто място, избирателното отношение към литературната емпирия не отрича възможността историята да се конструира с изказа на големите наративи. Пето, но не последно: *Историята* изпълнява функцията на учебник, който в много отношения надскача равнището на съвременните (популярни или средношколски) антологични или панорамни образи на чешката литература. Това сравнение не беше възможно в началото на 90-те – непосредствено след издаването на втория том, когато все още литературният канон се преподаваше чрез набавяне на липсващи текстове и коментари. С това е свързана и шестата причина. *Историята* е устойчив корпус от аналитични връзки, които предвидливо са назовали много от константите в чешкия литературен канон. Литературната бохемистика в университетските аудитории на София, Пловдив и Благоевград вече може да си позволи интелектуалния лукс да **пре-**написва или да **до-**писва вече зададената историографска концепция. И двата избора се определят, пряко или косвено, от наличността на собствен историографски продукт, вписан в понятия на родния ни език. При това, без да се стига до ашладисването на чужди труднопригодими или непреводими терминологични формули. *Историята* ще си остане един от крите-

риите за преценката на ресурсите, с които разполага всяка чуждестранна бохемистика. По този показател бохемистична литературна история досега има написана в Полша, в Русия, у нас, а преди десет години излезе от печат и в Германия.

Историята си остава фаворизирана от учения вероятно и като обобщение на неговия афинитет към историографския ракурс изобщо, като възможност да се съчетаят антропологически константи, литературен иманентизъм, тези на компаративистиката, рецептивната естетика и междуетнония структурализъм, като апология на историографията със статута ѝ на доказан познавателен инструментариум, на Историята с главна буква.

Добромир Григоров

ИЗБРАНА БИБЛИОГРАФИЯ НА ПРОФ. ДФН ИВАН ПАВЛОВ²

- Българо-чешки литературни паралели, I, С., 1983 (съвместно съставителство с В. Тодоров), 320 с.
- Началното развитие на реализма в чешката литература. – *Годишник на СУ*, т. 74/2, 1984, с. 130–177.
- Съвременният български и чешки роман, С., 1985, 159 с.
- Тематично-жанрови промени в чешката литература под влиянието на реализма през 60-те и 70-те г. на миналия век. – *Годишник на СУ*, ФСФ, т. 75/2, 1986, с. 240–274.
- История на чешката литература, I ч. (съавт. с В. Тодоров), 1986, 316 стр.
- История на чешката литература, II ч. (съавт. с Хр. Балабанова и В. Тодоров), 1989, 371 с.
- Българо-чешки литературни паралели, II ч., С., 1992 (съвместно съставителство с В. Тодоров), 220 с.
- Христоматия по стара чешка литература. С., 1993, 275 с. (съвм. съставителство с В. Пирова).
- Записки по словашка литература. С., 1995 г., 379 с.
- Наративът и неговите литературни силуети, С., 1997, 270 с.
- Словакия. С., 1998, 176 с. (съавт. с Климент Тренков).
- Литературни предизвикателства и славистични търсения, С., 1998, 166 с.
- Присъствие на храненето в българските земи през XV–XIX в., С., 2001, 220 с.

² Вж. пълния списък на научните публикации на проф. дфн Иван Павлов в: *Реторики на паметта. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на професор Иван Павлов*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 505–523. – Б. р.

**XXXV МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА СРЕЩА
НА СЛАВИСТИТЕ В ДНИТЕ НА ВУК.
МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ**

**35. МЕЃУНАРОДНИ НАУЧНИ САСТАНАК СЛАВИСТА
У ВУКОВЕ ДАНЕ. МЕЃУНАРОДНИ НАУЧНИ СКУП**

От 7 до 10 септември 2005 година в Белград се проведе Международната научна конференция в рамките на традиционната славистична среща, включваща също семинара по сръбски език за чуждестранни слависти и съвпадаща по време с ежегодните празници, посветени на известния сръбски книжовник Вук Стефанович Караджич. Славистичната проява се организира от създадения към Филологическия факултет на Белградския университет Международен славистичен център с директор проф. Злата Бойович. Съветът към МСЦ включва водещите сръбски филолози. В работата на конференцията участваха представители на славистите от Австрия, България, Германия, Италия, Полша, Румъния, Русия, Украйна и, разбира се, от Сърбия.

Конференцията бе открита с топло приветствено слово към участниците от декана на Филологическия факултет Р. Нешкович. На пленарното заседание бяха представени три доклада. Вл. Любаш (Катовице) посвети прочуването си на думи и изрази, които по значение представляват собствени имена (оними), а М. Якубец-Семкова (Вроцлав) – на хумора в разказите на Лаза Лазаревич. Ж. Станойич от Белградския университет разгледа реювенацията на някои архаизми в прозаичен текст.

Работата на конференцията по-нататък протече в три секции. „Думата и нейните морфологични, синтактични, семантични и формални аспекти в сръбския език“ бе темата, обединяваща докладите в първа секция. Някои от участниците се спряха на трудностите при дефинирането на термина „дума“, както и на части на речта, които имат преходен характер и поради това не могат да се включат към точно определена категория (докладите на Бр. Тошович – Грац, Л. Суботич – Нови Сад, Е. Йованович – Белград). Думата като текстологичен проблем бе предмет на анализ от Р. Мароевич, а като лексикографски – и то с оглед на композитумите – от М. Попович, докато въпросът за анализирането на словоформите на обединено морфосинтактично равнище бе поставен от Р. Симич (тримата докладчици са от Белград). Е. Матияшевич (Нови Сад), Д. Неринг (Берлин) и Д. Гъмулеску (Букурещ) представиха думата от словообразователна гледна точка, М. Аланович (Нови Сад) и М. Шчепанович (Белград) – от лексикосемантична. Много автори бяха насочили вниманието си към представяне на конкретни части на речта и лексеми, напр. М. Ковачевич (Белград) – *За една специфична синтактично-семантична употреба на лексемата „то“*, Ив. Антониц (Нови Сад) – *Предлогът „от“ в книжовния език*, Т. Ашич (Белг-

рад) – *Пространствено-темпорална употреба на предлога „уз“ в сръбския език*, Т. Самарджич – *Думата „се“ в аргументната структура на дитранзитивните глаголи*, и др. Докладите на представителите от България бяха посветени на съпоставителни изследвания: Л. Лашкова разгледа преводните и дискурсните параметри на думата в сръбски и български език, Ц. Иванова – аспектите на проучване на речника в български и сръбски, Н. Бечева – на полисемията в названията на животни в български, руски и сръбски, Сл. Величкова – на особеностите на междуметията в граматичните описания на двата езика.

Разнообразието от езиковедските теми, предложени на конференцията, бе допълнено от също толкова интересни съобщения във втора и трета секция, обединени от общата тема „Хумористичната и сатиричната традиция в сръбската литература“. Колегите от Белград – Н. Милошевич-Джорджевич, С. Самарджия, Б. Сувайджич, и от Нови Сад – З. Каранович и М. Клаут, представиха изследвания на хумора във фолклора (в съответствие с разбирането, че фолклорът е „народна книжевност“, т. е. „народна литература“). Бяха прочетени доклади, разработващи темата за хумора в различни периоди от историята на сръбската литература и в творчеството на различни автори. И все пак доминираше интересът към ненадминатия майстор на хумора и сатирата Бранислав Нушич, чието творчество беше обект на изследване от различен ъгъл в докладите на М. Стоянович (Белград), В. Найденова (Пловдив), М. Кох (Вроцлав), Й. Друговац (Скопие), Ала Шешкен (Москва). Част от докладите, представени в трета секция, бяха посветени на чуждоезиковото обучение и теорията на превода. Последното заседание на секцията бе посветено на 110-годишнината на полонистиката в Белградския университет.

Конференцията приключи с представяне на факултетския изследователски проект „Терминологичната стандартизация в лингвистичното описание на съвременния сръбски език“, в който участват колегите от Катедрата по сръбски език.

Славка Величкова



СИМБИОТИЧНА МАГИЯ

Изложбата на Ванда Михалак под наслов „Word Watching“ обхваща около 50 фотографии, изложени в Полския институт в София. Едва прекрачили прага на фойето, сякаш се потапяме в мистичния сакрум на естествената ни коекзистенция с природата. Както познавачите, така и лаиците съвсем дискретно се оказват въввлечени в този магичен свят на сублимна комуникация, където почти веднага добиват самочувствието на посветени. Продължителните и вълнуващи пътешествия на художничката по екзотични места (Калифорния, Австралия, Нова Зеландия, Шри Ланка, Хондурас, Камерун, Кения, Азорските острови, Кабо Верде, Синай, Бразилия, Исландия, Финландия, Швейцария) са увенчани със серия оригинални художествени интерпретации, покоряващи не само с виртуозното си композиционно-техническо изпълнение, но преди всичко с откровено изповедния си тон и спонтанното си излъчване. Омагьосани от симбиотичното сливане на голото женско тяло с природата, като че ли поне за миг се откъсваме от панаирджийската суета на дребнавото ни всекидневие. В технократичния, автоматизиран до краен предел свят, където човекът с неистово усилие се надбягва със собствената си сянка, фотоплатната на художничката са оазис за малтретираните ни души. Там временно омиротвореното ни „аз“ се вглежда в себе си, прониква в дълбинните си пластове, търсейки изгубената си връзка с природата. Усетили отново пробуждането на първичния рефлекс,



ние сякаш изкопаваме патинираните от вековете находища на чиста спонтанност и априорна невинност в лоното на природата. Удивителното хрумване на авторката за такива изтънчени „автопортрети“ с подчертано естетическо послание провокира вродения ни инстинкт към пълно единение с природата, подканва ни да се освободим от условностите, от цивилизационната щампа и от диктата на културата, която всъщност ни обезличава и депресира. Изход от кризата можем да намерим само ако самите ние се превърнем в природа, ако съблечем лъскавите одежди на лицемерието и на вероятно неподзираната автодеструкция.

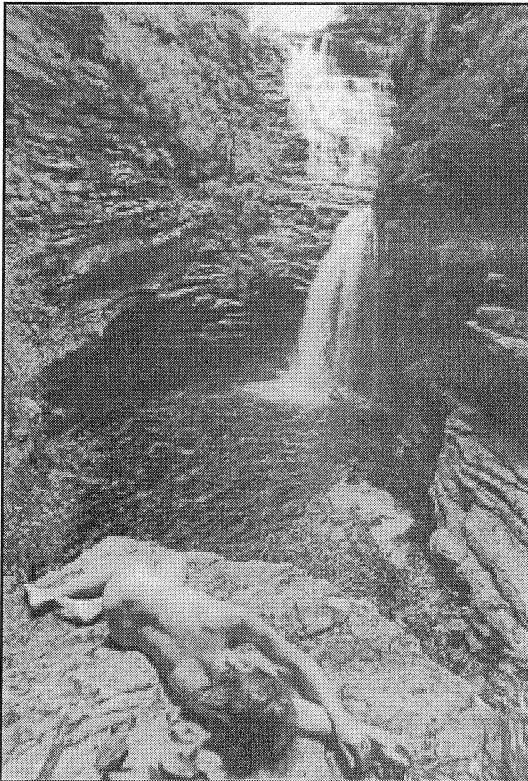
Голото тяло, инспирирано и опиянено от девствения чар на неповторимите кътчета на света, влиза в творческа интеракция с пейзажа, самото то става пейзаж, кодиращ архетипната красота.

Реципрочната връзка между природа и тяло сякаш възкресява извечното сътворение и поддържа неговата динамика, а магичният им взаимен обмен на енергии води до преоткриване на собствената ни идентичност. Сред камъните тялото е камък, сред скалите и дърветата е скала, а в същото време е стилизирана миниземя. Дали пък, ако го увеличим многократно, няма да видим в него огледалното отражение на земята.

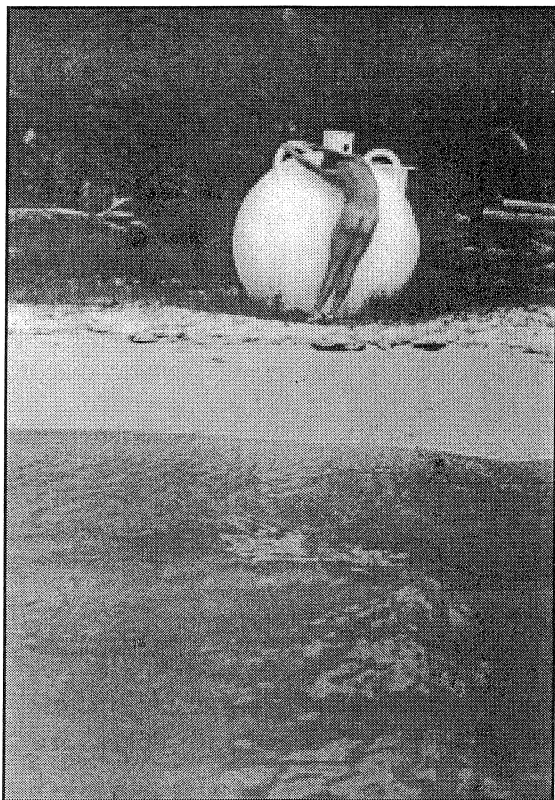
Лесно доловимата, дори емпирично доказуема психо-физическа дина-

мика на тялото сякаш дозиражда с енергия природата, имитира я и онагледява пулсиращия в земните недра живот. Земята на свой ред предава собствените си космогонични интензии на тялото, прави го креативно. То абсорбира тази енергия, претворява я и я излъчва по свой уникален начин. Така засвидетелства респекта си от демиургичното призвание на Твореца и става съавтор в творческия кръговрат на природата.

Ако се опитаме да обобщим впечатленията си от изложбата, бихме отбелязали поне някои от функциите на изящния пластичен диалог с черно-белите фотограми. Коммуникацията е широкоспектърна, твърде богата и разнообразна. Демаркативната функция показва женското тяло на фона на природата ка-



то индивидуализирана субстанция в съвършено формално-естетическо съзвучие с природата. Това е пейзаж в пейзажа – миниприрода в омниприродата. Тази функция се доближава до декоративно-комплементарната, представяща тялото като скъпоценно украшение, допълващо природата. В пейзажа с гигантската ваза „хармоничната“ асиметрия става задължително условие за духовно-соматичния тандем. Древната симбиотично-коинцидентна функция представя тялото в състояние на мимикрия. То съвпада с природата и в крайна сметка се разтваря в нея. Или се превръща в неин аналог: повтаря формите, движенията, състоянията ѝ, начина на съществуването ѝ. Ритмично ѝ акомпанира. В



картината с триъгълника женското тяло дублира деликатните линии на пейзажа, влива се заедно с тях в общо течение, устремено към безкрая и съизмеримо с вечността.

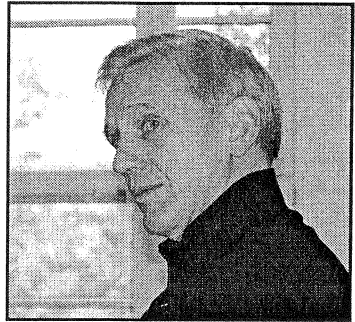
Очевидно релациите между природата и женското тяло са многоаспектни, а изброените функции несъмнено осмислят и обогатяват съществуването на двата феномена.

Благодарим на авторката за невероятното преживяване, за вдъхновението, което ни изпълва при всяко поредно посещение (а то се оказва неизбежно!), за експлодирането на фантазията ни, докато „разговаряме“ с картините, за предизвикателството към може би позадрямалия ни интелект и най-вече за епистемологичните откровения по време на мисловното ни пътешествие.

Димитрина Костадинова-Хамзе

ЯН ЕНГЛЕРТ – ГОСТ НА ПЛОВДИВСКАТА СЛАВИСТИКА

ЯН ЕНГЛЕРТ (1943) – световноизвестен полски актьор, режисьор, сценарист; професор, три пъти ректор на Театралната академия във Варшава – дебютира в киното през 1956 г. с Канал (Kanał) на Анджей Вайда. Първият му голям успех идва с филма на Януш Моргенстерн Колумбовци (Kolumbowie), посветен на Варшавското въстание. Следват над сто роли в престижни полски филми, между които Солта на черната земя (Sól ziemi czarnej) и Перла в короната (Perła w koronie) на Казимеж Куц, Акция край Арсенал (Akcja pod Arsenałem) на Ян Ломницки, Магнат (Magnacie) на Филип Байон, Кукла (Lalka) на Ричард Бер, Нощи и дни (Noce i dnie) на Йежи Антчак, в сериала Дом (Dom) на Ян Ломницки.



МНОГО ПОЗДРАВЧ

НА

читатели

он

Jan Englert
o.l.m.

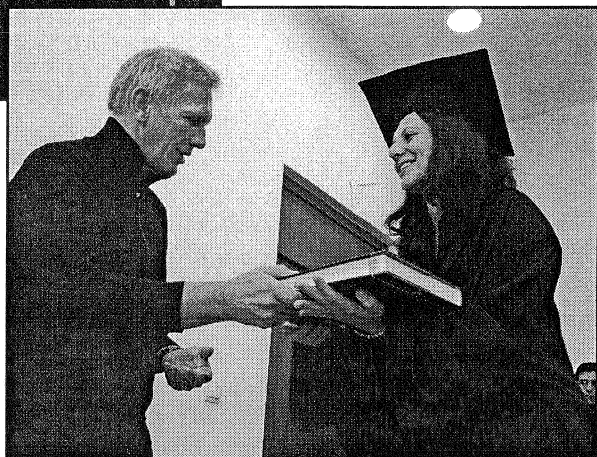
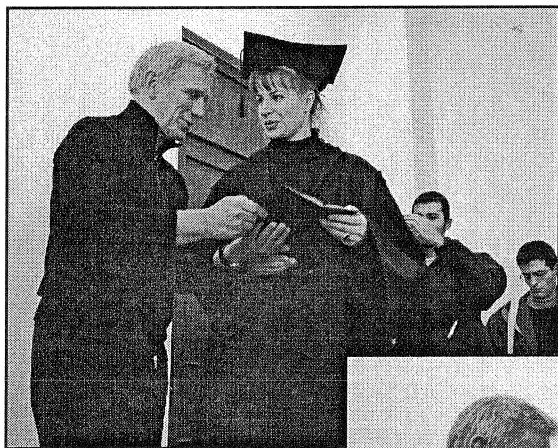
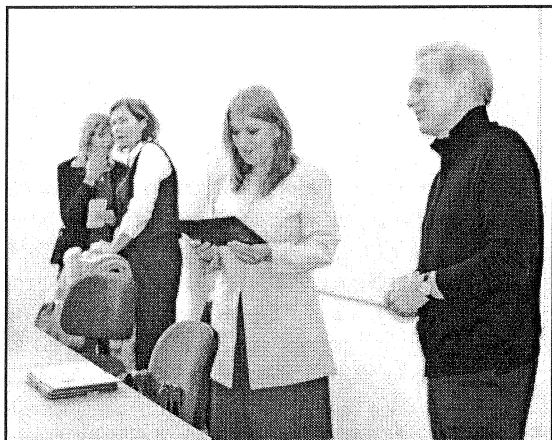
Наред с успехите му в киното безспорни са и театралните му изяви. Най-значимите му театрални роли са в драмите Майка (Matka) на Виткаци, Вацлав (Vatzlav) на Славомир Мрожек, Хамлет и Ричард III на Шекспир – за последната получава и най-високата си театрална награда.

Посочените роли в киното и театъра недвусмислено говорят за пристрастията на Ян Енглерт към литературната класика, които проявява и като театрален режисьор: поставя на сцена драми на полски романтици, на Виткаци, на Чехов... Голям успех имат неговите постановки,

които прави за телевизионния театър по текстове с непреходна стойност за полската литература: Иридион (Irydion) на Зигмунт Крашински, Кордиан (Kordian) на Юлиуш Словацки, Задушница (Dziady) на Адам Мицкевич.

Свидетелство за неговия всепризнат талант са многобройните отличия, които получава: награда за ролята на отец Ередия в българския филм Осъдени души (Skazani, 1975) на режисьора Вълко Радев, почетен професор на Руската театрална академия в Москва (2001), орден „Възраждане на Полша“ („Order Odrodzenia Polski“) за изключителни заслуги за развитието на полската култура и за постижения в актьорското изкуство (2001).

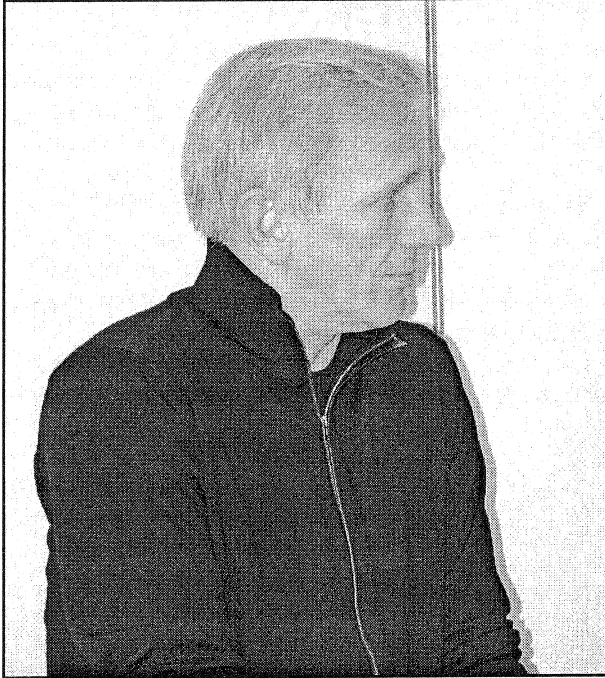
Александра Михалска



Осъдени на душевност

„Работата ми на педагог е най-ценна за мен. Нито една роля не ми е носила толкова радост, колкото успешният дебют на млад човек, студент, под мое ръководство.“

Ян Енглерт



Когато една утвърдена личност, независимо от коя ниша на световната сцена, посещава страната ни, то тя неминуемо попада в журналистическата вихрушка. Медийната надпревара „кой ще вземе повече интервюта“ и кой ще повтори повече пъти „успехите на успешния“ бе традиционно голяма.

Полският актьор, режисьор и сценарист Ян Енглерт не направи изключение. Човекът, превъплътял отец Ередия от романа на Димитър Димов *Осъдени души* (пол. изд. *Skazańcy*; превод: Тереса Домбек-

Виргова, Warszawa, PIW, 1974), бе „щампован“ от медиите с традиционно „звезда“ (израз, който самият Енглерт смята за повърхностен) и пуснат във вестникарската центрофуга. Така и никой не успя да се докосне до същността на човека Ян Енглерт. Хоругвите, изписани с филмография и награди, показahme напред и типично по нашенски – чудото бе за три дни...

С години обаче ще помнят посещението на проф. Ян Енглерт едни други хора: абсолвентите от специалността „Славянска филология“, преподавателите и студентите от Филологическия факултет в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, както и техните родители и близки. Съорганизатори на срещата бяха Посолството на Република Полша в лицето на консула г-жа Анна Дженчиоловска и Катедрата по славянски филологии. Денят на будителите за тях бе двойно по-празничен, защото някои получиха дипломите си от един дълбоко просветен човек, а онези, които бяха само слушатели, получиха урок по душевност.

И сякаш Ян Енглерт е знаел къде точно ще бъде най-добре разбран. Сред пловдивските слависти проф. Енглерт си беше у дома. Тук не го приеха едностранчиво. Изкуството не е еднолико и в пловдивската алма-матер знаят това. В този свят ден десета аудитория се превърна в крепост на душевността, а Ян Енглерт бе нейният рицар. Полският артист винаги е казал, че за него най-важна е работата му на преподавател. И ако някой не знаеше, то вярваме, че в този ден е разбрал – да си преподавател, също е изкуство. На това поприще няма материални награди. Те не могат да бъдат изброени посредством кавички и запетайки, просто така! Ян Енглерт каза, че най-голямата награда за учителя е да види, че онова, което със старание е предал на ученика си, остава да живее в него. Така учителят се преражда и е вечно млад. Като един истински *homo ludens* Ян Енглерт търси на кого да предаде свещената тайна на изкуството си. В това вижда мисията на своя живот.

И макар да не си е поставял за цел да стопля сърцата на хората, Ян Енглерт винаги го е правел спонтанно. Така стопли и нашите – с откритостта и земното си излъчване. Дали това, което се случи в десета аудитория, бе лекция, или среща разговор? Не, това беше един славянски диалог на душевността, в който всички съвсем съзнателно участваха.

В Деня на будителите проф. Ян Енглерт не връчи просто дипломи, а свидетелства, на които с невидимо мастило пишеше: „осъдени на душевност“... до живот!

Крум Крумов



СПИСЪК НА АВТОРИТЕ, ПРЕВОДАЧИТЕ И РЕДАКТОРИТЕ НА ПРЕВОДИТЕ

Ст. ас. Таня Атанасова работи в Катедрата по руска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Преподава руска класическа литература. Научните ѝ интереси са насочени към проблематиката на Чеховото творчество.

Д-р Уве Бютнер преподава български език в университета в Лайпциг. Автор е на учебници и методически ръководства за изучаване на български език.

Доц. д-р Славка Величкова е специалист по български, сръбски и хърватски език към Катедрата по славянски филологии в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Основните ѝ интереси са в областта на историческата граматика и съпоставителните проучвания на южнославянските езици. Автор е на *За езикова работа по български език за чужденци* (1989), *Сборник от текстове за самостоятелна работа за чуждестранни студенти* (1990), *Тенденции в езиковата политика на Република Македония* (1992), *За някои особености на южнославянската лингвистична терминология* (1997).

Иван Вълев е поет и преводач на полска художествена литература. Преподава теория на превода в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Жела Георгиева е завършила Славянска филология в Софийския университет. Преводач е от сърбохърватски и руски език. Била е редактор в Радио София и в издателство „Отечество“. В момента е главен редактор на списание и издателство „Панорама“ при Съюза на преводачите в България. Превела е произведения на Драгослав Михайлович, Дубравка Угрешич, Горан Петрович, Данило Киш.

Мария Георгиева е завършила Славянска филология (полски език) в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ през 2003 г., а през 2005 г. – специалността Книгоразпространение в Специализираното висше училище по библиотекознание и информационни технологии – София. През 2002 г. печели първа награда за превод на проза в конкурса, организиран от Катедрата по славянски филологии към Пловдивския университет.

Д-р Добромир Григоров преподава история на чешката и словашката литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на книгата *Милан Кундера и познанието на романа* (2001). Превежда научни и художествени текстове от чешки език.

Евелина Грозданова е завършила Славянска филология (сърбохърватски профил). Понастоящем преподава сръбски и хърватски език в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Тенчо Дерекювлиев има бакалавърска степен по Българска филология и в момента е студент магистрант в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Стипендиант е на Филологическия факултет. Сътрудничи

на редица периодични издания. Носител на награди от студентски научни форуми.

Проф. дфн Диана Иванова е преподавател в Катедрата по български език към Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ и директор на Департамента за езикова и специализирана подготовка на чуждестранни студенти към същия университет. Специалист е по история на българския книжовен език и съвременен български език. Автор е на повече от 150 публикации в България и в чужбина, сред които пет учебни помагала и шест книги: *Българският периодичен печат и гравивните книжовноезикови процеси през Възраждането* (1994), *Григор Пърличев и книжовноезиковата ситуация през 60–80-те години на XIX в.* (1995), *Езиковите въпроси в българския периодичен печат през Възраждането* (1998), *По следите на анонимното авторство в периодичния печат през Възраждането* (2000), *Традиция и приемственост в новобългарските преводи на Евангелието. Текстология и език* (2002), *Езикът на Библията. Български синодален превод – 1925 г.* (2003).

Димитрина Костадинова-Хамзе е асистент в ПУ „Паисий Хилендарски“, Катедра по славянски филологии, профил полонистика. Сферата на научните ѝ интереси включва транслатология, семантика, компаративистика, лингвистични аспекти на комичното и алтернативите за превода му на друг език, а в по-общ план – литературознание, философия, изобразително изкуство.

Крум Крумов е завършил семестриално Славянска филология, профил полонистика, в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Публикувал е статии във в. „Пловдивски университет“. Пише стихове и е носител на награда от конкурса за поезия и проза в Пловдивския университет.

Гергина Кръстева е докторант към Катедрата по българска литература и теория на литературата в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Научните ѝ интереси са в областта на модерната българска лирика.

Таня Ламбрева е докторант към Катедрата по руска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ и паралелно следва Славянска филология (сърбохърватски профил) в същия университет. Научните ѝ интереси са в областта на историческата граматика на руския език и сравнителното изучаване на славянските езици.

Русанка Ляпова превежда сръбска и хърватска художествена проза: Михайло Пантич, Алекса Шантич, Борисав Станкович, Милорад Павич, Мирослав Кърлежа, Йовица Ачин, Миряна Стефанович, Александър Тишма и др. Научните ѝ интереси са в областта на теория на превода.

Ангел Маринов е завършил Чешка филология в ПУ „Паисий Хилендарски“ и кинознание към НАТФИЗ. През 2005 г. е отчислен от редовна докторантура към Катедрата по славянски филологии в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Научните му интереси са в областта на кинознанието и теорията на превода.

Димитър М. Михайлов е докторант в Катедрата по руска литература в СУ „Св. Климент Охридски“.

Александра Михалска е завършила българистика в университета „Адам Мицкевич“ в Познан. Понастоящем е лектор по полски език към Катедрата по славянски филологии в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Д-р Надежда Михайлова-Сталянова завършва през 1996 г. в Софийския университет „Св. Кл. Охридски“ полонистика и английска филология. През 2001 г. защитава дисертация на тема: *Verba percipiendi в българския и полския език*. От 2001 г. работи като асистент в СУ „Св. Кл. Охридски“, където преподава лексикология и фонетика на съвременния български език, езикова култура, теоретична полска граматика, практически полски език. Научните ѝ интереси са в областта на лексикалната семантика, езиковата картина на света, метафората.

Д-р Мишел Павловски се дипломира през 1990 г. в Държавния институт за театрално изкуство „А. В. Луначарски“ (днес Руска академия за театрално изкуство) в Москва, Факултет по театрология. През 1991 г. завършва интердисциплинарен курс по журналистика в университета „Св. св. Кирил и Методий“ в Скопие. Дисертацията му на тема: *Чиста игра – биомеханичната система в режисурата на В. Е. Мейерхолд*, е защитена в Държавния институт за театрално изкуство в Москва през 1999 г. През февруари 2003 г. защитава докторска теза *Митологичните елементи в съвременната македонска драматургия* във Факултета за драматично изкуство в Скопие. С журналистика се занимава от 1982 г., а с театрална критика – от 1984 г. Има публикувани около 120 театрални рецензии и редица научни материали от областта на театрологията. Публикува статиите си в Македония и чужбина (Полша, Русия, Чехия, Унгария). През 1997 г. получава наградата „Мито Хадживасилев Ясмин“ за публицистика за книгата *Македония вчера и днес* (заедно с Йован Павловски). Участва в проекта „Театърът на македонска почва“, който получава наградата „Гоце Делчев“ през 2002 г. През 1998 г. публикува книгата *Чиста игра*, посветена на биомеханичната система на В. Е. Мейерхолд.

Проф. д-р Тадеуш Пахолчик е преподавател по глотодидактика в Катедрата по комуникативна прагматика на чуждите езици в Института по руска филология на университета „Адам Мицкевич“, Познан. Заместник-директор е на същия институт. Научните му интереси са в областта на глотодидактиката (рецептивни и продуктивни видове речева дейност и психологически въпроси на обучението по чужди езици) и лингвокултурологията (интеркултурно общуване в различните сфери на речевата дейност). Автор е на следните книги: *Metodyka kierowania procesem czytania w języku rosyjskim jako obsut* (1990), *Рецептивные виды речевой деятельности* (1996).

Кичка Пешева по специалност е библиограф. От 1968 г. се занимава с библиографски обзори и изследвания, както и с литературна критика предимно за български писатели. Автор е на книгата *Наказани таланти* (1993), която е посветена на 25 български писатели, пострадали от комунистическия режим, и в която за първи път са използвани материали от секретните фондове.

Д-р Алла Пеетерс-Подгаевская е преподавател по руски език в Амстердамския университет. Докторската си степен по сравнително португалско-руско езикознание получава в Московския държавен университет. Съавтор е на пълния курс по руски език за начинаещи *Паспорт в Россия* и е автор на пълния курс за второ ниво *Россия без граници*. Редактор е на *Большой русско-голландский словарь*. Понастоящем работи над докторска теза към Катедрата по славянски езици и култури на Амстердамския университет.

Петко З. Петков е по образование инженер. През периода 1992–1999 г. е работил в Община Пловдив като главен специалист и заместник-кмет на район по административно-техническите въпроси. Автор е на множество статии върху следосвобожденската история на Пловдив. Участвал е като съавтор и консултант при написването на книги за Пловдив.

Здравко Попов е писател хуморист. Автор е на редица сборници с разкази: *Акорди извън клавиатурата* (1974), *Кон на втория етаж* (1983), *Големият маратон* (1989), *Заливът Спенсър* (1993), *Крахът на Роко Железния* (1994), *Случаят Ахил* (1998), *Среща преди потона* (2004). Носител е на награда „Пловдив“ за 2004 г. и на други престижни награди за литература. Превежда от френски език.

Ралица Стайкова е завършила Чешка филология в ПУ „Паисий Хилендарски“. Понастоящем е редовна докторантка по чешка литература в Катедрата по славянски филологии.

Д-р Роза Станкевич преподава философия в ПГ „Генерал Владимир Заимов“ в гр. Сопот. Основните ѝ научни интереси са в областта на беларуско-българските литературни взаимодействия, превода и рецепцията на беларуския периодичен печат. Автор е на 21 статии в *Энциклопедический справочник Янка Купала*. Неин е поетичният сборник *Из дневника на една гимназистка* (1999), участва в поетичния сборник *Камбаните на съвестта. Български поети за Беларус* (2002). Под печат е монографията ѝ *Янка Купала, Якуб Колас и Максим Богданович в Болгарии*.

Доц. д-р Йелица Стоянович е завършила специалността Сърбохърватски език и литература на югославските народи през 1988 г. в университета в Никшич. Защитила е дисертация в Белград през 1993 г. Докторската ѝ дисертация на тема *Правопис и език на Бийелополското четвороевангелие от XIII–XIV век* също е защитена в Белград през 2000 г. Преподава в Никшич в Катедрата по сръбски език. Чете лекции по сръбски и старобългарски език. Преподава и в Косовска Митровица. Научните ѝ интереси са предимно в областта на историята на сръбския език. Публикувала е повече от 70 научни статии.

Ст. н. с. д-р Мариана Тодорова е от Института за литература на БАН, секция Нова и съвременна българска литература. По-важни публикации: *Кръстът Куюмджиев в българската литература* (2003), *Поемата „Зелена игра“ на Иван Радоев* (2003), *Александър Геров. Самотникът* (2004). Съставител е на книги: *Литературна традиция и съвременност. В памет на акад. Г. Цанев* (1991), *Здравко Петров. Изкуството на критика*. (2003),

Българската литературна критика за Антон Дончев (съвм. съст. с Донка Правдомирова) (2005).

Ст. н. с. II ст. д-р Елена Томова е от Секцията за стара българска литература, Институт за литература при БАН. Защищава докторска дисертация в Московския университет „М. Ломоносов“ на тема: *Житията на основателите на манастири Иван Рилски, Теодоси Печерски и Стефан Неманя и тяхната връзка с фолклора* (1977). Научните ѝ интереси обхващат следните области: славянска агиография, археография и палеография, компютърна обработка на кирилски ръкописи, славянски средновековни литературни взаимоотношения, история, култура, фолклор и език на русите старобредци в България. Ръководител е на научния проект „Християнска агиология и народни вярвания“ (МОН). Изследва култовете и подготвя критично издание на житията на търновските светци Иван Рилски, Петка Търновска, Иларион Мъгленски и Михаил Воин в средновековната славянска книжнина. Проучва ръкописни сбирки и специализира в Русия, Сърбия, Румъния, Полша, Словения, Украйна. Лектор по български език и култура в Люблянския университет, Словения (1996 – 2001). Хоноруван преподавател по стара българска (1995), стара руска литература (от 1983) и словенски език (от 2002) в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Член е на Дружеството на научните и техническите преводачи на Словения. Превежда от руски, словенски, полски, сръбски и хърватски език. По-важни публикации и преводи: *Агиографският цикъл за св. Иван Рилски в старите славянски литератури от XII–XVIII в.* (1994), *Жени светици в източното православие* (1994, II изд. 1995), *Вида Мокрин-Пауер. Поезия* (2005, превод от словенски), *Съкратено либрето. Сборник разкази.* (1985, в съавт., превод от руски).

Д-р Наталия Христова се дипломира като магистър по Руска филология в ПУ „Паисий Хилендарски“ през 1997 г. Работи като хоноруван преподавател към Катедрата по руска филология на Пловдивския университет от 2001 г. Преподава италиански език в Центъра за межкултурни комуникации в ПУ. През 2004 г. защитава докторска дисертация по лингвокултурология – теория на превода. Нейните научни интереси са в областта на превода на художествената литература, лингвокултурологията и съпоставителната стилистика на романските и славянските езици. Има публикувани 6 стихосбирки. От 2005 г. е нещатен сътрудник преводач на списание „Факел“.

Гл. ас. д-р Юлиана Чакърва-Бурлакова е завършила Руска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Работи в Пловдивския университет към Катедрата по руска филология от 1988 г. Докторската ѝ дисертация на тема *Местоимения как средство за изразяване анафорической связи в българском и русском текстах* е защитена през 1997 г. в Минск, Беларус. Преподава теория на превода, стилистика, практически руски език. Сферата на научните ѝ интереси включва граматика, лингвистика на текста, теория на превода, семантика, когнитивна лингвистика.

Доц. д-р **Жоржета Чолакова** е от Катедрата по славянски филологии в ПУ „Паисий Хилендарски“, където преподава чешка литература и славянски литератури. Специализирала е в Нови Сад (1987) и в Прага (1995). През периода 1998–2002 е лектор по български език и цивилизация в Провансалския университет в Екс-ан-Прованс, Франция. Основните ѝ научни интереси и изследвания са в областта на чешкия авангардизъм. Докторската ѝ дисертация на тема *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu* е защитена във Философския факултет на Карловия университет в Прага през 1993 г. и е издадена през 1999 г. Автор е още на книгите *Karel Xinek Маха или Гласът на падналата арфа* (1993), *Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм* (1998). Превежда поезия от чешки и френски език.

