

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Списание за славянски езици, литератури и култури

Година IX

книжка 13



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

Пловдив, 2012

**УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“**

МЕЖДУНАРОДЕН РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Хана Гладкова – Карлов университет, Прага, Чехия

Раймон Детрез – Университет в Гент, Белгия

Богуслав Желински – Познански университет „Адам Мицкевич“, Полша

Галина Крилова – Санктпетербургски университет, Русия

Иван Куцаров – Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

Борис Норман – Беларуски държавен университет, Минск, Беларус

Михайло Пантич – Белградски университет, Сърбия

Йежи Русек – Ягелонски университет, Краков, Полша

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Жоржета Чолакова – главен редактор

Юлиана Чакърова – заместник главен редактор

Диана Иванова

Николай Нейчев

Красимира Чакърова

Борислав Борисов

Владимир Янев

Гергана Иванова

Технически сътрудник: Таня Нейчева

Коректори:

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

На корицата: Ст. И. Виткевич-Виткаци, *Портрет на Мария Навроцка*, 1925

© СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Филологически факултет

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

© Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2012

© Колектив, 2012

ISSN 1312-5346

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

ПАМЕТ

Петя Дубарова (1962 – 1979) – най-младата сред големите творци на България (Елица Дубарова) 7

Петя Дубарова. Стихотворения
Превод на чешки: Ондřej Заяц 14

НЕПОЖЪЛТЕЛИ СТРАНИЦИ

Станислав Пшибишевски. Синагогата на Сатаната (откъс)
Превод: Николай Петрица, Владимир Давидович 16

КУЛТУРНА ИСТОРИЯ

120 години от рождението на Иво Андрич (1892 – 1975) 36

Иво Андрич. Влиянието на турското владичество върху развитието на духовния живот в Босна
Превод от сръбски: Вяра Найденова 37

ПУБЛИЦИСТИКА

Душан Тршещик. Раждането на Европа от духа на анархията
Превод от чешки: Петя Бъркалова, Марцел Черни 48

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Мирослав Олшовски (Прага). „Петербург“ на Андрей Бели, или две по две не е равно на четири.
Превод от чешки: Борислав Борисов 57

Ян Хейк (Оломоуц). „Само смъртта няма въпроси...“
Към късната лирика на Владимир Холан.
Превод от чешки: Таня Маджарова 78

Лубомир Махала (Оломоуц). Следноемврийският прозаически експериментализъм.
Превод от чешки: Красимира Маринова 96

НОВИ ПРЕВОДИ

Андрей Бели. Пророк на безличието. Есе
Превод от руски: Таня Нейчева 113

Тадеуш Пайпер. Градът, масата, машината. Есе
Превод от полски: Лилия Иванова, Моника Динева 127

Станислав Игнаци Виткевич. Понятието за красотата
Превод от полски: Димитрина Хамзе 149

АВТОРИ, ПРЕВОДАЧИ, РЕДАКТОРИ 161

СОДЕРЖАНИЕ

ПАМЯТЬ

<i>Петя Дубарова (1962 – 1979) – самая молодая среди великих художников Болгарии (Елица Дубарова)</i>	7
Петя Дубарова. Стихотворения. Перевод на чешский язык Ондржея Зайца.....	14

(НЕ)ПОЖЕЛТЕВШИЕ СТРАНИЦЫ

Станислав Пшибишевский. Синагога Сатаны (фрагмент) Перевод: Николай Петрица, Владимир Давидович	16
---	----

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ

120 лет со дня рождения Иво Андрича (1892 – 1975).....	36
Иво Андрич. Развитие духовной жизни в Боснии под влиянием турецкого владычества. Перевод с сербского Вяры Найденовой	37

ПУБЛИЦИСТИКА

Душан Тршештик. Рождение Европы из духа анархии Перевод с чешского Пети Быркаловой, Марцела Черного	48
---	----

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Мирослав Олшовский (Прага). «Петербург» Андрея Белого, или дважды два – не четыре Перевод с чешского Борислава Борисова	57
Ян Гейк (Оломоуц). „Только у смерти нет вопросов...“. <i>К поздней лирике Владимира Голана.</i> Перевод с чешского Тани Маджаровой	78
Лубомир Махала (Оломоуц). Посленоябрьский прозаический экспериментализм. Перевод с чешского Красимиры Мариновой	96

НОВЫЕ ПРЕВОДЫ

Андрей Белый. Пророк безличия. Эссе Перевод с русского Тани Нейчевой.....	113
Тадеуш Пайпер. Город, масса, машина. Эссе Перевод с польского Лилии Ивановой, Моники Диневой	127
Станислав Игнаций Виткевич. Понятие красоты Перевод с польского Димитрины Хамзе	149
АВТОРЫ, ПЕРЕВОДЧИКИ, РЕДАКТОРЫ	161

CONTENTS

REMEMBRANCE

- Petya Dubarova (1962 – 1979) – the Youngest among the Great Artists of Bulgaria* (Elitsa Dubarova) 7
- Petya Dubarova. Poems.**
Translation into Czech by Ondřej Zajac 14

(UN)FORGOTTEN PAGES

- Stanisław Przybyszewski. The Synagogue of Satan** (fragment)
Translation by Nikolay Petritsa, Vladimir Davidovich 16

CULTURAL HISTORY

- 120 Years from Ivo Andrić's birth (1892 – 1975)..... 36
- Ivo Andrić. The Development of Spiritual Life in Bosnia under the Influence of Turkish Rule**
Translation from Serbian by Vyara Naydenova 37

JOURNALISM

- Dušan Třeštík. The Birth of Europe from the Spirit of Anarchy**
Translation from Czech by Petya Barkalova, Marcel Černý 48

LITERARY STUDIES

- Miroslav Olšovský (Prague). Andrei Bely's "Petersburg", or Twice Two Is Not Four**
Translation from Czech by Borislav Borisov 57
- Jan Hejk (Olomouc). "Only Death Has No Questions..."**
To the Late Lyrics by Vladimír Holan.
Translation from Czech by Tanya Madzharova 78
- Lubomir Machala (Olomouc). Prosaic Experiments After November 1989**
Translation from Czech by Krasimira Marinova 96

NEW TRANSLATIONS

- Andrei Bely. The Prophet of Impersonality. Essay**
Translation from Russian by Tanya Neycheva 113
- Tadeusz Peiper. The City, The Mass, The Machine. Essay**
Translation from Polish by Liliya Ivanova and Monika Dineva 127
- Stanisław Ignacy Witkiewicz. The Concept of Beauty**
Translation from Polish by Dimitrina Hamze 149

- AUTHORS, TRANSLATORS, EDITORS**..... 161

Уважаеми читатели на списание „Славянски диалози“,

Както сте забелязали, не смятаме за необходимо да представяме всеки брой с встъпителни думи. От уважение към вас не ви помагаме с „пътни знаци“ и насочващи жестове, защото всеки има право на своя читателска посока и разполага с абсолютната свобода не само за избор на пътя, който предлагат многообразните рубрики и текстове, но и за разгадаване на закодираните във всяка книжка – не само в тези със заявен тематичен акцент – алюзии за нашето диалогично духовно битие.

Този брой обаче е тринадесетият... Да, не е нито юбилеен, нито има заявена тема, но... е тринадесетият. И ако някъде суеверно прескачат това число, сякаш не съществува, ние решихме много (без)отговорно да подчертаем неговата фактичност. Съдбата на този брой наистина е специална, но за тайния живот на списанието – нито дума!

И все пак в този брой има много сумрачни ниши, в които надникваме с любопитство и със страхопочитание. Това, което е събрало на страниците на тази книжка толкова различни творци, е удивителната сила на техния проникателен поглед, отправен към невидимите измерения на света – било с интуитивната зрялост на едно момиче, останало завинаги на седемнадесет години (Петя Дубарова), било с опита да се преосмислят колизиите на историческото минало (Иво Андрич) или на неслучващото се настояще (Душан Триеицик), било с въображението на Пайпер, което превръща мрачния град в театрална сцена, или с трансовите взирания на Пишибишевски във вселенските сили на доброто и злото, или с шокиращия жест на Вислянски да види красотата отвъд нейната видимост, или с упованието на Холан в незримия свят на словото (статията на Ян Хейк), или с провокациите на съвременната експериментална проза (статията на Лубомир Махала). В някои текстове наличието на „тайни“ диалогични кодове е дори съвсем зримо – единият е Пишибишевски чрез себе си („Синагогата на Сатаната“) и чрез прочита на негови съвременници (Андрей Бели), другият е Андрей Бели – чрез себе си (есето „Пророк на безличието“) и чрез днешни негови интерпретатори (Мирослав Олиовски).

А щом съществува тринадесетият брой, ще ни има и утре – една поредна неразгадана (и неразгадаема) тайна!

От редколегията

**ПЕТЯ ДУБАРОВА –
НАЙ-МЛАДАТА СРЕД ГОЛЕМИТЕ ТВОРЦИ
НА БЪЛГАРИЯ**



1962 – 1979

Животът ѝ трагично завършва едва на 17 години, когато на 4 декември 1979 година младият поетичен гений прави своя избор и слага край на живота си – като най-висш израз на отказа от служене и съпричастност с „естетиката“ и „етиката“ на тоталитарния режим от 60-те и 70-те години.

Петя Дубарова оставя след себе си около 200 стихотворения, 50 – 60 произведения в проза, десетки художествени преводи на текстове на популярни песни на съставите „Би Джийс“, „Смоуки“, „Пух“, „Бий-тълс“ и други.

Множеството публикации приживе на поетесата я правят изключително популярна в литературните и младежките среди, където да си печатан по това време, е висш знак за творческо признание. Петя Дубарова печата непрекъснато в периодични местни и централни издания (в

повечето случаи – редом със зрели утвърдени поети, а не на страници, предвидени за детско творчество).

Непосредствено след смъртта ѝ излиза нейната самостоятелна стихосбирка *Аз и морето*, която печели Националния конкурс за най-добра първа книга „Южна пролет“, а няколко години по-късно (1984) излиза и почти цялото творчество на поетесата (поезия, проза, дневници, кореспонденция, художествени преводи), събрано в книгата *Най-синьото вълишебство*. Огромните тиражи се изчерпват мигновено. Факторите, които предизвикват този изключителен възторг пред творчеството и личността на Петя Дубарова, са различни – от литературно и нелитературно естество.

Що се отнася до приема ѝ в литературните среди, там нещата не са еднозначни и непротиворечиви особено когато ги осмисляме от гледна точка на посттоталитарното ни настояще.

От една страна, творчеството на Петя Дубарова се явява израз на съпротивата на младия талант срещу казионния (принудителен в случая) образец за писане, подчинен на така наречения „социалистически реализъм“. Литературната „типология“ от времето, в което твори Петя Дубарова, е преди всичко догматична (в рамките на комунистическото разбиране за литература) и не допуска ирационализирането на действителността, защото това би означавало в естетиката на комунистическите литературни идеолози еретизиране на постановените норми, което съответно би могло да се използва като форма за бягство от действителността (а нали социалистическата действителност е вменена на всички нива като идеалната действителност). Всяко семиотиизиране на действителността, тоест нейното метафорично предаване, търсенето на „съответствия“ от Бодлеров тип, би могло да създаде риск от осмисляне на разминаването между идеал и действителност, а това от своя страна би могло да се окаже предпоставка за бунт.

От друга страна, феноменалната проява на поетическа зрялост и майсторско перо в периода от 8 до 17 години (по принцип) е психологически травмираща за критиците и тълкувателите на литературни текстове. В съотношението между типичните за възрастта възможности и поетичната стойност на творчеството на Петя Дубарова няма знак за равенство. Предполагамата „ниска“ естетика, характерна за детската възраст, е в очевидно противоречие с дълбоката рефлексия върху чувството за вина и чувството за смъртта, намиращи израз още в първите стихотворения на Петя. И вината, и смъртта, макар и метафорично предадени, носят смисъл на резултати от репресивните процедури на режима, в който животът тече: в цялото творчество на Петя Дубарова се

прокрадва мотивът за ограбването, насилствено отнетото преживяване на хармония, блаженство и сливане с природата (*„А някога така ми се приисква да избягам от всички тези думи и числа, и вятър на гърба ми длан да слага, да тичам с автобусни коледа..., тогава аз забравям за урока и моите очи се пълнят мигом с хиляди посоки, класът урока слуша и мълчи, в такива часове аз тихо бликам най-искрените свои стихове, но чуя ли, че името ми викат, ги скривам като малки грехове... в очите си, как хубаво, горещо е с тяхната червена светлина, но днеска след родителската среща те всички се превръщат във вина“, Изповед*). Друго интересно потвърждение в тази посока е наблюдението, че концептуална нишка на цялото творчество на Дубарова е образът на тайната. Този образ последователно се явява още в първите ѝ стихотворения и завършва своето проявление в мистично отворения последен стих, оставен предсмъртно от Петя: *„...зад стените на голямата къща – тайна“*. Очевидно е, че постигнатото проникновение за нещата е от екзистенциално-социален порядък и разкрива истината за потисническия аспект на времето, което не позволява едно дете да преживее свободата и радостта на детството. Тайната отваря в себе си бездна от значения, които могат да се отнесат както към познатите измерения на системата, така и към универсалните проекции на човешко преживяване (етика, естетика, микро- и макрокосмос).

Не е за подценяване и друг травматичен момент в литературното възприемане на Дубарова, който удобно се изтласква в рецептивното ѝ представяне от страна на редактори и критици. По неизбежност пребиваващо в координатната система на социализма, творчеството на Петя Дубарова демонстрира отказ от верноподаничество към вождовете: митологемите на социализма отсъстват в поетическите визии на младата поетеса. Тази непригодност към ситуацията, времето и свързаното с него пространство недвусмислено показва, че младата поетеса не пребивава в образа. Нежеланието да се прикрепи към съществуващата литературна традиция превръща творчеството ѝ в нещо външно, отстранено, чуждо и чудно, и най-вече – антинормативно. Демонстрираното безразличие към официозните култови знаци на реалността (партийни вождове и тоталитарни фигури) на практика е в полза на творчеството ѝ. Стиховете на Петя Дубарова системно се преписват от ръка на ръка като апокрифни скрижали, съдържащи истината за друг, по-красив живот (това се случва съвсем симптоматично със стихотворенията, съдържащи апокалиптическа и философска образност, осмислена съвсем очевидно в знаците на отрицанието на действителността: *Посвещение, Моят ад, Настроение* и други).

В същото време периодичните издания и техните редактори (редактори и зам. главни редактори през 70-те години обикновено са добри служители на системата) сякаш не забелязват липсата на устойчивите идеологеми на времето в творчеството на Петя Дубарова. Този факт удобно се приписва на „детскостта“ на емоцията, която поражда вдъхновените стихове, тоест, ако при други обстоятелства такава поезия не би се допускала за печат, в случая с Петя Дубарова има парадоксална търпимост и даже екзалтираност към стиховете ѝ в печата. А в такъв социокултурен контекст, какъвто знаем, че е валиден за 70-те години на изминалия век, творчеството ѝ би трябвало да има маргинален статут, да не се печата, да не се признава, защото поезия извън режима на политическия живот е несъществена. В случая обаче се оказва, че тази поезия не само че не се маргинализира, а напротив – тя е оценена високо, защото е въздействаща, защото е от дете, пък е зряла, изумяваща... и т. н. „Оправданието“ за редакторите е намерено в негласната презумпция, че „малкото момиче“ не би могло да разиграва образите си в двоичния регистър на знаковостта – план на изразяване и план на съдържание. Редакторите на наличните тогава средношколски трибуни са със съзнанието, че всички образни метафоризации с мистичен (а това ще рече с „реакционен“) заряд са всъщност случайно попадение. Редакторите не осъзнават (или по-скоро предпочитат да не осъзнават) дълбочинната и многопластова символност на тези образи, декодират ги алегорично, тоест еднопластово и в съответствие със собственото си виждане. Така потенциалното присъствие на философски концепти с мистичен заряд е negliжирано в полза на естетическото изумление от силата на метафоричната образност. Не се търси последователната проява на тези образи, прерастващи в сериозна философска система.

Смъртта на Петя предизвиква масов шок, отекнал всеобхватно в националното пространство. Активира се друг аспект на възприемането ѝ – бихме могли да го определим условно като нелитературен или социален (но без да пренебрегваме, че в основата на всеки социален аспект на едно творчество пак е литературността).

Поети, писатели, интелектуалци изразяват не толкова човешката си покруса от смъртта на едно младо момиче, колкото тегнещия страх, че загубата е голяма, но и предопределена; че нещо има да се случва. Тогава се зараждат и първите съмнения в прав(ил)ните основания на системата. Огромни пластове социалистическа магма са разместени, защото жестът на самоубийството на Петя Дубарова се оказва изключително (анти)социален, доколкото става дума за отказ от причастността към властващата система. Става ясно, че нищо от образността на детското

перо не е било случайно попадение, защото вярващият в своята собствена действителност лирически „аз“ на твореца създава различната действителност и пребивава в нея пълноценно дотолкова, че успява да въвлече и другите за живот в нея. Примерите за подобно емпатийно въздействие са навсякъде в поезията на Петя:

И запазила своята момичешка вяра,
ще достигна на лятото синята жар —
там, където ме чака добър като гара
моят малък неонов добър лунапарк

Тъмни улици

Побързай, братко! Да заключим нека
отровата и силата нечиста,
която е обхванала човека

Ела сега

а някъде на топло зад очите ми
узряват като гроздове вселени.
Вземете ги! Побързайте! Как хубаво е
с моите загадъчни вселени.
Изпийте с очите си вселените,
родени от стиха ми и от мене!...

Невинна като детско своеволие

Подобно поетическо съзнание е креативно, божествено, то носи трансформиращ енергиен заряд, който е условие за постигане на откъснатостта (в трансцендентален смисъл), а така и на битийната цялостност. Така една поезия, в която Бог не присъства, тя го изговаря и в крайна сметка го постига по уникален начин, без да губи кръвната връзка със света и неговата реалност. Не става дума за скрити или явни тематични връзки с библейското и мистичното начало, а за априорно притежаване на механизъм (бихме могли да го наречем дарба) за поетично претворяване на онтологично унаследени архетипови модели. Именно затова *ваканцията, лятото, неделята, лунапаркът* не са просто реални обекти в поетическото им съществуване, а са метонимии на архетипови образи, чието преживяване означава блаженство.

В така претворената действителност лирическият „аз“ съществува автентично. И ако се върнем към социокултурното измерение на времето, в което поетесата живее, може да се каже, че спрямо социалистическата идеология такава поезия е абсолютно реакционна, бунтарска. И в крайна сметка цялото творчество на Петя Дубарова търси и намира своите основания в поетично пресъздадения бунт срещу затварянето на границите, бунт срещу системата по принцип (а не конкретно и само срещу

комунистическата система). Творческият и житейският избор на Петя Дубарова имат онтологична определеност, доколкото цялостното ѝ присъствие е във вакуума на 60-те и 70-те години на изминалия век.

Отстоянието във времето от смъртта на Петя Дубарова не е достатъчно, за да заличи живия спомен на връстниците и почитателите ѝ. Но е озадачаващо все пак, че вече 30 години сантиментът съществува, а процесите на митологизиране на личността не спират да се вихрят под една или друга форма в литературното и медийното пространство. Това е особено показателно за универсалното въздействие на поезията на Петя Дубарова върху читателите независимо от поколенческата им принадлежност. Ако доскоро можехме да си обясним тези процеси на митологизация като естествена последица от механизмите на надзора и наказанието, прилагани в страните от Източния блок, то към днешния момент не ни остава нищо друго, освен да приемем, че творчеството на Петя Дубарова в удивителен унисон с личностното ѝ „присъствие“ (разкрито ни чрез дневниците и кореспонденцията) има формираща роля за всеки, който се идентифицира чрез поетическото изкуство.

Интересен факт е също така, че в чужбина, без да се интересуват от тези процеси на митологизация, преводачи и издатели, редактори на чужди списания и антологии избират творчеството на Петя Дубарова като представително за съвременната българска литература и често нейните стихове се явяват на страниците на авторитетни световни антологии. Един от най-показателните примери за възприемането на тази млада поезия като модерна и значеща за България е включването на Петя Дубарова в европейската антология *Пасажи* (2001), където между Шекспир, Гьоте, Петрарка и Бекет е и Петя Дубарова – избрана да представя националната ни литература, при това неслучайно с едно от най-модерно звучащите стихотворения – *Настроение* („Препъна се в облака небето...“).

За финал оставих едно не по-малко знаменателно събитие, свързано с издаването на Петя Дубарова в чужбина. Става дума за една стихосбирка, излязла още през 1992 година в САЩ, но издирена, намерена и представена в България едва през 2008 година. Стихосбирката на Петя Дубарова, озаглавена с първия стих от знаково нейно стихотворение – „Ето ме днес свършено разлистена“ (“Here I am, I perfect leaf today”). Тази стихосбирка е знакова поне в няколко посоки: първо – млад български автор е преведен и издаден в самостоятелна книга съвсем тайно, а това ще рече и нелобистки; второ – тиражът на книгата се изчерпва в годината на издаването ѝ и зад този успех не стоят никакви политически, националистически или каквито и да било посткомунистически

обстоятелства, предпоставки или съображения. Нещата се случват естествено и съвсем в духа на стихийното утвърждаване на Петя. И трето – една година след излизането на стихосбирката *Ето ме днес свършено разлистена* славистът от Castleton State College Юри Видов Караджордж ще възкликне (без самият той да е подложен на сугестивното влияние на митологизациите, които съпровождат четенето на Дубарова в България): „Ако трябваше да прочета само една стихосбирка на млад поет (независимо от националността) сред скуката на дълга северна зима, бих избрал тази на Петя Дубарова“.

А най-изумителният знак, с който е белязана появата на *Here I am, I perfect leaf today*, е провиденциалисткото послание, изведено от издателите като заглавие на американската стихосбирка: *Ето ме днес свършено разлистена* идва с цялата си валидност именно днес, когато Петя Дубарова се чете и превежда в цял свят, а разлистването на духовните ѝ послания е „разлистване“ на човешки откровения от върховен порядък.

Цялото творчество на Дубарова е уникално именно с това, че формира усет за автентично и свободно живеене и съживява у човека закрънели способности за емпатия. Присъствието на тази поезия в българското литературно пространство е белязано от феноменалното усещане за преживяване на идеален свят; независимо от максималната конкретност и визуалната плътност на образните проекции в поезията на Дубарова произведенията ѝ предизвикват мисъл за първоначалата и мистическите основания на битието. В такава перспектива може да се каже, че творчеството на Петя Дубарова е необходимо именно днес, когато изкуствената умозрителност и философски патос на новата художествена литература (края на миналия – началото на настоящия век) разми собствено литературните си граници до степен, в която понятието литература започна да губи изконен смисъл и принадлежност, а Платоновата „дефиниция“ за „божествения бяс“ на поетите започна да буди насмешка в творческите рефлексии на автори от по-ново време.

Елица Дубарова

ПЕТЯ ДУБАРОВА

* * *

На Христо Фотев

Поете, многогърб като камила,
пустинята от хора премини,
товара си безценен с няма сила
спаси и непокътнат съхрани,

че рухнеш ли от жажда и умора
сред пътя, няма кой да ти прости,
поклон човекът няма да ти стори
от слабост, от жестокост ли? Но ти

товара си спасил, достигаш почва.
Спасен си, мъченико Дон Кихот!
Едва сега, обреченико, почва
той – истинския твой живот!

март 1979 г.

ПЪТУВАНЕ

В очите ми вятърът пари
и гуши се в ноздрите – цял
изцапан от слънце и пари,
и лепкав, и слънчевобял.

Тъй, спътника мой неизбежен,
във всяко пътуване пак
е бил, и възторжено нежен
ме гони от кораб на влак.

О, нека на ням се преструва
и гуши се кротко до мен,
щом имам го – значи пътувам,
пътувам ли – значи е ден.

1976 г.

* * *

Christu Fotevovi

Básníku, vícehrbý jako velbloud,
projdi napříč tou lidskou pustinou,
břímě své, svou drahocennost s něnou silou
zachovej a zachraň nedotčenou,

padneš-li žízni a ze zemdlení
vprostřed cesty, nikdo ti neodpustí,
žádný člověk se ti nepokloní,
ze slabosti či snad bezohlednosti?

Však uspěls, dosáhl cíle i s nákladem.
Jsi spasen, mučedníku, jsi don Quijote!
Sotva teď, před obětním oltářem,
začíná – pravý tvůj život!

CESTOVÁNÍ

V očích mě horký vítr pálí,
celý v chřípí choulí se mi,
lepkavý a jak slunce bílý,
špinavý sluncem, párami.

Můj průvodce nevyhnutelný,
na každé cestě stejně tak,
nadšeně milý i přítulný,
žene mě z lodi na vlak.

O, ať si na němého hraje,
krotce je vedle mě schoulen,
mám-li ho – tak zkrátka cestuji
když cestuji – zkrátka je den!

НАСТРОЕНИЕ

(Дали ще бъде скоро пак щастлива)

Страхливо сградите очи затварят
и блъсва в раменете им студа.
Превзето две тополи разговарят
за някаква красавица звезда.

Луната с тъмни сенки се гримира,
флиртува със небесни ветрове,
звездите натежават като гири
и хвалят се със своите цветове.

По улицата тичам като луда
и боря се със вятъра, с дъжда.
Сърцето ми е буца сива руда,
а стъпките — изкаляна следа.

Как грозно ми е, глупаво и болно,
как глупави са сградите край мен,
противни са ми пясъците солни,
противен ми е есенният ден!

Дали ще бъде скоро пак щастлива,
дали ще бъде скоро пак добра,
щом есенният вятър студ разлива
на дните ми във живата гора.

9 ноември 1975 г.

NÁLADA

(Zdalipak budu brzy opět šťastná)

Domy zbaběle oči zavírají
před chladem do ramen vrážejícím.
Strojeně si dva buky povídají
o jakési hvězdě-krasavici.

Luna se maluje temnými stíny,
flirtuje s větry nebeskými,
hvězdy těžknou jak železné klíny
a chlubí se líčky barevnými.

Jako blázen utíkám – nevím kudy,
a peru se s větrem, bojuji s deštěm.
Moje srdce je hrouda šedé rudy
a po mých krocích – jen stopy blátem.

Jak mi je ošklivo, hloupě a bolně,
hloupě jsou budovy okolo nás,
jak protivné jsou mi i písky solné,
příšerně protivný podzimní čas!

Zdalipak budu brzy opět šťastná,
zdali budu brzy opět hodná,
když podzimní vítr ubíjí slastná
rána mých dnů – teď bývají chladná

Превод на чешки: Ондржей Заяц

СТАНИСЛАВ ПШИБИШЕВСКИ

(*Stanislaw Przybyszewski*, 1868 – 1927) е сред онези провокативни писатели от края на XIX и първите десетилетия на XX век, които взривяват традиционните представи за изкуството и морала и с основание са определяни за „сатанистите“ на модернизма. Страстен последовател на ницшеанството, той неотклонно и със завладяваща експресивност обявява война на християнските добродетели и проповядва екстремална непокорност срещу наложените идеали за обществен ред, срещу художествените конвенции, срещу конструктивния алгоритъм на рационализма, срещу нравствения кодекс на смиренното и богобоязливостта. Стихията на творческата енергия, чиято съзидателност означава за Пшибишевски безгранична себеизява, възплачва дионисиевското начало и е в състояние да освети тъмните пространства на човешката душа, където властват инстинктите и онирическите видения.



От една страна – аристократизъм, елитарност на творческия акт, естетизъм, философско-есеистични размисли за генезиса на духа, за двуединната същност на сътворението и на човешката природа, за метафизичните принципи на познанието; от друга – алкохолизъм и еротични скандали, които създават артистичния мит за него. Култът към Абсолюта и максимата за творческа себеизява, неподвластна на обществено-политическата идеология и на преходните социално-битови обстоятелства, превръщат в светогледа на Пшибишевски изкуството в най-висша религия, притежаваща безгранична метафизична сила. И както казва самият той, „на мястото на духовника идва артистът“, който „стои над живота, над света, той е Бог на Боговете, не може да го ограничи никаква човешка сила“ (*Confiteor*, „*Życie*“, № 1, 1899, с. 1 – 4). Творецът се възприема като изразител на трансцендентността, на сакралното, на Абсолюта и между него и профанната тълпа зее пропаст.

Още с първите си писателски изяви през 90-те години на XIX век като лидер на групата на полския символизъм „Млада Полша“ и като редактор на неговия орган – „Жичие“ („*Życie*“), Пшибишевски става изключително популярен и сред европейските модернистични среди, за което благоприятстват и честите му пътувания и дълги престои в Германия, Дания, Норвегия, Испания,

Франция, Русия, както и фактът, че редица свои произведения той пише най-напред на немски, а след това на полски. От този ранен период са и неговите романи, поеми, драми и есета, които взривяват конформисткия и обществено пригоден манталитет и жанрово-тематичните граници на действалия по онова време литературен канон. В областта на прозата се появяват трилогията *Homo sapiens* (нем. 1895 – 1896, пол. – 1901), романите *De Profundis* (1895) и *Деца на Сатаната* (*Satanskinder*, 1897; *Dzieci szatana*, 1899), поемите в проза *Заупокойна меса* (*Totenmesse*, 1893), *Андрогина* (*Androgyne*, 1900) и *Requiem aeternam* (1904), а в драмите *Голямото щастие* (*Das Grosse Glück*, 1897; *Dla szczęścia*, 1900), *Златното руно* (*Złote runo*, 1901), *Госту* (*Goście*, 1901), *Сняг* (*Śnieg*, 1903) и др. се чувства влиянието на Ибсен, Стриндберг и Метерлинк. Сред по-късните му прозаически творби ще откромим трилогията (*Mocny człowiek*, 1912 – 1913), *Бук* (*Krzyk*, 1917).

Със следващите страници се завръщаме към един от неговите манифестни текстове – пространната студия *Синагогата на Сатаната* (*Die Synagoge des Satan*, 1897; *Synagoga szatana* – 1899), посветена на тайните магични сили, които от най-дълбока древност управляват човешкото световъзприемане. Книгата е сред десетките текстове на Пшибишевски, които биват издадени и в България през първите десетилетия на XX век (прев. Николай Петрица и Владимир Давидович, София: Ив. Лесичков, 1920). Несъмненото въздействие, което полският ницшеанец оказва не само върху европейските модернисти, но и върху Гео Милев и други български представители на авангардизма, ни задължава да припомним неговия анархистичен нерв и импулсивно въздействащо слово.



Едвард Мунк, *Станислав Пшибишевски*, 1895¹

¹ Ст. Пшибишевски се запознава с Едвард Мунк в Берлин. За него той казва: „Рядко съм имал толкова близки духовни отношения с художник, каквито имах с Едвард Мунк“. Това обаче не му пречи да направи от любовницата на Мунк своя съпруга.



Ст. Пшибишевски

Синагогата на Сатаната

прѣвели

Николай Петрица

и

Владимиръ Давидовичъ



СОФИЯ

КНИГОИЗДАТЕЛСТВО ИВ. ЛЪСИЧКОВЪ

1920

Два бога вѣчно противоположни, двама творци и двама господари — безначални и вѣчни.

Добриятъ Богъ е създалъ душитѣ, чиститѣ сжщества; новиятъ миръ — е мирътъ на невъзможното, мирътъ на съвършеното, чуждъ на борбитѣ и болкитѣ.

Злиятъ Богъ е създалъ видимото, тѣлесното и прѣходното. Той е създалъ плътта и страстта, земята съ нейнитѣ борби, съ нейнитѣ мжки и отчаяния, бездънната долина на скръбта, създалъ е природата, която е вѣченъ източникъ на болки, отчаяние и зло.

Добриятъ Богъ, това е нормата, законътъ, смиреніето и покорността. На своитѣ дѣца той казва: — Бждете нищи духомъ, защото само така вий ще дойдете въ моето царство! Бждете по-вече дѣца отъ дѣцата, убийте волята и тръгнете слѣдъ менъ! Не се старайте да търсите причини и цѣли, защото само въ менъ е цѣлото минало и настояще.

Злиятъ Богъ, това е липсата на правила, упоритиятъ и ясновиденъ скокъ къмъ бждащето, той е — съблазнь къмъ съкровени тайни и титаническо упорство, което, не признавайки границитѣ, руши всички закони, всички норми. Той е висша мъдростъ и висшъ развратъ, най-свирѣпа гордостъ и най-лукаво смирение, защото само така може да се изобличи правилото. Той е осветилъ високомѣрието, смѣлостта и властолюбието, и го

нарекълъ геройство. Той е научилъ човѣкътъ, че нѣма други прѣстѣпления, освѣнъ ако отиде противъ собствената си прирада. Той е осветилъ любопитството и го е нарекулъ наука, той е накаралъ човѣка да изслѣдва собствено то си произхождение и това е нарекулъ философия. Той е допусналъ широко да се разлѣятъ всички инстинкти въ коритото на пола — и това е нарекулъ изкуство.

Добъръ бѣше Злиятъ Богъ, добъръ баща и ръководителъ: — боленъ ли си, искашъ ли да оздравѣешъ? Вижъ! Моята земя изобилствува съ всѣкакви трѣви, които могатъ да те излѣкуватъ, изобилствува съ опасни отрови, но ти можешъ да ги направишъ да ти служатъ като лѣкарства.

Искашъ ли ти да бѣдешъ богатъ, търсишъ ли скрити съкровища? О, азъ разполагамъ съ хиляди срѣдства, съ които ти можешъ да измамишъ собствената си душа въ нейното скривалище, за да ти открие скѣпоцѣннитѣ жили на земята. Защото, твоята душа знае всичко. Тя и азъ сме едно начало.

Искашъ ли ти да погледнешъ въ бѣдащето и да отгатнешъ твоята сѣдба? Иди, слѣди полета на птицитѣ, прислушвай се въ шепотъ на листата, гледай звѣздитѣ, гледай въ блѣстящитѣ кристали, тълкувай чертитѣ по рѣцѣтъ — въ хиляди форми азъ прѣсъздадохъ твоето бѣдаще, но търси, изслѣдвай, тълкувай, защото моя законъ — е проникателностъ и ловкостъ, наблюдателностъ, далновидностъ и творческо любопитство.

Изгубилъ ли си ти своята жена, грабната

— 5 —

отъ смъртта? Азъ ще съчувствувамъ на твоята любовъ, защото любовта, продължаваща твоя родъ — азъ самиятъ боготворя. Иди! Съ хиляди срѣдства разполагамъ азъ, съ хиляди заклинания, за да се изтръгне отъ смъртта това, що за тебъ е скжпо!

— Всичко ти обѣщавамъ, всичко ще видишъ и всичко ще получишъ, ако тръгнешъ изъ моитѣ пѣтища. Но пѣтищата ми сж трудни, защото е трудно всѣко изпълнение.

Така е говорилъ Злиятъ Богъ, така е говорилъ Свѣтоносецътъ и Сатаната — Параклетъ тогава, когато още не е билъ роденъ неговиятъ великъ врагъ, Отрокътъ Назаретски. И много сж вървѣли по неговитѣ пѣтища и съ дългогодишни мжки и трудове сж изслѣдвали тайнитѣ на небето и земята и прѣврѣщали сж нѣщата така, щото отровата е ставала лѣкарство, водата имъ е показвала бждащето, а вулканическитѣ изпарения, изригващи изъ земята, имъ сж откривали най-тайното естество на нѣщата. И все по-далечъ и по-далечъ сж прониквали тѣ изъ пѣтя на съзерцанието. Кржгътъ, който сж очертавали около себе си, редицата звукове, които сж произнасяли съ извѣстна послѣдователностъ, движението на ржцѣтѣ — всичко е било достатъчно, за да свърже тѣхната душа съ цѣлото миросъздание, да раздвижи всичкитѣ закони на пространството и врѣмето, и безприпятствено да съзерцаватъ безкрайното свързване на причинитѣ и слѣдствията отъ тѣхното възникване до най-далечно бждаще.

Тогава още не бѣше се родилъ Сатаната — Антихристъ.

Злиятъ Богъ е билъ двуличенъ.

Сатаната — баща, Сатаната — самиазъ, Сатаната — поетъ и философъ е живѣлъ въ горди-
ятъ, всемогщиятъ и всезнающъ родъ на магитѣ.

Той е живѣлъ въ мълчаливитѣ мистерии на халдейскитѣ храмове и негови жреци сж били хакаминитѣ (доктори), хартуминитѣ (магьосници), каздимитѣ и хазримитѣ (астролози). Този сатана е живѣлъ въ доктринитѣ на маздеизма, и неговитѣ дѣца, великитѣ маги, сж охранявали свещениятъ огънь, който е падалъ при тѣхъ отъ небесата. Отъ Агура-Мазда, Добриятъ Богъ, Заратустра се научилъ на тайното растене на тѣлото; египетскиятъ Тотъ, три пѣти по-великъ, е изложилъ въ 42 книги тайното знание и открилъ на избранниците строенето на човѣшкото тѣло, а страшната Хеката наградила своитѣ избраници съ дарътъ на магическото видѣние и творчество, а най-вече съ дарътъ на тайното убийство.

Но наредъ съ Сатаната—Тотъ, Сатаната—Хекатъ е сжществувалъ въ свѣта Сатаната—Сатиръ, Сатаната—Панъ, Сатаната—Фаллосъ.

Той е билъ Богъ на инстинктитѣ и плътското възжеление, еднакво почитанъ и отъ висшитѣ и отъ низшитѣ души; той е билъ неизчерпаемъ източникъ на жизнена радостъ, вдъхновение и опиянение. Той е научилъ жената на тайната на съблазънъта, която принуждава хората да удовлетворяватъ своитѣ сладострастия въ взаимното влечение на пола. Той е блаженствувалъ въ лоното

— 7 —

на цвѣтоветъ, на краскитъ, открилъ е флейтата и привелъ въ ритмически движения мисцитъ, до като свещената мания не бѣ завладѣла сърцата и свещения фалосъ не бѣше оплодотворилъ съ свой излишъкъ свещеното ложе.

Защото Панъ е билъ въ сжщото врѣме и Аполонъ и Афродита. Той е билъ Богъ на домашното огнище и на домътъ на търпимостъта. Той е създалъ философски системи, той е издигналъ музеи и разкошни храмове, той е училъ хората на медицина и математика, и заедно съ това неговиятъ храмъ е билъ Астертейонъ, великолѣпниятъ домъ на търпимостъта, въ който жрецитъ отъ дългогодишни упражнения сж изучвали всичкитъ способности, всичкитъ разнообразни сръдства за удовлетворение половата сѣрасть.

Въ това врѣме, въ епохата на императора Тиберий, когато се е започнало великото прѣселение на боговетъ въ Римъ, въ епохата на най-голѣмата изгнченостъ и аристократическо наслаждение отъ живота, Добриятъ Богъ, който до сега е царувалъ въ своето невидимо царство съ завидно спокойствие, е видѣлъ, най-послѣ, че грѣхътъ се е разпространилъ и изпратилъ своя синъ на земята, за да открие на поколенията на Злиятъ Богъ печалната истина.

И той дойде въ свѣта, Синътъ на Добрия Богъ, и се яви изпърво на бѣднитъ, на угнетенитъ, на робитъ и чернитъ работници, никога не вкусили отъ светитъ радости на Пана.

— Защо се измжчвате така за насжщний хлѣбъ? Кой обича лилията съ тѣзи прѣкрасни бои,

въ сравнение съ които коприната и сърмата сж жалки дрипи? Кой храни птицитѣ, които нито сѣятъ, нито жънатъ? Защо се стремите къмъ земнитѣ блага, които сж скоропрѣходни? Какво значение има вашата гордостъ, ако първиятъ на земята бждешъ послѣденъ въ царството небесно? А вашата плътска похоть нима не е началото на ада?

О, бѣдно щение на плътта, бѣдна похоть, източникъ на всѣкакви страсти, неизчерпаемъ източникъ на любовта къмъ живота, устремъ къмъ вѣчността на живота; тази плътъ, този животъ трѣбва да бждатъ унищожени, за да се възцари царството на невидимото на живота.

Учителтъ е казалъ, че ти прѣлюбодѣйствуващъ вече съ жената, ако я гледащъ съ възделение; ученикътъ отива още по-далечъ: свети Киприянъ казва за дѣвицата, способна да извика въ мжжътъ въздишка на горещо желание, че тя е безсрамница, а ако ли тя, даже безъ да знае сама, е запалила въ нѣкого любовниятъ огънь, то тя вече е изгубила своята дѣвственостъ.

— Жена! Какво общо има между тебъ и менъ? — пита Учителтъ. Но ученикътъ отива много по-далечъ отъ Него — *Tu es diavoli jania*, — се провиква Тертулиянъ, — *tu es arboris illius resignatrix, tu es divinae legis prima descratrix, tu es, quae eum persuasisti, quem diabolus aggredi non voluit. — Omnia mala ex mulieribus*, — се оплаква св. Йеронимъ. Да, той даже твърди, че жената въобще не е създадена по божие подобие, защото въ свещеното писание при сътворяването на жената нищо не се говори за душа.

— 9 —

Добриятъ Богъ на невидимото е ненавиждалъ земната красота.

Той е ненавиждалъ всичко, въ което Сатаната — Панъ е проявявалъ своитѣ откровения, защото той е проповѣдвалъ нищожеството и немолѣтността на този миръ. Всѣко желание, най-малкото проявление на плътта, е било грѣхъ, който се е наказвалъ съ дългогодишно разкаяние. Тертулианъ буйствува съ фанатическа ненавистъ противъ всѣкаква пурпурна ивица, съ която жената обшива дрехата си. Лактанций проклита поетитѣ и философията, които увличатъ невиннитѣ души къмъ погибель, които унищожаватъ живописъта, защото: — *quod nascitur, opus Dei est; ergo quod fingitur, diaboli negotium*. Театърътъ, циркътъ ставатъ „*diaboli figmenta*“; светитѣ отци се прѣдпазватъ даже отъ боитѣ, отъ цвѣтоветѣ, защото демонътъ, злиятъ врагъ, съ по-голямъ охота се кичи съ яркитѣ цвѣтове на разкоша.

Исаврий Иконокластъ се надпрѣварва съ Григорий Велики въ разрушаване творенията на изкуството. Теодосий II заповѣдва да се разрушатъ всички храмове и да се въздигнатъ навсѣкждѣ кръстове. Тѣ унищожаватъ или смисъла на най-хубавитѣ произведения, или съзсѣмъ ги унищожаватъ така, както демонолога Киприянъ учи, че въ стихотворенията се криятъ „*varia daemonia*“. Жрицата Афродита става публична жена, която може всѣки да заплуюе, а любовта — о, Боже, лѣбовта — *amor si vincitur, diabolls vincitur!* цѣлата природа става жертва на правилата, а най-вече изцѣрвящата. Богъ е изпратилъ болестъта,

— 10 —

за да може поне частъ отъ грѣховетѣ си човѣкъ да изкупи тукъ на земята; грѣхътъ прѣпятствува на божествения Промисълъ. Въ краенъ случай, допусчатъ се още екзорцизми*) на прокаженитѣ, не за това, разбира се, за да се излѣкува болестта, а само да се прояви мощта на Добриятъ Богъ, тържествуващъ надъ Злия.

Ubique daemon! Споредъ Йеронима, цѣлиятъ въздухъ е изпълненъ съ демони, трепери отъ тѣхниятъ викъ и плачъ за смъртта на боговетѣ, въ всѣко цвѣтче, въ всѣко дръвце е демона, защото той е радостта и плодородието, богатството и красотата. Въ качеството на Люциферъ, той праща денътъ, който завършва съ свѣтътъ на Венера, навѣщащъ разкошни, сладострастни сънища. Древнитѣ вѣкове познаватъ само една религия — борбата съ демона.

Съ фанатическо безумие църквата е нападала най-интимнитѣ и най-светитѣ връзки, които свързватъ човѣка съ вселената. Тя насилствено е откъсвала човѣка отъ природата, като го е поставяла между небето и земята. Тайнитѣ връзки, съединяващи човѣшката душа съ природата, душата, като абсолютъ, като феноменъ, независеща отъ мозъка, сж били обявени като сатанинска, дяволска измама на очитѣ. Хората на древността сж се намирали въ най-интимни отношения съ природата. Тѣ сж живѣли непосредствено съ и въ природата, тѣ сж били частъ отъ нея, частица отъ нейния нервъ, който проявява нейнитѣ най-

*) Гр. заклинания. Б. Пр.

— 11 —

малки промѣни въ външността на човѣка. И ако всичкитѣ изобретения на човѣшкия духъ сж само проекция на неговия организъмъ, то политеистическиятъ култъ би билъ непосредствена проекция на природата въ всичката нейна съзилающа и разрушаваща мощъ. И както душата отразява въ външниятъ механизъмъ своитѣ прѣживѣвания, които продуцира отъ вътрѣ, така и природата се е отразила въ дивнитѣ символи на езическиятъ култъ. Въ безумна борба църквата е разкъсвала кжсъ по кжсъ тази артерия, чрѣзъ която кръвта на земята е текла въ човѣка. Тя е унищожавала безсъзнателниятъ изборъ на природата, който се е проявявалъ въ красотата, силата и могществото, тя е пазила всичко онова, което природата иска да отхвърли, противъ което тя така мощно възстава: мърсотата, уродството, болестта, хромотата и скопяването. Църквата съ най-голѣма охота би скопила цѣлия свѣтъ, би угасила свѣтлината, би прѣнесла въ жертва цѣлата земя, като би я прѣобърнала въ сѣренъ дъждъ; — и нейниятъ единственъ стремежъ, нейното единствено най-силно желание е било да настѣпи страшниятъ сждъ.

Но нервътъ, артерията, не се остави да бжде така лесно унищожена. Особено народътъ, тази рожба на земята, още силно се е крѣпилъ къмъ нея. Отъ най-малкия случай се е ползувалъ той, за да се възвърне къмъ своитѣ любими земни богове.

Съ най-кръвожадни закони християнитѣ сж изливали своята яростъ противъ езичниците, но

— 12 —

демонътъ, т. е. земята, природата, е билъ неразрушимъ. Той е отивалъ въ горитѣ, таилъ се е въ най-непристъпнитѣ пещери, събиралъ е тамъ своитѣ вѣрующи и е празнувалъ диви вакханалии.

Но най-много църквата е отправяла своята фанатическа яростъ и ненавистъ противъ Сатаната — Магъ, Сатаната — Изцѣрителъ. Бждете смирени и нищи духомъ, бждете покорни, подражайте и не мислете. Такъвъ е билъ висшиятъ религиозенъ законъ на тъмнитѣ маси. Но Магътъ е билъ гордъ, защото се е противопоставялъ на всички закони. Като се е противопоставялъ на закона за привличането, той се е издигалъ въ въздуха и не е потъвалъ въ водата. Ако той би поискалъ да го хвърлятъ даже въ огънтъ, пакъ би излѣзълъ неповрѣдимъ. Магътъ е билъ твърдъ гордъ, за да подражава. Азъ също мога да се обоготворя чрѣзъ добродѣтелята, — е казвалъ Теодоръ отъ Монсуестъ. Магътъ е прѣзиралъ нищетата на духътъ, защото е открилъ всички тайни и отгатналъ всичко съкровено. По звѣздитѣ той е опрѣдѣлялъ наслѣдницитѣ на царетѣ и знаелъ бждащото на всички народи. Магътъ е билъ упоритъ прѣстѣпникъ на всички закони, извѣстни на ясновидеца. Христосъ е демократизиралъ своето учение. Като съучастници на своето възстание противъ Вехтия Завѣтъ, той е направилъ селянитѣ и робитѣ, които сж били по-вече, дѣца отъ дѣцата. Магътъ е насаждалъ своето учение само между най-гордитѣ и мощни души.

Противъ този упоритъ титанъ сж се опълчили християнската яростъ, ненавистта на нищитѣ

духомъ, поклонниците на закона и тѣзи, които не сж били за нищо друго способни, освѣнъ за подражание. Законитѣ на Константина сж вече налагали тежки наказания за магия. И ето, излизатъ редъ закони, едни отъ други по-строги, докато при императора Валента сж били избити всички философи, между които и гениалния Ямбликъ, който се е отровилъ въ тъмницата. Достатъчно е било да се притежава само една философска книга, за да се изложи животътъ на опасностъ. За да избѣгнатъ тази участъ, жителитѣ на империята сж изгорили всички книги. И ето, започва се страшното мъчение на гордитѣ дѣца на Сатаната, въ сравнение на което прѣслѣдването на християнитѣ при Нерона изглежда като приятна забава.

По това врѣме, магътъ стана жрецъ. Около него се групиратъ всички езически общини; всички останки отъ езичесвото пригрѣщатъ магията. Наистина, тѣ губятъ своята символична сила, своето съдържание. Никой не е знаялъ какво означаватъ знацитѣ и символитѣ, но и тукъ магътъ е намѣрилъ изходъ. На знацитѣ той придалъ мистическо значение, което малко по-малко започнало да дѣйствува като мощно внушение. Думитѣ, значението на които никой не е помнилъ, ставатъ мощно магическо срѣдство, съ помощта на което магътъ е установилъ сношенията между своя повелителъ и своята душа.

Църквата е разбрала, че съ наказания и мъчения нищо не може да направи. Въ способността си да подражава и само да подражава, тя се е обърнала къмъ „обратниятъ ударъ“, къмъ

този „choc en retour“, който играе такава важна роль въ магиитѣ.

Заклинанията чрѣзъ магически знаци сж били замѣнени съ църковни обряди. Магическиятъ заклинания се парализирали отъ богослужението. Съ светена вода сж изгонвали Сатаната и ако магьосникътъ, въ името на Сатаната, е извиквалъ буря, то християнинътъ е могълъ да я разпръсне съ кръста.

Но колкото повече е продължавала борбата, толкова повече е отстъпвала църквата. Тя е била принудена да слѣе езическия култъ съ своя. Вакханалиитѣ при празденствата Ceres Gibera сж били прѣнесени въ процесиитѣ на тѣзи на Св. Дѣва и до тринадесетия вѣкъ народа, заедно съ свещеницитѣ, е празнувалъ оргиястичнитѣ празденства, празникътъ на магарето, празникътъ на безумцитѣ (fatourum); — останки отъ фаллическиятъ култъ сж се вмъкнали въ църквата: изображенията на колонитѣ сж изобилствували съ порнографически фигури и любимъ сюжетъ за изобразяване релефи е билъ Ной, прѣлюбодѣйствуващъ съ дъщеритѣ си. А особено Ада Божел! Колко е прѣкрасно!

Тукъ бѣдниятъ мозъкъ на църковнитѣ учени и теолози, които така охотно, наивно и обширно сж копирали единъ отъ другъ, не е имало нужда да се напрѣга. Аидъ нанася жестока побѣда на добриятъ Евсевий. Да, понѣкога и Демонътъ може да има добри откровения, но все пакъ чудно е било това, дѣто езичниците така хубаво сж познавали ада. Рабанъ Мавръ, въ своето описание

на ада, не забравя даже Флегстонъ, Коцита и Стиксъ — и прѣзъ врѣме на всичкитѣ срѣдни вѣкове лодката на Харона се смѣта за лодка на Демона.

Демонътъ е навсѣкждѣ. Сатаната тържествува. По-рано той е прѣчилъ на църквата да закрѣпи властта си — сега той става всемогщъ господарь, отъ когото свѣтътъ се бои и се мжи да омилостиви. Даже сж се страхували да дишатъ, да не би злиятъ духъ да се посели въ тѣлото. Въ четвъртиятъ вѣкъ се появява чудовищната секта на массалиевитѣ, които се смѣтатъ за запазени отъ дявола; тѣ се опълчаватъ противъ всичко, викатъ, плюватъ, гърчатъ се въ най-ужасни конвулсии, за да се завардятъ отъ нечистия духъ, името на когото е „летонъ“.

Сатаната приема хиляди видове. Той става богословъ, отива въ пустинитѣ и измжчва светитѣ отци съ най-съблазнителни въпроси, той сѣе въ душитѣ имъ хиляди съмнѣния, отива въ мѣнастиритѣ и възбужда измжчения мозъкъ на монаситѣ съ най-съблазнителни видѣния, той навѣстязва добродѣтелнитѣ жени нощѣ, отнима отъ тѣхъ волята и разума и ги тласка къмъ най-безсраменъ развратъ; той се вмѣква въ мозъка на много хиляди вѣрни и имъ внушава диви проклетия и богохулства.

Църквата бѣше почти безсилна да се защитава отъ Сатаната. Екзорцизмитѣ заематъ все по-голѣмо и по-голѣмо мѣсто въ жертвоприношенията. Нито една литургия не се е извършвала съ

такъв разкошъ, както при екзорцизмитъ. Не се рѣшаватъ повече да изпълняватъ религиозни церемонии, безъ прѣдварително да сж омагьосани всички кѣтчета на черквата. При папа Сиксъ V изгонватъ дяволскитъ чари даже отъ египетскитъ обелискъ, прѣди да го поставятъ въ Римъ.

Колкото по-яростно се е водила борбата отъ страна на църквата, толкова по-силенъ е ставалъ Сатаната. Завладяването взима връхъ, Сатаната се подиграва надъ църквата съ ревящитъ гласове на завладѣнитъ; той върши чудеса прѣдъ вѣрующитъ тълпи. Той открива на свещеника тайнитъ грѣхове, той прѣдсказва нѣща, които дѣйствително се сбждватъ. Той издига тѣлото на нѣкой завладѣнъ въ въздуха и го хвърля на земята, безъ да му причини и най-малката вреда.

Църквата прибѣгва къмъ най-отчаяни срѣдства. Прѣдполагайки съ право, че всѣка силна страсть прѣдразполага човѣка къмъ завладѣване, тя забранява и най-малкото проявление на страстьта. Всѣка страсть има свой демонъ; ако убиешъ страстьта — убивашъ демона.

Свѣтътъ е въ отчаяние. Какъ може човѣкъ да се запази отъ Сатаната и неговитъ съблазни? Какъ може човѣкъ да се защити отъ постоянното, вѣчното изпадане въ сладострастни хомоцинации, отъ хилядитъ подиграващи се и смѣющи гласове, които Сатаната отправя срѣщу Бога? Всѣка мисль е грѣхъ: дѣвицата, несъзнателно извикваща любовни въздишки въ юношата — грѣши, а съ това, споредъ мнѣнието на Св. Киприянъ, губи дѣвственостъта си. Хубавата жена безсъзнателно

— 17 —

грѣши, защото, вслѣдствие красотата си, може да се наподобява на сърпа, съ който Сатаната жъне своята жътва (Анселмъ). Монахътъ, когото Демонътъ отвлича отъ кръста — грѣши, защото показва безсилие въ борбата. Съпругата грѣши, ако въ акта на раждането влага повече интересъ, отколкото любовъ къмъ Бога. Монахинята — грѣши, ако се кжпе повече отъ два пжти въ мѣсеца. Навсѣкждѣ грѣхъ, навсѣкждѣ вѣчно проклятие; съ една само мисль, съ една единствена постжпка — губишъ правото на Рая и попадашъ въ ржцѣтъ на Сатаната. За този, който веднажъ е попадналъ въ ржцѣтъ на Сатаната — нѣма спасение. Защото, даже и светцитѣ признаватъ, че много отъ дяволитѣ прѣзиратъ екзорцизмитѣ и, при все това, съвсѣмъ не се боятъ отъ тѣхъ.

И въ това врѣме на масова психиатрия, когато заразителната истеро-епилепсия се разпространява съ свѣткавична бързина изъ цѣлия свѣтъ, когато всѣки часъ се очаква свършекътъ на свѣта и живѣятъ въ най-голѣмо отчаяние прѣдъ приближаващия Страшенъ Сждъ, изниква вѣрата въ Параклета, триличниятъ Сатана — Антихристъ.

И врѣмето, когато той трѣбваше да се възцари — настжпваше. *Ju brevi tempore saeviet*, казва Киприянъ, а Лактанций твърди, че това врѣме е вече дошло.

Най-странни прѣдположения сж съществували за Антихриста. Той е човѣкъ на грѣхътъ, дѣте на гибелта, беззаконикъ, ругателъ, прѣ-

— 18 —

стѣпникъ. Той ще се роди отъ папа и сукубатъ или пъкъ отъ „*immundissima meretrix et crudelissimo nebulone*“. Грѣхътъ е неговата стихия, но той е великъ въ грѣхътъ. Всичко, което е училъ Христосъ, той ще разруши, всѣки грѣхъ ще издигне до добродѣтель. Той ще се издигне до небесата, ще влѣзе тържествено въ „храма“ и ще заповѣда на Господъ да го възвеличае. Той ще заповѣда да убиятъ служителитъ на Христа, и съ дръзки, горди уста ще се провикне: „Крѣвта имъ принадлежи намъ и на нашитъ дѣца!“ Той ще направи такива голѣми чудеса, каквито и Синъ-Божий не е правилъ. И неговата мощъ ще бѣде такава, каквата е спомената въ книгата на Йова, 4, 1: „Никоя властъ на земята не може да се сравни съ властта на този, който е създаденъ така, щото да не се бои отъ нищо; който вижда всичко възвишено и който царува надъ всички синове на гордостта“.

И Антихристътъ дойде. Но не Антихристътъ на материалното господство, а Антихриста на дѣхътъ, на гордостта и на величието: божествениятъ Мани. Дотегна на Сатаната да буйствува въ лудостта на епилептицитъ, дотегна му да живѣе въ блудството на монашескитъ сѣнища; глупавата игра съ екзорцизмитъ не го занимаваше повече. Той е искалъ да стане Богъ, прѣди Богъ да бѣде въ състояние да роди настоящия Антихристъ, Богъ въ царството на духътъ, гордъ, свирѣлъ Противобогъ, който би изпратилъ Синътъ на Добрия Богъ обратно въ царството на невидимото.

120 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ИВО АНДРИЧ (1892 – 1975)



Иво Андрич през 1922 г.

Годишнината от рождението на Иво Андрич (Иво Андрић, 1892 – 1975) отбелязваме с една непозната до този момент страница от творческата биография на писателя, която в същото време е съзвучна с най-голямата тема на неговото творчество – историческата и духовната съдба на балканския човек. Предлагаме откъс от неговата дисертация за присъждане на научната степен „доктор“ във Философския факултет на Университета „Карл Франц“ в Грац, защитена през 1924 г., когато е вицеконсул в посолството в Грац. Преди да напише своята докторска дисертация *Развитие на духовния живот в Босна под влияние на турското владичество (Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине)*, Андрич вече е създал своите поетически книги *Ex Ponto* (1918) и *Неспокойства (Немири)*, (1920), както и първите си разкази, сред които *Пътят на Алия Джерзелез (Пут Алије Ђерзелеза)*, (1920). Още с първите си белетристични творби Андрич тръгва по пътя на голямата литература, по който ще създаде най-значимите си романи – *Мостът на Дрина (На Дрини ћуприја)*, (1945), *Травнишка хроника (Травничка хроника)*, (1945), *Прокълнатиот двор (Проклета авлија)*, (1954), десетките разкази, новели и есета, с които ще получи световно признание, увенчано през 1961 г. с Нобелова награда.

ВЛИЯНИЕТО НА ТУРСКОТО¹ ВЛАДИЧЕСТВО ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА ДУХОВНИЯ ЖИВОТ В БОСНА

V глава. Сръбската православна църква, нейното развитие и нейното въздействие по време на турското владичество като отражение на духовния живот на православната част от населението

- 1) Организация на църквата
- 2) Условия на живот на свещенослужителите
- 3) Влияние на гръцката йерархия
- 4) Снабдяване с църковни книги чрез отпечатване и преписване
- 5) Наченки на литературна дейност сред духовенството
- 6) Църковните общини като инициатори на обучението в училищата
- 7) Значението на манастирите в живота на православното население

Положението и развоят на сръбската православна църква по време на държавната самостоятелност на Босна са ни известни само частично и в едри щрихи. Не стоят много по-различно нещата и с онова, което е известно за сръбската православна църква в Босна по турско време, особено от първото столетие на турското владичество.

Когато в средата на XV век изчезват и последните сенки от сръбската държавна самостоятелност и когато турската вълна нахлува до Срем и до Босна, престава да съществува и Печката патриаршия, от която зависи и сръбската православна църква в Босна. Всички сръбски православни митрополии попадат под юрисдикцията на Охридския архиепископ.

Едва през 1557 г. Мехмед паша Соколович² възстановява патриаршията в Печ. Този най-забележителен велик везир на турската империя е син на сръбски православни родители от Босна и още като дете в резултат на „аджами-оглан“³ е отведен в Цариград, където приема исляма и постига голям авторитет и могъщество⁴.

¹ Както се вижда и от оригиналното заглавие – *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, в дисертацията си Андрич говори за „турско“ владичество. Предложеният превод зачита авторското право, но сме длъжни да отбележим, че по-коректно би било да се употребява определението „османско“ вместо „турско“ владичество, респективно „Османска“ вместо „турска“ империя. – Б. ред.

² Литературният образ на Мехмед паша Соколович присъства в най-известния роман на Иво Андрич – *Мостът на Дрина*. – Б. ред.

³ За „аджами-оглан“ вж. III глава. – Б. а. Аджами-оглан – кръвен данък, според който християнски деца са обучавани за „слуги на Високата порта“. – Б. пр.

⁴ Срв. Bašagić. *Povijest Bosne*, с. 41. – Б. а. Вероятно Андрич е допуснал грешка, тъй като Башагич той цитира в предходните части на своята дисертация като

Характерно за тогавашните църковно-политически условия е, че Мехмед паша дори като везир на турската империя не скъсва връзките си със своите най-близки роднини, които са останали верни на християнството.

Било защото е смятал възстановяването на патриаршията за полезно за стабилизирането на ситуацията в страната, било защото е бил обхванат от желанието да помогне на своите роднини да се издигнат до авторитетни позиции, Мехмед паша Соколович през 1557 г. поставя своя брат Макарий за патриарх в Печ и с това отново възстановява патриаршията⁵.

След смъртта на Макарий през 1573 г. той назначава своя племенник Антоний за херцеговински епископ. Антоний става патриарх в Печ.

Приблизително по време на възстановяването на Печката патриаршия за първи път се споменава и за митрополит в Зворник⁶. Това е третата сръбска православна митрополия в Босна.

Турското нахлуване заварва две митрополии, а именно: Дабарската, със седалище в манастира Бая, и Милешевската (Херцеговинската), със седалище в Милешева. Всичките три митрополии оцеляват през многобройните съдбоносни превратности по турско време, само че при това са сменяли седалището си и своите названия, докато окончателно не се установяват в административно-търговските центрове: Дабарската митрополия – в Сараево (от 1713 г.), Милешевската – в Мостар (от 1766 г.), и накрая Зворничката – в Тузла, през 1852 г.⁷

Докато животът на католическото духовенство в Босна по време на турското владичество – въз основа на манастирски хроники, протоколи на дефиниториума⁸ на францисканската провинция и особено въз основа на обемните архиви на конгрегацията за пропаганда на вярата (Congregatio de Propaganda Fide), а освен това и от докладите на визитаторите и епископите – може да се реконструира до най-малки подробности, то за живота и дейността на сръбското православно духовенство от този период са запазени твърде малко сведения.

автор на *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine (od god. 1463 – 1850)*, докато за автор на посоченото заглавие, при това изписано точно като *povijest*, а не като *poviest*, той посочва М. Прелог (М. Prelog. *Povijest Bosne u doba osmanlijske vladave*). Всички цитирани източници въвеждаме според оригинала. – Б. ред.

⁵ Срв. К. Jireček. *Der Grossvezier Mehmed Pascha Sokolović und die serbischen Patriarchen Makarij und Antonij* (Archiv für Slav. Philologie, IX, 1886: 291 – 297). – Б. а.

⁶ Срв. А. Hudal. *Die Seisch-orthodoxe Natiobalkirche*. Graz-Leipzig, 1922: 57. – Б. а.

⁷ Пак там: 58. – Б. а.

⁸ Дефиниториум – консултативен съвет. – Б. пр.

От оскъдните записки на отделни пътешественици, които по онова време пътуват из Босна и Сърбия, се вижда, че положението на сръбското православно свещеничество е крайно тежко.

Вече споменатият Георгиевич⁹ посочва, че сръбските православни свещеници в Сърбия живеят в голяма мизерия и са принудени да продават дърва по градовете, за да оцелеят. В описанието на своето пътуване през 1573 г. Герлах също свидетелства, че сръбското православно духовенство не разполага с никакви приходи; че живее твърде оскъдно и не според своя ранг и своето положение¹⁰.

Те [свещениците] носят същите дрехи, както и обикновените селяни. Герлах лично видял как свещеник начело на погребение крачи „с голи нозе до колене“¹¹, докато французинът Льофевър, който през 1611 г. пребивава в Милешева, отбелязва, че се е натъквал на свещеници, които са полуголи и толкова измършавели, че „предизвиквали силно съчувствие у виделите ги“¹².

Дори през XIX век Вук Ст. Караджич отбелязва, че сръбските православни свещеници се обличат „кой както си иска“, че „орат, копаят, прокарват вади, косят, цепят дърва“ и че някои от тях „отслужват литургия от дъжд на вятър“¹³.

През XVIII век положението на сръбските православни свещеници се влошава почти във всяко отношение. През 1767 г. е закрыта патриаршията в Печ и Босна става непосредствено подчинена на патриарха в Цариград. Това решение е със съдбовно значение за сръбската православна църква в Босна и за нейната по-нататъшна съдба.

До сана на екуменически патриарх може да се стигне само чрез султански ферман и по тази причина споменатият сан става предмет на публично наддаване, в което цариградските гърци живо участват, като

⁹ Във II глава на дисертацията Андрич споменава за Бартоломей Георгиевич/Гьоргевич (Bartholomeus Gjorgjević) – пътешественик, прекарал много години като пленник в „Турция“ (по Андрич) и впоследствие описал в серия произведения начина на живот, обичаите и навиците на „турците“, както и положението на християнското население в империята, като дава описание и на т. нар. „кръвен данък“. – Б. ред.

¹⁰ „Този белградски енориаш е бил занаятчия и се е научил да чете и пише в някой манастир“ (Гласник срп. уч. друштва, XXXVI: 212). – Б. а.

¹¹ Пак там. – Б. а.

¹² V. Jelavić. *Kratki francuski putopis kroz Hercegovinu i novopazarski Sandžak*, g. 1614, GZM, 1907: 471. – Б. а.

¹³ Вук Ст. Караџић. *Живот и обичаји народа српскога*. Беч, 1867: 296. – Б. а.

инвестират свой капитал¹⁴ подобно на всяко друго доходно начинание.

По това време в Босна се поставя началото на цяла поредица от гръцки владии, „които са оставили много лош спомен след себе си“¹⁵.

По същия начин, по който достигат до званието, те се и отнасят към тази чест, което значи, че явно и безогледно са се възползвали и от подчиненото им свещеничество¹⁶.

Гръцките владии в Босна, както и в Сърбия, са „бич за масите“. Чужди по език и по дух, гледащи на своето епископско достойнство единствено като на източник на приходи, те не само не са правили нищо за духовния напредък на поверената им епархия, но и в много случаи са нанасяли щети както в материален, така и в морален план, често работейки с турците в ущърб на християните¹⁷. От 1766 до 1880 г., значи точно през столетието, което е толкова богато на нови идеи в стимулирането на културата, те държат сръбското православно духовенство в постоянна мизерия и почти необразовано; това фатално влияние на владииците е една от главните причини сръбските православни свещеници по времето на турското владичество да не развият никаква литературна дейност, нито да направят достоен за споменаване принос към културата.

Заедно с този конкретен натиск разбираемо е, че поради подчиненото положение на раята върху сръбските православни свещеници се налагали и други общи ограничения, засягащи основно немюсюлманите. През XIX век по време на руско-турските войни, както и по време на въстанието в Сърбия и на борбите в Черна гора цялата ярост на турски-

¹⁴ L. Von Ranke. *Serbien und die Türkei im XIX Jahrhundert*. Leipzig 1879 (Samtliche Werke, XLIII u. XLIV: 29). Един английски пътешественик, който в края на XVII век е бил в Цариград и е имал възможността да опознае патриарха и неговото обкръжение, пише: „Властта, придобита със симония, те удържат с тирания. Защото, щом вземат властта в свои ръце, те веднага се обръщат към своите владии с искане да им се върнат похарчените пари. Който владика се опита да се измъкне, те го свалят и на негово място поставят друг. След това епископът притиска нисшестоящото духовенство, а то пък – народа“. – Georges Wheler. *Voyages de Dalmatie, de Grèce et du Levant*. Amsterdam, 1689. Срв. Годишница Н. Чупића, XVII, 1897: 124. – Б. а.

¹⁵ Вл. Ћоровић. *Манастир Тврдош*. GZM, XXIV, 1912: 414. – Б. а.

¹⁶ „Гръцките архиепископи са ръкополагали за пари и онези, които едва са могли да четат църковни книги“ (Н. Дучић. *Историја српске Цркве*. Београд, 1892: 202). – Б. а.

¹⁷ „Имали са по-близки отношения с държавната власт, отколкото с онези, които са им били поверени“ (Ranke. Op. cit.: 29). – Б. а.

те гонения е насочена срещу сръбската православна част от населението и неговите свещеници, защото турската власт ги смята за естествени съюзници на бунтуващите се срещу нея като единомислещи.

А ако към всичко това се прибави и фактът, че сръбската православна църква, която спадала към екуменическият патриархат, има седалище в рамките на турската империя и че до XVIII век не е имала опора никъде извън границите на тази империя, лесно може да се обясни защо животът на сръбската православна църква се развива в най-примитивни форми и защо нейната книжовна дейност не се е изразявала в друго, освен да обслужва единствено църквата и нейните най-тесни потребности.

Сръбските печатници¹⁸ работят съвсем за кратко и още първите десетилетия на турското владичество слагат край на тази дейност. Първата печатница, основана през 1493 г. от Джурадж Църноевич в Обод, преустановява работа много бързо¹⁹. Изданията на тази печатница, въпреки че са твърде малобройни, са проникнали и в някои херцеговински манастири²⁰.

Не по-дълго просъществува и печатницата в Горажде. От книгите, отпечатани там, са се запазили един молитвеник (*Евхологион*) и един псалтир. Този псалтир се намира в сръбската православна църква в Горажде и от него може да се види, че е отпечатан под надзора на „стареца“²¹ и родител“ Божидар Горажданин, а изпод ръката на благочестивия калугер и свещеник („смерении мних и свештеник“) Теодор, в лето 1529-о²².

В босненските и херцеговинските църкви по-малобройни са книгите от печатницата на Божидар Вукович, основана през 1520 година във Венеция с благотворителни средства. Неговата дейност чак до средата на XVI век продължава синът му Вичентий.

Още през втората половина на XVI век Йеролим Загурович, големец от град Котор, печата във Венеция сръбски православни книги. В

¹⁸ Срв. III глава. – Б. а.

¹⁹ Срв. Jagić. *Der erste Cetinjer Kirchendruck vom Jahre 1494. Eine bibliographisch-lexikalische Studie* (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften; Band XLIII). Wien, 1894. – Б. а.

²⁰ Срв. Нишифор Дучић. *Књижевни радови*, I. Београд, 1891: 81. – Б. а.

²¹ Старец – монах, свързан с християнското движение на старчетството, който е постигнал висше духовно просветление и е удостоен с правото да дава духовни наставления. – Б. ред.

²² Срв. GZM, XIII, 1901: 31 – 70; 289 – 350. – Б. а.

тази негова дейност му помага някой си Яков Крайков²³ от София, докато за продажбата на книгите се грижи някой си Кара Трифон от Скопие. В сръбските православни църкви в Чайниче и в Травник се намират два псалтира, издадени в печатницата на Загурович²⁴.

Към средата на XVI век съвсем за кратко в Белград²⁵ работи печатница, в която нейният основател Радиша Димитрович започва да печата евангелието; но делото е прекъснато поради смъртта му; продължава го Троян Гундулич от Дубровник с помощта на йеромонах Мардарий от Мъркшината църква. Това „Белградско евангелие“ се намира в два екземпляра в манастира Житомирски в Херцеговина²⁶. В същия манастир се откриват следи и от дейността на сръбски печатари в Румъния, които в началото на XVII век са повикани от православния меценат – влашкия войвода Матей Басараб²⁷.

Обаче дори по времето, когато съществуват горепосочените печатници, с тяхната дейност, която се развивала твърде мудро, не е било възможно да се удовлетвори необходимостта от църковни книги, така че те и по онова време е трябвало да се преписват; а когато печатниците изчезнали, преписването останало единствено средство за размножаване на църковни книги, което продължава до XVIII век – до момента, когато Русия започва да снабдява сръбските православни църкви с необходимите църковни книги. С това се обяснява защо сред книгите, които произхождат от този период и които се съхраняват в босненските сръбски православни църкви, повечето са писани на ръка, а не са печатани²⁸.

Това са предимно съчинения за нуждите на богослужението, и то в най-тесния смисъл на думата: псалтири, книги с песнопения, евангелия

²³ Яков Крайков (XVI в.) – първият български издател. – Б. ред.

²⁴ Пак там: 59 и 303. – Б. а.

²⁵ Прохаска твърди, без да прилага никакви доказателства, че този „Биоград“ не е днешната столица на Сърбия, а „Биоград в Херцеговина“ (D. Prohaska. *Das kroatisch-serbische Schifftim in Bosnien und der Herzegowina*. Zagreb, 1911: 87). – Б. а.

²⁶ Вук Караджич е склонен да приеме, че този Белград е днешната столица на Сърбия (*Скупљени грамат. и полем. списи*. Држ. издање, Београд, 1896, књ. III: 381 – 382. – Б. а.

²⁷ За печатането на сръбски църковни книги в Румъния вж. Стојан Новаковић. *Српски штампари у Румунији* (Годишњица Н. Чупића, XVII, 1897: 331 – 348). Влашкият войвода Матей Басараб е помагал на херцеговинските манастири не само с църковни книги, но и с пари (С. Торовић. *Херцеговачки манастири*. ГЗМ, 1911: 510). – Б. а.

²⁸ Срв. М. Живковић. *Србуље у Сарајеву*. Гласник Срп. уч. друштва LXI: 179 – 210; М. М. Вукићевић. *Из старих Србуља* (ГЗМ, XIII, 1901: 31 – 70; 209 – 350. – Б. а.

и т.н. Тези механично преписвани текстове нямат нищо общо с истинската литература, а художествената им изработка рядко се отличава с богатство и вкус. И въпреки това тези църковни книги, съдържащи бележки, оставени от преписвачите, както и от тези, които са ги ползвали след това, ако бъдат разгледани по-добре, разкриват множество твърде интригуващи сведения за тогавашните условия особено по отношение на влиянието на турското владичество върху раята и върху нейния църковен живот.

Така например бележка на преписвач от 1565 година върху екземпляр на Патерика (Учението на светите отци), който се съхранява в Музея на сръбската православна църква в Сараево, сочи, че и в „онези усилни и прискърбни времена“ и извън манастирските зидове сред гражданите е имало хора, които са се грижили за религиозно-културните потребности на църквата²⁹.

И онези задължителни формулировки, с които преписвачите редовно завършват работата си и в които по правило молят да им се простят евентуалните грешки и да не ги проклинат, не са – както например Прохаска мисли – винаги само шаблонно добавени и поради това напълно лишени от съдържание. Сред тези бележки се намират и такива, в които се отразяват тогавашните църковни и социално-политически условия и които понякога водят към заключения и за личната съдба на преписвачите³⁰.

²⁹ Бележката, която преписвачът слага в края на текста, е интересна, защото пластично и детайлно разкрива тогавашното меценатство, както и начина, по който се е осъществявало преписването:

Повелѣниемъ г(оспо)дина Михаѣла Дѣсисалича и братѣмъ его Николи и Драговратоу троудѣхъ се шъ кмъ писани азъ многогрѣшни и окнами и мѣншы въ ча(о)цѣ богати гр(ѣ)хми и оубоуымъ добримы дѣли дѣакъ Мѣт(а)рь ѿ твои друга и сѣе пи(са) въ мѣстоу Сараевѣ въ багоч(е)стыываго хр(с)тіани на двомоу Михаѣла кѣюнжѣ Дѣсисали(ча) въ велицен ча(с)ти и оу(с)рѣ(д)ню.
GZM, XIII, 1901, p. 36.

– Б. а. Този цитат не е преведен от Андрич и затова го прилагаме в оригинал. Цитатите от четвороевангелието от манастира Света Троица (Плевля) и четвороевангелието в Църковния музей в Сараево (вж. по-долу) са дадени и в оригинал, и в превод на сръбски, но ги представяме единствено в наш превод. – Б. пр.

³⁰ Четвороевангелието от манастира Света Троица (Плевля) от 1538 г. преписвачът завършва по следния начин:

„В тези злочести и прискърбни времена безмилостните турци се нахвърлиха върху стадото Христово като свирепи лъвови и този страх смути ума ми. Затова аз, грешникът, моля читателите и преписвачите, ако нещо съм сгрешил или дръзко съм написал, да го поправят със своя бистър ум и знания, в името на

Тъй като преписвачите са били рядкост, преписването – тежка и пипкава работа, а набавянето на книги от чужбина – свързано с още по-големи трудности, разходи и опасности, такива книги са били на голяма почит и са представлявали голяма веществена ценност. Тяхната скъпоценност ставала повод турците (а понякога вероятно и някои християни), без да се плашат от проклятията, по правило изричани в края на текста и насочени към всеки, който би ги откраднал, да посягат на тях и да ги препродават³¹.

По правило летописните бележки се отнасят за тогавашните политически събития, за промените на престола и сред везирите или за войните, както и за природни явления, посещения или смърт на патриарси и митрополити.

И преди XVIII век босненски манастири си набавяли църковни книги от Русия. В манастира Житомирски се намират такива книги още от 1637 г.³² Все пак едва през XVIII век започва постоянният приток на църковни книги от Русия, макар че набавянето на книги по този начин служело единствено за църковните нужди в най-тесния смисъл.

Христа“ (М. Вукићевић. *Из старих Србуља*. GZM, XIII, 1901: 297). В друго евангелие от същия манастир и по същото време [пише]: „По времето на султан Сюлейман цялото царство е принадлежало на мюсюлманите. И велика беше нашата беда. Всичко, което имахме, те ни го взеха. Едни си отиваха, други идваха и всичко наше вземаха. Ръката ми тежи, а умът ми е смутен от грижи, причинени от турците“ (пак там: 313). В един миней в същия манастир от 1560 г. преписвачът прибавя към обичайната заключителна формула, с която се извинява за евентуални грешки: „Защото писах със стъклени очи (очила?), бидейки много стар“ (пак там). – Б. а.

³¹ В едно четвроевангелие в Църковния музей в Сараево е написана средната бележка: „Това се случило през лето 1682-ро. Това свето Евангелие купила монахиня Ефимия (името е написано с тайнопис и едва по-късно е дешифрирано) за 30 динара от един прокълнат от Бога турчин по време, когато всички наши свети манастири са разрушени заради нашите грехове“ (Гласник Срп. уч. Друштва, 1885, LXIII: 200). В една ръкописна проповед на св. Йоан Златоуст в манастира „Света Троица“ се намира следният надпис от 1695 г.: „Нека се знае как аз, грешният монах на име Захарий, дойдох в манастира „Света Троица“ и намерих тази книга при исмаилитяните (турците) и Новак Бесарович я откупи (GZM, 1901: 291). В остатък от евангелие в същия манастир: „Светата книга Евангелие беше в ръцете на агаряните (турците). Спасена е през л. 1858-о, 13 ноември“ (GZM, XIII, 1901: 321). Срв. Љ. Стојановић. *Стари српски записи и натписи*, I, II, III, IV. – Сборник на историју, језик и књижевност српског народа, I оддел, I, II, III, X. Београд, 1902, 1903, 1905, 1923. – Б. а.

³² Прохаска. *Op. cit.*: 91. – Б. а.

Последица от все по-широката употреба на руски книги в сръбските православни манастири е все по-масовото навлизане на русизми не само в езика на църквата, но и в книжовния език въобще. Едва благодарение на Вук Ст. Караджич и на неговото пионерско дело това влияние е ограничено и впоследствие изцяло преустановено.

През XIX век могат да се забележат първите наченки на литературна дейност сред сръбската православна част от босненското население³³.

Архимандрит Йоаникий Памучина (1810 – 1870) се проявява като сътрудник на „Сербско-далматински магазин“ и събира народни приказки.

Калугерът Прокопий Чокорило (1802 – 1866), известен повече със своята хроника, е оставил един опит за речник на турцизмите в сръбо-хърватския език; като сътрудник се появява в „Сербско-далматински магазин“, а посредством А. Хилфердинг³⁴ – и в руски списания.

Покрай тях за първи път се появява и светски писател – Ато Маркович Шолая.

Тези първи опити са интересни и поради това, че се появяват точно в Мостар, където през втората половина на XIX век възниква книжовно средище, което обогатява сръбско-хърватската литература със значими имена на поети и повествователи, каквито са Йован Дучич, Алекса Шантич и Светозар Чорович.

Много по-плодотворна е дейността на сръбските православни общини при създаването и поддържането на училищата.

Сръбското православно население изпълва училищното дело с повече смисъл и постига по-добри резултати, отколкото католическото, което трябва да се обясни с обстоятелството, че грижата за училищата – каквато е случаят при католиците – не е свързана изключително и само с компетенцията на духовенството, а и на църковните общини, съставени от миряни, като и името на общините по-късно е променено на църковни и училищни общини. В тези църковни общини работят граждани, епизодично търговци, които имат глас в църковните дела и при избора на свещеници. Такива търговци, които често пътували надалеч и познавали света, несъмнено са били движещата сила в създаването на пра-

³³ Срв. В. Ћоровић. *Из дневника Прокопија Чокорила* (GZM, XXV, 1913: 89 – 104; 195 – 208). – Б. а.

³⁴ Андрич изписва фамилията на Александър Фьодорович Хилфердинг (1831 – 1972) – руски лингвист, историк и фолклорист, като Гилфердинг, следвайки руската форма на името – Гилфердинг. – Б. пр

вославни училища в Босна; в повечето случаи това са заможни люде, които в името на идеята се включват и с материални средства.

Трудно е със сигурност да се установи кога са основани първите сръбски православни училища. Според протокола на Старата сръбска православна църква в Сараево през 1682 година там имало човек на име Никола Даскал (даскал = учител)³⁵. Юкич в своя преглед на училищното дело в Босна относно този факт се изказва твърде общо и неясно. През 1850 г. той пише, че сръбското православно население „от много години“ в по-големите селища разполага с училища, в които се учи само онова, което е най-необходимо, като посочва 11 подобни селища³⁶. Изглежда, че основната част от тези училища са създадени между 1820 и 1830 г.³⁷

Според официалните данни на турската власт, които в никакъв случай не могат да се смятат за достоверни, в Босна и Херцеговина през 1870 година съществуват общо 57 сръбски православни училища с 2820 момчета и 464 момичета³⁸.

През 1850 г. с дарения от сръбски православни търговци е основано първото средно училище в Сараево. Тази институция представлявала нещо средно между търговско училище и реална гимназия³⁹. През 1866 г. в Баня Лука е основано сръбско православно богословско училище. За преподавател в тази институция е назначен Васа Пелагич, известен писател, пишец в народен дух и със социалистически убеждения. През 1869 г. Пелагич е изселен в Азия по много причини, като една от тях е, че учел учениците на гимнастика, което според турските власти приличало на „военна строева подготовка“⁴⁰.

От голямо значение не само за църквата, а и за живота на целия народ са били сръбските православни манастири. През цялото времетраене на

³⁵ Твърде смело е от това веднага да се заключи, че е съществувало училище, както това прави Вукичевич (GZM, XIII, 1901: 31). – Б. а.

³⁶ I. F. Jukić. *Bosanski Prijatelj*, I, 1850: 132 – 133. – Б. а.

³⁷ Срв. И. Иванић. *Списке манастирке, сеоске и варошке школе у Турској* (Годишњица Н. Чупића, XXXII, 1913: 195 – 301). – Б. а.

³⁸ Срв. V. Klaić. *Poviest Bosne do propasti kraljestva*. Zagreb, 1882: 124; Jireček. *Op. cit.*: 59. – Б. а.

³⁹ J. Jelenić. *Ljetopis franjevačkog samostana u Kreševu*. Sarajevo, 1918: 32 – 33. – Б. а.

⁴⁰ Това богословско училище, както и някои други основни училища в Босна вече са подпомагани от белградските власти. „Подпомагани са училища в Босна и Херцеговина, а по-специално сръбското духовно училище в Баня Лука, основано още при Михаил“ – Јован Ристић. *Спољашњи одношаји Србије 1969 – 1872*. Београд, 1901, III. – Б. а.

турското владичество манастирите са представлявали един вид акумулатори на народната енергия, като монасите са се ползвали с много повече симпатии и авторитет сред народа, отколкото обикновените попове⁴¹.

В мирно време манастирите са били средища на духовния живот; когато се вдигат въстания, калугерите споделят съдбата на народа и често са негови предводители⁴².

Сръбската православна църква в Босна по време на турското владичество не е могла да развие своите сили. Тя не е дала литературни произведения, които биха могли да се мерят с тези на францисканците. В резултат на извънредните обстоятелства сръбската православна църква е свела своето религиозно влияние до малки като брой и обем форми, зад които се крие дълбок, интензивен живот, тясно и здраво свързан с най-ярко проявените особености на произхода и с народните обичаи. Този духовен живот е черпил своите сили колкото от народните песни, толкова и от църковните книги. Той е също толкова вкоренен в огнището на селската колиба, колкото и в църковния олтар⁴³.

Следователно, ако заслугата на католическата църква и на нейните представители францисканците е в това, че по време на турското владичество са поддържали постоянно трайни връзки с европейския Запад, то заслугата и значението на сръбската православна църква се изразява в това, че тя съхранява живителните сили в самия народ и по този начин спасява континуитета на духовния живот и непрекъснатостта на националната традиция до новото време.

Превод от сръбски: **Вяра Найденова**

⁴¹ Калугерите били „по-богати и по-добре облечени, по-добре разбирали църковните правила и защото по-често се молели в църквата, отколкото обикновените попове“ (Вук Ст. Караџић. *Живот и обичаји народа српскога*. Беч, 1867: 296 и *Српски рјечник* (Беч, 1852) под речниковата статия *намастир*. – Б. а.

⁴² Срв. Ћоровић. *Херцеговачки манастири* (ГЗМ, XXIII, 1911: 506 – 533). – Б. а.

⁴³ „По време на турското владичество интересите на сръбския народ се отъждествяват с интересите на православието.“ – Јов. Т. Томић. *Десет година из историје српског народа и цркве под Турцима, 1683 – 1693*. Београд, 1902: 3. – Б. а.

ДУШАН ТРШЕЩИК (Dušan Třeštík, 1933 – 2007) е чешки историк и публицист с дългогодишен професионален стаж в Института по история към Чешката академия на науките. По време на комунистическия режим фокусира изследователското си внимание най-вече в областта на медиевистиката, но след ноември 1989 г. публикува множество есета, анализиращи съвременната политическа ситуация. Първоначално по-голямата част от неговите публицистични текстове излизат в престижния пражки всекидневник в. „Лидове новини“, в чийто редакционен екип участва.



Впоследствие неговите политически анализи са събрани в сборника *Чехите. Техният народ, държава, история и истина в процеса на трансформация* (Češi. Jejich národ, stát, dějiny a pravdy v transformaci, 1999).

Неговото есе *Разждането на Европа от духа на анархията. Корените на европейското обединяване трябва да се търсят в хаоса след разпадането на империята на Карл Велики*, което предлагаме в превод на български език, е публикувано във в. „Лидове новини“ от 14.VI.2003 г.

РАЖДАНЕТО НА ЕВРОПА ОТ ДУХА НА АНАРХИЯТА

Корените на европейското обединяване трябва да се търсят в хаоса след разпадането на империята на Карл Велики

Какво може да се научи от историята за бъдещето на Европа? Чевсички европейци, включително чехите, мечтаят за рая на обикновеното човешко благоприличие, в който всеки има право на свободна критика и диалог. И че Европа винаги ще бъде само това, което направят от нея жителите ѝ. Възможно е и нова велика сила.

Нека не си правим илюзии. В референдума по-голямата част от чехите не гласуваха за „Европа“, а за брюкселските структурни фондове, евентуално гласуваха срещу несправедливите земеделски дотации. „Чехоната“ (това пейоративно и иронично название *чехона*, което важи за типичния чех, винаги конформист и материалист, идва от втората строфа на чешкия превод на стария австро-унгарски химн, който започва с „Šeho nabyl občan pilný...“¹), приличният гражданин, за когото се говореше още в австрийския химн, се грижи преди всичко за това, което има като придобивка или може тепърва да спечели. Той добре знае, че с гръмките думи на политиците няма да си купи нищо, и таи здрав скептицизъм, че Европа няма да е нищо друго освен билбордов лозунг. Впрочем тези билбордове не му предложиха нищо друго освен правене на сметки „имам да давам/дал съм“.

Общите правни предписания, измислени от трудолюбивата армия на еврочиновниците, днес представляват осемметров стълб от канцеларска хартия. Бихме могли да си го строим, изящно украсен в стил барок, върху нашите площади в чест на влизането в Съюза и едновременно като жертвоприношение за предотвратяване на брюкселската „чума“. Все пак това нещо не става за паметник на Европа, тя не може тъй лесно да се отъждествява с брюкселската „държава“.

Има много отговори на въпроса за същността на Европа, ала най-добрия вероятно даде един от бащите на Съюза, Жан Моне, който каза, че Европа никога не е съществувала, но ще бъде това, което направят от нея европейците. С това искаше да каже, че този проект е бил, е и ще бъде постоянно отворен проект. Самото название му дават просветителите, които започват да използват вместо старата средновековна дума „християнство“ (*christianitas*), означаваща историческа общност на европейските държави и нации, географското понятие „Европа“, звучащо по-малко религиозно.

През 1751 г. Ф. М. Волтер пише, че „Европа е една голяма република, разделена на различни държави, някои монархически, някои смесени, но всичките сродни помежду си. Всичките имат един и същ религиозен фундамент, макар че се разделят на различни вероизповедания. Всичките имат един и същ принцип на обществено право и политика, непознати в другите части на света“.

Констатацията на Волтер, че тази общност се разграничава от останалия свят преди всичко със своята уникална политическа идея, с отделянето на държавата от обществото, със свободата на гражданството, и

¹ „Какво спечели приличният гражданин...“ – Б. пр.

до ден днешен е най-честата отправна точка за дефиниране на „европейското“. Това е либерално-прогресивната гледна точка.

Противопоставя ѝ се консервативната гледна точка, която се позовава на „корена на корените“, на уникалността на християнството „като такава“, евентуално още на гръцката философска традиция. Вплъщението на европейското единство според това становище е средновековният универсализъм на двата най-високи авторитета – империята и папската власт. Предложението за преамбюла на новата европейска конституция смесва и двете становища.

Тези възгледи – и единият, и другият, са безспорно високоблагородни, ала кой ще реши кой от тях, красив – некрасив, възвишен – невъзвишен, повече пасва като проект за Европа? Точно за него става дума, за прагматичния образ на бъдещето, не за почитта към някакво сияйно минало.

Трябва ли нашата Европа да бъде консервативно-клерикална свещена брюкселска империя на европейския народ, или либерална наднационална свръхдържава, евентуално общност на либералните демокрации, както би ни харесало на нас, малките, които стоим по-отзад? И двете становища се позовават на историята. Нека тогава опитаме да я повикаме за арбитър. При това не става дума дали можем да намерим решение в историята: в нея може да се намери почти всичко, за което се питаме. Става дума дали всичко това ще работи, дали отговорът ще ни даде един свързан, смислен, при това близък до действителността „разказ“.

Всичко започва от Рим

Този разказ без съмнение започва в античното Средиземноморие, не толкова в атинската демокрация, а по-скоро в късната Римска империя. Това е истинската основа, върху която се формира дотогава безформената област на „варварите“ между Атлантическия океан и Дон. През IV век империята приема като своя държавна религия учението на една малка еврейска секта, която прави невероятна кариера в конкуренция с много източни култове, разпространявани тогава из Средиземноморието. Тя не обещава разбиране на света както старата рационалистична философия, а ирационално спасение от този свят, възкресение в друг, по-добър.

Отговорността за спасението на поданиците на империята е възложена на императора. Неговите действия, законите, които издава, постановленията и предпазителните мерки трябва да се стремят към изпълнение на Божия план за спасение. Обаче това по необходимост означава, че спасен може да бъде само поданик на империята и че варва-

рите извън нейните граници нямат никакви шансове, освен ако не се подчинят на империята.

Случва се точно обратното – в края на краищата западната, римска и латинска, част на империята е, която през V век се подчинява на варварите. Оцелява само източната част, гръцката, по-късно Византия, устоявала векове в доброволна величествена изолация, основана тъкмо на изключителното право на цариградския император върху осъществяването на Божия план за спасение: не на човечеството, а единствено на неговите елински поданици.

Западът обаче тръгва по друг път. Когато през 400 г. готите на Аларих завладяват и опустошават Рим, владетелят на света, Августин, епископ в африканския *Hippo Regius* (днешна Анаба в Алжир), извлича от това революционни и основополагащи за бъдещето последици. Той радикално отрича „одържавяването“ на християнството, перверзната „месалинация“ (от фр. *mésalliance* – неравен брак) на спасението и мощта, и проявява грижа за спасението на интересите на индивида, макар и посредством църквата. Това отваря пътя към онзи уникален дуализъм на светската и църковната власт, който определя понататъшния път на западното, латинското „християнство“.

Разбиранията на църковния отец просто отразяват живота. Варварите всъщност (обратно на това, което историците мислеха до неотдавна) не унищожават империята, а я приемат, „вмъкват се“ в нея. Империята не изчезва през 476 г., когато умира последният император. Тя продължава да съществува като комплекс от държавни и културни структури във „варварските“ империи, които обаче не могат да претендират дори за фиктивно световно владичество, нито истински да монополизират акта на спасението.

Митът за Карл Велики

Най-забележително е „кралството на франките“, увенчано през 800 г. с царската корона на Карл Велики. Фактът, че през 843 г. то се разделя на три части, приблизително отговарящи на бъдещите Франция, Италия и Германия, превръща Карловата империя в „основа на Европа“ – Европа на националните държави от последните два века, а самия Карл – в неин „баща“. Това е без съмнение и досега жив мит. В действителност Карл и неговите последователи с брутална употреба на силата на властта консолидират огромното пространство между Атлантическия океан и Елба и преди всичко му дават единен културен облик, съхранен с огромни усилия като приемник на късноантичното наследство, вече довольно съсипано.

Всичко това е действително похвално и полезно, но не е нищо наистина ново. Карловата империя е по природата си същата империя като Византия на Босфора. Тя е построена на същия принцип както Римската християнска империя, в която всички са „граждани“, безусловни поданици на държавата. Византия, Китай, османска Турция, Русия – нито една от империите никога не е знаела какво е свободен опонент на владетеля. Не е знаела какво е свободна аристокрация, а само царски служители, тип мандарини или боляри. Процъфтяващите милионни градове на тези империи не са били населени със свободни граждани, а с пъстра смесица от поданици и роби на владетеля.

В Карловата империя следователно няма нищо „европейско“, което да напомня за Волтеровата „изключителност“. Карл би могъл да бъде „баща“ най-много на консервативно-авторитарната Света брюкселска империя.

Това, новото, възниква в хаоса след разлагането на Карловата империя в началото на X век. Историците на националните държави виждат в него пагубната анархия, „властта на юмручното право“, понеже държавата, институцията, която смятат за връх на историята, тогава изчезва. Благородническото съсловие си „приватизира“ собствеността и доходите на държавата, но и властта над хората. За изненада хората не се убиват един друг – те започват да се организират сами по всички места и на всички равнища.

Благородниците се връщат във взаимна служба и вяност, възниква ленната система („феодализъм“), основана върху учудващо спазваните договори. Градовете, които тогава възобновяват своя живот, а също и масово възникват, се учредяват сами по себе си като общини на свободните жители на града. Църквата започва енергично да се освобождава от старата зависимост от държавата, опирайки се на папството, което едва тогава израства като общопризнат, неоспорим авторитет. Само привидно парадоксален резултат от целия този анархистичен, творчески и динамичен хаос е огромното нарастване на авторитета на правото, на договорите и на спогодбите на всички равнища. Това обаче не е заложено в издаваните от владетеля кодекси, а в главите на хората. То не е отникъде прочетено, а е „откривано“ случай след случай пред съда на мъдрите и опитни хора. Не става въпрос за „обичайно право“, а за най-обикновена справедливост.

Непрекъснатата дискусия

От птичи поглед европейското общество на „дългото Средновековие“ (XI – XVIII век) може да се стори като смесица от различни острови и островчета, на които важат необичайни, издействани и договорени

„свободи“, зачитани от съседите на същото равнище, както и от силните по-високо. На най-високото равнище, но пак само „договорно“ в повечето случаи е кралството, като главната функция на краля е да удържа контрола над противоречията, които тази анархистична система генерира. За всеобщ авторитет, който е поставен над всички държави на западното латинско християнство, предявява претенции империята на немските Отони през X век и след това – през XII век – особено империята на Щауфите, които си съперничат за такъв тип авторитет с реформаторското папство.

На тези претенции се противопоставя убеждението за „свободата“ на отделните държави, които твърдят, че в своето кралство кралят е император и няма над себе си никаква друга власт. На претенциите на папството да владее света, се противопоставя авторитетът на църковните събори и въобще представата за плуралистичното „християнство“. Това е преди всичко опитът от кръстоносните походи, в които срещу общия неприятел рамо до рамо воюват рицари от всички възможни кралства, където се говорят много езици.

Така пак възниква уникална, почти неповторима другаде ситуация. На всеки възглед се противопоставя противоположен възглед, всяка идея се конкурира от друга, хората тук не се ръководят от традицията както в останалия свят, по-скоро стигат до общи схващания в непрекъснатата дискусия.

Всичко това става възможно само поради факта, че от XI век от Средиземноморието през Франция към Рейн чак до Висла и Буг се надига вълна на невиджан стопански напредък. Европа превзема горите и прави огромно разширение на обработваемите земи, покрива се с гъста мрежа от градове и градчета, които стават центрове на новото пазарно стопанство. Успоредно с това върви еднакво динамично развитието на знанието – теоретично и практическо. Възниква едно рядко явление в историята на света – забележителната институция на университетите в качеството им на свободни, самоуправляващи се общества от учители и ученици.

Тържествуващата еманципация

Тръгва моторът, задвижван от последната инстанция на тези неизброими „свободи“, където хората се самоорганизируют по своя воля. Това е точно тази плуралистична свобода, която дава на Европа динамиката, липсваща на останалия свят.

Навярно най-значимите успехи през XVI – XVIII век са тържествуващата еманципация на науката като съвсем нов тип точно знание и успешното премахване на „преградите“ между отделните локални и със-

ловни свободи, които по време на „*ancien régime*“ (т. е. бившето държавно управление, най-често означава френската монархия до 1789 г.) са напълно заstopорени. Епохата на гражданските революции издига една-единствена пълна гражданска свобода, затворена обаче в границите на националната държава и регламентирана от държавата. Ръка за ръка с тази революция върви и революцията на стопанството – тъй наречената индустриална. Промислена, империалистическа Европа тъне в разкош. В течение на целия XIX век тя се радва на мир и управлява света. Днес всичко това е само история. Изгубихме илюзията си за гарантирания мир в окървавената кал на окопите на Първата световна и на следващите войни. Не управляваме света и не искаме да го управляваме. Ликвидираме старите димящи фабрики, защото и без това не произвеждаме материали блага, а сякаш по-скоро информация, идеи и мисли.

Но историята присъства не само в нашите катедрали, замъци и постоянно престроявани градове, а в нас самите, в това как мислим, кое приемаме за важно и правилно и кое – не. Това и нищо повече, освен едно – такива различни, винаги спорни избори, възникващи от сблъсъка на мненията в свободна среда, това са висшите „ценности“ на консервативните пропагандатори на „духовното“, които щяха да са щастливи, ако можеха да намерят резултатите някъде наготово, вечни и неподлежащи на дискусия. Според тях това трябва да е веднъж завинаги дадено „наследство“, най-добре християнско, натрупан ресурс от неоспорими „рецепти“. Нашият разказ обаче показва, че около това наследство тук, в Европа, всичко винаги е било спорно. Затова наследството от историята, което носим у себе си, е анархистичният, критичен характер на европейската свобода, формиран през Средновековието (а не през Ренесанса!) и бавно и усилено, с много люшкания и отклонения развиван по пътя на Европа през историята.

Изгледи за бъдещето

В такава жива Европа встъпваме сега – не в студена катедрала, хранилище на вечното добро, не и в стъклена сграда, пълна с чиновници, слагащи печати, и само от нас самите зависи какво ще направим от нея. Ако този разказ е убедителен и ако се придържа към фактите, от него навярно следва освен всичко друго и това:

1. Европа винаги е била многочислена и многообразна и само затова тя е могла да бъде свободна. Единни са били и са само империите, основани на несвободата. Съвременните европейски държави възникват от средновековно-съсловната „анархия“ като монархии в новото време, главно като абсолютни и рационално-просветителски монархии. Граж-

данските революции се опитват да положат тези държави върху демократични принципи, но добавят и друг компонент: национализма – като сурогат на секуларизираната религия.

Пъстротата на съвременна Европа се получава от многобройните национализми, затворени в границите на националните държави. Серијата от катастрофи, предизвикани от двете световни войни, показва докъде води това. По тая причина (да се надяваме) се отрекохме от национализма, но ни останаха националните държави. Да ги оставим ли постепенно да угаснат и да основем Европа върху „естествени“ региони, както би се харесало на консерваторите? Така би възникнало пъстро многообразие, но по-скоро фолклорно, отколкото политическо; разсадник на недалновидни интереси, ограничени до видимия от кулата на местната енорийска църква хоризонт, прокаравани на всичкото отгоре с настоятелен популизъм. Такъв национализъм ще се върне в своето смешно, привидно „енорийско“ подобие през задната врата. Над всичко това най-много пак да се издигне сводът на една империя – този път европейска.

2. Към Европа принадлежат само тези, които са минали през нейния креативен „анархистичен“ опит. Това всъщност означава зоната на западното, латинското „християнство“. Следователно към Европа не се числят Турция и преди всичко Русия (без да обръщаме внимание на комичното предложение на Берлускони в ЕС да се приеме също Израел). Но пък в Съюза вече е Гърция, наследник на Византийската империя (като Русия) и на Османската империя (като Турция). Искаме ли обаче да останем комуникативно общество, „такива, които лесно се споразумяват“, понеже исторически им е дадена обща съвкупност от модели и виждания, не можем да се лишим доброволно от това общо, включвайки в Съюза онези, чийто опит е радикално различен. От друга страна, все пак истината е, че Европа вече не е културно хомогенна, старее и измира. Ще трябва да разчита на имиграцията. Но това е друг проблем, различен от този, който поднася присъединяването на Русия. Решението се състои без съмнение в това да се намерят някакви преходни форми, които биха разхлабили фактическите и културните граници на Съюза, с което да се създадат някакъв вид преходни зони.

3. Европа е формирала своята идентичност – както става обикновено, конфронтирайки се с останалия свят. „Християнството“ се ражда в кръстоносните походи, европейските нации се осъзнават като европейски по време на Великите географски открития, първите сериозни опити за политическо обединение (и този на нашия Иржи Подебрадски) са провокирани от натиска на Османската империя върху Европа.

Съвременното европейство се формира в сравняването с ислямския свят, но преди всичко със Съединените щати. Преобладаващото досега убеждение за принципната тъждественост между Европа и САЩ вече си е изпяло песента. Идеологът на американските неоконсерватори Робърт Кигън (Robert Keagan) го изрази със знаменитата си формулировка, че американците са от Марс, докато европейците са от Венера: „*Power and Weakness*“ – американската сила на бога на войната Марс и европейската слабост на богинята на любовта Венера, така звучи оригиналното название на книгата му. В последната версия на названието, „*Power and Paradise*“, слабостта е заменена с „рай“, постмодерния рай на европейците, които наивно-малодушно вярват в правото, преговорите и конвенциите като единствено допустимо средство на политиката. Кигън твърди, че ХХІ век ще бъде век на национализма и насилието, туширани единствено от мощта на Съединените щати, една с нищо и с никого несъобразяваща се мощ. Европейските реакции, колкото и да е странно, не отричат това, а по-скоро съвпадат, че то не променя позицията на Европа.

Европа, винаги извличаща поуците от собствените си престъпления, бленува за вечен мир и изобщо няма да се осмели да се отрече от този блян, дори да остане самотен остров на приличието и умереността във все по-безмилостния свят. Икономически тя има и ще има способност за това, твърди друг американски политолог – Чарлс Къпчан (Charles Kupchan) („*The End of American Era*“), който доказва, че в най-близко бъдеще противовес на САЩ няма да бъде Китай, а Европа, която ще заеме водещо място в света. Въпросът е да има тези политически способности, т. е. да има поне някаква военна сила и да съумее да координира външната си политика.

Това е сега въпросът на деня за Европа, усърдно раздвижвана от двойката Франция – Германия. Каквото и да е нейното решение (това френско-немското с основание не ни харесва), сигурно е, че то най-после така или иначе ще заздрави „европейското“ на Европа, този „рай“ на най-обикновеното делнично благоприличие, който всички европейци, включително и ние, си пожелаваме. Като проект за бъдеща Европа не звучи тъй зле, макар и – за щастие – някак „малодушно“. Ще бъде мила и хубава, ще си струва да бъде отвлечена от божествения бик – казва митът, не историята.

Превод от чешки: Петя Бъркалова, Марцел Черни

ПЕТЕРБУРГ¹ НА АНДРЕЙ БЕЛИ, ИЛИ ДВЕ ПО ДВЕ НЕ Е РАВНО НА ЧЕТИРИ

**Мирослав Олшовски
Карлов университет, Прага**

Мирослав Олшовский. *Петербург* Андрея Белого, или дважды два – не четыре

Одной из наиболее важных точек соприкосновения, связывающих *Петербург* Андрея Белого с поэтическими взглядами Станислава Пшибышевского, является принцип так называемого перманентного генерирования (дважды два – не четыре, но всегда больше, иногда тысяча, иногда – миллион), представленный впервые в эссе Пшибышевского *На дорогах души* (*Na drogach duszy*) и впоследствии нашедший отражение в его романах. Указанный принцип ведет свое начало с *Записок из подполья* Достоевского, где он выступает скорее всего знаком протеста против „рациональности системы“ (дважды два не четыре, а пять), а позднее, в несколько измененном виде, используется как Достоевским, так и Белым в качестве творческого метода акцентирования ужаса от непрерывно генерирующегося мира. На рубеже столетий это странное уравнение присутствует не только в текстах Андрея Белого и Станислава Пшибышевского, но также в работах Августа Стриндберга, Станислава Игнация Виткевича, Федора Сологуба и др. В данном тексте будут представлены последствия реализации этой модернистической аксиомы в романе Андрея Белого *Петербург*, и не только в нем.

Ключевые слова: Андрей Белый, *Петербург*, Станислав Пшибышевский, Август Стриндберг, Станислав Игнаций Виткевич, Федор Сологуб

Miroslav Olšovský. Andrei Bely's *Petersburg*, or Twice Two Is Not Four

The common ground between *Petersburg* by Andrei Bely and the poetic views of Stanisław Przybyszewski is the principle of the so-called permanent generation (twice two is not four, but always more, sometimes a thousand, sometimes a million), presented for the first time in Przybyszewski's essay *On the Roads of the Soul* (*Na drogach duszy*) and subsequently reflected in his novels. This principle originates from *Notes from Underground* of Dostoevsky, where it most likely protests against the “rationality of the system” (twice two is not four, but five), and later, in a slightly modified form, is used by Dostoevsky and Bely as a creative method of emphasizing the horror of a continuously generating world. On the border of two centuries, this strange equation is present not

¹ В текста авторът на статията използва чешкия превод на романа на А. Бели *Петербург* – *Petrograd*, но ние се придържаме към оригиналното заглавие. – Б. пр.

only in the texts of Andrei Bely and Stanisław Przybyszewski, but also in the works of August Strindberg, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Fyodor Sologub and others. This text will present the consequences of the implementation of this modernist axiom in the novel by Andrei Bely *Petersburg*, and not only in it.

Key words: Andrei Bely, Petersburg, Stanisław Przybyszewski, August Strindberg, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Fyodor Sologub

Най-известният роман на Андрей Бели – *Петербург*² (рус. *Петербург*, 1916), е история за обречените *бащи* и *деца*, движещи се из лабиринта на големия град, който със своите кални пътища наподобява *инфернално място*, а с характера си на гранично пространство напомня на инферналните пейзажи на Фьодор Сологуб и на Станислав Пшибишевски. И тук из града се разхожда многоножка (стоножка) – символ на *погнусата, множествеността и похотливостта*³.

Картата на Петербург, спомената в пролога на произведението, с неговите градски улици и канали е заедно с това образ на мозъка, в който се разиграва действието, напомнящо на световъртеж на тежко болен човек, без самият той да се появява в сюжета. Откриваме го единствено във въстъплението, чието начало звучи като възвание: „Ваши превъзходительства, високородия, благородия, граждани!“⁴ (Бели 1981: 15). Това обръщение е на повествователя, който се самоопределя като автор на историята, а в определени моменти се появява в повествованието и се намесва в него.

Техниката на разказване (с елементи на „хроникьорски“ запис на актуални събития ала *Бесове* на Достоевски) внушава впечатление за неуправляемост на събитията, които непрекъснато се изплъзват от ръцете на своите инициатори. Николай Аполонович Аблеухов трябва да извърши атентат срещу собствения си баща – сенатора Аполон Аполонович Абле-

² През 1916 г. излиза т. нар. сиринско издание, а от 1922 г. е т. нар. берлинско, което е със значителни съкращения. Всички цитати на руски са или по „сиринското“ издание (Андрей Белый. *Петербург*. Paris: Bookking International, 1994), или по „берлинското“ издание (Андрей Белый. *Петербург*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000). – Б. а. За по-голяма прегледност прилагаме в основния текст цитираните пасажии по българското издание на романа на А. Бели (София: Народна култура, 1981, прев.: Иван Николов), като прилагаме и руския текст (по-дългите цитати – в основния текст, по-кратките – в бележка под линия) с посочените от автора на статията – М. О., библиографски данни. – Б. пр.

³ Стоножката като символ на погнусата, многочислеността и похотливостта се появява също така в *Силният човек* на Пшибишевски и преди всичко във *Вик*, където играе ключова роля. – Б. а. Навсякъде, където не е изрично отбелязано, курсивите са на автора на статията – М. О. – Б. пр.

⁴ Въстъпление, съдържащо знаци на призив, се откриват във *Вик*, но също така по-късно и в *Лолита* (1955) на Набоков. – Б. а. «Ваши превосходительства, високородия, благородия, граждани!» (Бели 2000: 9) – Б. пр.

ухов. Действието на романа протича в рамките на едно денонощие, през което трябва да избухне бомбата, скрита в дома на сенатора. По същото време самотният Николай Аполонович, нещастно влюбен в омъжената София⁵ Петровна Лихутина, се скита из Петербург с маска на червено домино, която е сложил за бала у Лихутини. Всички трагични мотиви в сюжета (опитът за отцеубийство, терористичният акт, нещастната любов, ревността на Лихутин) приключват с пълно фиаско. В романа властва принципът на непрекъснатата промяна. Достатъчно е София Петровна от чисто кокетство да нарече Николай Аполонович *червен шут* и из Петербург започва да се появява *червеното домино* (дегизираният Николай Аполонович) и да я преследва по улиците.

Дори местните вестници публикуват съобщения за това къде е било виждано червеното домино.

Първоначално невинна, шегата се превръща в провокация. Наред с това червеното домино не само се явява символ на терористичния акт, но безспорно отправя към известния разказ на Едгар Алан По *Маската на Алената смърт* (*The Masque of The Red Death*, 1842), в който на дворцов маскен бал у Просперо се появява самата Смърт зад маската на Червената смърт и убива всеки, когото види. В началото Просперо приема появата на маската като неуместна шега, като провокация и започва да преследва Смъртта из залите на замък. Тя постоянно му се изплъзва, докато в един момент спира и се обръща към Просперо. В този момент той разбира, че зад маската е празно, и разпознава Смъртта. Празнотата, скрита зад маската на смъртта, е образотворчески прийом и при Бели. Всъщност и в разказа на По, и в романа на Андрей Бели провокацията води до погрешна стъпка; провокацията е транспарант, зад който се крие небитието. Този знак, този транспарант, който представлява самата провокация, хвърлена ръкавица, е способен непрекъснато да се променя – да променя собствения си характер и преди всичко да прикрива празнотата. Така е например в подглавата *На две бедно облечени курсистки* (*Двух бедно одетых курсисточек*) от първа глава, където от дочутите откъслечни думи непознатият си съставя думата „провокация“, а разказвачът допълва: „Провокацията измени смисъла на дочуваните думи“⁶ (Бели 1981: 32). Непознатият (Дудкин) тръгва по грешна следа, която ще поведе линията на повествованието чак до терористичен акт. Цялата завръзка на романа е базирана на случайността и на *неразбирането*, на *погрешната следа*. Провокацията е маска, зад която се крие небитието, тоталното

⁵ В оригинала името на героинята е Софья, но се придържа към българския превод на романа. – Б. пр.

⁶ «Провокация изменила смысл слышанных слов» (Бели 2000: 28). – Б. а.

отсъствие на каквото и да било – абсолютното нищо. Провокацията е игра, която постоянно се променя и заедно с нея дори се променя самият характер на играта. Също както у Сологуб или Стриндберг става дума за *танц на смъртта*, „шега на боговете, които се кикотят, когато ние ро-ним горещи сълзи“ (Стриндберг 1998: 157).

Червеното домино е погрешно „разчитано“ от персонажите в романа като знак за терор, като провокация или дори като предизвестие за революционен метеж. За него се водят научни спорове, а уважаваният кореспондент на вестника – Нейнтелпфайн, с настървение ниже ред след ред, само и само да предизвика сензация. Това е стъпка към празнотата на терористичния акт, който се оказва само един фарс. Впрочем фарсът и омаловажаването на всичко бележат цялото действие на романа, който е наситен с алюзии както за руската (Пушкин, Гогол, Толстой, Достоевски), така и за световната класика (По), и за европейската философия (Ницше). Всичко сериозно и трагично тръгва като шега и свършва с шега. Просто на шега (и отчаяние, което е нейната друга страна) Николай Аполонович обещава помощ на терористите, а тази шега ще го принуди в крайна сметка да изпълни обещанието си и да приеме от Дудкин пакета, в който е скрита бомбата, за чието съществуване Николай Аполонович нищо не подозира. Причината, поради която Николай Аполонович е обещал помощ на терористите, въпреки бързо е забравена, но не и даденото обещание, което придобива собствен живот.

По същия начин и т. нар. Непознат е само плод на въображението на сенатора, творение на мисловни комбинации, за което е предназначена бомбата:

Апполон Аполонович был как Зевс: из его головы вытекали богини и гении; один такой гений (незнакомец с черными усиками), возникая, как образ, уже з а б ы т и й с т в о в а л в желтоватых пространствах; и он утверждал, что он вышел – оттуда: не из senatorской головы; праздные мысли оказались у этого незнакомца; и обладали все теми же свойствами.

(Бели 2000: 33 – 34)

Аполон Аполонович беше като Зевс: от главата му изтичаха богини и гении. Такъв един гений (непознатият с черните мустачки), възникнал като образ, вече б и т и й с т в а ш е в жълтеникавите пространства и потвърждаваше, че е произлязъл оттам – не от senatorската глава; оказа се, че непознатият има празни мисли – и те притежаваха все същите свойства.

(Бели 1981: 38)

Изобщо нещата възникват като резултат от *боледуване и изнемога* (рус. „недомогание“). Непознатият е „син“ на сенатора също както и „истинският“ Николай Аполонович. И двамата са болни.

Особено място в *Петербург* заемат сцените, пораждащи ужас, който се явява своеобразна *праоснова на битието*. Това е *викът* на изобразените неща, *викът* на света, който, погледнат в огледало, ще се разкрие в своята демоничност като страшилище. Не е задължително да се стига непременно до огледално отражение, но винаги става дума за *среща* с образа. Гръбнакът на този мотив е срещата на София Петровна с червеното домино на моста. В този момент червеното домино (Николай Аполонович) се явява особен *образ*: той е едновременно и *изобразеният*, и *изобразяваният*, тоест това, което представлява образът, и същевременно това, което той изобразява. Става дума за отъждествяване на *изображения* с неговото *изображение*, премахване на каквато и да било дистанция помежду им, поради което той събужда в очите на София Петровна огромен ужас. Това е жестокостта на маскирания (шута). София Петровна стои на моста (Троицкия мост) и гледа надолу към водата. Можем да предположим, че вижда своето отражение. Мечтае за Лиза и размишлява върху *Дама пика* (Пушкин). В този момент се долавя присъствието на смъртта – тя е във водата, която тече, а течението на реката предизвиква усещане за безконечност на смъртта, която е по-реална от самия живот. Животът е *видимата* действителност. Отраженията във водата *се превръщат* в това, което в живота *не са*. Закотвят се в дълбините на водата като в дълбините на смъртта и плават по повърхността ѝ, отразяваща видимата действителност. Това е живо огледало. София Петровна „дочу звук на отдалечаващи се стъпки, погледна – и дори не можа да извика“⁷ (Бели 1981: 111). Макар тя дори да не успява да извика от ужас заради това, което е видяла, *викът* „озвучава“ моста⁸, но не като *звук*, а като *образ*. Кресящ е цветът на червеното домино, неговата видима страна. Това не е акустика, а *визуален вик*. Водата е свързана с мотива за огъня (червения цвят на доминото). Срещата на двете стихии – на огъня и на водата, напомня на бракосъчетание (Башлар 1997: 115 – 116), а това е алюзия за любовните отношения между Николай и София. Появата на червеното домино на моста в Петербург е дотолкова необичайно, че София Петровна има усещането, сякаш „в света се е пробила дупка и

⁷ «...услышала звуки бежавших шагов; поглядела – и даже не вскрикнула» (Бели 2000: 115). – Б. а.

⁸ Отношението между *акустичния* и *визуалния* вик е разработено също в новелата на Станислав Пшибишевски *Вик*. – Б. а.

от дупката, не от света, шутът тича към нея“⁹ (Бели 1981: 112). В червеното домино зее бездната на смъртта. Ужасът е вътрешният свят на комиката и се крие в маскарадния костюм. Поради това и сцената, когато София Петровна се среща с червеното домино, звучи комично:

Домино, спотыкаясь, взлетело на мостик; взлетели с шуршанием атласные лопасти и, краснея, упали туда за перила; вдруг обнаружились светло-зеленые штрипки; шут стал шутлом жалким...

(Бели 2000: 116)

Доминото с препъване изскочи на мостика, връхлетяха с шум атласените му криле и като се червенеяха, паднаха отвъд перилата. Галопът му се подхлъзна върху издатината и шутът се устреми с все сила, над него се разнесе просто кикот.¹⁰

(Бели 1981: 112)

Червеното домино е отпратка не само към разказа *Маската на Алена-тата смърт* (виж по-горе), но също така и към друг разказ на По – *Бъчвата с амонтилядо*¹¹ (*The Cask of Amontillado*, 1846), в който някой си Монтрезор иска да отмъсти на своя *италиански* (!) враг Фортунато заради някога причинени от него злини и под предлог, че го кани да дегустира вино, го завлича в избата на къщата, приковава го към стената и го зазижда. Действието започва по време на карнавала преди Великите пости¹² и двамата – Монтрезор и Фортунато, слизат в избата, облечени в шутовски костюми. Фортунато носи на главата си островърха шапка с камбанки, а Монтрезор е с черна маска. Шутовското облекло променя истинската им външност, маскира ги и с това ги *уподобява*. Монтрезор зазижда Фортунато – зазижда своята Фортуна, своята съдба, за да не бъде тя повече препятствие за него, като по този начин осъжда Фортунато на смърт. В контекста на разказа Фортунато приема ролята на двойник на Монтрезор, от когото Монтрезор иска да се избави. *Отвън*, от вихъра на карнавала, смъртта влиза *вътре* – в своето подземие. Цялата ситуация у По е *окарикатурена* от „подрънкването на камбанките“ на зазиждания Фортунато и с финалните думи на разказа: „In расе

⁹ «...какая-то в мире образовалась пробоина, и, из пробоины, не из мира, сам шут побежал на нее» (Бели 2000: 115). – Б. а.

¹⁰ Различията между оригинала и българския превод на някои цитати се дължат на това, че се придържат към различни издания. Вж. бел. 2. – Б. пр.

¹¹ Амонтилядо – вид испанско вино. – Б. пр.

¹² Карнавалът се провежда между Месни и Сирни Заговезни. Той е познат на целокупния християнски свят, но е със силно изразени езически елементи. – Б. пр.

requiescat“¹³. Интерес представлява съпоставката между прекия и метафоричния смисъл на „зазидвам“. В романа на Пшибишевски *Силният човек* (*Mocny człowiek*, 1912) Луция отправя същия призив – „requiescat in pace“, към Гурски, когото Белецки като негов двойник също иска да „зазида“ и така да го отстрани от литературния живот, да обрече неговия дух на забвение и да заеме неговото място. След тези думи на Луция – колеблива и непостоянна като Фортуна-Съдба, Белецки я отвежда в Италия, където я убива.

Аналогично е изобразена сцената, когато Николай Аполонович се гледа в огледалото:

Скоро стоял перед зеркалом – весь атласный и красный, приподнимая над лицом миниатюрную масочку; черное кружево бороды, отвернувшись, упало на плечи ему, образуя справа и слева по фантастическому крылу.
(Бели 2000: 45)

След малко стоеше пред огледалото – целият атласен и червен, повдигнал над лицето си миниатюрната маска, отметналата се черна дантела на брадата падаше върху раменете му и образуваше по едно фантастично крило отляво и отясно.

(Бели 1981: 48)

Стига се до фантастична ситуация: когато човек стои пред огледалото с естествената си външност, с която е свикнал, огледалото винаги го отразява с определена доза нереалност. Николай надхитря своето отражение, като застава пред огледалото с непривичен външен вид, и така успява да го надмогне благодарение на своята ексцентричност и неестественост. Огледалото обаче му отвръща с още по-голяма ексцентричност – вече не отразява Николай с маска, а самата Маска. Едва сега Николай дава на образа си това, което по право му принадлежи, като подчертава неговата и своята *призрачност*. От този момент той вече принадлежи само на образа си и става това, което е в самата действителност – призрак, който прави гримаси на своя собствен призрак. Този факт е показателен за целия авторов светоглед, за многобройните му *метаморфози*, които представляват съществен компонент на *раздвоението* и *генерирането*. За метаморфозата е характерно това, че нещата не са такива, каквито са, а са такива, каквито *се случват*. Тук става въпрос за *игра на промените*, защото нещата никога не могат да бъдат такива, каквито са се случили или ще се случат, а винаги са такива, каквито са в процеса на своето случване – на тях им е чуждо всяко едно състояние на покой. Затова Николай Аполонович се превръща

¹³ In pace requiescat (лат.) – „Почивай в мир“. – Б. пр.

както в червен шут, така и в червено домино, провокатор, терорист (намек за червения терор), влюбен младеж (София Петровна) и любовник на София Петровна (в очите на Лихутин), и отново сам себе си, съзаклятник (като съучастник на Дудкин), лош син и отцеубиец. Но той е и маската на Алената смърт, и образ, отправящ към *Бъчвата с амонтилядо*. Иначе казано, слагайки си маската на червеното домино, Николай Аполонович се „разтваря“ в много образи. Когато стои пред огледалото с маската на червеното домино и огледалото отразява *призрак* с маска на червено домино, той се превръща в *двойник* на самия себе си.

Отношението към действителността, която е представена като постоянно пораждаща се и в която присъстват и призрочни неща, може да бъде демонстрирано чрез образа на Сергей Сергеевич Лихутин. Животът му е изграден въз основа на *нормалността*, разбираана като единствена *норма*. Тази нормалност изключва всякаква различност – той се придържа към разумния и видим свят, а всичко извън него игнорира и определя като лудост и фантазия. Благодарение на това, че Николай Аполонович отива на маскения бал с маската на червено домино и неговата поява срина границите на нормалността, се отприщва цял рояк от призрочи: забравени образи, неразбираеми думи и нещо, което концентрира в себе си такава пустота, че може да унищожи смислената природа на света. Тази пустота е самият експлозив – стигащо до непоносимост стъстено небитие; консерва-та от сардини е неговата кутия и (освен това) задава *погрешна следа*, а думата „бомба“ е само маската на небитието и на нищото.

Нормалността за Лихутин е списък от разбираеми думи, тоест свежда се до определен речник:

Участь ужасная – обыденного, нормального человека, которого жизнь решается словарями понятливых слов и поступков: поступки влекут его, как суденышко, оснащенное и словами и жестами; если суденышко налетит на подводную скалу невнятности, то оно разбивается: тонет пловец...

(Бели 2000: 176)

Ужасна орис на обикновен, нормален човек, чийто живот се решава от набор разбираеми думи и постъпки – постъпките го увличат като корабче, снабдено и с думи, и с жестове. Ако корабчето връхлети върху подводната скала на нещо неразбираемо, ще се разбие и плувецът потъва...

(Бели 1981: 165)

Речникът може да се пхне в джоба и да се научи. Възможно е да служи за ориентир. Какво обаче е главното? Списъкът с разбираеми думи, подредени една след друга, е винаги система и като такава тя е

лишена от живот – това е речник на мъртвите¹⁴ думи, на мъртвия език, следователно речник на всичко, което е разбираемо. Това, което може да бъде разбрано, е мъртво – живо е само това, което е невъзможно да бъде разбрано, което постоянно се появява и не се намира в състояние на покой, което не може да се вмести в някаква система. Само че с непрекъснатото генериране на нещата, когато *всичко* е възможно (две по две е равно на милион, т.е. винаги повече, отколкото е обикновеният резултат четири), възниква генериране на *множествеността* като тоталност. Това е онзи ужас от пенталиона, върху който Николай размишлява. *Множествеността*, мислена като категория на света (все едно дали става дума за пенталион, или за милион, както е при Пшибишевски), се приближава към нулата, към своето начало, към нищото. Ужасът на пенталиона¹⁵ е съгъстената празнота на бомбата. Нейният взрив е взрив на вселената. Лихутин стои на границата на размножаването на действителността, изпитва усещането за раздвояване на пространството:

[...] может, твердая плоскость непроницаема для него одного; и – зеркальные отражения комнат суть подлинно комнаты; в подлинных комнатах проживает семейство заезжего офицера; закрыть зеркала [...]

(Бели 2000: 177)

[...] може пък твърдата плоскост да е непроницаема само за него, а огледалните отражения на стаите са истински стаи, в тези истински стаи живее семейството на скитащ офицер. Трябва да затули огледалата [...]

(Бели 1981: 166)

Но раздвояването той приема за безсмислица – необходимо е огледалата да бъдат покрити. Търси начин да се хване за нещо, за нещо сигурно, но освен факта, че Николай Аполонович сменя своето облекло, не може да открие нищо друго. Стреми се да стигне до рационално обяснение, да установи колко време е изтекло (откакто размишлява). Времето обаче се разпръсква също като огледалното пространство – колкото повече се опитва да разбере неговата действителна продължителност, толкова повече трябва да го *умножава* и толкова повече неговото измерение му се използва между пръстите:

¹⁴ Срв. с *Малкият демон (Мелкий бес)* на Сологуб, където поетическият език на „поета“ Тишков се оказва „мъртъв“. – Б. а.

¹⁵ Пенталион е преди всичко алюзия за *квадрилона* като символ на вечността в *Братя Карамазови* на Достоевски. – Б. а.

Зачиркал вновъ спичкою: ръжие светочи озарили лице сумасшедшего; оно припало к часам: протекли два часа, иль – сто двадцать минут: высчитать и секунды?

(Бели 2000: 177 – 178)

Драсна повторно клечка кибрит – рижави отблясъци озариха лице на луд; то се наведе над часовника – бяха минали два часа или сто и двадесет минути: да пресметне ли и секундите?

(Бели 1981: 166)

И Лихутин „седем хиляди и двеста секунди преживя като седем хиляди години“¹⁶ (Бели 1981: 167). За него числата представляват единственият сигурен знак на рационалността, но тъкмо числата се превръщат в проход към ирационалността, към света на непрекъснатото генериране (две по две не е равно на четири).

Николай оприличава на бомбата в консерва от сардели собствените си чувства – следователно на *небитието* (бомбата), свито в нищожното пространство на *битието* (консервената кутия). То обаче нараства пред него до огромни размери, докато накрая вижда *нулата*. През цялото време се чувства „извън кожата си“¹⁷ („вне себя“). Дудкин нарича това „пулсация на стихийно тяло“¹⁸ (Бели 1981: 225) и го свързва със страданието на Дионис. В разговор с Николай той изтъква, че „според учението на други мистични школи преживянията на собственото стихийно тяло преобразуват лексикалните значения и алегии в реални значения, в символи...“¹⁹. Значенията на думите се материализират, всичко, което е въображаемо, започва да съществува, въпреки също като Дудкин, който сам е продукт на въображението на сенатора. Николай подчертава, че всичко, което съществува, не е само това, което е, а винаги е и нещо друго: „ето, консервена кутия като консервена кутия; и не, не е кутия, а...“²⁰ (Бели 1981: 224). Това друго се крие в самите неща

¹⁶ «...семь тысяч двести секунд пережил, – как семь тысяч лет...» (Бели 2000: 178). – Б. а.

¹⁷ Вж. Бели 1981: 222.

¹⁸ «...пульсация стихийного тела» (Бели 2000: 244). – Б. а.

¹⁹ Този пасаж липсва в българското издание; преводът е мой – Б. Б. – Б. пр. Оригинален текст: «переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают словесные смыслы и аллегии в смыслы реальные, символы...» (Бели 1994: 298). – Б. а.

²⁰ «...вот: жестяница, как жестяница; и – нет; не жестяница, а...» (Бели 2000: 243). Думата „жестяница“ (консервена кутия), написана с две „н“ (правилно е жестяница с едно „н“), играе роля, асоциираща бомбата. Двете „н“ в думата сякаш я карат да експлодира, стига се до напрежение между Николай Аполонович Аблеухов и Александър Иванович Дудкин, което ги води към момента на *взрива*. Невидимото движение внушава органичност на случващото се и поражда отвращение като при развалена риба (сардели).

и разкрива своето съдържание, което не прилича на нищо, съществувало *преди*. Това друго е скритост, съдържаща се в самото битие, форма на *енергията*, унищожаваша благонадеждния свят на рационалността. Този свят е Петербург със своите прави улици, с височайшия ранг на сенатора, с брака на Лихутин и прочита на Кант от Николай.

Бомбата в този роман символизира не само агресията на умножаващата се действителност, но и *инферналната погнуса* – тя предивиква не само ужас (у Дудкин и Николай), но и отвращение:

[...] непонятное – к форме жестяницы, к мысли, что, может, прежде сардинки (видеть их не могу); отвращение подымалось, как и к твердому насекомому, застрекотавшему в уши свою болтовню [...]?

(Бели 2000: 239)

[...] не знам към формата ли на консервената кутия, към мисълта ли, че може би преди това в нея е имало сардели (не мога да ги гледам); надигаше се отвращение като към твърдо насекомо, което цвърчи в ушите ми своята дрънканица [...].

(Бели 1981: 220)

Оприличаването на бомбата с насекомо е от съществено значение. Не става въпрос само за това, че обикновено насекомото предизвиква отвращение у човека заради своята крайно различна биологическа същност или пък заради традиционно приписваната му характеристика, която Достоевски отрежда на насекомото в *Братя Карамазови* (*Братя Карамазовы*, 1879 – 1880) – похотливостта. В романа на Бели става въпрос за похотливостта като принцип на *размножаването*, за *многожествеността* като *цялост и единство*, характерни за насекомото. За разбиране на символиката на погнусата е важна подглавата *Невски проспект*, започваща с думите: „Всички рамена образуваха една лепкава и бавно течаща утайка“ (Бели 1981: 219)²¹, които пораждат асоциация със слуз (не съсирек, както е в чешкия превод – вж. Бели 1970: 218). Бавно движещата се тълпа първо е оприличавана на многоножка, от чиито части повествователят постепенно изгражда стоножка (сколопендра). Стоножката е символ на *погнусата*²² подобно на бомбата, но също така и на *многожествеността*.

Мотивът за *погнусата*, който се проявява тук, напомня на стихотворението на Бодлер *Мърша* (1857). – Б. а.

²¹ «Вязкую и медленно текущую гущу образовали все плечи...» (Бели 2000: 237). – Б. а.

²² Смъртта на Липаченко също е свързана с мотива за хлебарката. В *Малкият демон* на Сологуб хлебарката зад тапета, която Передонов пробожда, има връзка не само с пог-

Както вече бе отбелязано по-горе, възникването на нещата в *Петербург* е уподобено на *боледуване и изнемога*, а те са асоциирани с похотливостта също както и *погнусата*. Николай е заченат, след като баща му Аполон Аполонович изнасилва неговата майка Анна Петровна – тоест след обезчестяване, оскверняване на *чистотата*: „Трябваше да се заемат с възпитаване на ужаса, породен от тях – да очовечават ужаса“ (Бели 1981: 298)²³. Николай е нещо *ужасно*, което родителите му са отгледали и очовечили. Ако от *нещо си*, което предизвиква ужас и отвращение, родителите са направили човек, то значи е необходимо възпитание и образование, за да бъде приет този свят в неговата рационалност, която е обикновена конвенция, и когато опаковката на възпитанието и образованието бива след това отхвърлена, у човека отново се пробужда скритият ужас от самия него и от света – а тази интенция отвежда към легендата, припомнена от Фридрих Ницше:

Според старата легенда цар Мидас дълго време бродил из гората да гони мъдреца *Силен*, придружителя на Дионис, без да може да го улови. Когато най-сетне паднал в ръцете му, царят го запитал какво е най-добро за човека. Неподвижен, демонът мълчал упорито, докато накрая, принуден от царя да говори, избухнал в пронизителен кикот и казал: „Жалко потомство от едnodневки, рожби на случайността и мъката, защо ме принуждаваш да ти кажа нещо, което съвсем няма да те зарадва! Най-доброто за тебе е напълно непостижимо: да не си се раждал, *да не съществуваши*, да си *нищо*. А другото най-добро за тебе е скоро да умреш“²⁴.

(Ницше 1993: 56)

Раждането на сина е като „раждане“ на идея, като *игра на ума*, която повлича както разказвача, така и Аполон Аполонович, и Дудкин. Плод на играта на сенаторския ум – на една „ненужна, празна умствена игра“²⁵ (Бели 1981: 55), е непознатият (Дудкин): „черепната му кутия се

нусата, но очевидно също и с метаморфозите на призрачното създание, в което той се превръща (недотыкомка) – Б. а. „Недотыкомка“ се употребява в някои руски говори в значението на прекалено обидчив, докачлив човек. Сологуб обаче разширява семантичната структура на думата и я превръща в авторски неологизъм със значение на странно и необяснимо призрачно същество без определена конфигурация и консистенция, самото съществуване на което е съмнително. – Б. ред.

²³ «Надо было принятися за воспитание ужаса, порожденного ими: очеловечивать ужас» (Бели 2000: 326).

²⁴ В този контекст възниква въпросът дали не трябва да приемаме наставника на Дионис – Силен, като негов двойник. – Б. а. Българският превод на този цитат е по изданието: Ницше. *Раждането на трагедията и други съчинения*. Превод: Харитина Костова-Добрева. София: Наука и изкуство, 1990: 80. – Б. пр.

²⁵ «ненужная, праздная, мозговая игра». – Б. а.

превръщаше в утроба на мислени образи, които веднага се vyplъщаваха в този призракен свят²⁶ (пак там: 38). Безсмислието на празните мисли, на празните игри на ума има нещо общо със *случайността* на сътворението. По подобен начин дело на случайността е всичко, което прави Передонов от *Малкият демон*. Случайността обаче не е качество на умствената игра, нито принцип на раждане, а само избор; повествователят акцентира върху случайността при появата на непознатия (Дудкин) в мислите на сенатора:

Эта тень случайно возникла в сознании сенатора Аблеухова, получила там свое эфемерное бытие...

(Бели 2000: 53)

Тази сянка, случайно възникнала в съзнанието на сенатора Аблеухов, получи там своето ефимерно битие.

(Бели 1981: 55)

С други думи, умствената игра е възможна и без наличието на мисъл – тя е празна. Това е онзи първичен миг, онази праоснова, от която участниците в тази игра изплуват *на случаен принцип*. Те обаче са длъжни да се появят, но са избрани случайно, т.е. те са следствие на самия принцип на играта – на непознати сили, скриващи се под *маската*, която е самата игра на ума:

Мозговая игра – только маска; под этою маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил [...].

(Бели 1994: 63)

Умствената игра е само маска. Под тази маска в мозъка ни проникват разнообразни сили [...].

(Бели 1981: 56)

Раждането на мислите, от които изникват персонажите, е свързано с *ужаса* (виж по-горе). Мислите са противно насекомо, запълващо мозъчното пространство – по този начин възниква играта на ума. Бели стига по-далеч от Пшибишевски: принципа на *умножаването* той свежда до проблема за невъзможността светът да не се умножава, да не бъде изпълван от мисли, когато вече съществува дори и само една-единствена мисъл – тази на разказвача, тъй като тя също е следствие от „неведоми си-

²⁶ «... черепная коробка его становилась чревом мысленных образов, вошедших тотчас же в этот призрачный мир» (Бели 2000: 33). – Б. а.

ли“. Ако приложим уравнението „две по две е равно на четири“ или пък „две по две е винаги повече от простия резултат четири“, виждаме, че Андрей Бели се интересува от самото *съществуване* на това уравнение, от *причината за неговото възникване*, а не от неговия резултат, както е у Пшибишевски или у Сологуб. За него е от значение 2×2 , тъй като вече този факт се превръща в основа за *възникването*, а следователно и за *множествеността* (да си припомним „изчисленията“ на Лихутин), за непрекъснатото генериране и метаморфози.

Двойникът²⁷ – образ сянка на човека – е знак на неговото небитие, съпровожда го през целия му живот и щом се появи, започва да застрашава съществуването му. Хвърля го в обятията на смъртта и лудостта²⁸. Такъв двойник за Николай Аполонович е самият той зад маската на червеното домино, а за Дудкин – тайнственият гост Шишнарфне. Червеното домино е като огледален образ на преоблечения Николай. Образът в огледалото не отразява вътрешния свят, а само маската и поради това в него не е отражението на Николай, а на червеното домино – този образ е гримаса на двойника. Вътрешният свят на маската всява ужас тъкмо защото е скрит, забулен – тоест заради това, че е *маскиран*. Като аллюзия за споменатия разказ на По той крие в себе си празнотата – смъртта. Червеното домино като двойник на Николай е паметта за небитието – за нищото. Повествователят сам насочва към разполовеността и двойствеността на душата на Николай. Веднага след това (в главата *Червеният шут*) София Петровна нарича Николай „червен шут“ („красный шут“). Думата шут обаче е наситена с различни значения, които насочват към двузначността на червения шут, към някакво негово *раздвоение*: от една страна, *шут* означава *палячо*, което говори за *окарикутуряване* на Николай от страна на София Петровна, но същевременно думата означава и *демон* (*бес*). Наред с това глаголите, производни на тази дума, имат две основни значения: веднъж означават *шегувам се* (*шутить*), друг път – *правя лоша шега* (напр. „Недей да ходиш сам в тази гора, там дяволът прави номера, нечисто е“ / „В этот лес один не ходи, там шутит, нечисто“) (Дал 1998).

²⁷ Принципът на раздвояването и множението на действителността в текста води до „завихряне“ на действителността, до Маелстрьом, до „танц на смъртта“, също както в *Хомо сапиенс* на Пшибишевски или в *Малкият демон* на Сологуб. – Б. а.

²⁸ В новелата *Двойник* (1846) на Достоевски главният герой Голядкин полудява, когато се среща с двойника си. Подобно звучат думите на Стриндберг: „Който види двойника си, ще умре“ (Льокутьо 1998: 12). – Б. а. Всъщност Достоевски определя това свое произведение като „петербургска поема“ (Вж. Достоевский, Ф. М. *Двойник*. // Достоевский, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 1. Ленинград: Наука, 1972 – 1990, с. 109). – Б. ред.

Николай ще започне да изпълва това второ значение – от *шегата* ще изплува на повърхността *ужасът*.

Двойникът на Дудкин е образ, който се поражда от тайнственото име „енфраншиш“, което сякаш се е надигнало от *гърлото* на Дудкиновото *говорене* като продукт на неговите монолози и на разговорите с другите. Дудкин страда от непреодолимото желание да говори, сякаш нещо в него постоянно го принуждава да прави това:

[...] чем более он говорил, тем более развивалось в нем *желание говорить* и еще: *до хрипоты*, до вяжущего ощущения в *горле*; он уже остановиться не мог, *изнурая себя* все более, более: иногда он договаривался до того, что после ощущал настоящие припадки мании преследования: возникая в *словах*, они продолжались в *снах* [...]

(Бели 1994: 99 – 100)

[...] колкото повече говореше, толкова повече растеше желанието му да говори – получавахе чак стипчиво усещане в *гърлото*, не можеше да спре, самоизтощавайки се. Говореше дотогава, докато усетеше истински припадци на страх от преследване, които продължаваха в *сънищата* му [...].

(Бели 1981: 82)

Да се спрем на думата *хрипота* (*хриптене*²⁹). „Хриптенето“, причинено от непрекъснатото говорене, сякаш се превръща във фундамент на речта, нейна праоснова. Хриптенето е нещо, което предхожда езика преди каквато и да е *артикуляция*, и същевременно е нещо, с което завършва всяка *артикуляция*: в едно предназначение на речта, което не би могло нито да се дешифрира, нито да се формулира. Това е нещо като *акустично петно*, в което е възможно да се проектират образи, но самото то не представлява никакъв конкретен образ. Колкото повече Дудкин³⁰ говори, толкова повече е принуден да говори чак до степен на пълно *изтощение*³¹ (*изнурая себя*). Говоренето се превръща в *дрога*, в някаква *истерия на говоренето*³², точно каквато познаваме у героите на

²⁹ В българското книжно издание този израз не е преведен. – Б. пр.

³⁰ „Дудкин“ е по всяка вероятност говорещо име, идва от глагола *дудеть* – *свиря* (на свирка, пищялка); оттук и асоциативното *хрипеть* – *хъркам*, *хриптя*, и *хрипота* – *пресипналост*, *прегракналост*. – Б. ред.

³¹ Хипертрофията на говоренето, която води до пълно изтощение, се появява също в творчеството на Станислав И. Виткевич (напр. пиесата *Обущари*, пол. *Szewcy*, 1934). Налице е видимо влияние на Пшибишевски. – Б. а.

³² От истерия на говоренето страдат също и героите на Пшибишевски (Фалк, Гордон, Белецки). Истерията като състояние на мисълта се появява и при Достоевски (*Бесове*, *Идиот*). – Б. а.

Пшибишевски, проявяващи терористично отношение към обкръжаващата ги среда (Фалк, Гордон). Истерията е съставна част от психологията на терора, а при Андрей Бели тя води до тотално изтощение. В сравнение с Передонов на Сологуб, в чието поведение и държание и въобще в цялостния му светоглед истерията остава по-скоро скрита зад видимите прояви на шизофрения, при Бели тя е представена по-детайлно и по-отчетливо, а изтощението, което причинява, води до халюцинации и раздвоение на личността: двойникът при Дудкин се ражда от речта (а при Николай – от образа). В това отношение е възможна съпоставка с трилогията на Пшибишевски *Силният човек*, тъй като двойниците на Белецки са продукт на неговите монолози. Подобно на него Дудкин също страда от изтощителна *истерия на говоренето*, но неговите думи дори придобиват свой собствен живот: една такава дума започва да се материализира върху тапетите, покриващи стените – *енфранишии*: „Явяваше му се и в будно състояние някакво фатално лице върху къс от тъмножълт тапет“³³ (Бели 1981: 82). Също както в думата *шут*, характеризираща Николай Аполонович, е скрит смисълът на думата *дявол*, и думата *енфранишии* съдържа в завършека си *демон* (*ишии*). Руската дума *ишии* има много значения (*възвисяние*, *хълм*, а във фразеологизма „ни шиша“ – нищичко, съвсем нищо). Владимир Дал обаче представя и други значения: „*ишии*, или *ишииша*, *ишиишан* – нечестив сатана, демон; зла кикимора или домашен дух“³⁴ (Дал 1998). Думата *енфранишии* крие в себе си дявола – тя е негова маска, някакво наметало, под което подобно на червеното домино се крие ужасът (да си припомним отново *Маската на Алената смърт*, под чието наметало е самата смърт). И още нещо: тази дума се намира на границата между езика и съня – тя е възникнала в неудържимия поток на истеричната реч като следствие от манията на героя за преследване. Човешкият говор се отделя от човека и обръща към него своето лице, родено от субстанцията на речта. Да говориш, означава да *отчуждиш* и да *раздвоиш* самия себе си, да си направиш *автопортрет* със собствените си думи. Връзката между името *Енфранишии* и фигурата на демона, която Дудкин съзира върху тапетите, е подобна на връзката между *Недотыкомка* и призрачното създание в романа на Сологуб. Аналогична е и ситуацията с двойника на Белецки – Хедера, и името Ухера, от което Хедера се ражда. Налице е отношение между думата и халюцинацията (съня).

³³ «... появлялось и на яву одно роковое лицо на куске темно-желтых обоев его обиталища...» (Бели 1994: 100). – Б. а.

³⁴ «... *ишииш*, или *ишииша*, *ишиишанъ* – нечистый сатана, бесъ; злой кикимора или домовый». – Б. а.

Халюцинацията е продължената екзистенция на думата, пренесена в друга сфера на битието, различна от тази, на която думата принадлежи. Сферата на халюцинацията е сферата на *съня* на езика. С говоренето си, което представлява *будното състояние* на езика, Дудкин (но също и Белецки) пропада, потъва в тази сфера и езикът, на който той говори, изведнъж се оказва способен да вижда и да разговаря с него. Езикът става образ в съня (хриптене през петната по тапетите). От *енфраниши* се ражда реалният образ на Шишнарфне.

Важна роля играят *тапетите* по стените и *петната* по тях:

Все убранство сего обиталища отстъпало перед цветом обой, неприятных и наглых, — не то темно-желтых, не то темноватокоричневых, с пятнами сырости: по вечерам по пятну проползала мокрица.

(Бели 2000: 227)

Цялата украса на неговото обиталище отстъпваше пред цвета на тапетите, неприятни и нагли — нито тъмножълти, нито тъмнокафяви, с петна от влага — нощем по всяко петно изпълзваше мокрица³⁵.

(Бели 1981: 209)

Отново се появява символиката на *погнусата* („по пятну проползала мокрица“) и на *многочислеността* (мокрица).

Важна роля в текста играе празнотата не само като символ, но също и като структура на текста, като авторов творчески метод. *Празнотата* символизира привидното (ефимерното) битие на фона на онази празнота, когато нещата, хората и събитията са само илюзия и представляват видимата страна на празнотата. Съществуването на човека и самото битие на нещата са една от проявите на празнотата — отсъствието на каквото и да е, на каквато и да е качество. Празнотата за Андрей Бели не подлежи на преценка, тъй като не притежава никакво качество. За него е от особено значение отношението между празнотата и физическото пространство. Погледнато от „позицията“ на празнотата като първоначално и основополагащо състояние (не непроменливо!), всяко пространство се оказва с малко на брой измерения — то е като повърхност спрямо триизмерното пространство. Празнотата не може да бъде измерена, но при все това не бива да бъде мислена в единствено, а в *множествено* число. Тя е под знака на *множествеността* и съприкосновението с бомбата е съприкосновение само с една от формите на празнотата. Множествеността е синоним на празнотата и като такава

³⁵ Мокрица — насекомо, живеещо на влажни места, под камъни и изгнили дървета. — Б. ред.

митологизира *нищото* като *всичко*. Това е второто пространство, в което пропада Аполон Аполонович – пространство, подобно на „съня на празнотата“, в което битието е само привидно. Празнотата е *нула*, несъществуване на генерирането, несъществуване на 2 x 2. Съществуването е мантия на празнотата, нейна маска.

Затова всеки герой у Андрей Бели се пречупва на линията, свързваща/разделяща *ограничеността*, която е качество на пространството, и *неограничеността*, която е знак на празнотата като пространство на небитието. Така например Аполон Аполонович е застъпник на правите линии, на квадрата (гл. *Квадрати, паралелепипеди, кубове*), но същевременно в сънищата той пропада в друго пространство (*Второто пространство на сенатора*) и се страхува от безграничните пространства на Изтока. Ширналите се проспекти са за него проявление на екзистенциалното пространство, в което се намира Петербург, а „отвъд Петербург няма нищо“³⁶ (Бели 1981: 27). Съществуването на пространството е зададено от границите на повествованието, от това, което е „отвъд“ повествованието, от това, което липсва, което се намира извън пространството. Героите са ограничени от своето битие, но непосредствено отвъд тях се разпростира небитието, както е в случая и със София Петровна:

Вся жизнь промелькнула, упала вся жизнь; и не было еще никогда ее жизни; и будто оно – не рожденная в жизнь. Пустота начиналась у нее непосредственно за спиною (все там провалилось); и пустота продолжалась в века [...].

(Бели 2000: 160)

Целият ѝ живот се изниза, потъна целият ѝ живот, като че не е била родена за живота. Пустотата започваше току зад гърба ѝ (там потъваше всичко), пустотата продължаваше във вековете [...].

(Бели 1981: 152)

Празнотата като липса на смисъл, като изпразненост, която е следствие от умората на езика, умората от говоренето, от комуникацията с хората, се разкрива в отношенията между бащата и сина – сенатора Аполон Аполонович и Николай. Живите разговори се изчерпват и се превръщат в изпразнена дискусия на тема философия. Говоренето е завладяно от празнотата, от неспособността да се говори. Бащата пита сина за непознатия (Дудкин) и Николай отговаря:

³⁶ «За Петербургом же – ничего нет» (Бели 2000: 22). – Б. а.

«Так себе, заходит ко мне.»
 «Если...если...это нескромный вопрос, то....»
 «Что?»
 «Это он по университетским делам?»
 «А впрочем...если мой вопрос, так сказать некстати...»
 «Он студент?...»
 «Студент.»
 «Не технического училища?...»
 «Нет...»

(Бели 2000: 112)

– Ако... ако... това е нескромен въпрос, то...
 – Какво?
 – По университетски работи ли?
 – Той студент ли е?
 – Студент.
 – Не е ли от техническото училище?
 – Не...³⁷

(Бели 1981: 108 – 109)

Празнотата е изразена също и чрез метода на „протоколиране“ на диалога, чрез техниката на записване и по този начин се превръща и във „форма“ на писане на текста. Мълчанието на Николай е предадено с пунктир³⁸ – говоренето е заменено от празнота. И самите реплики на отделните лица са лаконични и изпълнени с паузи. Загубата на речта уврежда комуникацията – споменава се само това, което е *видимо и чуваемо*. Но именно слагането на акцент само върху очевидността на казаното причинява травма – травма на несподелеността, на неспособността да се говори. Това, което първоначално е диалогично, губи своята диалогичност и бива завладяно от празнотата. Празнотата се превръща във фундамент на езика, в онова, което остава скрито зад думите.

Също както комуникацията завършва с невъзможността за диалог, която сякаш е предизвестена от пропадането на говорещите в празнотата, *присъствието* на нещата и хората при Андрей Бели е белязано от тяхното непрестанно *отсъствие* – всичко съществува на границата между битието

³⁷ Вж. бел. 10.

³⁸ В своето есе *Пророкът на безличието* (*Пророк безличия*, 1909) Бели обръща внимание на лаконичността на изреченията на Пшибишевски (*Homo sapiens*), несвързаността на сцените, завладяващия див поток от образи, който се разбягва в отделни извори на подземна река. Той цени всички тези подходи на Пшибишевски и подчертава модерността на този начин на писане, който според него е *кинематографичен*. „Никъде [у Пшибишевски] фабулният рисунок не е очертан, пише Бели, само е набелязан с пунктир, обаче всяка точка от пунктира (момент) е фотографирана с поразителна точност“ (Бели 2012: 177). – Б. а.

и небитието, сочейки към празнотата като към духовно пространство, което се крие *отвъд границите на видимия свят, отвъд нещата*:

Вообразите лишь, что за дверью – нет ничего, и что если дверь распахнута, то дверь распахнется в пустую, космическую безмерность, куда остается ... разве что кинуться вниз головой, чтоб лететь, лететь и лететь – куда пролетевши, узнаешь, что та безмерность есть небо и звезды – те же неба и звезды, что видим мы над собой, и *видя – не видим*.

(Бели 1994: 266, к. а. – М. О.)

[Само си представете, че] отвъд вратата няма нищо, ако се отвори – тя ще открие космическата безкрайност, където не ти остава нищо друго освен... да се хвърлиш с главата надолу, полетял покрай звездички и топчести планети.³⁹

(Бели 1981: 203)

Съществуването е изпълнено с празнота също както бомбата, в която Николай Аполонович сам се превръща⁴⁰. Сетивата – зрението и слухът – също се поляризират *видя/не видя, чуя/не чуя*: „Ето в такова състояние той седеше пред кутията от сардели: нито виждаше, нито чуваше“⁴¹ (Бели 1981: 204).

В епилога на романа се стига до вътрешна промяна на гласа на повествователя като *демиург*. Ако до този момент той като че ли непрекъснато „подкопава“ съществуването на своите герои и дави земния им живот в *ефимерността на битието*, сега вече не поема ролята на кукловод, който дърпа конците на своите персонажи, не си служи с тях като с „обикновени“ герои, а като с „действителни“ хора, чиято ефимерност е изчезнала благодарение на способността „да битийства“ (забытийствовать⁴²). „Забитийстването“, т. е. способността да запазиш съществуването си на земята, се проявява към заобикалящата вездесъща празнота като към своего рода *утопия*. Съществуването е утопия на небитието – но утопия реална, устойчива, приличаща на чудо. Николай наблюдава заобикалящата го празнота лице в лице с Маската, която в този момент е египетски Сфинкс:

Николай Аполлонович сидит – *перед Сфинксом*. Он здесь два уж года; он – занимается в Булакском музее. Да, да „Книгу Мертвых“ и записи Манефона толкуют превратно; да, да: Николай Аполлонович провалился в

³⁹ Вж. бел. 10. – Б. пр.

⁴⁰ Главата *Страшният съд* (*Страшный суд*, т.нар. сирийско издание. – Б. а.

⁴¹ «Вот в таком состоянии он сидел перед сардинницей: *видел – не видел; и слышал – не слышал* [...]» (Бели 2000: 220). – Б. а. В българския превод не е предадена точно тази стилистична особеност – „виждаше и не виждаше, чуваше и не чуваше“ (букв. пр.). – Б. пр.

⁴² „забытийствовать“ – битийствам и извършвам действия в забрава (в забвении). – Б. пр.

Египте; в двадцатом столетии он провидит – Египет; *культура*, – *трухлявая голова*: в ней – *все умерло*; ничего не осталось; будет взрыв: *все – сметется*.
(Бели 2000: 382 – 383)

Николай Аполонович седи – *пред Сфинкса*. Вече от две години той се рови в *Булакския музей*. Да, да „*Книга на Мъртвите*“ и *записките* на Манетон са превратно тълкувани; да, да: Николай Аполонович Аполонович се провали в Египет; през XX век той ще предскаже Египет; *културата е изгнана глава*: в нея *всичко е умряло*; нищо не е останало; ще има взрив: *всичко ще бъде пометено*.⁴³

От Египет Николай се връща в Русия, междувременно се помирява с баща си. След смъртта на двамата си родители живее усамотено и ходи на църква. Утопията на земния живот е съпровождана от затихващи гласове и вслушване в заобикалящата тишина.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 1997:** Bachelard, G. *Voda a sny*. Esej o obraznosti hmoty. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Бели 1970:** Bělý, Andrej. *Petrohrad*. Přel. Jaroslav Šanda. Praha: Československý spisovatel, 1970.
- Бели 1981:** Бели, А. *Петербург*. Прев. Иван Николов. София: Народна култура, 1981.⁴⁴
- Бели 1994:** Белый, А. *Петербург*. Paris: Bookking International, 1994.
- Бели 2000:** Белый, А. *Петербург*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
- Бели 2012:** Белый, А. Пророк безличия. // А. Белый. *Символизм и философия культуры*. Москва: Директ-Медия, 2012, 175 – 186.
- Дал 1998:** Даль, Вл. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Санкт-Петербург: Диамант, 1998.
- Льокутьо 1998:** Lecouteux, Cl. *Vily, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku (Příběh dvojníka)*. Přel. Barbora Chvojková. Praha: Volvox Globator, 1998.
- Ницше 1993:** Nietzsche, Fr. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Gryf, 1993.
- Стриндберг 1998:** Strindberg, August. *Inferno*. Přel. Zbyněk Černík. Praha: Volvox Globator, 1998.

Превод от чешки: **Борислав Борисов**

⁴³ Този пасаж липсва в българското издание; преводът е мой – Б. Б. Манетон (IV в. пр. Хр.) – древноегипетски историк, автор на труда *История на Египет*. – Б. пр.

⁴⁴ Заглавието на българското издание е допълнително включено от преводача. – Б. пр.

„САМО СМЪРТТА НЯМА ВЪПРОСИ...“ КЪМ КЪСНАТА ЛИРИКА НА ВЛАДИМИР ХОЛАН

Ян Хейк

Университет „Франтишек Палацки“, Оломоуц

Ян Гейк. «Только у смерти нет вопросов...». К поздней лирике Владимира Голана

Статья посвящена поздней лирике Владимира Голана, созданной в течение 1961 – 1977 гг. Речь идет о сборниках *Смертные муки*, *Петух для Асклепия*, *Предпоследний*, *Прощай?*, т. е. заключительному периоду творчества одного из самых значительных и самых сложных чешских поэтов XX века. Автор этими сборниками завершает свое поэтическое творчество, определяет некоторые свои константные темы и повторяющиеся мотивы, в которых доминирует тема смерти и прощания. Поздняя лирика Голана является с точки зрения интерпретации сложной и семантически неоднозначной. Поэтому настоящая статья пытается на основе подробного анализа отдельных текстов раскрыть их смысл и дать им основную характеристику. Ее цель – постичь способ и средства, которыми поэт выражал свой самобытный поэтический мир.

Ключевые слова: Владимир Голан, *Смертные муки*, *Петух для Асклепия*, *Предпоследний*, *Прощай?*

Jan Hejk. “Only Death Has No Questions...”. To the Late Lyrics by Vladimír Holan

The article is devoted to the late lyrics of Vladimír Holan, created during 1961-1977. We are talking about the collections *Mortal Flour*, *Rooster to Asclepius*, *The Last but One*, *Farewell?*, i.e., the final period of the work of one of the most significant and most complex Czech poets of the 20th century. The author of these collections completes his poetic work, defines some of his constant themes and repeating motifs, in which the theme of death and farewell dominates. The later lyrics of the Holan are complex and semantically inappropriate in terms of interpretation. Therefore, this article tries to reveal their meaning and give them the main characteristic based on a detailed analysis of individual texts. Its purpose is to comprehend the way and means by which the poet expressed his distinctive poetic world.

Key words: Vladimír Holan, *Mortal Flour*, *Rooster to Asclepius*, *The Last but One*, *Farewell?*

През февруари 1961 г. Владимир Холан (1905 – 1980) се връща от болницата след операция на панкреаса с уверението, че не е смъртно болен, както преди това е предполагал. Авторът, който в продължение

на няколко години живее в уединение, отново се включва в литературния живот: излизат редица негови творби, които не е успял да публикува по-рано, получава признание в родината и в чужбина. За него започва нова творческа епоха, чийто резултат са четири лирически стихосбирки – заключителният акорд на неговия живот¹.

Тези четири стихосбирки са единно цяло, с което приключва творческия път на Холан. В тях авторът ни поднася завършен поетически свят, който не се променя съществено – всяка от стихосбирките по-скоро го доразвива, отколкото променя. Във формално отношение книгите са изградени от относително кратки стихотворения, написани в свободен стих, подредени са хронологично, но без конкретна датировка на отделните текстове. Те напомнят на дневникови записки с общи мотиви, теми, с повторителност на стихове, образи или съждения.

Всички авторови образотворчески подходи, които можем да проследим в късната лирика на Холан, не са нещо ново в контекста на неговото богато творчество. Можем да ги срещнем и в по-ранните му произведения, пример за което са както лирическите книги *На ход* (*Na postupu*), *Без заглавие* (*Bez názvu*) или *Болка* (*Bolest*), така и епическите, например *Червеноармейци* (*Rudoarmějci*, 1947), *Случки* (*Příběhy*, 1963) или *Нощ с Хамлет* (*Noc s Hamletem*, 1964). В заключителната фаза на Холановото творчество обаче всички по-рано изявени тенденции и образни решения стават по-отчетливи, стабилизират се и може да се каже, че кристализират². Принципната разлика на Холановата късна лирика спрямо по-

¹ Най-напред излиза стихосбирката *Предсмъртен час* (*Na sotnách*) с подзаглавие, което времево рамкира генезиса на стихотворенията – *Стихове от 1961 – 1965* (*Verše z let 1961 – 1965*, първо издание 1967 г., второ – 1968 г.). Втората стихосбирка е *Петел за Асклепий*. *Стихове от 1966 – 1967* (*Asklépiovi kohouta. Verše z let 1966 – 1967*, 1970). Двете стихосбирки по-късно излизат като четвърти том от *Събрани съчинения на Владимир Холан*, озаглавен *В пълна тишина* (*Na celé ticho*, 1977). Последните две лирически стихосбирки излизат посмъртно в пети том на *Събрани съчинения на Владимир Холан* (*Пропаст на пропастта/Propast propasti*, 1982); поетът не дочаква тяхното издаване, но успява да вземе участие в тяхното съставяне. Това са стихосбирките *Предпоследен* (*Předposlední*, стихове от 1968 – 1971 г.) и *Сбогом?* (*Sbohem?*, стихове от 1972 – 1977 г.). През 1977 г. след смъртта на дъщеря си Катержина (3.4.1977) Владимир Холан престава да пише. От 1976 г. цялостното му здравословно състояние се влошава и през март получава първия инсулт, а вторият го сполетява през август 1977 г. Умира на 31.3.1980 г. от мозъчен удар. – Б. а.

² По отношение на разvoja на Холановата лирика Зденек Пешат отбелязва следното: „И тогава – най-вече в *Червеноармейци*, се появяват образни решения, върху които в една или друга степен са изградени следващите лирически стихосбирки на Холан. Поетът се обръща към всекидневните неща така, че в своето взаимодействие те придобиват необикновено излъчване, при което запазват своя всекидневно употребяван смисъл и едновременно с това се превръщат в носители на трансцендентното“ (Пешат 1998: 204). – Б. а.

ранните стихосбирки се корени в „зрителния ъгъл към света и човека“, съответно в различната перспектива, от която произлиза. В лириката от четиридесетте и петдесетте години този поглед се излъчва отвътре, от вътрешния свят на поетическия субект, докато в късната лирика перспективата на погледа се променя – тя преминава извън границите на лирически субект и се реализира във външния спрямо него план.

Главната тематична доминанта на тези четири стихосбирки са смъртта, раздялата и равносметката на преживяното. Това се вижда още от техните заглавия. Архаично звучащото название на стихосбирката *Предсмъртен час* (*Na sotnách*) изразява състояние, което предхожда смъртта – означава умиране. Сам авторът отбелязва: „Тази стихосбирка някога се казваше *Ноктурно*, но сега се нарича *Предсмъртен час*. Това означава „в предсмъртна агония“ (Холан 1988а: 412). Заглавието на тази стихосбирка, тъй както и на следващата – *Петел за Асклепий*, е образно и с това се отличава от необразните заглавия на хронологически следващите стихосбирки. Стихосбирката *Предпоследен* (*Předposlední*³) би трябвало да носи заглавието *Когато денят е натрупал достатъчно гняв* (*Když den má dost na vzteku svém*), но авторът променя името, след като е убеден, че ще завърши още една стихосбирка – *Сбогом?*, чието заглавие, въпреки внушената от въпросителния знак релативност представлява прощаване с живота.

Заглавието *Петел за Асклепий* съдържа препратка към Платония диалог *Федон*, който разглежда въпроса за Сократовата смърт и безсмъртието на душата. В края на диалога Сократ доброволно приема отровата и умира. Федон описва заключителните мигове от живота на Сократ и цитира неговите последни думи: „Критоне, рече, дължим петел на Асклепий. Дай му го, не забравяйте!“⁴. Това изречение може да се интерпретира по няколко начина: като привеждане в ред на последните дела на човека, което за Древна Гърция е било обичай и поради това последната воля на покойника е била неговите близки да върнат дълговете, които той е имал. Последните думи на Сократ могат да се тълкуват и символично. В духа на гръцката митология Асклепий може да бъде възприет като бог, син на Аполон и Коронида, отгледан от кентавър Хирон. Обучен от него в изкуството да лекува, той изчерпява болни, дори възкресява мъртви с кръв от Горгона. Следователно в този

³ Прилагателното *předposlední* има една и съща форма за мъжки, женски и среден род, а също и за единствено и множествено число. – Б. пр.

⁴ Цитатът е по българското издание: Платон. Федон. Превод от старогръцки: Б. Богданов. // Платон. Диалози. София: Наука и изкуство, 1982. Т. 2, с. 417 (118а). Цитатът в оригинала на статията е по чешкото издание (Платон 2000: 92). Своите последни думи Сократ отправя към ученика си Критон. – Б. ред.

смисъл душата на Сократ се избавя от зловредната връзка с тялото, а петелът се явява израз на благодарност към Асклепий.

Заглавията на отделни стихотворения в редица случаи се явяват и ключ към тяхната интерпретация. Някои от тях се повтарят сравнително често и това води до тяхната циклизация, а заглавията им се различават единствено по съответните римски цифри, които следват техния хронологичен ред в сборника. Това е резултат от стремежа на автора да обмисля определени мотиви, теми, образи или идеи от различни гледни точки. Заглавията от една дума се срещат по-често в сравнение с тези, които са съставени с повече думи. Някои задават въпрос (*Защо?/Proč?*, *Спомняш ли си?/Pamatuješ se?*), други поставят акцент или императив (*Само така ти се стору!/To se ti jenom zdálo!*, *Ами да!/Ale ano!*), трети изразяват констатация. Заглавията, съставени от съществителни имена, са сравнително многобройни и често представят основната тема на стихотворението или негов мотив (*Деца/Děti*, *Убиец/Vrah*), който е основен за разбиране на смисъла. Симптоматична за късната Холанова лирика е и тенденцията към възможно най-висока степен на обобщения с надличностен смисъл, а това се проявява в употребата на съществителни нарицателни (*Момче/Chlapec*, *Старица/Stařenka*) или на местоимения (*Те/Oni*, *Те/Ony*⁵, *Той и Тя/On a Ona*, *Това/Toto*, *Кой?/Kdo?*), които нямат за цел да специфицират лирическият герой на нивото на заглавието. В сравнение със съществителните имена прилагателните в ролята на заглавия са сравнително малко (*Намранчиви/Utkvělé*, *Неизтощима/Nepřeberná*). В редица случаи качествата, изразени чрез прилагателни имена, са персонифицирани, като по този начин качеството замества своя носител *Вятърна/Povětrná*, *Вярна/Věrná*). Характерен титрологичен принцип е и превръщането на непълнозначни думи в пълнозначни. Такива са предлозите (*Без/Bez*, *Срецу/Proti*) и съюзите (*Или?/Nebo?*, *Но/Ale*, *Допи когато/I když*)⁶. Честа е и употребата на наречия (*Вечно/Věčně*, *Често/Často*).

Още в по-ранните поетически текстове на Холан се наблюдават чуждоезични заглавия. Последните му четири книги не правят изключение, но в тях честотната им употреба не е висока. Най-често се появяват латински заглавия (*Absurdum per absurdius*⁷, *Femina simplex*⁸), но

⁵ В чешкия език местоимението „те“ се изписва по различен начин в зависимост от това дали се отнася за мъжки, или за женски род. – Б. пр.

⁶ По повод на този проблем Владимир Кршиванек отбелязва: „При заглавията, изградени от предлози [...], се достига до семантична еманципация на посоката и на контраста, а при съюзите – до открояване на вътрешните връзки и отношения, които също смислово се обособяват и така постигат тематична самостоятелност (Кршиванек 1994: 83). – Б. а.

⁷ Absurdum per absurdius (лат.) – абсурд над абсурдите. – Б. пр.

⁸ Femina simplex (лат.) – просто жена. – Б. пр.

се срещат и френски (*La belle dame sans merci*⁹). В някои случаи е трудно да се определи дали става дума за цитат, или за някаква интертекстуална препратка (например в стихотворението *Navigare necesse est*¹⁰ или в *La belle dame sans merci* е ясно, че се има предвид предполагаемото изречение на Помпей, или стихотворението на Кийтс), или за авторов превод на чужд език, което от своя страна допълнително затруднява интерпретацията.

Ако внимем в светогледа на Холан, изразен в късната му лирика, и се опитаме да осмислим начина, по който е изграден неговият поетически свят, ще установим определена разлика спрямо по-ранните му лирически творби, която се дължи на промяна в позицията на лирическият говорител. Лирическият субект твърде рядко говори от първо лице единствено число („аз“ форма) – тази негова позиция има в последните му стихосбирки спорадичен характер. Много по-често се употребява първо лице множествено число (лирическо ние), което може да означава жест на идентификация, но едновременно с това – и конфронтация между индивидуалния и колективния аз. Друга възможност предлага обръщането към друг субект („ти“ форма), респективно към по-голяма група от неспецифицирани субекти („вие“ форма или „те“ форма). Тази промяна е провокирана вероятно от стремежа към максимална обективност, всеобща значимост и надвремеовост на изказаното слово. Известна трудност при интерпретацията се появява в случаите, когато адресатът е неназован или е съзнателно премълчан и неговата идентичност остава неясна.

С този копнеж на автора да постигне извънвремева значимост, универсалност на своите послания би могла да се обясни по-слабата фреквентност на собствените имена – както лични, така и топоними: както вече отбелязахме, собствените имена биват заменени с местоимения, а названията на конкретни места – с маркери за дестинация под формата на наречия. В лексикално отношение се наблюдава по-скоро тенденция към „обикновеност“ и „всекидневност“, отколкото към изключителност или екзотичност, в резултат на което в късната Холанова лирика се редуцира употребата на историзми и архаизми, както и на авторови неологизми, които са характерни за по-ранните текстове¹¹. Аналогична е ситуацията и

⁹ Със същото заглавие е и стихотворение на Кийтс. Френският израз е фразеологизъм със значение на „красивата жестока дама“. – Б. ред.

¹⁰ *Navigare necesse est* (лат.) – „Задължително е да отплаваме“. Това е първата част от сентенцията „Задължително е да отплаваме, не е задължително да оживеем“, която според Плутарх е изрекъл Помпей. – Б. пр.

¹¹ В своята студия *Няколко маргинални бележки за езика на Холановата поезия* Александър Стих детайлно разглежда неологизмите в творчеството на Холан (Стих 1986: 141 – 143). – Б. а.

със специализираната лексика (например „ганглий“, „спонтанно възстановяване“), която Холан с особено удоволствие открива в различни области на човешкото познание – в късните му стихосбирки преобладават термини от медицината и ботаниката. Неотменно място в Холановата лирика има и разговорният език (изрази от типа *mrtvej/мъртъв*, *starej/стар*, *ktorej/който*, *vobrátila/обърнала*¹²), който в стихотворенията придава автентичност на изказа, гражданственост, емоционалност на въздействието и контрастирайки с книжовната норма или с езикови единици, отличаващи се със своята ексклузивност, засилва напрежението и постига драматургичен ефект.

Следващият значим лексикален пласт обхваща собствени имена, които могат да се оформят в няколко групи. Първата група са лични имена, които са свързани с античен или християнски мит, и тяхното присъствие е твърде активно (Иисус Христос, Адам, Ева, Елена, Хеката, Аполон, Пенелопа, Орфей и др.). Други групи съставляват собствени имена на известни исторически личности (жената фараон Хатшепсут, гръцкия архитект Каликрат, гръцкия поет Хезиод, еретика Ариус, философа Декарт), на светци (свети Антоний, света Потенциана¹³), на личности, свързани с биографията на поета (дъщерята Катержина, съпругата Вера), на гениални творци (Рембранд, Шекспир, Моцарт, Маха), на герои от литературни творби (Хамлет, Офелия). Отделна група съставляват имена, за които е трудно да се определи от коя сфера са заимствани (Магда, Викторка, Онджей, Щепанка или например Бастардела, която би могла да е и певицата, впечатлила младия Моцарт).

Значимо място заемат и разнообразни географски названия – древни, митични, топоними на местни, далечни или екзотични области. Някои от тях са свързани с Гърция и с гръцката митология (Делфи, светилището Додона, Кносос), с различни древни градове и местности (Суза, Библос) или с важни исторически битки (Арбела, Фарсала, Сагунт). Минимален е броят на общоизвестни¹⁴ топоними, чието участие е без особено значение за изграждане на художествения смисъл (Кампа, Кърконоше, Китайската стена). За някои е трудно да се определи за смисъла, както и за реалното им съществуване (водопада Глеймор, улица „Кемпенска“, чието название отвежда към блатистата местност Кемпен, части от която се намират в Белгия и в Холандия).

¹² В чешкия книжовен език посочените думи имат следните форми: *mrtvý*, *starý*, *který*, *obrátila*. – Б. пр.

¹³ Света Потенциана е испанска отшелничка от XV в., която е почитана като светица, без да бъде официално канонизирана. – Б. ред.

¹⁴ Някои от тези имена са общоизвестни предимно за чешкия читател, като „Кампа“ – квартал на Прага, в който е живял Холан, или планината Кърконоше. – Б. ред.

С лексикалната страна на късната Холанова лирика е свързан и въпросът за употребата на чуждици и чужди думи. За разлика от ранните му творби например все по-рядко се срещат русизми, англицизми, латински думи и цитати, но от друга страна, тези лексикални единици запазват своята функционална значимост, въпреки че „не заемат голяма текстова площ, а представляват сегменти от няколко думи или дори само от една“ (Мареш 2006: 117). Както отбелязва Мареш, при Холан още от края на тридесетте години (в стихосбирките *Без заглавие*, *На ход*) сравнително често се появяват чуждоезични заглавия — и техният брой непрекъснато нараства, като тези заглавия са свързани най-вече с антични и християнски митове (пак там: 118 – 119). Друг източник на чуждици в късната Холанова лирика представляват значими литературни творби от миналото (на антични автори, Уилям Шекспир, Джон Кийтс и др.). Така се създават интересни взаимоотношения между чешките и чуждоезиковите части на текстовете. Често се наблюдава кореспонденция между чуждоезикови елементи и техните чешки съответствия в други текстове (например *Abyssum abyssus* и *Пропаст на пропастта*), както и вариативност (*Femina simplex* и *Femina duplex*). В някои случаи Холан включва чуждоезиков еквивалент на чешки израз, натоварен например със сексуални или еротични значения, и по този начин изразът придобива аура на тайнственост. В изразите и понятията от областта на човешката сексуалност понякога е използван и латинският език отново с цел да избегне директното назоваване („De spermate“, „Introitus vaginae“).

На Холановата късна лирика е присъща тематична хетерогенност, която е допълнителен аргумент за пространния обем на стихосбирките (*Предсмъртен час* – 194 стихотворения; *Петел за Асклепий* – 170, *Предпоследен* – 250, *Сбогом?* – 194). С най-голяма честотност са темите, които са познати и от предходното творчество на Холан. Ако ги групираме в няколко основни тематични кръга, техни ядра ще се окажат проблемите, свързани с битието и екзистенцията, смъртта и отвъдния живот, вечността и финалитета, отношението на човека към Бога, взаимоотношенията между мъжа и жената, старостта, любовта (в множество варианти) и омразата, секса и еротиката, свободата и ограничеността, щастието и болката, времето и преходността, изкуството и поезията, съдбата на поета.

От гледна точка на системата от теми и мотиви основна в късната лирика на Холан се явява темата за смъртта като неотделима част от живота:

Nuže ano, miloval jsem život,
a proto jsem tak často zpíval o smrti.
Život bez ní je necititelný,
život s ní je pouze myslitelný, a tedy nesmyslný...

(Но да, обичах живота, / и затова толкова често пеех за смъртта. / Животът без нея не може да бъде почувстван, / животът с нея е само мислим и следователно безсмислен...)

(Холан 2000а: 70)

Човекът е с ограничено време на съществуване, но предстоящата смърт е неотстъпчива:

Také my budeme snad ještě i zítra,
ale to není budoucnost...

(Ние ще бъдем тук навярно и утре, / но това не е бъдеще...)

(Холан 2000б: 363)

Това е абсолютната дефинитивност, абсолютният край:

Nejde o konec jsoucna,
Jde o konec bytí

(Не става дума за края на съществуването, / става дума за края на битието...)

(Холан 2000а: 80)

Ale nebytl
už bylo a my se do něho jen vrátíme...

(Но небитието / вече е било и ние само ще се завърнем в него...)

(Пак там: 98)

И въпреки ясното съзнание за неизбежната смърт човекът иска още да живее, още да пребивава на този свят:

Není to daleko, jen co bys
dohodil náhrobním kamenem...
A přece stále ta touha žít!
Stále ta touha po nemožném!

(Не е далече, само / на един хвърлей надгробен камък... / И все пак непрестанен е този копнеж за живот! / Този непрестанен копнеж по невъзможното!)

(Холан 2001б: 218)

Какво обаче е смъртта, какво знаем за нея, знае ли тя нещо за нас? Лирическият субект си поставя тези въпроси и доверчиво се обръща към смъртта, разговаря с нея:

Jsme si už dávno tváří v tvář,
 ty jako ty a já jako strach.
 Nic o tobě nevím. Víš ty, co je život?
 (Отдавна с тебе сме лице в лице, / ти като ти, а аз като страх. / Нищо за те-
 бе не знам. Знаеш ли какво е животът?)
 (Холан 2000б: 218)

Разбираме, че само тя е тази, която няма въпроси:

To jenom smrt je bez otázek... Sama...
 Umění pro umění...
 (Само смъртта няма въпроси...Сама е... / Изкуство за самото изкуство...)
 (Холан 2000б: 361)

За нас тя е напълно непозната, ние се страхуваме от нея и не всеки
 би могъл да я разбере:

Neboť nejsme příroda.
 Odtud náš strach,
 strach ze smrti...
 (Понеже не сме природа. / Оттук е и нашият страх, / страх от смъртта...)
 (Холан 2000а: 132)

Kdo popřel jsoucno dědičného hříchu,
 nechápe, proč je tu smrt...
 (Който е отрещъл съществуването на първородния грях, / не разбира защо
 има тук смърт...)
 (Холан 2000а: 137)

В тази връзка е интересно наблюдението на Иржи Опелик, който забелязва разлика в броя на стихотворенията, тематизиращи смъртта, и онези, които „ясно тематизират усещането на лирическият говорител за приближаващата го смърт“, според него „техният брой парадоксално намалява, сякаш за лирическият говорител собствената смърт постепенно изгубва значение, превръща се в нещо все по-делнично и по-делнично“ (Опелик 2004: 164). Мисълта за смъртта, или по-точно казано – страхът от смъртта, се явява в представите на поета препятствие за постигане на свободата:

Ale je jistotné,
 že není a nemůže být svobody,
 bojíme-li se smrti...
 (Но сигурно е, / че няма и не може да има свобода, / щом се боим от
 смъртта...)
 (Холан 2001а: 190)

В центъра на поетическия свят на Холан е човекът, чиито междуличностни отношения се характеризират с известна обезличеност, анонимност, липса на човечност, егоизъм – на него е присъща постоянната самота и невъзможността да постигне любовта. Лирическият говорител съзнава отсъствието на ближния:

Rád bys to sdělil,
jenomže nevíš komu

(Би искал да го споделиш, / но не знаеш с кого)

(Холан 2000а: 157)

За него самотата е даденост, както и смъртта:

Ale když je člověk sám,
naprosto sám a ví,
že už jím tak zůstane,
pochopí jednou provždy,
že nemůže být jinak.

(Но когато човек е сам, / съвършено сам и знае, / че вече такъв ще си остане, / ще разбере един път завинаги, / че не може да бъде другояче.)

(Холан 2000а: 160)

Невъзможността да постигне пълноценни отношения с другия, е съдбата на самотника:

Jsme sami, opuštěni, v sobě i v jiných,
i když nás poutá jednotlivé
a všechno zároveň.

(Сами сме, изоставени в себе си и в другите / дори когато сме оковани от всяко отделно нещо / и от всичко едновременно.)

(Холан 2000б: 371)

Невъзможността за взаимност и съдбовната самота не могат да се преодолеят, а единственият момент, когато хората се срещат, е в мига, когато се разминават:

Řekla. Neměl byste žít
takto krutě sám... Smím přijít?

Řekl. Nebudu zde, až přijdete,
přítomný, až když odejdu.
Přijďte!

(Тя каза. Не бива да живеете / така жестоко сам... Да дойда ли? / Той каза. Няма да съм тук, когато дойдете, / ще ме има чак когато си отида. / Елате!...)

(Холан 2000а: 15)

Дори любовта не е в състояние да превъзмогне екзистенциалната самота, която лирическият говорител непрестанно изпитва, а за Холан любовта е много особена категория. Тя е толкова жестока, че човек се страхува от нея, а нейната същност е в това да унищожава самата себе си. На човека не е съдено да я постигне в пълнота и тя бързо се превръща в сладострастно желание:

Žijeme v světě bez lásky možná jen proto,
že se bojíme krutosti lásky...

(Живеем в свят без любов може би само защото / се страхуваме от жестокостта на любовта...)

(Холан 2000а: 51)

Ale že je krutost lásky, neboť ona
chce svou zkázu

(Колко е жестока любовта, и то е, защото тя / иска своето унищожение)

(Холан 2000а: 58)

Láska: i když jde o sebevětší
bezprostřednost, je to vždycky jenom
přiblížení...

(Дори и в най-голямата си непосредственост / любовта е само приближаване...)

Детето и детството „като отблясък от рая и носител на истинност, на правота“ (Юстъл 1990: 164) е също тема с принципно значение. Детството като „постоянен вътрешен поглед и несекващо вдъхновение е основополагащо за Холановата поетическа визия“ (пак там). Холан е запленил от детската искреност, чистота и непосредственост:

Snad jenom dětská řeč
nepočíná těžkomyslností,
aby bez zahanbení skončila tím,
že nic nenalezla...

(Може би само детската реч / не започва с меланхолия / и завършва, без да се срамува, / че не е направила откритие...)

(Холан 2001а: 92)

Не всички стихове, които тематизират детството или детето, са позитивно интонирани. Срещат се също редица мрачни, дори направо трагични стихотворения, където детето е тясно свързано със смъртта. Лирическият субект не може да възприеме смъртта на дете, защото за него тя е напълно противоестествена:

Smrt dětí... Nechápu...

Což opravdu je třeba zaniknout

dřív než zánik?

(Смърт на деца... Не разбирам... / Какво е това, което трябва да погине / преди самата гибел?)

(Холан 2000б: 338)

За родителите смъртта на детето е факт, който завинаги променя техния живот – това е най-жестокият миг, с който те никога не могат да се примирят:

řekla ti tvrdě jedna z nich. Já vím, že hoch je už

dávno mrtvej, ale

pořád mi neodpovídá na dopisy...

(безцеремонно ти каза една от тях. Аз знам, че момчето е вече / отдавна мъртво, но / все така не ми отговаря на писмата...)

(Холан 2001а: 172)

Това са едни от най-въздействащите Холанови стихотворения, в които, вместо да бъде изведен на преден план трагичният факт, е достатъчно беглото споменаване на опустялото игрище и изоставената топка, която напомня за някогашно детско присъствие:

našel jsi dnes hřiště po mrtvých dětech...

Bylo už zpuště, zarostlé a k poslednímu

pochopení, a tím tedy jaksi

menší a jako vehnané do úzkých...

Ale v pelyňku a v hluchávkách

dosud ležel zakutálený míč...

(ти намери днес игрище, [останало] след мъртвите деца... / Беше вече опустяло, обрасло и [очакващо] последно / съчувствие, а това някак си / го правеше по-малко, като поставено натясно... / Но сред пелина и мъртвата коприва / все още лежеше търкулната топка...)

(Холан 2001б: 276)

Единствената наистина положителна и сигурна ценност в Холановата късна лирика е майката. Майката е онази, която ще успее да види и разбере детското в същността на човека и която ще вижда в нас винаги детето:

Teprve v bolesti jsme jako děti:

hledáme matku

(Едва в болката сме като деца: / търсим майка си)

(Холан 2001а: 57)

Симптоматично за отношението към майката е и стихотворението *Молитва (Modlitba)*, където се срещаме с жестоката истина, че майката можем да разберем напълно едва когато я изгубим и когато започнем да свикваме с нейното отсъствие. Със смъртта на майката човек губи единствената си опора, а животът – смисъл:

Matka, sestra, milenka, tři
v jedné ženě... Umře-li matka,
život ztrácí řeč
(Майка, сестра, любима – три / в една жена... Умре ли майката, / животът
губи говор)

(Холан 2001б: 358)

Нейната смърт причинява на лирическия субект най-голямата възможна болка:

Matko, stále mi chybíš,
a to právě tam, kde to nejvíce bolí!
(Майко, непрекъснато ми липсваш, / и то точно там, където най-много боли!)

(Холан 2000а: 201)

Така фигурата на майката в Холановата поезия придобива митични измерения.

Много и различни превъплъщения и значения придобива в Холановото творчество мотивът за стената: стената като човешки градеж, като външна реалност (например гробищен зид, градински зид); стената като символ, като бариера, отделяща човека от това, което е останало от света; стената като абстрактна философска категория. Наличието на този мотив откриваме още в стихосбирките от 30-те години (стихотворения с този мотив са обединени в самостоятелната част *Стени (Zdi)* в осмия том от *Събрани съчинения на Владимир Холан* (Холан 1980). Владимир Кршиванек прави съществени обобщения по този проблем:

Зидът или стената ограничава пространството на човешкото съществуване, явява се негова бариера, външна даденост, собствено място за съществуване. При Холан обаче предметният характер на този образ е разрушен или усложнен от представата за стената вътре в нас като съдбовна предопределеност на човешкия живот [...] И самата стена, която ни сковала и отвън, и отвътре, може да бъде опустяла, оставена на съдбата, непотребна [...]. Накрая тази метафизична стена, която е вградена в нашата съдба и отделя живота от смъртта (тук от другаде), може да се окаже игра на призраци.

(Кршиванек 1994: 83)

Единственият случай, в който въобще не се появява мотивът за стената в междучовешките отношения, е отношението майка – дете.

В някои стихотворения съдбовна за лирическия говорител е участва на поета и на поезията. За Холан творчеството е всичко – единствено то е в състояние да изпълни със смисъл човешкия живот и да му придаде значимост, а това предизвиква у него чувство на съдбовна отговорност. Именно посредством поезията и поетическото творчество е възможно да се проникне чак до самата същност на битието.

Ustavičná je také hrůza, ó poezie,

ale kdyby nebylo tebe,

zvykl bych si na ni, zničil bych ji tedy

a nežil bych

(Постоянен е също ужасът, о, поезийо, / но ако те нямаше, / бих свикнал с него, щях да го унищожа и следователно / нямаше да съм жив)

(Холан 2000а: 167)

– Proč píšete básně?

– Jde o bytí... O němé bytí..

(– Защо пишете стихотворения? / – Това е въпрос на съществуване...

На няма съществуване...)

(Холан 2000а: 129)

Поетът е този, който се спуска в бездните на човешкото съществуване и ги легитимира, но е важно да съхрани своето изконно световъзприемане (*Jméno básníka je úžas...*; *Името на поета е удивление...*, Холан 2000а: 88).

Връзката на отделната личност с Бог е тема, която до този момент не е задълбочено проучена в специализираната литература, посветена на Холан. Най-значимата студия по този проблем е на Владимир Юстъл (Юстъл 1990). В нея авторът прави аналizationsни обобщения относно разбирането на Холан за Бог, осмисляйки го като религиозен принцип. Естествено, в Холановото творчество този въпрос няма характера на философско или теологично размишление, за поета е значим човекът и неговото конкретно отношение към Бог като същина (антитет), която го надмогва. Но най-добре това формулира Юстъл:

При Холан това не е нито чисто философски въпрос независимо от това, че е под силното въздействие на системния и повторителен прочит на Платон и на други философи (чак до Хайдегер и други екзистенциалисти), нито теологичен въпрос, макар че книгата, която задълбочено и непрестанно чете, е Библията, а наред с нея обстойно изучава *Сума на теологията* на То-

ма от Аквино, редица съчинения на Отците на църквата и на светци, преди всичко на Августин, както и изследвания за други религии, главно за източните. [...] В неговата библиотека са запазени [...] почти сто заглавия от областта на религиозната литература.

(Юстъл 1990: 167)

Следователно, ако искаме да обхванем в пълнота споменатия по-горе проблем, е необходимо да имаме предвид източниците, до които Холан е имал достъп, както и картината на цялостното му творчество. В контекста на неговата късна лирика ще се задоволим само с няколко щрихи, които поне частично онагледяват проблема. Преди всичко ще отбележим, че Холан не отъждествява категориите съдба и Бог (*jenomže osud není Bohem...* / само че съдбата не е Бог..., Холан 2001a: 103). В някои стихотворения срещаме и антипода на Бог, т. е. различни проявления на злото. Холан не отрича злото и е убеден в неговото непрестанно присъствие, превъплъщавано в човешки образи и кодирано в човешката същност:

Ale ty říkáš. Nic je vzdálenost démonům
a zlo, byť ztělesněno člověkem,
je přece nesmrtelné!

(Ти казваш. Нищото е разстоянието, което ни дели от демоните, / а злото, макар въплътено в човека, / е всъщност безсмъртно!)

(Холан 2000a: 93)

Няма особено значение как Холан нарича битието, което е по-висше от човека – съществена е самата негова надредност. Освен мотива за Бога в късната Холанова поезия много често се появяват препратки към християнската митология:

Vždyť mezi vzkříšením a Soudem posledním
nebude prostředníka
a po Soudu nebude odvolání...

(Нима между възкръсването и Страшния съд / няма да има посредник / и след Страшния съд няма да има връщане назад...)

(Холан 2000a: 16)

Холан многократно се отклонява от автентичния смисъл, вложен в библейските мотиви и референции, адаптира ги, потиска ги, приглушава ги, отправяйки към тях непрестанни въпроси и размишления:

Možná že to byl Adam,
který podal jablko Evě.
Ale řekneš-li,
že to bylo tři míle od Boha,
Bůh si to ověří...
(Може би е бил Адам, / който е дал ябълката на Ева. / Но ако кажеш, / че е
било на три мили от Бог, / Бог ще провери...)

(Пак там: 52)

Използва ги като градиво при конструиране своя поетичен свят. Би било грешка да се тълкува Холановата поезия от религиозна гледна точка – та нали самият автор е разколебан във въпросите на вярата. Определено има съзнание за естествената човешка потребност от вяра и от Бог, но от друга страна, често ги отхвърля:

Ale tam venku
je více lidí než člověka,
ale tam venku
je více vesmíru než Boha...
(Но там, навън, / има много хора, но няма човек, / там, навън, / има много
вселени, но не и Бог...)

(Пак там: 62)

В тежки мигове, когато човек отправя своите безпокойства и болки към Бог за последна утеха, тази потребност остава неудовлетворена:

Konec školního roku zastihl tě
v čekárně Boha. I když ti táhne
na šedesátku, vůči Tomu, který je otcem,
jsi stále dítě... Jenomže
místo prázdnin přišel jsi tam
se všemi bolestmi...
Běda, byly to bolesti bez lásky k Němu.
Řekli ti, že nepřijímá.
(Краят на училищната година те застигна / в чакалнята на Бога. И макар че
наближаваш / шейсетте, за Този, който е баща, / ти си все така дете ...Само че
/ вместо за празник пристигна там / с всички болки... / Жалко, това бяха бол-
ки, в които нямаше любов към Него. / Казаха ти, че не приема [посещения].)

(Пак там: 36)

Наред с християнските библейски мотиви и теми в Холановата поезия се открива и пласт, препращащ към гръцката митология. Достатъчно е да припомним заглавието на стихосбирката *Петел за Асклепий* или

някои собствени имена, които се появяват в текстовете (Аполон, Пенелопа, Орфей и др.). За стихотворенията с подобни елементи като цяло са валидни изводите, отнасящи се до текстовете с мотиви от християнската митология: авторът преосмисля по нов начин техните установени значения, показва ги в непозната светлина и след като ги преобрази, изгражда с тях своя уникален поетичен свят.

Текстовете, включени в късните Холанови стихосбирки, въздействат по сходен и дори стереотипен начин. При по-внимателен прочит обаче можем да разпознаем няколко целенасочено повтарящи се творчески подхода, на основата на които могат да се разграничат няколко типа стихотворения. Можем да отграничим (по жанров, родов, формален или композиционен принцип) следните основни видове стихотворения: стихотворение диалог, стихотворение обръщение към себе си, стихотворение въпрос, стихотворение случка, стихотворение вариация, стихотворение признание, стихотворение писмо и др. Това деление не е самоцелно, а ни предлага своеобразен ключ към една по-детайлна интерпретация на Холановата късна лирика с оглед на неговото цялостно творчество.

ЛИТЕРАТУРА

- Ванкова 2005:** Vaňková, Irena. Ano, vidět se navzájem a moci hovořit... (K jednomu aspektu spirituality Vladimíra Holana). // *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*. Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. Století. T. Kubiček, J. Wiendl (eds.). Brno: Host, 2005, s. 375 – 383.
- Кршиванек 1994:** Křivánek, Vladimír. Vladimír Holan: Asklépiovi kohouta. // Křivánek, V. a kol. Autorů. *Český dekameron. Sto knih 1969 – 1992*. Praha: Scientia, 1994, s. 81 – 85.
- Мареш 2006:** Mareš, Petr. „Mors ascendit per fenestras“. K vícejazyčnosti v poezii Vladimíra Holana. // *Vladimír Holan a jeho soupoutníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, ed. V. Färber. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 117 – 125.
- Опелик 2004:** Opelík, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004.
- Пешат 1998:** Pešat, Zdeněk. Hodina mezi všedností a tajemstvím. K metodě Holanovy lyriky. // Pešat, Z.: *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst, 1998, s. 203 – 206.
- Платон 2000:** Platón: *Faidón*. Praha: Oikoymenh, 2000.
- Стих 1986:** Stich, Alexandr. Několik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie. // *Úderem tepny. Sborník ze semináře k interpretaci básnického díla Vladimíra Holana*, ed. V. Justl. Praha: RaJ v Praze 1, 1986, s. 138 – 158.

- Холан 1980:** Holan, Vl. *Sebrané spisy Vladimíra Holana VIII. Nokturnál.* Praha: Odeon, 1980.
- Холан 1988а:** Holan, Vl. *Sebrané spisy Vladimíra Holana X. Bagately.* Praha: Odeon, 1988.
- Холан 1988б:** Holan, Vl. *Sebrané spisy Vladimíra Holana XI. Bagately.* Praha: Odeon, 1988.
- Холан 1988в:** „Písek trvá na svém...“, zapsal V. Justl. // Holan, V. *Sebrané spisy Vladimíra Holana X. Bagately.* Praha: Odeon, 1988, s. 414 – 418 (по ръкопис от 1964 г.).
- Холан 2000а:** Holan, Vl. Na sotnách. // *Spisy. Svazek 4. Na celé ticho.* Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2000, s. 7 – 205.
- Холан 2000б:** Holan, Vladimír. Asklépiovi kohouta. // *Spisy. Svazek 4. Na celé ticho.* Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2000, s. 207 – 380.
- Холан 2001а:** Holan, Vl. Předposlední. // *Spisy. Svazek 5. Propast propasti.* Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2001, s. 7 – 261.
- Холан 2001б:** Holan, Vl. Sbohem? // *Spisy. Svazek 5. Propast propasti.* Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2001, s. 263 – 461.
- Юстъл 1988:** Justl, Vl. Životopis Vladimíra Holana. // Holan, V. *Sebrané spisy Vladimíra Holana XI. Bagately.* Praha: Odeon, 1988, s. 313 – 450.
- Юстъл 1990:** Justl, Vl. „Credo, quia absurdum...“. // *A – almanach autorů,* 1990, č. 1, s. 163 – 183.

Превод от чешки: **Таня Маджарова**

СЛЕДНОЕМВРИЙСКИЯТ¹ ПРОЗАИЧЕСКИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗЪМ

Лубомир Махала
Университетът в Оломоуц

Лубомир Махала. Посленоябрьский прозаический экспериментализм

Посленоябрьская чешская литература вносит несколько типов экспериментов в область прозаического произведения. Первый из них направлен на проверку возможностей, на разработку и развитие истории, на изучение влияния (или отсутствия влияния) со стороны изменившейся перспективы на видение истории или на характер рефлектора (ср. прозу И. Кратохвила, К. Милоты, Л. Мартинека, И. Драшнара и т.д.). Для второго типа характерна лиризация прозаического выражения, причем специальный акцент ставится на образных качествах, на языковом эксперименте, на связи между словами и атмосферой места, настроением момента, и это очень ярко выражено, например, в книгах В. Кагуды, Я. Тополя, Г. Данька, Я. Врака. В заключении статьи внимание сосредоточивается на текстах, яркое влияние которых порождено экзальтированным напряжением между помпезным мысловным содержанием, рефлексией философских, социологических, политических, связанных с искусством, наукой и т. п. вопросов, с одной стороны, и вульгаризированной плебейской речью в произведениях Ладислава Шерега.

Ключевые слова: экспериментализм, посленоябрьская проза, Иржи Кратохвил, Карел Милота, Лубомир Мартинек, Иржи Драшнар, Вацлав Кагуда, Яхим Тополь, Гнат Даньек, Петр Грбач, Ян Врак, Зденек Влк, Ладислав Шеры

Lubomir Machala. Prosaic Experiments After November 1989

Czech literature after November 1989 brought several types of prosaic experiments. The first type is represented by the attempts to find ways of mediating and developing the story, or find out if the story can or cannot be influenced either by changes of perspective or by changes in the reflector character (as in the prosaic works written by J. Kratochvil, K. Milota, L. Martínek, J. Drašnar and others). The second type of the experiments is characterized by lyricization of the prose, emphasizing on the metaphoric qualities, the language experiment, the links between the words and the atmosphere of the place, and the mood of the moment as we can

¹ Понятието „следноемврийска литература“ е установено в чешката литературоведска терминология за означаване на литературата, създавана след падането на комунистическия режим през ноември 1989 г. – Б. ред.

notice in the books written by V. Kahuda, J. Topol, H. Daněk or R. Vrak. The conclusion of the article focuses on texts that draw their appeal from the escalation of tension between their sophisticated contents, the reflections of philosophical, sociological, political, artistic or other issues, with vulgarized, plebeian diction, which is typical mainly for Ladislav Šerý's prose.

Key words: Prosaic Experiments, Czech literature after November 1989, Jiří Kratochvil, Karel Milota, Lubomír Martínek, Jiří Drašnar, Václav Kahuda, Jáchym Topol, Hnat Daněk, Petr Hrbáč, Jan Vrak, Zdeňek Vlk, Ladislav Šerý

Въпреки че комерсиализацията е сред основните фактори, които в много отношения определиха облика на чешката следноемврийска литература, и за мнозина литератори читателският отглас се превърна в основен диктат за тяхното творчество, по време на двете следноемврийски десетилетия беше възможно нашите [чешките – б. пр.] издателства да публикуват произведения, които са особени, експериментални, необичайни и следователно трудно разбираеми от обикновения възприемател – творби, които съзнателно се отказват от масовия читателски резонанс. Настоящата статия, инвентаризираща резултатите от следноемврийските прозаически сондажи на нови (или вече позабравени) творчески възможности, не на последно място ще очертае как литературната критика реагира на появата на този род произведения.

Тъй като в следноемврийския си етап чешката литература стига най-близо, отколкото в който и да е друг период, до съвременно представяне на творби и тенденции от по-ранни периоди, нашето внимание първо ще се спре на експериментите, зараждащи се всъщност още от шестдесетте години на миналия век, тоест във времето, когато Умберто Еко популяризира своята теза за отворената творба², когато в чешката литература започват да се появяват текстове, кореспондиращи с новия френски роман, и когато у нас [в Чехословакия – б. пр.] първите свои крачки се опитва да направи постмодернизмът, бързо пропъден в ъгъла от процеса на нормализация³.

Един от първите, които се опитват да я освободят от тази ниша, е **Иржи Кратохвил** (Jiří Kratochvil, 1940), но тъкмо привидната безцеремонност към читателите става причина неговият новаторски *Мечешки роман* (*Medvědí román*, завършен през 1983 г.) да бъде първоначално отхвърлен дори и от самиздатските среди и да започне да се разпространява сред тях чак в края на осемдесетте години, и то само в прерабо-

² Ориг. загл. Umberto Eco. *Opera aperta*, 1962. – Б. ред.

³ С понятието „нормализация“ се означава процесът на възстановяване на комунистическия режим след събитията от 1968 г. – Б. ред.

тен вариант, докато пълното си книжно издание романът дочаква едва през 1991 г.

Иржи Крадохвил създава вариации на първия си роман и развива някои застъпени в него моменти и творчески принципи в поредица от книги, които излизат през деветдесетте години⁴ и които срещат навсякъде позитивен отзвук. Негативни критически гласове се появяват, но само спорадично⁵ и Иржи Крадохвил се превръща в едно от най-ярките явления на следноемврийската чешка литература. Тъкмо името му на реномиран писател благоприятства издаването на архетипния текст на неговото творчество. Това става през 1999 г. под заглавието *Урмечка* (*Urmedvěd*)⁶.

В уводните думи към тази своя основополагаща творба Иржи Крадохвил отбелязва, че се е опитал да създаде роман като отворена система, или още по-точно – като жив модел на действителността, който се противопоставя на безпокойствата, родени от хаоса. При това констатира, че разказването е не само най-естественото средство за повестуване, но и най-често проявяваният от нас начин за интерпретация на действителността, най-честата и най-изразителната наша представа за наличие на ред в света. Същевременно той подчертава, че фабулата не трябва да следва традиционния тип изложение, а е необходимо да я конструираме не от взаимно родствени, а от привидно отдалечени детайли, тъй като същинският смисъл на романа не е в *намирането* на история, а в движението от екзистенциалното безпокойство, което извирва от урагана на хаоса, към търсенето на интерпретация, на ред, тоест в *търсенето* на история⁷.

За този тип проза, инициран и реализиран преди всичко от Иржи Крадохвил, е характерен експериментът с конструиране и деконструиране на фабулната история, както и с нейната вариабилност, разпадане и рафинирано прикриване. Един от най-честите способности за разбиване на епическата последователност представляват есеистичните размисли,

⁴ След *Мечешки роман* Крадохвил издава за сравнително кратък период поредица от прозаически книги: *Среднощна песен* (*Uprostřed noci zpěv*, 1992), *Орфей от Кьониг* (*Orfeus z Kénigu*, 1994), *Любов моя, постмодерна* (*Má láska, Postmoderno*, 1994), *Авион* (*Avion*, 1995), *Сиамска история* (*Siamský příběh*, 1996), *Безсмъртна история* (*Nesmrtelný příběh*, 1997) и др. – Б. а.

⁵ Напр. Франтишек Вшетичка критикува романа на Крадохвил *Авион* (*Alternativa nova*, 1995, ч. 4, с. 7. – Б. а.

⁶ Заглавието е неологизъм и е непреводимо на български език (букв. „Урмечка“). Романът представлява първоначалната версия на *Мечешки роман* и в него могат да бъдат разпознати основните тематични и идейни ядра на авторския романов свят. – Б. пр.

⁷ Срв. Крадохвил 1999: 10 – 14. – Б. а.

които огласяват съвсем неочаквани идеи и шокиращи реинтерпретации на традиционни случки и легенди.

Ролята на посредник на авторовата рефлексия се пада най-често на по-вестователя. Разбира се, не само това. Разказвачът (нерядко натоварен с автобиографични черти) демонстративно заема централната позиция, а според **Карел Милота** (Karel Milota, 1937 – 2002) функционира като верификатор и свързващо звено на цялата конструкция, което той онагледява в своя сборник с разкази *Дяволски дом* (*Ďáblův dům*, 1994). Година по-рано излиза експерименталният роман на Милота *Бъчва* (*Sud*⁸), чиято концепция тръгва от френския „нов роман“, конкретно кореспондирайки с идеите на неговия водещ представител Ален Роб-Грийе:

Преди творбата няма нищо, никаква сигурност, никаква теза, никакво послание. Ако предполагаме, че писателят „има какво да каже“ и че търси начина как да го каже, ще изпаднем в най-сериозно противоречие, тъй като това, което казва, е в самото „как“ – то е онзи начин на изразяване, изпълващ неговия писателски замисъл, който от всички негови съзнателни усилия е най-невидим и който по-късно ще се превърне в съдържание на неговата книга⁹.

Прозата на Милота напомня сюрреалистична мозайка и постоянно се завръща към въпроса кое е истина и способни ли са думите еднозначно да я изрекат. За Карел Милота (също както и за Иржи Кратохвил) е симптоматично това, че въпросите, свързани с творческото иновативно мислене, авторът разисква и в теоретичните си текстове, най-систематизиран от които е дисертацията му от края на шейсетте години, озаглавена *Формулата на речта и речта на формулата* (*Vzorec řeči a řeč vzorce*).

На въпросите за смисъла на литературното и въобще на художественото творчество, както и за средствата и възможностите, с които разполага творецът, се посвещава в края на осемдесетте години и **Лубомир Мартинек** (Lubomír Martínek, 1954). В *Персона нон граа* (*Persona non grata*, 1988¹⁰, 1993) разсъжденията на по-вестователя

⁸ Заглавието е твърде провокативно и се основава на езиковата асоциация между думите, означаващи „съдба“ (osud) и „бъчва“ (sud). В *Речника на чешката литература* заглавието се тълкува като метафора на „арената, която наподобява на огромна бъчва и в която кръжат „ездачите на смъртта““ (вж. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1507>). – Б. ред.

⁹ Цитатът е по корицата на книгата на Карел Милота *Бъчва* (Милота 1993). – Б. а.

¹⁰ Със звезда отбелязваме годината, в която съответната книга на Л. Мартинек излиза в Париж, където той емигрира през 1979 г. Там заедно с Иржи Коларж създава поредица-

върху литературата и писането укрепват линията, свързваща ретроспективно проследените съдби на персонажите. Тази книга е предхождана от *Представление* (*Představení*, 1986*) и *Линия № 2* (*Linka č. 2*, 1987*, 1992), в които авторът преосмисля житейския си опит от времето на нормализацията¹¹ в Чехословакия и на първите си емигрантски години. Авторът умишлено редуцира епическата линия и доминиращи елементи в текстовете му стават размислите, наблюденията, идеите, техни фрагменти... В *Линия № 2* чрез алегоричен подход, напомнящ за *Лабиринтът на света и раят на сърцето* на Коменски, той избира за общ знаменател на сюжетните и рефлексивните фрагменти пътуването на повествователя с най-дългата линия на парижкото метро. Пътят и човекът, който се намира на него и импулсивно го осъществява, се превръщат в следващия обект на творческия интерес от страна на Мартинек – било то в новелите, издадени със заглавие *Нос Добра безнадеждност* (*Mys dobré beznaděje*, 1994), или в сборниците, съставени от необемни, фрагментарно изградени есета – *Номадска земя* (*Nomad's Land*, 1994) и *Палимпсест* (*Palimpsest*, 1996). В съзвучие със своето заглавие *Палимпсест* е написан сякаш върху предходна книга, с която е тясно свързан, разсъждава върху нея и я доразказва. В трите части – *Чужденецът* (*Cizinec*), *Номадът* (*Nomád*) и *Безумецът* (*Bloud*), Мартинек изгражда типология на пътниците (да се разбира – хората в постмодерната епоха): чужденеца, преследван навсякъде от чувството за различност, чуждост, отчужденост; номада, който има подобни преживявания и се опитва да осмисли безкрайното пътуване; безумеца, който постига абсолютната свобода, превръщайки в своя цел самото пътуване.

Палимпсест е изграден като мозайка от кратки размисли, парадокси, остроумия, в които се преплитат цитати от разнородни авторитетни имена. Има афористичен характер и напомня на философски трактат, препращащ към полския социолог Зигмунт Бауман и към френската есеистична традиция.

В следващата фаза от своето творчество Лубомир Мартинек отново се насочва към събитийния разказ, но рефлексивните пасажии продължават да заемат важно място в неговия наратив, например в *Опиянение от дълбочината* (*Opilost z hloubky*, 2000), *Между обед и полунощ* (*Mezi polednem a půlnocí*, 2001), *Дълга партия билиард* (*Dlouhá partie biliáru*, 2004).

Изглежда парадоксален фактът, че в годината, когато излиза *Урмечка* от Иржи Кратохвил – 1999-а, е публикуван и друг негов роман –

та „Revue K“, където тези негови произведения излизат. Следва годината, в която книгата е публикувана в чешко или словашко издателство. – Б. ред.

¹¹ Вж. бел. 3 – Б. ред.

Нощно танго (*Noční tango*), който се явява първата книга от този автор, посрещната от критиката крайно негативно. Трудно е да се прецени дали, означавайки това свое произведение като „роман на едно лято от края на хилядолетието“ (така звучи подзаглавието на творбата), Кратохвил възнамерява да се сбогува със самия жанр и дали негативният критически отзвук не е мотивирал неговото решение да го определи като „събирателен модел на моите романови техники, демонстрация на творчески метод и също така злостна автопародия на моите собствени романи“ (Кратохвил 2001: 5 – 9).

„Инвентаризационната“ концепция на *Нощно танго* е несъмнена, също както и фактът, че става дума за текст лаборатория, в който многократно се обследват функциите, вариабилността и взаимната заменяемост на отделните компоненти и елементи на фабулата. Кратохвил, който е известен с това, че в своите книги при всеки етап на разказа възпира неговото разгръщане (градиране, достигане до поанта) и го пренасочва посредством екскурси, рефлексии и алюзии, този път стига до крайна деконструкция на разказваната история, свеждайки я до нейните първопричини, които след това изследва в най-различни комбинации, напомнящи на безкрайната лента на Мьобиус.

Към разказваческия експериментализъм малко преди Кратохвил пристъпва и по-младият от него **Петър Улрих** (Petr Ulrych, 1965), който принадлежи на следващото литературно поколение. Дори и неговите *Видения* (*Přeludy*, 1998) – сборник с разкази, представляващ „взаимно-свързана поредица от гледни точки върху четири-пет теми“ (Улрих 1998: 7), обаче не получават позитивен читателски или критически отзвук.

Най-систематизирано обобщение на предходните повествователни техники и най-комплексно изследване на актуалните възможности на прозаическото изкуство предприема **Иржи Драшнар** (Jiří Drašnar, 1948) с книгата си, показателно озаглавена *Нощ на плажа – Етюди, импровизации и други упражнения* (*Noc na pláži – Etudy, improvizace a ostatní cvičení*, 2001). Участието на този чехо-американец¹² в чешката съвременна литература не е съвсем стандартно. Неговият книжен дебют *Десперадос*¹³ *във века на информатиката* (*Desperádos informačního věku*), по-скоро неговата финална част, подлага още през 1992 г. чешката следноемврийска действителност на много силна критика, и

¹² През 1979 г. И. Драшнар емигрира в Австрия, а година по-късно – в САЩ. – Б. ред.

¹³ Desperádos (исп.) – отчаян човек; бунтар, разбойник. В българския превод на заглавието запазваме испанската дума, тъй като тя е интенционално използвана и в чешкия оригинал. Изразът *informační věk* буквално означава „информационна възраст“, но се използва в смисъл на „епоха на информатиката, на дигитализацията“. – Б. ред.

тъй като образът на тази действителност не е изграден от комунистически позиции, той предизвиква объркване у потенциалните рецензенти. Фактът, че за Драшнарвия дебют няма почти никакви отзиви, може да се обясни и с непоследователната активност на тогавашната литературна критика, която едва след публикацията на втората прозаическа книга на Драшнар – *За революциите, тайните общества и генетичния код* (*O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*, 1996), разбира, че авторовият скепсис е глобален (в смисъл географски, исторически, антропологичен и философски), и оценява неговия динамичен, провокативен начин на писане, който не се съобразява с нищо и с никого.

В *Нощ на плажа* Драшнар изцяло се отказва от събитийния план и решава да създаде учебник с упражнения, който да провери актуалните възможности на белетристиката. Той разделя книгата на три части: в първата прави вариации на една и съща тема (жената през нощта на плажа), във втората – поправените на компютъра текстове, а в третата – текстове, вдъхновени от техниката на медитацията. Не бива да се твърди, че експерименталните игри на Драшнар предизвикват някакъв откривателски обрат, но за тяхната убедителност и значимост допринася комплексният и систематичен подход, с който те разкриват основните принципи и закономерности на текстовата структура, калкулиращи своите допирни точки с възприемателя. Без съмнение обаче рецепцията на *Нощ на плажа* е показателна и за това, че подобни проекти са важни най-вече за своите инициатори, а не за адресата и че тяхната роля може да бъде евентуално оценена едва в перспективата на литературноисторическото развитие.

Иржи Драшнар е перманентно привличан също така от проблема за функционирането на човешкото мислене и психика, от взаимното въздействие между разум, чувства и инстинкти и тяхното влияние върху човешките действия. Тези теми – заедно с разсъжденията за същността на красотата – излизат на преден план в неговата прозаическа творба *Венера, спяща сред природата* (*Venuše spící v krajině*, 2004).

Двете последни книги на Драшнар разкриват доста различни експерименти, с които авторът търси нови възможности за представяне и развитие на действието и проучва как върху него ще се отрази или не промяната в изходната точка на перспективата, респективно на типа рефлексор. Тук се забелязва отстъпление пред лиризацията на прозаическия дискурс и полагане на основен акцент върху качествата на образа, върху езиковото експериментирание, върху структурната връзка на словесното изказване с атмосферата на мястото и с настроението на съответния момент.

Цитатът „действителността е по-брутална и от най-черните сънища“ (Кахуда 2000: 22) от книгата, издадена през 2000 г. и съставена от двете прозаически произведения – *Технология на априлската вечер* (*Technologie dubnového večera*) и *История за василиска* (*Příběh o baziliškově*) (второто излиза като самостоятелно издание още през 1992 г.), би могъл спокойно да бъде избран от техния автор – **Вацлав Кахуда** (Václav Kahuda, 1965), за негово творческо кредо. Най-често срещаният негов протагонист е самотният чудак, чиито усещания, възприятия и моментни наблюдения стават импулс за разгърнато синестетично пресъздаване на особеностите на мястото и на времето и извикват галерия от представи. Словесните картини на Кахуда се открояват със силни и пластични контури, с пъстър колорит и сюрреалистична оркестрация. В не особено изразената епическа линия доминират най-различни странности и мотиви на сексуални отклонения, зоофилия, некрофилия или на други патологични явления. Пренебрежението на писателя към житейската нормалност стига до показност. В книгите му – освен посочените по-горе още в *Ексхумация* (*Exhumace*, 1997), *Весела неволя* (*Veselá bída*, 1997), *Гъсталак* (*Houština*, 1999), *Течения* (*Proudy*, 2001) – програмно е изведена на преден план и така наречената красота на грозното. Прозата на Кахуда представлява една безотказна и перманентна манифестация на изключително краен индивидуален и обществен скепсис.

За стила на Кахуда е характерна енумерацията на вещи, животни, насекоми, плодове и билки, което е свидетелство за изумително познаване на езика, по-конкретно на терминологичния фонд. Освен това той създава неологизми и много видимо осъвременява в синтактично-ритмично отношение своя изказ.

С изключителен акцент върху езиковото изразяване, върху формалните качества на словесния изказ се отличава първият роман на **Яхим Топол** (Jáchym Topol, 1962) – *Сестра* (*Sestra*, 1994), което го превръща в истинско литературно събитие. Самият текст съдържа редица бележки и коментари относно избора на езикови средства и тяхното използване, относно въпросите за структурата на микрокомпозиционните и макрокомпозиционните цялости и не на последно място – относно метода на пренасяне, трансформиране на действителността в романови фабули, визии и образи. Един от персонажите, белязан с автобиографични черти, обявява за основен креативен принцип едновременно култивиране и дегенерация на текста и характеризира след това и отношението към езика, като описва начините за неговото използване:

И така, братя мои, както се вирах в себе си безпardonно и екзистенциално, лека-полека влязох в схватка с езика. И тъй като си правех с него каквото си искам, тъпчех го, галех го и го премяхах, езикът започна да се отбранява и така възникна напрежение.

(Топол 1994: 162)

В друг автобиографично конципиран персонаж писателят влага дефиницията на разказваческата стратегия в изказване, реагиращо на разговорите с албанските търговци:

Знаеш ли защо непрекъснато лъжат? За да могат някой ден да кажат истината. Трябва непрекъснато да лъжеш и така, когато най-накрая кажеш истината, никой няма да разбере. Но ти ще я изхвърлиш от себе си и ще ти олекне.

(Пак там: 371)

Получената езикова амалгама на Топол е изградена от най-различни слоеве на чешкия език (архаизми, столичен жаргон, професионални жаргони, арго, езика на рекламите или сектите...), както и на чужди езици (английски, френски, немски, цигански, руски, словашки, украински, вьетнамски, включени са и формообразуващи принципи на индианските имена...) и по този начин постига динамично, експанзивно въздействие и адекватно отражение на бурното следноемврийско време. Въздействащият ефект се дължи също така на сегментацията на кратки интонационни интервали, които придават на изказването разговорен характер и спомагат за неговото възприемане като непосредствен поток на речта (Хрушка и кол. 2008: 404).

Образните деноминации в *Сестра* са многозначни, за което съдейства и систематично внушаваната несигурност, усъмняването в септивните възприятия на персонажите и в това, което вече е било казано.

Със своя подход към езика Топол припомня функцията на разказване в митологията, религията, устния фолклор с идеята да възстанови силата на словото, каквато е съществувала у примитивните народи в някогашните им митове и предания. Авторът е воден от своя стремеж да превърне езиковото изразяване в космогоничен акт, тоест не просто да описва света, а да го изгражда.

С находчив експериментализъм, и то най-вече на езиково равнище, се отличава и дебютът на **Хнат Данек** (Hnát Daněk, 1959). В книгата *Поклонническият път на Хнат* (*Pout' a cesta Hnátova*, 1995), съдържаща илюстрации от самия автор, Данек използва понякога странни, дори абсурдно стилизирани повествователски маски, за да специфицира

рефлексията на индивида в процеса на неговата ориентация в личните, социалните и универсалните (включително вселенски) връзки и отношения. Той постига това, модифицирайки езика по всевъзможен начин (до степен на обезобразяване) посредством включване на архаични, книжовни, диалектни и др. под. елементи и прийоми... В типичната и същевременно абсурдна история на един исторически неконкретизиран узурпаторски възход и падение Данек поставя ноетични, гносеологически и физико-астрономически въпроси и проблеми. И всичко това – на фона на своето лично и необичайно откровено признание: „Трябва да се пише / Не / За да бъде нещо показано / Не! / Трябва да се пише / За да се оглуява / Да!“ (Данек 1995: 73).

В следващия поколенчески роман – *Докато пораснем големи (Až budete velcí, 1996)*, тематично близък (поне отчасти) на романа на Михал Вивег *Чудесни години – кучета ги яли*¹⁴ (*Báječná léta pod psa, 1992*) или на други произведения, представящи годините на „нормализацията“ от позицията на детето или на подрастващия, Хнат Данек е все така провокативен, като този път подлага на изпитание не само желанието на реципиента да се пребори с един твърде особен в езиково и композиционно отношение текст, но и неговата издръжливост пред концентрирани-те в сюжета трагични, а в някои случаи дори морбидни мотиви и сцени.

Начинът, по който Данек си служи с пунктуацията, с главните букви, с правописа и с други езикови средства и конвенции, е крайно нестандартен, но в никакъв случай несистематичен или нефункционален. Неговият езиков „порой“, който впрочем не е много по-различен от словесния поток в *Сестра* на Топол, постепенно набира все по-голяма сугестивна, покоряваща сила. Авторът действа като истински словесен демиург – синтезира архаични, книжовни и диалектни елементи и речеви прийоми, като ги деформира, модифицира или пък измисля нови. Той изпитва явно удоволствие да използва специализирани чуждоезични изрази, балансирайки на границата на разбираемостта, а понякога отива и отвъд нея („да свалим апосиопезата чрез обстинация на манията от пачето до щраусовото перо“ / „svrhnout apoziopzezi obstinací na maroty od brka k pleréze“ – Данек 1996: 248); използва латински и френски афоризми, играе си с немския и английския език („къде са ланските сноудени, къде си ти / „kdeže loňští snowdenové kde ty“ – пак там: 244).

Сред експериментаторите, които се впускат по пътя на творческото търсачество, за да изпробват границите на езиковите възможности, се нарежда и **Петър Хърбач** (Petr Hrbáč, 1958) със сборника с къси разка-

¹⁴ Българското издание на тази книга на Михал Вивег е в превод на Маргарита Младенова (София: Колибри, 2010). – Б. ред.

зи *Парче от панталон* (*Kalhotový pahýl*, 1997). Хърбач е автор и на няколко стихосбирки с игрови етюди, изградени върху езикови парадокси, а на основата на асоциативното разгръщане на случайни хрумки създава и следващия си литературен цикъл, озаглавен *Един ден старене* (*Jeden den stárnutí*, 2000), който силно напомня на дадаистичните провокации¹⁵.

В полето на абсолютния експеримент в историята на генеалогичния тип разказване ни отвежда прозаическата книга на **Ян Врак** (Jan Vrak, 1967) *Обикновени неща* (*Obyčejné věci*, 1998). Авторът, скрит зад този псевдоним, публикува в началото на деветдесетте години с истинското си име – Томаш Коудела, първата си книга – стихосбирката *Беоулф* (*Boewulf*, 1990). Нито тази, нито втората му стихосбирка – *Острава* (*Ostrava*, 1990, издадена вече с творческия му псевдоним), предизвикват съществен отзвук.

Творческото умълчаване на Врак бива прекъснато от прозаическата му книга *Обикновени неща*, чиято сложна структура генерира множество последователно разгърнати времеви планове, значителен брой персонажи, а също и макрокомпозиционни решения в случаите, когато фрагментарната и накъсана (до степен на заекване) основна повествователска линия е допълнително раздробявана от бележки под линия и допълнителни разяснения, приложени в края на книгата, при това доста пространно, а много често и автономно.

Освен това авторът непрекъснато редува не само езикови равнища и функционални стилове (текстови извори), но осцилира между няколко езика (освен чешки и словашки използва също полски и немски). В неговия случай обаче не става дума за следване на някаква модна тенденция, отличаваща се с безкритично приемане на чуждоезикови елементи, а по-скоро за израз на едно закономерно явление, присъщо на избраната тема, която е свързана с многонационална Силезия.

Както беше вече отбелязано, Ян Врак се изразява по относително сложен начин, като използва и графични вариации, индекси и др. под., които предлага и самата компютърна техника. Явно възниква въпросът дали става дума за преднамереност, за игра, или за неопитно смислоторчество. Очевидно е, че има от всичко по малко, но именно в това е и една от причините за вероятните конфликти във възприемането и оценяването на *Обикновени неща*. Друга причина за противоречивото от-

¹⁵ Вж. двете рецензии на Алеш Хаман, публикувани в бюлетина „Нови книги“ (Хаман 1998, 2000) и препечатани в монографията *Прозаическо сърфване. Чешката литература от края на хилядолетието* (*Prozaické surfování. Česká literatura na konci milénia*. Olomouc, 2001). – Б. а.

ношение на възприемателите към произведението (поне за част от тях) представлява стремежът на автора към максимална (никого нещадяща) откровеност на личното послание. Тази тенденция е характерна и за деветдесетте години, но при все това мястото на Врак и в този контекст значително се откроява. Контрапункт на разтърсващите моменти се явяват пасажите, с които Врак по собствените му думи изпробва търпението на читателите. Тук авторът не цели единствено да постигне контрастиращ ефект и да промени темпото на повествованието, но тези многословни описания, изпълнени с технически детайли, изцяло съответстват на основната идея и на заглавието на творбата.

Така очертаните творчески търсения, които за мнозина са действително трудно смилаеми¹⁶, Ян Врак в значителна степен повтаря и в *Осем глави* (*Osm hlav*, 2000), където неговите текстове от по няколко реда (само по изключение от няколко страници) са придружени от фотографии на Карел Замечник и също така от няколко кратки текста на Антонин Мареш. Възраженията на критиката по отношение на Врак най-остро са формулирани от Ян Пулкрабек (2001: I – II), но много по-близо до истината се доближава Петър Хърбач, който, от една страна, регистрира качествения дисбаланс в представените стихове в проза и отбелязва проявяваната понякога склонност към празно мъдруване (включително с поучителен тон), но същевременно отчита желанието на автора да придаде на *Осем глави* характер на „свидетелство за битовизма на нашия живот и на живота на нашите доста прозаични близки“ (Хърбач 2001: 21), отбелязвайки, че най-сполучливите моменти „извират от изключителната чувствителност към предметите от нашия бит и към полската и планинската природа“ (пак там). Във връзка с описаните две книги на Ян Врак може с основание да се замислим за своеобразна мутация на поезията на делника – експресивно заявеният на формално-езиково ниво експериментализъм контрастира на познатата делнична баналност, пораждайки спрямо нея естетическо напрежение.

Досега издадените две книги на **Зденек Вълк** (Zdeňek Vlk, 1972) – *Приятел на жарта* (*Přítel žehu*, 1999) и „*Тереца*“ и *Мокрият квартал* („*Tereza*“ a *Mokrý čtvrt'*, 2004), изглежда, представляват своеобразна диалогия. Нейната неконвенционалност се дължи освен всичко друго и на факта, че макар интерпретираният от автора материал да се отнася към епохи, разделени от над хиляда години (първата книга предлага алтернативен натуралистичен поглед към задкулисието на митичното

¹⁶ Например самото заглавие на рецензията на Петър Клен ясно заявява единодушното мнение на критиката: *Талантът на Ян Врак е лошо ориентиран* (*Talent Jana Vranka je špatně nasměrovaný*). – Б. а.

заселване на чехите в областта около Ржип¹⁷, а втората книга разказва за усилията на един съвременен млад човек да си осигури препитание, жени, алкохол и да се справи със себе си), и двете прозаически произведения са свързани посредством някои персонажни типаж, мотиви, формулировки, мотото и най-важно – посредством манифестирания авторов абсолютизъм по отношение на персонажите, също както и от разпадането на твореца демиург на няколко субекта, провокирано от идеята за триединството на християнския Бог.

Както беше вече казано, това надничане в писателската работилница и коментиране на творческия процес се наблюдава и в двете книги, но е необходимо да се подчертае, че в „Тереза“ и *Мокрият квартал* то има основна конструктивна роля. Втората прозаическа творба на Вълк е съставена от няколко типа текстове, разграничаващи се помежду си по начина на писане, по участието на различни повествователи и по възгледите, които те изразяват. Акцент е поставен върху повтарящите се мотиви (прозорец, огледало, мрежа, розов цвят и др.), които функционират и като пресечни точки между отделните пластове на текста. Очевиден е отказът от линейно разгръщане на разказа – епическата линия се превръща в кръг, началото се слива с края.

В една от общо двете рецензии, посветени на втората книга на Вълк (за дебютната не излиза нито една), е казано, че проявеният от автора скепсис към разказаната история дава основание за още по-дълбок скепсис, чрез който се усъмнява смисълът на самото съществуване. Волята на протагониста да постигне пълноценен живот, изразена най-вече в желанието му да напише любовна история, е обезкуражена от празнотата на заобикалящия го свят (на отношения, на понятия, на ценности). Невъзможността за бягство от въображаемия затвор, неспособността да прекрачи извън кръга на безкрайното повторение, са кодирани в мотива за взаимното оглеждане на световите, на човешките съдби. Светът зад прозореца, през който героят често гледа, е всъщност огледало на света вътре в стаята: *„през прозореца на своята канцелария той вижда от другата страна на улицата друга, но съвсем съща канцелария, а в нея зад своя прозорец седи съвсем същият мъж. Гледат се един друг като в огледало“* (Вълк 2004: 63 – 64; подч. а.). Това сплитане на възела възпрепятства (подобно на напразния път на героя на Кафка към замъка) постигането на жадуваните мечти (най-вече тази, която е свързана с Тереза – неговата любима). Вместо идеали се оказват достъпни само техни несвършени заместители (Випелова 2005: 23).

¹⁷ Ржип (Říp) – хълм, на който според чешките легенди прародителят на чешкия народ – Чех, е довел своето племе. – Б. ред.

Екзистенциалният трагизъм на протагониста е балансиран от ироничната рефлексия на неудържимото цивилизационно падение. Авторът (във всички разработени от Вълк варианти) разкрива пикантериите на юридическата практика (протагонистът е адвокат), трагикомичната същност на масмедийните интриги, завърналата се в попкултурата кичозност на клишираните трикове. Безмилостното действие на тези закономерни явления обяснява и минимализирания читателски отглас, макар че въпреки своя неконформистки характер и многопластова структура и двете книги на Вълк са увлекателни четива.

Ладислав Шери (Ladislav Šerý, 1958) навлиза в литературния свят най-напред като преводач на френски автори (Антонин Арто, Жорж Батай, Албер Камю, Жан-Франсоа Лиотар...). Малко по-късно обаче своето отношение към богатата френска есеистична традиция проявява по доста нетрадиционен начин. Неговият сборник с есета по своя обем и описателност на заглавието препраща към хуманистичните ренесансови трактати – *Първа книга за това, че редът е хаос и че имаме нужда от светлина и не можем да живеем в мрак и че на всяко съдържание се напраща някаква форма, и че властта е навсякъде и никъде, и че дори глупавата свобода е относителна, и че още не е настъпила истинската деколонизация, и че изкуството е един голям мит* (První knížka o tom, že řád je chaos a že potřebujem světlo a nedovedem žít ve tmě a že každému obsahu se vnutí nějaká forma a že moc je všude a nikde a že i ta blbá svoboda je jenom jako a že ještě nenastala ta pravá dekolonizace a že i to umění je jeden velkej mýtus, 1997). Същевременно обаче тази книга е маркер за напрежението между високото, философското съдържание и плебейската дикция, която не взема под внимание функционалностите или правописните норми и конвенции. На научния дискурс съответства обширният и донякъде актуализиран апарат от коментари, но редом до заглавия с неутрално съдържание (*За властта засега само набързо и за свободата, която ни е напращена и също е относителна, така или иначе е само реклама – О мочи zatím jenom tak letmo a o svobodě, která je nám vnucená a stejně je jenom jako, stejně je to jenom reklama*) в сборника са включени и есета, които и в съдържателно отношение, и на ниво заглавие се отличават със своята експресивност: *Всеки мит по принцип е хуй* (*Každý mýtus je z principu píčov*) или *Културата е неморална, изкуството е неморално, литературата е неморална, а най-зле са шибаните катедрали* (*Kultura je nemorální, umění je nemorální, literatura je nemorální a nejhorší jsou ty zkunděný katedrály*). Провокативният тон на Шери не е само на езиково и стилистично равнище – в този дух са и неговите критики срещу западната

(консуматорската) цивилизация, срещу нейния социален и политически ред, срещу нейната идеологическа, религиозна и философска система, срещу консервативните културни ценности и принципи. Разсъжденията на Шери не бива да се отхвърлят като примитивни, крайно деструктивни или неерудирани – последователно манифестираният отказ от илюзиите (напомнящ на светогледа на Драшнар) поставя евентуалния опонент в рискована и доста трудна позиция. Всъщност такива рядко се намират – според библиографската база данни на Института за чешка литература има само два публикувани отгласа, и то такива, които звучат по-скоро утвърдително.

Ладислав Шери продължава линията на необичайния провокативно философски дискурс и с изданието през 2005 година *Лазерен романс* (*Laserová romance*), който в съдържателно отношение репродуцира (макар за някои рецепиенти по-скоро мистифицира) картината на Курбе *Възникването на света* (в някои случаи заглавието се превежда като *Началото на света*¹⁸). Безпощадната критичност и демистифициращо съдържание на авторовото послание са в същия регистър, но е налице известно уталожване и либерализиране на възгледите му. Повишената степен на концентрирано въздействие на отправеното послание се дължи на формалната номерация на сравнително кратки части от текста, каквато откриваме в Библията, както и на факта, че отделни номерирани пасажки звучат като реплики от безкрайното политематично кръчмарско приказване и влизат помежду си в съзвучие или дисонанс, разминават се или постигат градация. Въпреки че Шери не предоставя на читателя пряка информация нито за говорещите, нито дори за конкретни времепространствени координати, няма съмнение, че този унищожителен, ироничен, автоироничен и всестранно бичуващ диспут се води сега, тук и се отнася към най-различни аспекти на нашия живот:

16 [...] дали тази американска система е изградена върху свободата, или върху потисничеството, даже на това основно въпросче днес никой не може да отговори

46 [...] когато поркаш вкъщи ракия, ще пишеш по начин, различен от този, когато си седиш в някоя дрънчалница и дрънкаш дивотии, тогава ще си като всички, като повсеместната измет за продан, ще бъдеш използван за техните агитки, фигурант в техните игри, един шизофреничен идиот

47 [...] аре-е, стига, всички сме един дол дренки, копеле, имаш си вкъщи всякакви електрически брамки, имаш, ама пазаруваши в супермаркета, па-

¹⁸ Оригинаалното заглавие на картината на френския художник Гюстав Курбе е *L'Origine du monde* (1866, букв. „Произходът на света“). Тя представлява изображение в близък план на женски полов орган. – Б. ред.

заруващ, зяпаш в телевизора, зяпаш, за к'ъв ти е да се правиш на салонен опозиционер, или к'во

54 [...] четох някъде, че са стигнали до извода, че във вселената може да има 30 милиарди планети, подобни на Земята, но с по-висша форма на живот и с подобно развитие, и това направо ме смая и ми отвори съвсем различна перспектива, става ми по-леко и започвам да вярвам, че най-големите симпатяги прилагат някакви будистки техники и отлитат там за уикенда.

(Шери 2005: 5, 9, 10)

Въпреки че корицата на *Лазерен романс* се набива на очи, самата книга поради малкия си тираж остава почти незабелязана в книжарниците. Тя стига все пак до няколко рецензенти, които в един глас я хвалят, а това окуражава Ладислав Шери да я преиздаде. Но нямаше да е той, ако не се беше възползвал, за да направи нова провокация. Книгата от 2008 година не може да бъде изцяло определена като второ издание: в заглавието се появява двойка – *Лазерен романс 2*, а корицата е и не е същата. Основното нейно отличие обаче е в броя на репликите: в първото издание те са 1692, а във второто – 1696, при което в началото и в края са едни и същи, но другите номера в редица случаи не съвпадат. Шери проверява доколко е изострено вниманието на „буквоядите“, като променя последователността на някои пасажки, а до видимото разширяване на текста стига, след като „флоберовската“ реплика № 89 от 2005 година заменя три години по-късно с четири реплики, номерирани от 96 до 99. На корицата на книгата авторът означава с единица собственото си определение за *Лазерен романс 2* като игра с читателя и обещава, че под номер три ще има друг текст. Вероятно обаче той ще бъде също толкова новаторски и изпълнен с енергия и убедително ще покаже, че идейната съдържателност и провокативната находчивост не се постигат с непременно сложен и труднодостъпен изказ – не е задължително литературният експеримент да се отличава с ексклузивност.

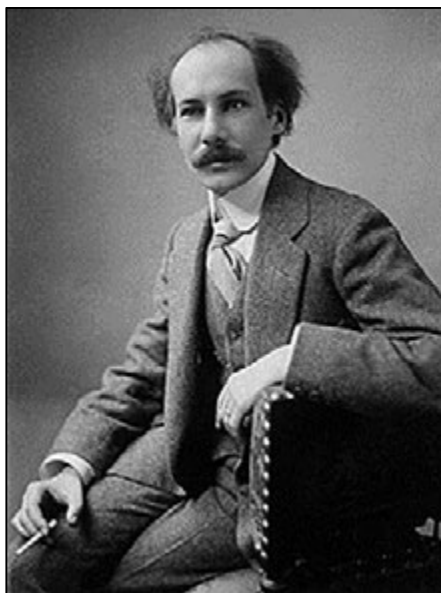
Макар и на пръв поглед да не е съвсем видно, всъщност двете следноемврийски десетилетия внасят в чешката литература една доста пъстра, типологически разнородна и многообразна палитра от прозаически експерименти, някои от които проявяват приемственост спрямо предходни творчески търсения, а други вероятно тепърва ще доказват своя вдъхновяващ потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

- Випелова 2005:** Vypelová, H. Kamarád z mokré čtvrti. // *Tvar*, 2005, č. 5, s. 23.
- Вълк 2004:** Vlk, Zd. „Tereza“ a Mokrá čtvrť. Praha: Volvox Globator, 2004.
- Данек 1995:** Daněk, Hn. *Pouť a Cesta Hnátova*. Paseka, Praha, 1995.
- Данек 1996:** Daněk, Hn. *Až budeme velcí*. Olomouc: Votobia, 1996.
- Кахуда 2000:** Kahuda, V. *Technologie dubnového večera – Příběh o baziliškovi*. Brno: Host ve spolupráci s nakl. Petrov, 2000.
- Кратохвил 1995:** Kratochvil, J. *Urmedvěd*. Brno, 1999.
- Кратохвил 2001:** Kratochvil, J. „Budoucnost literatury je v silných příbězích...“ (Rozhovor s Miroslavem Balašíkem). // *Host* 2001, č. 1, 5 – 9.
- Милота 1993:** Milota, K. *Sud*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Пулкрабек 2001:** Pulkrábek, J. Když ze sebe Petr Bajza dělá Jana Blahoslava. // *Host*, 2001, č. 5, s. I – II.
- Топол 1994:** Topol, J. *Sestra*. Brno: Atlantis, 1994.
- Улрих 1998:** Ulrych, P. *Přeludy*. Brno: Petrov, 1998.
- Хаман 1998:** Hamaň, A. Vykloubená řeč. // *Nové knihy*, 1998, č. 3, s. 3.
- Хаман 2000:** Hamaň, A. Neodada aneb Lyrikův zápas s tvorbou. // *Nové knihy*, 2000, č. 31, s. 22.
- Хрушка и кол. 2008:** Hruška, P. a kol. autorů. *V souřadnicích volnosti*. Praha: Academia, 2008.
- Хърбач 2001:** Hrbáč, P. Vrakovy vývěry a vývěvy. // *Tvar*, 2001, č. 13, s. 21.
- Шери 2005:** Šerý, L. *Laserová romance*. Praha: Sdružení Analogonu, 2005.

Превод от чешки: **Красимира Маринова**

АНДРЕЙ БЕЛИ (Андрей Белый – псевд. на Борис Николаевич Бугаев, 1880 – 1934) е сред емблематичните лица на руския символизъм. Писател с многостранен талант в областта на поезията, прозата, есеистиката и литературната критика, той израства в семейство на интелектуалци (баща му е бил виден математик и философ), което обаче е разтърсвано от тежки конфликти. Така още твърде рано А. Бели тръгва по собствен път, който го отвежда към будизма и окултизма, към тревожните екзистенциални прозрения на Достоевски, Ибсен и Ницше, към метафизичната образност на френските и на руските символисти. Силно влияние върху него оказва и приятелството му с Владимир Соловьов, който го насочва към философските проблеми на изкуството и към въпросите на онзи тип познание, което остава непостижимо за разума. А. Бели организира кръг от съмишленици, които се самоназовават „аргонавти“ и през 1906 г. издават два тома с литературно-философски есета под заглавието *Свободна съвест* (*Свободная совесть*). Един от големите руски поети от началото на века – А. Блок, е другият вдъхновяващ фактор за Бели, който го свързва с писателския кръг около сп. „Весы“ (бълг. „Везни“). При тези обстоятелства се появяват и първите белетристични книги на Бели, които представляват лиризирана проза с доминиращи мистични мотиви: *Симфония* (*Симфония, 2-я, драматическая*, 1902), *Северна симфония* (*Северная симфония, 1-я, героическая*, 1904), *Завръщане* (*Возврат*, 1905), *Чашата на великите* (*Кубок метелей*, 1908). По същото това време дебютира и като поет – издава стихосбирките *Злато в лазура* (*Золото в лазури*, 1904) и *Пепел* (1904). Изключителната творческа продуктивност на А. Бели се проявява в различни жанрове: особено значими в областта на есеистиката са статиите му, включени в сборниците *Символизъм* (*Символизм*, 1910), *Зелена ливада* (*Луг зелёный*, 1910), студиите му *Трагедия на творчеството. Достоевски и Толстой* (*Трагедия творчества. Достоевский и Толстой*, 1911), *Рудолф Щайнер и Гьоте в мирогледа на съвременността* (*Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности*, 1917). От внушителния брой романи не бихме могли да не споменем *Сребърният гълъб* (*Серебряный голубь*, 1909), дилогия-



та *Москва* (*Московский чудак*, *Москва под ударом*, 1926), *Маски* (1932), а от поетическите му произведения – поемата *Глосолалия* (*Глоссолалия*, 1922), в която интерпретира идеята на Р. Щайнер за звуковия генезис на вселената.

Българската рецепция на Андрей Бели е доста представителна. Сред първите негови творби в превод на български са сборникът с разкази *Адам* (прев. Хр. Бояджиев, Казанлък, 1921) и поемата му *Христос възкресе!* в превод на Николай Хрелков (1924). Самостоятелни книжни издания са още романът *Петербург* (прев. И. Николов, 1981) и сборникът с избрани стихотворения *Колелото на хаоса* (прев. И. Теофилов, 1994), а междувременно в българската литературна периодика А. Бели е представян и като поет, и като прозаик, и като есеист. Неговото творчество е обект на внимание и от страна на българската литературоведска русистика. И все пак зят огромни празнини... Опит за минимална компенсация на недостатъчно проявявания от българските литературни среди интерес към творчеството на А. Бели представлява предлаганият превод на есето *Пророк на безличието* (*Пророк безличия*), посветено на неговия съвременник – демоничния гуру на полския символизъм Станислав Пшибишевски. В началото на XX век както в цяла Европа (вкл. и в българското рецептивно поле), така и в Русия Пшибишевски е масово превеждан, но като имаме предвид свободното ползване на чужди езици от писателския елит на Сребърния век, вероятно посочените руски издания не са единствените, до които А. Бели е имал достъп.

Текстът е включен в сборника с есета на А. Бели *Арабески* (*Арабески*, 1911).



Елизавета С. Кругликова, *Силует на А. Бели*, 1911

ПРОРОК НА БЕЗЛИЧИЕТО

„Фалк скочи окончателно вбесен. Какво ставаше там?“¹

С тази фраза започва най-значимият роман на Пшибишевски. Толкова е лаконичен писателят, съумял в една-едничка фраза да даде материал, характеризиращ методите на неговото писане. Подлог, сказуемо, определение – а всъщност всички елементи от творчеството на Пшибишевски; само една фраза – а в нея вододелът на две стихии, делящ творчеството на великите писатели от средата на XIX век от това на писателите в края на века; само една фраза – и вече чувстваме, че нещо се е случило.

Какво се е случило?

„Фалк скочи окончателно вбесен“ – и първият щрих на литературната физиономия е готов. Нека се вгледаме внимателно в тази фраза: дадено е името на героя (Фалк), дадена е подчертаната стремителност на външното движение (скочи, а не стана), дадена е подчертаната стремителност на вътрешното движение (скочи не ядосан, а вбесен, при това окончателно вбесен). И движението на тялото, и движението на душата са старателно определени, точно премерени: чрез спазъма на мускулите и спазъма на душевното движение Пшибишевски, така да се каже, ни изстрелва от място в шеметен галоп.

Но кой е героят, който трескаво скача и трескаво кипва от гняв още в първата фраза на този обемист роман?

Вместо определение за героя, вместо описание на външността му, вместо описание на мястото и времето на действието се появява името Фалк, което не ни говори нищо. И този Фалк изскача пред нас, така да се каже, направо в пространството.

Описанието на героя, фабулата, мястото и времето на действието са изместени на втори план; всички тези подробности авторът ни подхвърля по-късно, бегло, с нежелание – ние трябва да ги ловим една по една, за да пресъздадем сами основата на изобразяваните действия; при писателите от доброто старо време тази основа беше изведена на първи план, а едва по-късно, след дълги авторски обяснения, се появяваше героят със своите постъпки и Вие го посрещяхте като стар познат.

А ето че при Пшибишевски направо от мрака на неизвестността на сцената изскача някой си Фалк и започва трескаво да беснее пред нас.

¹ *Homo sapiens*, роман трилогия (1895 – 1896 – немска версия, 1901 – полска версия). Българско издание: София: Кооперация „Напред“, б.г. Всички преводи в статията са мои, Т. Н. – Б. пр.

„Уморен... се прибираще у дома. Тресеше го...“². Така започва той друг свой роман.

„Гордон ниско се наклони напред и спря върху Остап пронизващия си безпокоен поглед“. Така започва романът *Деца на Сатаната*³. И тук в неизвестно време, в неизвестно пространство някакъв неизвестен Гордон не просто се накланя, а се накланя ниско, не просто за да погледне, а да спре пронизващия си поглед върху някакъв Остап.

Или: „Черкаски седеше замислен“ (*Синовете на земята*⁴).

И така нататък, и така нататък...

От място в галоп се мятат към нас героите на Пишибишевски, скърцат със зъби, свиват и отпускат мускулите си, нахвърлят се върху жените, целуват ги и изчезват в тъмнината.

От място в галоп кипват от гняв, бълват оплаквания и после се разтварят в облака от причудливи сънища на самия Пишибишевски.

Спазъмът на душата и спазъмът на мускулите при него винаги е от място в галоп. Но връзката между двата спазъма, предопределена от психо-физичната причинно-следственост, се разкрива по-късно; при това едва когато самите ние пожелаем да разкрием тази връзка. В противен случай и мотивите на отделните постъпки, и дори връзките на фабулата у Пишибишевски се разпадат до хаоса на душевните и механиката на външните движения. Външното движение просто се наслагва върху вътрешното, а връзката липсва.

И точно затова всяко действие започва случайно: Пишибишевски ни халосва с действието като с чук. „Скочи... Какво ставаше там? Не е някой от приятелите му... Просто пощальонът... Чак се обля в пот... Ха-ха... ха... Стана и замислено се заразхожда из стаята...“ (*Homo sapiens*).

„Впери невиждащ поглед... Погледна часовника... Вратата изведнъж се отвори...“ (*Синовете на земята*).

Или започва да ни тормози с един и същи жест: кара героя си да се подсмива през три минути и всеки път старателно ни припомня това: „Гордон се подсмихна“... След няколко реда: „Гордон пак се подсмихна...“... И после – „Гордон се подсмихна“... В промеждутъка между

² *De profundis*, роман (1895 – немска версия, 1900 – полска версия). Български издания: Шумен: Ив. Лесичков, 1910; Превод: Мара Агопян (заедно с *Любовни послания* в превод на Васил Кинов). София: Хемус, 1995. – Б. пр.

³ *Децата на Сатаната*, роман (*Satans Kinder*, 1897 – немска версия, *Dzieci szatana*, 1899 – полска версия). Български издания: Шумен, София: Ив. Лесичков, Петко Белевцов, 1907; София: Светлина, 1925. – Б. пр.

⁴ *Синовете на земята*, повест (*Synowie ziemi*, 1901 – полска версия, *Erdensöhne*, 1905 – немска версия). Българско издание: Превод: Ив. Бояджиев. София: Придворна печатница „Цвят“, 1920. – Б. пр.

две подсмивания на Гордон Пшибишевски ни напомня, че и Остап „ехидно се подсмивна...“. Тези подсмивания на Гордон са разпокъсани от кратките фрази, които си подхвърлят героите; реализмът на кръстосаните реплики на места престъпва границата на художествеността; паралелно имаме хаос на чувствата, кошмари, а в тях – най-откровена символика, най-мъглява мистика на чувствата – символика и действителност, мистика и кинематограф; ту едното, ту другото – едното се пресича с другото; две взаимно пресичащи се поредици от последователности и липса на взаимовръзка между тях.

И изведнъж, спомнил си, че все пак трябва да има връзка между жеста на тялото и жеста на душата или поне несвързаността трябва да се оправдае, Пшибишевски кара героя да изнася цели лекции за себе си, за да ни обясни неговите постъпки; понякога героят ни поучава от страниците на книгата с цитати от психо-физиологията за вътрешната връзка на всевъзможните несвързаности.

Ето така изобразява Пшибишевски своите герои.

При него няма постепенност в развитието на фабулата; няма отвличащи вниманието ни подробности от бита; нито една от изброяваните постъпки не е достатъчно мотивирана: бурен поток, носещ се в пустинна местност, поток, разделен на отделни струи – такъв е образът на творчеството на Пшибишевски. Не това виждаме при писателите и драматурзите от доброто старо време: събитията там се развиват бавно; те протичат пред нас като тихите струи на пълноводна река. Навсякъде в тях има непрекъснатост и плавност. А тук – кинематографична смяна на картината: „Дотича – целуна – разрида се“... някой си „Х“, който после се скрива в тъмнината.

Спазъмът на душевните движения и спазъмът на мускулите се прекъсват от поредица кинематографични картини; а пък поредицата картини се прекъсва от спазъма на кошмарите и мечтите. Рисуният на фабулата никъде не е ясно очертан, а е, така да се каже, набелязан с пунктир, но всяка точка от този пунктир (всеки момент) е фотографирана с поразителна точност. За този, който върви от една точка към друга, без да запомни посоката на движение, Пшибишевски е несвързан. Той само ретушира чрез образа прекрасно изрисувания портрет: но този портрет (целостта на фабулата) е само в душата на Пшибишевски; той е в ритмичната еднотипност на картините, в безсловесния, неизразим с думи, лайтмотив на произведението; картината, образът, изобразяването на детайлите – всичко това са щрихи от неизказаното цяло; фабулата на Пшибишевски винаги е в безсъзнателното; образното ѝ изразяване е винаги транспарант; Пшибишевски сякаш забравя, че не

всички виждат подобно на него вътрешния живот на героите; той дава само подробности към картина, която липсва – подробности, които съставляват едно цяло с тази картина; за този, който не успее да види цялото у Пшибишевски, външната страна на неговите образи е гримаса от несвързани щрихи, т. е. транспарант с ретуш към образа, но без самия образ.

А вместо подробности от бита, които да отвличат вниманието ни, Пшибишевски ни дарява бита на своята душа – лириката, молитвените отстъпления, воплите от ужас и трескавите видения: „Виждаше как диамантената игла за коса израства в привидение, като два огромни диаманта блестяха очите и го пробуждаха с остри огнени лъчи“, и т. н., и т. н.

Тук всичко е случайни асоциации, светли петна върху мрежа, които отнемат предметите от техните места, така че действителността се завърта в ритмичен танц; сякаш през четирите стени на нашия кабинет струи музика и го залива целия: море от звуци – потоп от музика; потокът на безсъзнателното у Пшибишевски винаги е един и същ: това е потокът на любовта, потокът на стихийния живот, така че неговият ритъм (ритъмът на живота) за него е ритъм на музиката; а мелодията на този ритъм се създава от живота. Пшибишевски ни дава космогонията и апокалипсиса на пола в едно от своите избрани произведения: там е неговата художествена платформа, там е ключът към разбирането на общата мелодия, преминаваща през цялото му творчество; и тази мелодия е мелодията на пола. Полът – нощна дълбина, стихия на душата – свързва ведно всички образи на Пшибишевски; а фабулата с нейния дневен смисъл, сякаш е сведена от него до плоскост: смачкана е на кинематографския екран; и затова неговите герои са неми: техният глас е в пола, а полът е безличен. Безличието, нощта, хаосът пеят в самия Пшибишевски; и затова цялата му сила е единствено в това, че е пръв от мнозина; неговата Личност е в проповядването на безличието; гласът му се възвисява там, където той възхвалява всичко нямо, световно, полово. И героите му, когато говорят, са неми, когато мълчат – красноречиви. Чрез техните глухонеми жестове Пшибишевски ни принуждава да се вслушаме в потока на безсъзнателния живот, над който тук-там са прехвърлени мостчета от отделни картини; ето защо тези картини са разделени една от друга. Ето защо Пшибишевски ни напомня кинематографа: неговата задача е чрез образа да ни намекне за безобразното; ако той ни беше дал непрекъснатост на фабулата, ако беше слял всички образи в един – те биха закрили потока на безсъзнателното; но потокът на безсъзнателното е точно това, което разкрива Пшибишевски.

Впрочем Пшибишевски ни оставя правото да свържем ведно своите образи, да обединим в някакво цяло раздробените моменти от неговите картини.

Но ако образът при Пшибишевски е свързан с безсъзнателната музика, с ритъма на живота, то съществува връзка между образа и преживяването, между ритъма на външните движения и ритъма на вътрешните движения; защото точно тази връзка на образа с преживяването е онова, което образува символа.

Слабите страни на Пшибишевски са в това, че често тази връзка липсва изцяло; често Пшибишевски изобщо не е символист.

Външното движение на героите (скочи, душеше, целуваше) не е свързано с преживяването, не произтича нито от логиката на чувствата, нито от каквато и да било логика. Паралелизмът, наслабяването на образа върху преживяването – това е характерното за Пшибишевски. „Скочи, окончателно вбесен“. Защо е скочил? Читателят търси добронамереното „защото“, а Пшибишевски едва по-късно пояснява между другото: „Слава Богу. Не е някой от приятелите му. Просто пощальонът“. Ние сами трябва да стигнем до извода: „Скочи, окончателно вбесен, защото някой позвъни“. Понякога той изобщо не дава обяснения. И тогава вместо връзка между душата и тялото, между преживяването и образа, между ритъма и думата имаме припламване на чувството и спазъм на мускула. Между едното и другото няма никаква вътрешна връзка.

Пшибишевски раздробява фабулата на моменти (картини); нещо повече – той премахва външната връзка между всяка картина и преживяването в нейната основа. Преживяванията се сливат в бурен поток; картината несвързано се носи по повърхността: и жестове на героите се превръщат в безжизнени жестове; движат се частите на тялото, мускулите се свиват; ако сега възприемем потока на преживяванията, пред себе си ще имаме не писател, а по-скоро музикант; ако пък се съсредоточим върху картината, повърхността на образа, пред себе си имаме фотограф, анатом, а не писател; и героите на Пшибишевски говорят – с мълчанието си или със свиването на мускулите – неми герои, тъй като всичките потоци от думи, които те бъдат, са проповед на самия Пшибишевски, а съвсем не техни: тук Пшибишевски през устата на Фалковците започва да оправдава своите неми с цитати за безсъзнателното. Тези думи не са живи, а мъртви. Така Пшибишевски се опитва да хвърли мост от разпокъсаното (фабулата) към непрекъснатото (музиката), от жеста към ритъма. Тук чуваме панегирици на силата, личността, пола; и образите на Пшибишевски се опитват да кажат същото. Героите на Пшибишевски скачат, скърцат със зъби, целуват, насилват жените;

всичко това са напразни усилия: силата е безформена, личността е безлична и у Пшибишевски виждаме опити за пол вместо самия пол.

А и откъде да се вземе личността? Как може Пшибишевски да изобрази личността със своя начин на писане: той съкращава мускулите на героите, при него съкращават мускулите си всички Фалковци; но описанието на мускулите и техните съкращения е задача на анатомията и физиологията. А и освен това ние изобщо не знаем кое кара лицата на Фалковците да се сгърчат: дали така се изразява душевен афект, или това е ефектът на електрическата жица, с която незабелязано е докоснал Фалк безстрастният експериментатор. Тук все още няма нищо индивидуално; всички по еднакъв начин съкращават мускулите си. Той ги принуждава да сънуват; но сънищата на всички са еднакви. Липсва индивидуалността на сънищата; за всички „диамантената игла за коса израства в привидение“, „очите като огромни диаманти пробождат“ всички и т. н., и т. н.

Нещо общо, безлично, нощно пее, вика, стене в героите на Пшибишевски и върховното напрежение на душата се разразява във възгласа: „Ха-ха-ха“... (както при Фалк, така и при Черкаски). И после те скърцат със зъби, целуват и душат.

Индивидуалността на всеки търси опора в рода, в пола; обаче полът също се изразява в безличния възглас: „Ха-ха-ха“. Но героите на Пшибишевски не се побират нито в рода, нито в пола; полът разкъсва тяхната личност: и щом у Фалковците се надигне безличното „Ха-ха-ха“, Фалковците започват да скърцат със зъби, окончателно вбесени, а после се скриват от самите себе си зад фонтан от изгънчени думи.

При Пшибишевски няма собствена мисъл, собствена истина. Мирозданието, разбирано като полов акт, край на света, разбиран като завършек на този акт, са само илюстрация към мислите на Шопенхауер и Хартман. Пшибишевски добре илюстрира тези мисли. Възприема волята и безсъзнателното от Хартман, а личността – от Ницше. Но обединяването на Ницше и Хартман обезсилва и Хартман, и Ницше. Изводът на Хартман е отрицание на личността и утвърждаване на безличното; изводът на Ницше е утвърждаване на личността и отрицание на безличното; изводът на Пшибишевски е утвърждаване на личността (героя) в безличното (в пола), утвърждаване на безличното (пола) в личността (героя); но личността при Пшибишевски не се обединява с личността, а се прикрива с нея като с мъртва маска от думи и жестове. Там, където личността (героят) се сближава с пола, там се пробужда у героя човекът звяр (безличното) или този звяр се оказва безсилно чучело. И в дивите стонове на неговите герои ние виждаме дори не дивака,

а просто едно плашило. *Principium individuationis* е в представата; представата обособява образа, обособява личността; личността става точно такава, а не различна. Отричайки изцяло смисъла на златния Аполонов килим, метнат над бездната, Пшибишевски ни удавя в дневното, разсъждаващо и действащо съзнание: съзнанието става мъртво, словесно, а действието става животинско. Той разделя словото, станало плът, на безплътно слово и няма плът. И всички негови герои са безплътни в словото и безсловесни в делата си.

Говорят като изгънчени хора от нашето време; постъпват обаче като диваци. Външно Фалк е представител на висшата култура, а вътрешно е татуиран дивак. Външно говори за Апокалипсис на любовта, а тайно изнасилва момичета.

Героите на Пшибишевски са много начетени: те познават всички епохи, всички стилове, всички клонове на знанието в една или друга степен: Фалк е в някаква степен естет, в някаква степен физиолог, в някаква степен мистик, в някаква степен социолог. Но Петроний, Вунт, Сведенборг, Брентано са не в някаква степен, а наистина: първият – естет, вторият – физиолог, и т. н.

Всичкото това „наистина“ създава от тях личности, герои на едно или друго жизнено поприще.

Културата на героите на Пшибишевски е музей паноптикум, културните им ценности са кукли, модели: модели на мисли, системи, обекти от живота. Лицевата страна на Фалковците е еkleктизмът: онзи еkleктизъм, в който Ницше вижда смъртта. Тук цветът не пее (затова може да се съчетават всички цветове), словото не живее (изветряло е, затова може да се обединяват всички думи). Самите герои на Пшибишевски са ерозирал вид човечество: не са гранит, а натрошен варовик, не са удобна за оформяне глина, а ронлив лъос – от техните думи се сипе пясък. Те хвърлят пясъка на софизмите към доверчиво отворените очи на жената, за да не може тя, загубила зрението си, да се дърпа от техните обаятия. И тогава от тях бликва струята на животинския оргиазъм; и засуканата реч рязко свършва с „ха-ха-ха“...

В дълбините на безсъзнателното клокочи в тях стихийната сила на живота; а всичко, което се смята за светлина на културата, златната Аполонова светлина – живите образи, живите слова, живите постъпки, живото творчество – всичко тук е ерозирало, както са ерозирали в културата образите на изкуството – в алегии, думите – в термини, постъпките – в съзерцание на собствените мъртви жестове, творчеството на живота – в изработване на форми, които се превръщат в стоки. Обединението на образа с ритма на преживяването е само в духа на обе-

диняващия ги; формата на това обединение е творческата личност, а формата на творчеството е живият живот.

Виждайки разпада на личността на безсъзнателно (ритъм на живота) и празно (форма, образ), Ницше ни призовава към ново обединение: призовава ни еднакво да се борим с безличната същност на рода и с мъртвия лик на културния човек: Ницше ни призовава към героя. Пшибишевски е разбрал едностранчиво призова към героизъм: осъзнал е този призив като бунт срещу мъртвата условност на живота. И е отгжедствил силата на личността с безличието на пола. Не е обединил противоположните полюси на жизнения разпад, а просто е отрязал едната половина: на схематичния лик (т. е. на липсващия лик на живота) е вдъхнал безличната нощ. Започнал е борба срещу безличното чрез безличието. Но нали личността представлява обединение на двете начала: безличната сила на действоването (духа на Дионис, както го нарича Ницше) и също толкова безличната сила на въображението (представата, т. е. духа на Аполон). Обединението на двете начала в душата на човека го противопоставя като личност на безличието на необединения, разлагащ се живот. Между живота и личността (героя) пламва битка. Героят се бори с нощта на безобразното: но се бори и с мъртвия начин на живот. Пшибишевски е повел борба с безличното чрез безличното, не е оплодотворил земята на живота с водата на стихийността. И на неговата земя не се зеленее растителност. Но той залива пустините на живота с океаните на хаоса, смъква и издига материците на пустините. Едва е стихнал самумът⁵ на думите на неговите герои и тръгва потокът на половия им живот: личността им еднакво се задушава и от пясъка, и от водата. Вечна, бесплодна борба без начало и без край.

Праисторическото човечество виждало вярно хаоса – плавало в хаоса, в упорита борба срещу нощта образувало дневния материк на историята. Хаосът се разстилал над главата на човека като гъста нощ, като шум на дървета, зовял нощните гласове на човешката душа: хаосът на стихийния живот се мятал в душата, надвисвал над душата като бездна на нощта. И дивакът, борейки се срещу мечката, побеждавал съдбата. Нападенията на дивите животни пораждали у него чувството на суеверен ужас: мечката се превръщала в зъл дух – злият дух и дивото животното са един и същи образ на съдбата. И човекът убивал дивите зверове, човекът настъпвал към нощта; средствата за борба и трофеите на победата (каменните ножове и мечите кожи) били първите човешки изделия, едновременно форми на творчество и средства за живот (брадвата защитавала от дивия звяр; но брадвата била украсена с резба, а кожата

⁵ Самум – сух и горещ вятър в пустинята, предизвикващ пясъчни вихри. – Б. пр.

– с морски раковини). В борбата срещу съдбата проблеснала светлина (искра от кремък, паднала в сухите листа; огънят осветил малък кръг земя около човека и този магически кръг светлина се оказал първият остров на съзнанието, първата закрила от нощта, щит – дивият звяр или злият дух бягал от светлината; светлината се разширявала: хвърляли в огъня клони, дънери; кръгът на светлината се увеличавал; материкът, отвоюван от нощта, се увеличавал; към този остров се стичали хора, заобиколили го с ограда от дървета. Така възникнала общината; така тя обединила средствата за творчество и изделията на творчеството в едно; героят станал войник; разменяли си изделия; от тях се създавала културата; така творческата борба се разпаднала на живот и на творчество на изделията, така героят полубог станал човек и художник. Светлината на историята озарила сушата и злият дух, напуснал мечката, отлетял в бездната на надвисналата нощ; тогава небето било заслонено с изделие на творчеството, с фетиш; от фетиша се родили олимпийските богове, които защитавали човечеството от хаоса; възникнали религията, правото, моралът; материкът на живота излязъл от хаоса; започнала историята.

Последвал процес, при който сътворените кумири се разпаднали на форми: тези форми се оказали форми на изкуството, на живота, на мисълта и на знанието. Едновременно със смъртта на кумирите започнало разложение на формите – разложение на културата: формата, разбираана като кумир (виждане за Бога, Аполонов сън), била щит срещу нощта; формата, откъсната от прякото си значение, била празна форма; с цената на своята безопасност (убийството на героя) човечеството подчинило ритъма на живота на празната форма. И оградата от образи ерозираше: и през ерозиращия пясък на образите зейнала към нас бездната на нощта: процедила се към материка на нашия живот...

За да се спасим от нов потоп на тъмнината, Ницше ни призова към геройство; не ни призовава да се защитаваме от нощта: призовава ни да излезем извън сигурността на крепостта и да нападнем нощта; той очаква нови изделия на творчеството, нови кумири, за да можем с тях – като с оръжие – да се сражаваме със съдбата: ето защо той ни призовава не да разрушаваме образа, а да го обединим с ритъма на живота. Сътворяването на ценности е сътворяване на образи и ако образът на творчеството е човекът, а формата му – животът, то ние трябва да създаваме образ и подобие на героя в живота: за това е нужна личността.

Пшибишевски е видял едната страна у Ницше – рушителя на древните скрижали, но изобщо не е видял у него съзидателя.

Пшибишевски се захваща да руши. И неговите герои също рушат.

Пшибишевски руши: призовава към безличието като към личност. Ето я вашата личност – пола: личността се оказва само маска; изпод нея се обажда нощта със своето „Ха-ха-ха“... или Фалк е безличното „Ха-ха-ха“ под плаща на свръхчовека: смъкват плаща и се оказва, че под него няма нищо. Образът е станал плащ: безобразната същност на образа – безличие. Пшибишевски е разпънал плаща (т. е. видимостта) и пуска по него кинематографа на явленията.

Ницше посочва, че светът на образите и светът на безименното се обединяват в душата на героя. Изграждането на образите на културата, а и самата външност на културния живот е разширение на личността извън пределите на живота – центробежна сила; увеличаването на тази сила разкъсва личността; кръговото движение на личността винаги е обединение на центробежната сила (образността, духа на Аполон) с центростремителната (ритъма, духа на Дионисий). Историята е процес на разложение на личността, нарастване на центробежната сила. Ницше ни призовава да обединим у себе си музиката на живота и неговите картини – и точно затова събаря оградата от овехтели образи в духа. След него и Пшибишевски събаря оградата; но не открива у себе си ограда заради нахлулото безличие: с неумолима отчетливост той свежда до плоскост видимостта на живота... но само толкова. Личността му не запалва своя факел от угасващата светлина на културата: светлината на културата е отблясък от огъня на Прометей, действителния огън на действителния герой.

Пшибишевски не възкресява такъв герой.

Той откъсва образа на действителността от нейния жизнен ритъм; но не създава образ на ритъма; а всеки ритъм трябва да има форма. Ритъмът без образ е хаос, рев на първобитните стихии в душата на човека. И „азът“ се оказва подвластен на нощта, докато другата част от този „аз“ е премазана под отломките на мъртвата действителност. При него героят се е разложил до мъртвец и дивак; мъртвецът философства; дивакът реве своето „ха-ха-ха“. Безсмисленият рев не е трагедия, както не е трагедия и философстването. Пшибишевски се отдалечава от трагедията. В трагедията има обединение, стълкновение, борба на силите. В творчеството на Пшибишевски има разединение, хаос, покорност пред стихииите.

И когато се докоснат двете части на разцепената личност (полът и съзнанието), те непременно ще се смесят. Този, който философства, се оказва малоумен, дивакът започва да страда от полово неврастения: личността, а заедно с нея и създаденият свят пропадат в Нищото.

Сливането на двете начала у човека (дневното, образното, въобразимото, съзнателното – с нощното, безобразното, невъобразимото, безсъзнателното) според Ницше е наложило своя отпечатък върху културата на Древна Гърция при създаването на трагедията. Сливането било предхождано от дълъг период на борба... Надигнала се вълната на образите с боговете, с Олимп; тя е изобразена от епоса; но след тази вълна се надигнала безобразната вълна – хаосът и подземните (хтоничните) божества изпълзели от подземните бездни, борейки се с олимпийците; и от Индия нахлули дивите вълни: ордите на вакханите, култът към Фалос, оглавен от Дионис.

И отново се надигнала вълна от образи: Древна Гърция защитавала срещу хаоса; и там, където подземната бездна се докосвала до надзвездната бездна, низините до висините, Дионис до Аполон, се формирала фаланга от страшни воители, издигащи укрепление срещу хаоса със строга редица от дорийски колони и строга редица от законодателства на живота.

Древна Гърция отговорила с дорийската култура на нахлуването на варварите. И едва по-късно разцъфтяла трагедията с нейния съкровен корен в Елевсинските мистерии.

Сега, на залеза на културата, отново кипи борба. Отново щитът на Аполон е противопоставен на Лингам и Йони⁶. Ницше е предусетил предстоящата трагедия, но е сгрешил в сроковете. Условието за трагедия са налице в нашата култура: стръмните песъчливи брегове на историческия материк се размиват под напора на хаоса: ние трябва или да загинем, или да се научим да ходим по вълните. Трябва да строим ковчег за душата си – да възпитаем у себе си герой: средството за възпитание е личността да встане срещу безличието. „Да“ – казва Пшибишевски и предава Ницше, като провъзгласява пола за личност.

Той е пророк на Фалос; той е възкресител на всичко диво в нашата култура; вместо да се облече в броня от нови образи и да излезе извън оградата на културното гробище в единоборство с нощта, той без каквато и да било броня разбива последните защити на културата; и през пробитите дупки върху нас се стоварва нощта. Тук той окончателно е изгубил личността, той е безумен и в това е неговото величие; той е първият от безбоя, докато Ницше е един от малкото сред малцина; единствено при Пшибишевски неистовостта има символичен смисъл. При другите това е просто хулиганство. Пшибишевски отправя призив

⁶ Лингам и Йони в древноиндийската митология и в индуизма олицетворяват мъжкото и женското начало, фалоса и влагалището. – Б. пр.

към „Синовете на Земята“, но неговите синове са синове на нощта: той сякаш е открил апокалиптичния „кладенец на бездната“ и оттам заизлезли „злите скакалци“; и външният признак на тези скакалци е хулиганството; и действието им е разрушение – скакалците нападат, смеят се гърлено, рушат ценностите, насилват гимназистки, изтезават котки: болезнено ни жият злите скакалци. И над всичко това стои безликото, алчно, тъпо, скакалешко „ха-ха-ха“.

Всичко това са безбройните образи, които са ни обсадили; но техният предобраз е Пшибишевски. В това са неговото величие, сила, значение: затова в него се кръстосват всички течения на ницшеанството и декадентството, които се стремят да отклонят човечеството от набеязания път. При Ницше ключът за разбирането на съвременността е такъв: ако искаме възраждане на личността, на героя, ако помним, че животът е трагедия (не съм и в никой случай не „ха-ха-ха“), трябва да потеглим в нощта, строени в праисторическа фаланга, да тъпчем и бием варварите.

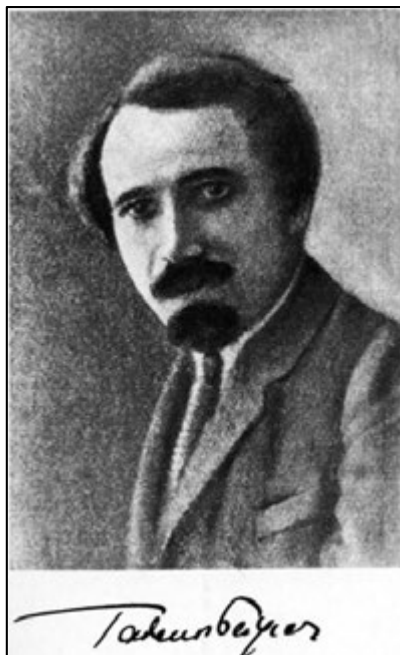
В нашата суровост, в нашата безжалостност са нашата трагедия, нашият дълг, нашата молитва за това животът да се преосъществи и да стане мистерия.

Със своето творчество Пшибишевски оправдава един от параграфите в платформата на Ницше; той показва, че екстазът, който не поражда образ на ценността и определен път, е хаос. Ние трябва да оправдаем другата позиция на Ницше – да се изправим срещу хаоса със суровостта на дълга.

И да опънем струните на лирата като тетива на лъка си, за да поразим със стрелите на Аполон – със стрелите на деня – рояка скакалци, който да се гаври с живота: да върнем на изкуството Аполоновата светлина.

Превод от руски: **Таня Нейчева**

Тадеуш Пайпер (Tadeusz Peiper, 1891 – 1969) е емблематична фигура на полския авангардизъм в областта на поезията, прозата, драматургията и литературната критика. По време на Първата световна война и първите години след нея живее в Мадрид, където участва активно в културния и литературния живот. Когато се връща в Краков, той вече е творец с изграден профил и ясна естетическа програма, което прозира в основаното от него списание „Звротница“ („*Zwrotnica*“, 1922 – 1923 и 1926 – 1927). Именно като редактор на това списание той се вписва в мощната по онова време вълна на авангардизма и много скоро бива признат от своето поколение за негова ключова, първостепенна фигура, генерираща оригинални модернистични идеи.



Пайпер настоятелно изисква от своите съвременници да се въздържат от крайностите на антитрадиционалистичните императиви и да не игнорират предхождащите ги явления в областта на модернизма, имайки предвид групата на полските символисти „Млада Полша“ и Станислав Пшибишевски. Търсейки оригинални насоки на полската литература, които обаче в същото време да съответстват на европейския дух на авангардизма, той се откроява като идеолог и теоретик на групата „Краковски авангард“ („*Krakowska awangarda*“) и заедно с Юлиан Пшибош (1901 – 1970), Ян Бженковски (1903 – 1983) и Ялу (Франчишек) Курек (1904 – 1983) насочва вниманието на творците с антиромантическа и антимиметична нагласа към новите измерения на модерния живот, към образа на модерния град, към възможностите, които научно-техническият прогрес открива пред различните видове изкуство.

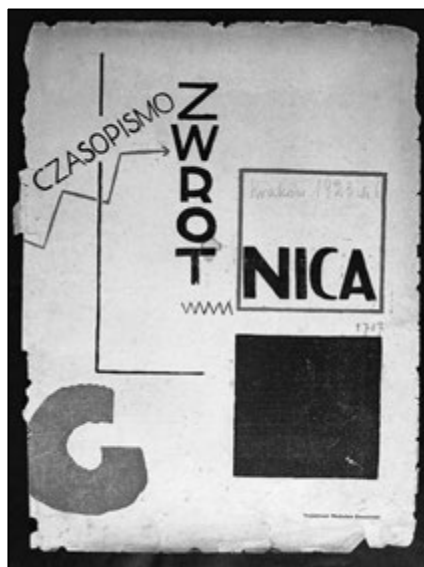
Застъпвайки естетиката на конструктивизма, Пайпер изразява преди всичко цивилизационния оптимизъм на това поколение, вярата в новите перспективи на науката и техниката, но без да изпада във футуристична ексцентричност. В студията си *Нова уста* (*Nowe usta*, 1925) извежда като принцип на новите поетически форми отказа от прякото назоваване в полза на перифразиращата реторика. В тази посока Пайпер формира една цялостна концепция за модерната метафора.

Като поет публикува авангардните стихосбирки *A* (1924), *Живи линии* (*Żywe linie*, 1924), *Раз* (*Raz*, 1929) и др., които са конфискувани от цензурата. С автобиографичен характер са разказите *На 22 години (е)* (*Ma lat 22*, 1936), *Христофор Колумб – откривателят* (*Krzysztof Kolumb odkrywca*, 1949), както и алегоричната пиеса *Шест е! Шест е!* (*Szósta! Szósta!*, 1925), драмата *Щом го няма* (*Skoro go nie ma*, 1933).

По време на Втората световна война Пайпер е арестуван (каквато е съдбата на голяма част от авангардистките творци поради техните леви убеждения), а след като е освободен, заминава за Куйбишев (днес Самара) и Москва. Става свидетел на комунистическия терор и на арестите на видни полски артисти. Последните години от живота си прекарва в мизерия и самота, работейки върху *Книгата на мемоариста* (*Księgą pamiętnikarza*), в която записва своите страхове, фобии и нереализирани мечти. Завършва живота си след тежко боленуване, потънал в забрава.



Т. Пайпер, *Шест е! Шест е!*, 1925



Сп. „Звротница“, 1922, кн. 2

Представяме Тадеуш Пайпер с неговото есе *Град, маса, машина* (1922), известно още като „трите М“ заради повтарящата се начална буква и на трите думи в заглавието – *Miasto, masa, maszyna*. Текстът е определян за един от основополагащите манифести на полския авангардизъм. Публикуван е в сп. „Звротница“ в книжка втора от първата годишнина на списанието. За настоящия превод е ползван текстът, включен в двутомната антология, съставена от Анджей Лам, *Полският поетически авангард*, чийто втори том съдържа основополагащите за полския авангардизъм манифести (Andrzej Lam. *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917 – 1923. Manifesty i protest*. Kraków, 1969, II, 307 – 324).

ГРАД, МАСА, МАШИНА

I

Градът е бил чужд на човека. Причините са
общокултурни: постоянният спор между новостта на творенията на
града и старостта на идеите на човека;
обществени: буржоата е опозорил града;
физиологични: половината от красотата на достойния за възхище-
ние пейзаж произлиза от вдишвания въздух.

В нашата епоха тези причини започват да се заличават. Променя се емоционалното отношение на човека към града.

На основата на това ново отношение може да се роди понятието за новата красота.

Бидейки средоточие на хора, обединени от общите ползи, обусловени от съжителството, градът се е развивал така, както го е изисквал животът. Вследствие на природата му като средоточие се е редуцирала ролята на волята на отделния индивид. От целта, заради която се е формирало средоточието, е произлязло издигането на полезността до нивото на главна норма на развитие. Действието на тези две особености е формирало развитието на града в съответствие с жизнените интереси на колектива. Капризът или упорството на единиците, или пък някои отживели мисловни системи са могли да изкривят за по-кратък или по-дълъг период от време линията на развитие на града, но те не са били в състояние да я накарат да поеме в посока, различна от тази, която самите житейски потребности са диктували.

Слушайки техния глас, градът се е обновявал постоянно. С оглед на общите интереси е побеждавал всички други съображения и е търсил все нови и нови начини за удовлетворяване на тези интереси. Така градът е станал производител на постоянни новости. Тази негова новаторска природа го е водела до постоянен конфликт с наследените начини на мислене. Най-новите творения на града са предизвиквали неприязън у т. нар. културен човек, т. е. у този човек, който най-силно е влияел върху формирането на отношението на колективната душа към обкръжаващата среда. Променял се е животът; променял се е градът, който

все пак е пътят и следата на живота; не са се променяли само просветените хора. Създавало се е състояние на вътрешен конфликт между вкусовете на човека, които много бавно се поддават на еволюция, и града, който постоянно се е променял. Даже самият външен вид на града, който се е оформял всеки път съгласно с новите нужди на живота, е дразнел съвременниците. Новостите, които градът е въвеждал в своя външен вид, са се коренели в икономическите нужди и необходимостта от удобство и именно този факт, неоснователно пренебрегван, е принизявал новостите в усещанията на изтънчените индивидуалности. Следователно всеки град във всеки един от периодите на развитието си трябва да е изглеждал грозен за своите съвременници. Можело е да има сгради или улици, които да са били смятани за хубави, но това със сигурност са били сгради и улици с античен характер. Обаче това, което се е изграждало стихийно като израз на живота, е будело отрицателна реакция от страна на жителите и едва тогава, когато се е покривало със сивотата на времето, когато се е сливало в меланхоличната мъгла на миналото, чак тогава е започвало да пробужда чувствителността на наблюдателя. И така тесните криволичещи улички са станали любимо място за туристите. Когато са възниквали, са били резултат от местните нужди и без съмнение домораслите естети са ги приемали с неприязън, отвращение или ужас. Когато са станали част от образа на миналото, са унаследили от него чара на отминалите неща.

Но емоционалната неприязън към града е имала и друго основание: общественото основание. Градът първоначално е бил творение и седалище на обществената класа, която не е била гледана с добро око от съвременните създатели на ценности. Възщност кой е създавал скалата на ценностите в епохата на възникването на градовете? Интелектуалните наемници на феодалите и църковните писатели. И едните, и другите са имали дълга редица от исторически мотиви, повеляващи им да поставят гражданина на най-ниските стъпала на обществената и културната стълбица. Тази ниска позиция на градското съсловие се е пренесла и върху града, който е бил нейно дело и който в сравнение с феодалния дворец, надменно самотен и изящен с широките гардероби на традицията, непрветрявани от ветровете на времето, вероятно е бил смятан за просташко творение на ежедневните и посредствени изисквания на масите за практичен живот. Градът не е притежавал аристократичния блясък, великолепието на уважаваната и адмирирана обществена класа, не е предизвиквал страхопочитание, не е фабрикувал митове и величия. А после, когато това състояние на нещата се е променило благодарение на Френската революция, са се появили нови обстоятелства от общест-

вен характер, които са запазили онова враждебно отношение към буржоата и града. Френската революция е освободила буржоазията и ѝ е дала материалната власт над света. Но не ѝ е дала моралната власт. Деветнайсети век създава социалистическата идея, която завладява най-добрите умове и прониква във всички мисловни системи на епохата. Социализмът става отново източник на враждебност към буржоазията, а косвено – и несъмнено противно на основните си идеали – със своите несъобразени, непредвидени и нежелателни афективни последици формира негативно отношение на човека към града. Завистта отгоре и ненавистта отдолу са се обединили в човешката чувствителност и са създали в нея ново химическо съединение: презрение към буржоазията и нейното творение – града. Буржоата опозориха града.

Струва ми се, че обстоятелствата от чисто физиологичен характер са станали причина за формирането на негативно отношение на човека към града. Органиката на човека е дело на природата. Човешките органи и техните функции са творение на условията, в които първоначално се е развивал животът на човешкия вид. Природата като среда. Широки кръгове на отворени хоризонти. Въздух, ухаещ на свежа земя. Дейности, в които са участвали мишците и нозете. Към тези условия е бил приспособен човешкият организъм. Градът е създал не просто различни, а направо противоположни условия. В тези условия човекът трябва да се е чувствал зле ф и з и о л о г и ч е с к и. И поради това, че състоянието на организма прехвърля своето влияние върху нашето душевно състояние, влияе на отговорите, които нашите чувства дават на външните предмети, влияе на нашите усещания за красиво и грозно, градът, тегнейки физиологически на човека, вероятно му е тежал и естетически. По аналогични причини красотата на природата е противопоставяна на грозотата на градовете или когато на града (на стария град) е била признавана известна красота, тя е поставяна по-ниско от красотата на природата. Който успее да се освободи от възгледите, изфабрикувани в книгите, който успее да избърше от нещата стария библиотечен прах, той ще забележи, че ако се вземат предвид единствено формите и цветовете, няма никакво основание за естетическо предпочитане на природния пейзаж пред градската гледка. Допускам, че ще прозвучи преувеличено, но само защото е афористично, твърдението ми, че половината от красотата на всеки предизвикващ възхищение пейзаж произлиза не от неговата форма или цвят, а и от въздуха, който вдишваме, когато го наблюдаваме. Наред с влиянията, които процесът на дишане оказва на нашето емоционално отношение към града, несъмнено могат да бъдат изтъкнати и много други физиологични влияния, които действат по

подобен начин. На едно от тях бих искал да обърна внимание. Струва ми се, че не греша, долавяйки във функционирането на мускулите на очната ябълка един от факторите, които имат съществено отношение към въпроса, който ни интересува. Окоето на човека е устроено за големи разстояния – за тези разстояния, сред които е живеел първобитният човек. В затворените пространства на града двигателните мускули, които вземат участие в процеса на зрителната акомодация, постоянно се намират в състояние, пригодено за малки разстояния, а следователно – в състояние, което първоначално е било много рядко и кратковременно, тъй като е било потребно само за някои специфични занимания на човека. Тази принудителна промяна от извънредно към обичайно състояние изисква определено постоянно усилие и естествено предизвиква съпротива на окоето. Когато човек е извън града, окоето отново намира разстоянията, към които първоначално е било приспособено; двигателните му мускули се връщат към състоянието, характерно за тяхната изначална природа; съпротивата на окоето изчезва и отстъпва място на физиологичното блаженство; зрителят гледа с удоволствие и изпитва наслада от това, което вижда. Искам да кажа следното: значителна част от красотата на всеки съзерцаван пейзаж произлиза не от неговата форма или цвят, а от насладата на очните мускули, които се завръщат към своето естествено състояние. Тези физиологични предимства на природата са принижавали града в очите на човека.

Такива са били трите (в общи линии) групи причини, които са насаждали в душата на човека неприязън към града и не са му позволили да забележи около себе си – тук, възможно най-близко, на една ръка разстояние, новата красота, която не може да се сравни с никоя друга красота по своето неизчерпаемо богатство на средства и с напълно непредвидимото си възможно въздействие.

В наше време това трудно обяснимо отношение на човека към града започва да се променя. Причината? Бавното изчезване на действието на споменатите причини.

Конфликтът между старите човешки инстинкти и идеи и новостите на града порождат взаимна отчужденост. Но ето че този конфликт все повече губи своята острота. И я губи, защото както идеите на човека, така и новостите на града претърпяха промени. Подложени на съвременна критика, старите идеи се пропукаха и много хора видяха тяхната непригодност за живота. А за умовете, за които те още не са изгубили напълно своята жизнена сила, поне не притежават повече онази монументална недосегаемост, която представляваше основният източник на тяхното въздействие. Що се отнася до новите, произлизащи от нашата

епоха идеи, то те никога няма да станат причина за конфликт между човека и обновяващия се град; това никога няма да им се случи, защото те никога няма да остарееят. Участници сме във време, в което истините живеят по-кратко от хората. Някоя истина няма в себе си толкова живот, че да доживее до следващото поколение и да се наплати в неговата душа. От друга страна, някои новости на града се създават вече по друг начин. Не спонтанно. Не като стихийен и неконтролируем израз на потребностите. А по план. По артистичен план, съставен предварително. Градът, който преди беше своего рода природа, става произведение на изкуството. Произведение на изкуството, създавано съобразно със съществуващите естетически тенденции. Прераства в идеология на времето. От своите градежи съзнателно твори лицето на времето. Този пренос на определени идеи върху града частично изкривява същинския му характер, но същевременно смекчава стария конфликт.

Обстоятелствата от обществен характер, които създаваха около буржоата и града атмосфера на недоброжелателност, вече нямат същото влияние. Промени се отношението към буржоата. Все по-видна става неговата културна роля. Негово дело са всички научни постижения на XIX век – века, за който може да се каже, че пръв е извадил от своето лоно модела на големия човек. С помощта на буржоата се създаваше и изкуството. Буржоата парвеню започна да се съревновава в областта на културата с класата, спрямо която беше в равни политически и материални позиции. Започна да трупа традиции. Печелеше благосклонността на меценати и повдигаше самочувствието си. Прояви загриженост към изкуството и към артиста, който до този момент беше придворен слуга, и му отреди място до олтара. Беше полезен дори тогава, когато беше смешен. От неговата смешна суета се роди целият лукс на съвременния градски живот. Буржоата започна бавно да обраства със заслуги и да се облича в блясък. В тази нова светлина образът му започна да изглежда по друг начин. В периода на първата вълна на социалистическата екзалтация той беше единствено уличаван като грабител на добавените стойности, но по-късно в него бяха забелязани и черти на сеяч на стойности. В резултат на това се промени отношението към него и към неговото творение – града.

Физиологичните причини за неприязънта на човека към града също започват бавно да изчезват. Организмът на човека се приспособява към града, а градът се приспособява към организма на човека. Вековното битуване в градска среда се отрази на физиологията на човешкото тяло и тя се нагажда към новите условия. Позволено ѝ беше да понесе по-лесно всичко, което преди я заплашваше със сериозни органични смущения. А откакто развитието на града е подчинено на идеята за негово-

то планиране, при строителството на всеки дом, при разчертаването на всяка улица и на всяка градска градинка се проявява все по-голяма съобразителност с постулатите на физиологията. Днес това се прави все още с прости средства и с увеличаване на пространството за въздух и за естествена светлина. В бъдеще при все по-усъвършенстващата се техника това ще се прави по все по-изискан начин. А що се отнася до въздуха, може би по образец на водопроводите ще бъдат построени кислородопроводи, които да доставят кислород от високо издигащите се над сградите атмосферни пластове или от горите, простиращи се далече извън града. А може и това да се окаже нещо много просто и в самия град да съществува специално предприятие, което да произвежда кислород за дишане и да го разпраща на своите консуматори по начин, подобен на този, по който го правят сега фабриките за газ и електроцентралите. Но стига за хиксовете на бъдещето. Факт е, че процесът на приспособяване на града към човека вече започна и стана причина в немалка степен съществуващият помежду им конфликт да отслабне.

С изчезване на причините, подхранващи неприязънта на човека към града, теренът на техните взаимоотношения се разчиства от факторите на отчуждението и на враждата. На разчистения терен могат да се появят нови емоционални нагласи. Градът може не само да престане да бъде грозен, но може да започне да се разхубавява. Може да окаже силно въздействие върху художественото творчество. Само трябва да се постигне реализация на новата красота, реализация на новите естетически закони в живота. Не е достатъчно обаче да се разглежда градът като художествена тема¹, каквато е практиката днес на много поети, които при това запазват негативното отношение към новата тема. Става въпрос градът с неговата най-дълбока същност да бъде възприет такъв, какъвто е, със специфичните качества на неговата природа, с това, което го отличава от всичко друго и което поради това не трябва да бъде оценявано с естетически мерки, заемани от други области. Улиците на днешния Берлин, които са една от най-великолепните гледки на света, будят антипатия у всички, които безцеремонно и с вид на експерти повтарят прочетени или подочути формулировки, а не умеят да погледнат към този каменен паметник на новия живот с поглед, достигащ дълбината на нещата и извеждащ правилата на новата красота от новите условия на живот. А именно за това става въпрос. Да откриеш красотата в правите, дълги, разчертани според потребностите на живота булеварди,

¹ Проф. Мариан Шийковски в рецензията за бр. 1 на „Звротница“ погрешно допуска, че в статията *Исходна точка* (*Punkt wyjścia*) препоръчвам града, масата, машината като художествени т е м и. – Б. а.

изпънати като струни, на които гумите на колите и токовете на обувките свирят песен, нечувана никъде другаде. Да откриеш красотата в стените, покрити с цветни афиши, и да се радваш на тази необикновена епопея, която, изпреварвайки седмицата², постоянно възпява живота на града. Да забележиш във витрините на магазините красотата, която е равна на тази на катедралните параклиси. Да забележиш в сребърните отблясъци, плуващи по трамвайните релси, красотата, която си съперничи със слънцето, разпръснато върху гребена на речната вълна. На съвременната и с умение облечена жена, бързаща по тротоара, да се възхитиш като на пеперуда, каквато не би могла да сътвори и природата. В плавното движение на автомобила да видиш същото очарование, каквото изписва линията на слитаща птица. За това става въпрос. По този начин ще стигнем до съвсем нови естетически критерии и ще придобием съвсем ново понятие за красота. А това ще влияе върху художественото творчество по различни начини, ще поставя пред него нови задачи и ще му осигурява нови формални средства.

Сред елементите на града, които ще трябва да влияят на изкуството, най-важни може би са масата и машината.

Постулатът на художествената структура е повърхностният пласт на постулатите на самия живот. Масата общество ще създаде у човека ново понятие за художествената структура.

Митологията на всяко действие е история на парите. Изкуството трябва да се подчини на икономическите закони, за да ги принуди да му служат. Масата тълпа със своята икономическа стойност може да повлияе обновително върху изкуството.

Все по-голям ръст на градската компактност... Все по-голямо диференциране на обществата... Все по-голяма зависимост на единицата от организираната маса... Растящо значение на сдруженията... Народни празненства и забави с участието на тълпата... Растящо политическо влияние на народа... Участието му в културния живот, което постоянно се разраства... Работнически манифестации, придаващи видимост на масата... Масата започва да се появява все по-изразително в предния план на хоризонта. Все по-силно вече е усещана от отделния човек благодарение на зависимостта, в която го държи, и все по-видима благодарение на новите форми на своето присъствие. Масата общество и масата тълпа влияят все по-силно върху съзнанието на човека.

Няма съмнение, че рано или късно ще трябва да повлияят и на изкуството.

² Авторът има предвид седмичните афиши с културната програма на града. — Б. ред.



Марек Влодарски (1903 – 1960), Улица (акварел), 1924

II

Масата общество и масата тъпа влияят все по-силно върху съзнанието на човека.

Постулатът за структура, с който подхождаме към всяко произведение на изкуството, не е само докторско изискване на естетиката. Той се проявява като основно изискване във всички области на човешката дейност. Постулатът за художествена структура е повърхностният пласт на постулатите за самия живот. Изграждането на произведението на изкуството е привеждане на хаоса в порядък, на своеволието – в ред. Именно този ред не е само изискване на изкуството, но е и потребност на самия живот. Улеснява живота, прави възможно груповото съжителство на хората, регулира отношението на човека към човека, спестява на човека ценно време и усилия, намалява разстоянието между дланта и плода, подплатява живота с удобства. Благодарение на тази своя биологична роля потребността от ред е проникнала във всички области на човешката дейност. Науката е организиран ред, политиката е организиран ред, художественото творчество е организиран ред. В произведението на изкуството организирането на реда се извършва постоянно въз основа на определени схеми. Тези схеми притежават такава непреклонност, каквато им е наложила трудно променящата се идея за ред, а същевременно такава гъвкавост, каквато изисква най-примитивното желание за новост. Но досега техните най-съществени очертания не са се променяли или пък са се променяли много бавно. Най-добре това може да бъде видяно в живописата. В епохите на съзнателно търсена конструктивност живописната композиция се е опирала на форми, близки до геометричните фигури³. И до наши дни не е променила тази конфигурация. Сезан, Матис, Дерен – оцветена геометрия⁴. Но броят на геометричните фигури е ограничен. Възможността за промени все ще трябва да се изчерпи. Така и композициите, които се опират на тези форми, все повече си приличат. Повтарят се. Тук ще въведат някое преместване на оста, там – някакво незначително нарушаване на линиите, тук-там – някакво по-освободено разтваряне на ъгъла, но самият план на скелето не се променя. И започва да доскучава. Тогава се появява нова тенден-

³ В литературната композиция „геометризмът“ се проявява в различни форми. Кой не би забелязал силното влияние, което стремежът към равни по дължина отделни актове оказва върху структурата на драмата или пък системата от симетрични строфи – върху структурата на поемата? – Б. а.

⁴ В периода, когато Пикасо създава „кръгова“ перспектива, неговите образи изцяло са се отклонявали от старите схеми и са имали за цел изработването на нова форма за ред. – Б. а.

ция, разбира се, противоположна – тенденция към тотално скъсване със схемата. Изхвърлят се простите форми и насава хаос. Конфигурациите доскучаха, да живее разпадът. Изискването за ред е осъдено на изгнание. Историята на живописната композиция е игра на тенис между геометрията и деформацията.

Възниква въпросът дали е възможен такъв художествен ред, който, без да се опира на все по-досадния геометризм, би могъл въпреки това да стане принцип на точната и логична структура на произведението на изкуството.

Струва ми се, че такава форма на ред е възможна и че рано или късно тя ще бъде възприета от изкуството. Тази форма е понятието за органичност. Органичният ред един ден ще стане модел за структурата на произведението на изкуството. Отделните части на произведението ще бъдат една спрямо друга в отношение на точна функционална зависимост и в тази зависимост ще се състои хармоничното единство на произведението. Структурата на произведението на изкуството значително ще се усложни. Връзката между отделните части ще стане все по-далечна, но не по-малко точна. Единството на произведението няма да бъде отражение на единството на темата или единството на схемата, а резултат от необратима, органична подреденост на неговите части⁵. Този вид органичност наблюдаваме около нас. Срещаме го в света на природата. Несъмнено природните организми вече биха могли да ни внушават идеята за конструктивна органичност. Но наред със своята специфична (органична) структура, която може да служи за източник на композиционно вдъхновение, те притежават най-вече едно друго свойство, което неутрализира предишното предимство: те са изградени предимно на принципа на симетрията. Със своята органична структура те внушават наличието на симетрична структура, тоест геометрична, или структура, на чиито принципи са се подчинявали произведенията на изкуството до този момент и от които не могат да се освободят. Но съществува и организъм, който не е обременен със скучния и все по-малко поносим ред на геометрията – това е масата общество. Това е най-чудният организъм, по-красив от всичко, което е сътворила природата; сложен и прецизен в своето функциониране като машина; построен на принципа на възможно най-точната функционална зависимост; засилващ постоянно тази зависимост, а по този начин укрепващ все по-силно единството на цялото; сътворяващ най-изкусния ред, който човек може да си представи; масата общество – възхитителен и най-

⁵ Драмите на Виткевич в някои свои части създават впечатление именно за такава органичност. – Б. а.

органичен организъм. При това организъм, чиято структура и функциониране ние всички виждаме и усещаме, организъм, който не гледаме отвън, а в който сме, организъм, който се поддържа от нас самите, от нашата личност и нашия труд, организъм, който създаваме с живота на всеки наш час. Този организъм хипнотизира, влияе върху индивида, ражда у него нов инстинкт за ред, а после нов образ на реда, после нова идея за ред. И дори ако вътрешните потребности на изкуството не изискваха обновяване на конструктивните принципи, този нов образ на реда би трябвало автоматично да продължи да съществува в света на художественото творчество. Вътрешните потребности на изкуството правят така, че този процес да бъде желан, и призовават за неговото съзнателно осъществяване. И можем да бъдем сигурни, че този процес ще се осъществи. Масата общество ще наложи на изкуството собствената си структура. Органичността, позната ни най-добре от обществената физиология, ще стане вдъхновителка на художествената конструкция. Произведението на изкуството ще бъде обществено организирано. Произведението на изкуството ще бъде общество.

И това е единият начин, по който, струва ми се, масата ще се изрази посредством изкуството. Това ще бъде израз на масата като организирана общност, израз на масата организъм, израз на масата общество. Но в нашата епоха действат сили, които ще направят така, че в изкуството да намери свой израз и масата като едновременно сбор от единици: маса сума, маса тълпа.

Една от най-съществените черти на нашата епоха е инвазията на икономическия фактор във всички сфери на човешката дейност. Митологията на всяко действие е история на парите. Съотношението между прихода и разхода е решаващо за всяко предприятие; прави го възможно или невъзможно. Щеше да бъде съвсем неестествено, ако действието на този закон не беше засегнало и изкуството. Но не го подмина. Художественото творчество, като всяко друго, чувства върху себе си камшика на икономическите закони. Връзката на естетиката с икономиката става все по-силна. Съществуват хора, които вследствие на това придобиват грубоват вид и ако не са плешиви, си скубят косите, а ако нямат коси, си дерат гърлата и крещат: О, tempora! Парнас рухна и се изравни по височина с бакалски тезгях!... Аполон явно е надянал одеждите на Меркурий, а музите, ако не са сменили своите одежди, то е само защото тяхната прозрачност улеснява разбирателството им със спекулантите. О, mores! Спокойно, господа! Връзката на естетиката с икономиката става все по-силна, но дали не може да се използва в полза на изкуството? Може. Трябва само да се разбере в какво се състои, да

се открият в нея новите художествени ползи, да се приеме като предпоставка и върху тази предпоставка да се гради. Вместо да се противопоставяме на икономическите закони, ръководещи изцяло днешния ни живот, по-добре да се примирим с тях, за да ги използваме в интерес на изкуството. По-добре да вървим след тях с идеята да ги оберем и да вземем от тях всичко, което те могат да дадат на изкуството. Да се подчиним, за да ги принудим да ни служат. Само смешните донкихотовци или тези, които приемат върху себе си смешната страна на донкихотовщината, за да се възползват от нейното мъченичество, могат да смятат това за упадък на изкуството. Новите условия трябва да бъдат приети като факт, за да бъдат използвани за художествени цели.

Как? Ето например така:

Знаем, че всеки импресарио гледа на своето начинание като източник на доходи. Надеждата за масова продажба играе най-важна роля в неговата калкулация. Той може да вложи в своето начинание толкова повече труд, старания и — ! — нововъведения, колкото по-голям е броят на консуматорите, които вижда в сънищата си, т.е. колкото по-голяма е вероятността за печалба. Тази форма на масово художествено потребление, разбира се, влияе и върху формата и посоката на художествената продукция. Книгата, всекидневникът, изложбата на картини⁶, концертната зала, театърът, киносалонът са красноречив пример. Досега се виждаха предимно отрицателните страни на това влияние, а не положителните. Причината е, че грижата на артистите не се свеждаше само до чисто художествения резултат, който може да бъде осигурен от икономическите ползи на масовото потребление. Не мислеха как по художествен начин да се възползват от това ново явление на съвременността. А масовото потребление на изкуство отваря нови перспективи за изкуството. Позволява в много случаи да се създава съвсем нов тип творчество.

Не мога да обхвана всички възможности за изкуството, които произтичат от масовия характер на потреблението. Ще ги илюстрирам чрез театъра. Театърът е скъпо начинание. Нито един театрален творец не може да реализира напълно своите виждания поради причините, които дебнат скрити в мрежата от сини квадратчета на билетната каса. Всич-

⁶ Струва си да се отбележи дълбокото въздействие, което върху живописиста оказва фактът, че тя престана да бъде придворно изкуство, което работи само по поръчка, а вече е предназначена за неизвестен потребител, до когото художникът достига чрез изложба, при това с готова продукция. Когато работи по поръчка, художникът трябва да се съобразява с намеренията и предпочитанията на клиента; работейки за неизвестен потребител, той се съобразява единствено със себе си или пък... с предпочитанията на широката публика. Тази разлика хвърля светлина върху развитието на живописиста в последно време. — Б. а.

ко се свежда до разходите. При масовото потребление настъпва относително снижаване на разходите. Дори при изключително високи вложения стойността им спрямо възможните приходи е незначителна. И така театърът по-лесно от всяка друга област на изкуството може да се възползва от масовостта на потреблението. Нужни са две неща: сграда, която да побере няколко хиляди зрители, и спектакъл, който да бъде подходящ за тази маса. Подобни опити вече са правени в Германия и Франция. А фактът, че са били правени от хора, известни със своята чувствителност към повика на икономиката (Райнхарт), е достатъчно красноречив. Това, че тези опити невинаги са се увенчавали с успех, всъщност не говори зле за тях. Защото в този случай неуспехът не се дължи на самата идея за масов театър, а по-скоро на нейната несполучлива реализация. Не е достатъчно да се осигурят няколко хиляди места в амфитеатър. Трябва да има и подходящ спектакъл. Никакъв Едип няма да изпълни тези нови театрални пространства. Няколко хиляди зрители и спектакъл за събраните ведно няколко хиляди сърца – за това става въпрос. Нужен е нов тип спектакъл, различен от всичко, което е било, съвременен спектакъл, роден от инстинкта, от интереса, от емоционалната нагласа и вкуса на днешния човек. Как да бъде направен? С мисъл. С разбиране за неговите бюджетни и художествени предимства, със задълбочено проучване на законите на емоционалния резонанс между новата сцена и новата публика, с извличане на скрития чудотворен резерв на техниката – и работата ще бъде свършена.

Първите стъпки към създаване на масов театър биха могли да се направят още днес. Всеки народ си има празници, чиито участници се явяват под формата на маса тълпа. За да се реализира идеята за масов театър, е достатъчно тази маса да е налична, да изпитва потребност от масово развлечение и нейната платежоспособност да бъде използвана за театрални цели. И ние имаме празници, в които народът взема масово участие. Ренкавка, лайконик, вянки⁷. Организацията на тези празненства е попаднала в грубите ръце на няколко затлачени мозъка, които ги превърнаха в нелепа демонстрация на собствената си дебелищина. А все пак вянки имат в себе си неизчерпаеми художествени възможности. Езическият култ към водата... Уникалният сезон... Природният декор – приказно очарователен и естествен...

⁷ *Ренкавка* – народен празник, честван в Краков в първия вторник или неделя след Великден като възпоменание за легендарното погребално угощение след смъртта на Кракус; *лайконик* – народно увеселение, организирано в Краков на осмия ден от празника Божие тяло и свързано с легендата за нападението на татарите; така се нарича ритуалната фигура на кентавър, участваща в празника; *вянки* – народен обичай, при който момичетата хвърлят венци по течението на реката в нощта на 23 срещу 24 юни. – Б. пр.



Марек Влодарски, *Гараж*, 1925

Блясъкът в очите на тълпата... Виспянски е мечтаел за акрополен⁸ театър на хълма на Вавел⁹. Такъв театър съществува. И има представления. Всяка година. Какво по-лесно от това тези спектакли да станат отправна точка¹⁰. Да представят силна и пъстролика драматургия. Сцена да бъде брегът на Висла. В нея да бъде включена и част от реката – от моста на Звежинецки до Вавел, а дори и самият Вавел и съседните му улици. Тази огромна сцена да бъде изпълнена с тълпа от безмълвни и пъстро облечени актьори. Многолюдната тълпа да бъде извеждана веднъж от едната, друг път – от другата страна; да се разпределя върху плаващи шлепове, на препускащи коне, в каруци и автомобили; да бъде осветявана от фойерверки, електрически лампи или прожектори и при подаден знак да изчезва в сенките и полусенките; да се раздвижва от пружините на сил-

⁸ Понятието „акрополен театър“ отвежда към старогръцката дума за възвишение, хълм, на който се е намирал „горният град“ (ἀκρόπολις). – Б. пр.

⁹ Вавел – кралският дворецов комплекс в Краков, който исторически е свързан още със създаването на полската държава, както и с нейната многовековна история. – Б. пр.

¹⁰ Понятието „отправна точка“ („punkt wyjścia“) е кодово за дискурса на Пайпер. Неслучайно така е озаглавен и неговият манифест, с който се открива първият брой на същото списание (Zwrotnica, 1922, N 1, s. 3 – 4). – Б. ред.

ните страсти, да бъде въвличана в атака срещу индивида или срещу колектива, да се разделя, да се противопоставя, да се разбърква, да се събира и разпръсква. Темата: легенда, история, политика, фантазия, религия – без значение – това надиплено плисе на Полша съчетава всичко – без значение – само и само да се използва присъствието на масата и даденостите на терена. А друг път да се направи същото в подножието на могилата на Крак¹¹. А друг път – сред кулисите на краковския площад. Как да се направи това? С мисъл.

III

Първоначално формата на оръдието на труда, продиктувана от нуждите на живота, сама насочва по прекрасен начин как да бъдат изработвани оръдията на труда.

По този начин обаче машината не е могла да стане красива: работникът, който я произвежда, не е този, който я използва. (Освен това е налице въздействие на културни, обществени и физиологични фактори.)

Отношението на човека към машината се е променило вследствие на потреблението.

Ролята на машината в художественото творчество не се състои в това да налага определена тема или образец, а да преобразява изкуството.

През 1911 г. като студент в Берлинския университет по време на една от ваканциите отидох в Копенхаген. Времето и целта на пътуването в случая нямат значение. Локализация на спомени, нищо повече. Във връзка с обмислянето на естетическия проблем за машината тези спомени оживяват, припомняйки ми една идея, която по онова време се роди в съзнанието ми за първи път. Разглеждах етнографския музей. Застоях се по-дълго в залите, посветени на праисторическите времена. Идолът на каприза ме задържа особено дълго при експонатите от каменната епоха. В остъклените шкафове – дълги редици от каменни експонати. Различни форми, различно предназначение, различно ниво на техниката на изпълнение. Сред изложените предмети вниманието ми привлякоха оръдия на труда с добре наточено острие, които учудват със свършената прецизност на формата. Ножове? Длета? Сатъри? Бравди? Без съмнение – и едното, и другото, и третото, и още нещо. Но не става дума за това. Едната серия ножове беше със съвсем гладка повърхност, а върху повърхността на

¹¹ Крак – митичният основател на Краков. Според легендите той издига замъка Вавел, след като убива огнедишания дракон. – Б. пр.

другата беше издълбан някакъв орнамент. Зигзагообразен орнамент със свършено равни елементи и с идеално чувство за симетрия. Този орнамент не би могъл да има никакво практическо приложение. Със сигурност е бил изработен за радост на ръцете и на очите. За удоволствие. Удоволствие, чиято природа по своята принципна същност не се е различавала много от насладата, която предизвиква у нас създаването и наблюдаването на красивото. Несъмнено пред себе си виждах първите наценки на изкуството.

Започнах да се замислям за психологическия процес, протичащ у онзи първобитен човек, в резултат на който се е родило явлението, което наблюдавах. Какви ли е била плетеницата от примитивни чувства, за да се появи върху оръдието на първобитния човек орнамент, за да стане зигзагът негов основен компонент, а симетричното му разположение да се превърне за онзи първобитен гравьор във вътрешна потребност.

Формата на оръдието винаги се определя от неговата цел. Онова оръдие на труда, за което говоря, е трябвало да завършва с каменен клон, защото тази форма най-добре е съответствала на жизнените нужди на първобитния човек, било е подходящо за едновременно изпълняване на няколко дейности: за сечене на дърва, за разкопаване на земята, за убиване и изкормване на животни. Не само лъкообразната форма на това оръдие обаче е била резултат от житейските потребности; необходимостта от постигане на възможно най-симетрична форма е израз на същия този първоизточник. Първоначално симетрията е била жизненоважна. Ако е толкова разпространена в природата, то е, защото служи на борбата за живот. За да изпълнява практическото си предназначение, оръдието на първобитния човек е трябвало да бъде не само лъкообразно, но и свършено симетрично. Каменният нож е бил толкова по-удобен, по-сигурен и по-ефикасен, колкото неговата симетрия е ставала по-свършена. От само себе си се разбира, че първобитният човек се е стремил да постигне идеалната форма на оръдието. Това обаче не е било лесно. Ако се вземе предвид неопитността на човека от онези времена и примитивните му работни инструменти, ще се разбере колко време и труд му е отнемал всеки предмет. Също така е ясно, че увенчаването с успех на подобно тежко начинание, е било за автора извор на дълбоко удовлетворение, на огромна радост. Следователно чувството за наслада в неговата психика е било свързано с постигането на лъкообразната симетрична форма на оръдието. Тази форма за него е била самата красота. По-късно, когато рутината му е позволявала да постига тази форма с по-малко труд, той е започвал да се забавлява и постепенно да я пренася в умален вид върху оръдието под формата на

черти и резки. Навярно точно това представляваше орнаментът, който разглеждах. Зигзагообразният зъб, който представляваше основният компонент, бе повторение на онази лъкообразна форма, с която е завършвало самото оръдие. А идеалната симетрия на целия орнамент е илюстрирала практическите достойнства на симетричността на цялото оръдие. Следователно формата на оръдието, продиктувана от потребностите на живота, се е превърнала в прекрасен начин за работа върху самото оръдие. Верижната последователност изглежда така: житейски потребности – произтичаща от тях форма на оръдието – работа върху нейното постигане – наслада от получения резултат – получената по този начин форма на оръдието на труда се превръща в красота за своя създател.

Така е било с каменното оръдие на труда. А машината? Защо в случая с това съвременно оръдие не е протичал същият процес? Защо машината остава чужда на човека чак до наши дни?

Скицираният по-горе процес (за чиято хипотетичност добре си давам сметка) не е могъл да протече в епохата на машината и основната причина за това е, че съдържащите се в него психологически моменти не могат да се проявят в днешно време. Между епохата на каменното оръдие и епохата на машинния инструмент е възникнало явлението разделение на труда. Хората, изработващи машината, хората, създаващи машината, не я използват в своята практика, не участват в тази част от нейния живот, в която тя започва да изпълнява предназначението си. Следователно не виждат тясната връзка, която съществува между създаването на машината и нейното функциониране. Оттук и липсата на онези психологически моменти, на основата на които е могло да се развие ново естетическо чувство: липсата на онова особено удовлетворение, което се ражда при съпоставяне на формата на оръдието с целта, на която то трябва да служи. Първобитният човек е създавал оръдието и сам го е използвал. Колкото повече се е доближавал до желаната форма на оръдието, толкова по-удобно си е служел с него, по-ефективна е била неговата дейност, по-благодатен и ценен е бил резултатът от работата. При всеки отделен случай тази връзка е била съвсем ясна за първобитния човек, не разбираема, но видима за очите и осезаема за ръцете и за стомаха. При тези условия производителят е изпитвал радостно чувство, когато е създавал такава форма на оръдието на труда, която да позволи неговото оптимално приложение. В нашите условия това е невъзможно. Производителят на машината⁶ не познава нейното приложение, не я вижда в процес на работа, не си служи с нея. Той не само че не усеща връзката между формата и целта на машината, но дори не я разбира. Следователно у него не може

⁶ Всъщност на части на машината. Специализация! – Б. а.

да се породи онова специфично чувство на удовлетворение от постигането на форма, максимално подчинена на целта, и няма как тази форма да може в неговата психика да се превърне във форма на красотата.

Дори се е стигнало до нещо още по-лошо. Човекът е възприемал машината като нещо грозно. Причините за това са били подобни на онези, които са предизвиквали естетическата деградация на града. На първо място – конфликт с наследените идеи. Машината е била нещо ново и е създавала нови неща. Развивала се е по иманентните закони на своята същност, непрекъснато е променяла света около себе си, а човешката психика поради това, че се променя бавно, я е следвала с крачката на парализиран старец. Оттук – и постоянното им взаимно отчуждение. След това идва и вторият момент, който е от обществен характер. Машина... фабрика... фабрикант... пролетарий... принадлежна стойност... експлоатация... желание за бунт срещу обществената система, което автоматично се пренася и срещу „средствата за производство“. И накрая – моментът от физиологически характер. Машина... фабрика... кълбета дим над града... улична врява... туберкулозни работници... професионални заболявания... жертви на труда... израждане. Резултатът – недоволство от машината.

Това негативно отношение към машината не е могло да продължава вечно. Много обстоятелства са допринесли за промяната на отношението на човека към съвременното оръдие на труда. Най-важното от тях, струва ми се, е било възникването на нова, така да се каже, психическа ситуация. Машината е смущавала човека, докато е влияела само върху част от неговия живот; престанала е да го смущава чак когато напълно е преобработила човешкия живот. Докато господството ѝ е било частично, тя е била в ролята на търпяна натрапница; когато изцяло е спечелила властта, се е превърнала в обожаван владетел. Какво се е случило? Трябвало е ползите, които машината е внесла в живота ни, да придобият такъв обхват, че да бъдат забелязани от всички. Трябвало е машината да измайстори невъобразими дотогава острови на удобства и наладите, достъпни за всички. Трябвало е машината (железницата, електрическият трамвай, автобусът, телеграфът, телефонът, електрическото осветление и т. н.) да може да се използва еднакво от всички и всички да я чувстват като благодат. Ако в миналите епохи доброто отношение на човека към оръдието на труда се е пораждало от неговото производство, днес посредник на тяхното приятелство става потреблението. Благодарение на него машината постепенно спечелва сърцето на човека.

Между сърцето и изкуството има само една спирка – съзнателната воля. След като машината, разкривайки на всички биологичната си стойност, спечели благоразположението на човека, е било нужно само

едно съзнателно от негова страна „искам“, за да се превърне тя във фактор на художествената красота. Това съзидателно „искам“ вече е изречено. Машината навлезе в областта на изкуството. Но как? Някои (футуристите) виждат в нея фетиш, който трябва да се почита и превъзнася от изкуството като всеобща ценност. Други (пуристите) виждат в машината творение на най-съвършената красота, което изкуството е длъжно да приеме за образец. В първия случай машината се въвежда в света на изкуството като божествено създание независимо от художествената му стойност; във втория тя влиза в изкуството като майстор, който изисква да му бъде подражавано. В първия случай се изразява позицията на потребителя на машината, който още не е артист; във втория се има предвид производителят на машината, какъвто артистът не може да бъде. И в двата случая естетическият аспект за машината се разглежда по неподходящ начин. Ако машината беше само божество, нямаше да бъде достойна за вниманието на изкуството; ако беше най-съвършената красота, нямаше да има нужда от изкуство.

Струва ми се, че ролята, която машината може да има в художественото творчество, е съвсем друга. Нито божество, нито майстор. Слуга! Машината трябва да стане слуга на изкуството. Трябва да служи на цели, които възникват от недрата на самото изкуство, от неговата собствена същност. Тук не става дума за обожествяване⁷ или подражаване на машината, а за използването ѝ. Безспорно това вече е направено в някои области на художественото творчество. Светът на десетата муза – светът на кинематографа, се задвижва изцяло от машината. Тя навлиза и в театъра, но крайно фармацевтично, на малки дози, под грижата на естетическите догматици за правилното ѝ храносмилане – бавно, бавничко. Други области на изкуството досега не са правили опит да я използват. А тук става дума именно за това тя да бъде използвана – да бъде въведена в онези полета на изкуството, които до този момент са били недостъпни за нея или до които нейният достъп е бил ограничен. Това е напълно възможно. Като за начало например си представям следното: скулптурата да се постави върху механично движещ се около оста си постамент. Зрителят не я заобикаля; тя сама се върти пред него. Колко по-чисто и по-цялостно е тогава впечатлението. С течение на времето скулпторът ще трябва да се приспособи към новите условия, в които ще се разглежда творбата му, ще трябва да предвиди движението на скулптурата и да я направи така, че да използва това движение за художествени цели. Друг

⁷ Изборът на машината за тема на изкуството може да има значение единствено за манифестите, тъй като тя е символ на новото време. Настоящото изкуство обаче не може да се задоволи само с това. – Б. а.

пример: движението да се извършва не под скулптурата, а вътре в нея. Отделните части на скулптурната творба периодически могат да променят съотношението си и да образуват все нови и нови форми. Това би било не само решение за вече изчерпващия се резерв от истински нови скулпторски идеи, но същевременно и начин да се въведе в пластическото изкуство категорията време, т. е. елементът на изненадата. Същото нещо впрочем би могло да се осъществи и в областта на живописиста посредствено синхронизиране на движещи се рисуващи ленти. В театъра, където детинската и бедна духом *pièce à machine*¹² е съумявала всеки път да се възползва от най-новите технически постижения, машината е можела да промени всичко пред и зад завесата, в-с-и-ч-к-о, от гримьорната на актьорите до гардероба на зрителите, всичко, при условие че се намерят хора, които да могат да мислят за театралното зрелище така, сякаш то няма минало и едва ние го създаваме за първи път. От нас и за нас! В другите области на изкуството, като музиката или дори поезията, машината би могла непосредствено или индиректно (чрез въвеждане и на нейни нови продукти) да извърши дълбоки промени, но е трудно да се говори за това без опасност от обвинения в акушерство на утопии.

Обновяване на изкуството чрез машината. Пред художественото творчество биха се открили съвсем нови хоризонти, които изкушават със своя вакуум, очакващ да бъде запълнен, и които хипнотизират с непредвидими възможности. Вместо да гледаме на развитието на изкуството като на движение напред или назад, вместо търпеливо да понасяме безконечния прилив и отлив на едни и същи естетически идеи, вместо да внасяме в света на изкуството – в най-добрия случай милиметрични – промени, можем, завладени за момент от обща идея, с една проява на обща воля да започнем работа, която да ни освободи от скуката на вечното повторение; която да направи от изкуството нещо, което досега все още не е било; която да въведе в него елементи, способни да му придадат изцяло нов облик; която да го превърне в творение, отговарящо на сегашните ни нужди и изграстващо от нас, от нас – хората на днешното време. Досегашното изкуство възпроизвеждаше със собствени думи това, което е казвало изкуството на предходните епохи. А вместо да повтаряме, можем да говорим от свое име: вместо да подражаваме, можем да творим.

Превод от полски на първа и втора част: **Лилия Иванова**

Превод от полски на трета част: **Моника Динева**

¹² Pièce à machine (фр.) – вид театрална пиеса, широко разпространена особено през барока, която е използвала различни механични ефекти за постигане на по-голямо въздействие върху зрителя. – Б. пр.

**СТАНИСЛАВ ИГНАЦИ
ВИТКЕВИЧ – ВИТКАЦИ**

(Stanisław Ignacy Witkiewicz, (1885 – 1939) създава едни от най-значещите творби в областта на полската междувоенна литература, живопис и естетика. Ако е необходимо неговата художествена идеология и образен свят да бъдат ориентирани спрямо многообразните авангардистки концепции от този период, Виткаци стои най-близо до експресионизма и сюрреализма. Същевременно обаче най-близките му приятели са от кръга на формистите, особено с Леон Хвистек и Тадеуш Чижевски, с които го свързват редица идейни сходства: отраженията на модерната наука върху образната структура и художествената форма, потребността от изкуство, което да взриви равновесния художествен изказ и да се отграничи от комуникативните стереотипи на читателската рецепция.



Участието на Виткаци в Първата световна война, склонността му към опити, перманентната му депресия, съчетана с бунтарство спрямо тесногърдия консерватизъм и консуматизма в изкуството, формират неговата неповторима индивидуалност, възправяща се срещу моделирания и моделиращия тип мислене и себеизразяване. От своите съвременници е възприеман противоречиво: на единия полюс възторжено приветстват в негово лице модерната творческа креативност, а на другия присмехулно му вменият ролята на ексцентрик. Неприспособимостта му към действителността кулминира в неговия акт на самоубийство, в който обаче редица негови изследователи се усъмняват, тъй като никой не е видял мъртвото му тяло, включително и тези, които са присъствали на полагането на ковчега в гроба.

В своята проза и драматургия Виткаци пресъздава преди всичко деструктивната сила и трагичната съдба на заслепената тълпа, манипулирана от умели демагози – и тук той има предвид както болшеvizма, така и нацизма. Сред най-забележителните му творби са романите *Прощаване с есента* (*Pożegnanie jesieni*, 1927), *Ненаситимост* (*Nienasycenie*, 1930), *Единствен изход* (*Jedynie*

wyście, незав.), 622 падания на Бунг, или Демоничната жена (622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta, изд. посмъртно през 1972 г.), философските му студии, разискващи проблеми на онтологията, есеистиката му, преосмисляща естетическите принципи и художествените езици на модерността, както и драмите му, предизвестяващи театъра на абсурда.

Българският читател познава Виткаци като драматург и като изкуствовед. През 1993 г. излиза том с осем негови пиеси: *Метафизика на двуглавото теле*, *Водна кокошка*, *Октопод*, или *хирканичен светоглед*, *Лудият и монархията*, или *злото не идва само*, *Бесният локомотив*, *Майка*, *Сонатата на Велзевул*, или *истинска случка в Молдовар и Обуцари* (Пиеси. София: УИ „Св. Климент Охридски“) (*Новите форми в живописата и произлизащите от това недоразумения*. Преводач: Правда Спасова. София: Сонм, 2011).

Предложеното за първи път на български език есе *Понятието за красотата* (*Pojęcie Piękna*) е датирано с 1919 г. и с него се открива книгата на Виткаци *Естетически ескизи* (*Szkice estetyczne*. Kraków: Druk W. L. Anczyca i spółki, 1922).



Станислав Игнаци Виткевич – *Сътворението на света*, 1922

ПОНЯТИЕТО ЗА КРАСОТАТА

За да можем да обясним на необразованата публика в какво се състои красотата на картините на повечето съвременни художници артисти (за разлика от художниците не-артисти, т.е. тези, които се стремят към подражание на външния свят или към използването му за изразяване на житейски чувства и фантазии), трябва да вземем под внимание „изопачените“ изображения на хора и животни с техните „неестествени багри“, и разбира се, да оразличим понятието за красота.

Това понятие е двойствено и от неговата неосъзната двойственост произтичат всички недоразумения в дискусиите по повод на прекалено дебелия крак, прекалено късите опашки, очите върху корема, зелените носове и небесносините кокосови орехи. Неоразличаването на понятието за красотата става причина тълкуванията на новите форми в изкуството, които дават Леон Хвистек в труда си *Множеството реалности в изкуството* (*Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Maski“, № 1, 2, 3 и 4, 1918) и Август Замойски в докладите си във Варшава и Закопане през 1919 г., да бъдат недостатъчни и дори да предизвикат нови недоразумения¹. Едно-единствено важно решение на проблема предлага Збигнев Пронашко, но само в първата част на статията си *За експресионизма* (*O ekspresjonizmie*, „Maski“, 1918, № 1), докато в последната приглушава наболялата проблематика. Горчива последица от неанализирането на понятието за красотата е заблудата на теоретичните, че могат да минат и без тази стъпка само като въведат в теорията на изкуството понятието за предмета като такъв, независимо от това дали той е „изкривен“ (деформиран), или е „естествено изобразен“ – понятие, ни най-малко неизясняващо същността на нещата и осуетяващо възможността за разрешаване на проблема. По какъв начин, да кажем, оперирайки с понятието за разнообразно претворявания предмет, както постъпва Хвистек, може да се обясни на зрителя, че напр. „изкривеният“ и съставен от жълти и зелени триъгълници носорог е по-хубав от недеформирания, естествен и сив екземпляр. Ако става дума за носорога

¹ Тук не предопределяме стойността на трудовете на Леон Хвистек, ако става дума за различни подходи към предмета и различни начини на претворяването му в зависимост от общия светоглед на съответните индивиди. Отбелязваме само факта, че независимо от правилността или неправилността на възгледите на Хвистек тази теория няма почти нищо общо с теорията на изкуството и нейната същност. Всъщност и най-големият философ или артист може „да изповядва“ погрешна теория на изкуството (а това се отнася най-вече за „нешастното“ в това отношение изобразително изкуство), както сочат многобройните примери (Шопенхауер, Леонардо да Винчи). – Б. а.

като такъв, нито един формист няма да успее да докаже, че е прав, рисувайки именно такъв носорог – във вид на светещи кълба или квадрати, и че това, което само отдалече напомня за носорог (било то рог, или два рога, било то нещо като копито, или злобно око, гледащо от пъпа, а може и дебело парче кожа, поклащащо се във въздуха) – това „нещо“, за което трудно, само по асоциация и благодарение на някакви детайли се досещаме, че е носорог, превъзхожда детайлната рисунка или цветната фотография. Носорогът е красив като тревопасно животно (естествено не е красив като жената; това е отявлена безсмислица, но колко пъти „познавачите на изкуството“, прескачайки незабележимо от едно значение на понятието в друго, от действителната в художествената красота, пророчески проповядват съдбините на изкуството), красив е за този, на когото се харесва.

Но защо се харесва? Един обича къси крака, друг – дълги, тук стигаме до елементите на харесването, които не се поддават на понататъшен анализ; стигаме до простите елементи. Ако вземем за пример жената (съответно мъжа за жената), все още можем да си го обясним. Но ако говорим за носорога, нещата стават съвсем неразбираеми. Как изобщо е възможно носорогът да се харесва? Да се опитаме да анализираме нашето отношение към това странно и по неведоми причини (та нали е тревопасно!) ненавиждащо ни създание. У едни екземпляри той предизвиква чувство на отвращение (подобно на хлебарката или краставата жаба) – за тях той просто е грозен. За други е противен, но именно поради това, наблюдавайки го, те могат да изпитват някакво удоволствие – това е т.нар. перверзно или извратено удоволствие. Тези различия се свеждат до сумата от впечатления от дадения предмет, които могат да бъдат приятни или неприятни за възприемателя. Защо един обича лук, а друг не го понася, психологически не може да се анализира – тук също оперираме с прости елементи. Би трябвало все пак по отношение не само на произведенията на изкуството, но и на предметите да различаваме прякото харесване, т.е. това, което отговаря на сумата от приятните елементи, които в качеството си на такива предизвикват общо приятно впечатление, и перверзното харесване, при което сумата от неприятните елементи също оставя приятно впечатление. Тук няма да трупаме примери за перверзни предпочитания – може да попаднем в задънена улица. Трябва обаче да диференцираме предпочитанието на елементите, общопризнати за неприятни.

В случай на преобладаващо приятно впечатление от целия комплекс такива елементи у субекта, който също и поотделно ги смята за приятни, тогава става дума за директно харесване, което не е перверзно, а

просто конструирано психологически по съвсем различен (от нашия) начин. Например човек, който има колористична предразположеност, различна от общоприетата, ще възприема като приятно, т.е. хармонично, съчетанието от цветове, по принцип неприятно за масата, дори тогава, когато то не представлява задължителен дисонанс, засилващ единството на дадената композиция, когато тя не е художествено оправдана.

Що се отнася до носорога, за някои той е изразител на сила, необузданост, бруталност; за тях той ще бъде опасен и ужасяващ и осъзнавайки тези негови особености, наблюдавайки го, те ще изпитват някаква особена наслада. Тя ще е свързана с всичко, което те знаят за носорога, независимо от неговата форма и цвят, поради което чисто външните му особености придобиват за тях съвсем друго значение: рогът се свързва с образа на разпорения корем, копитото — с размазаната на пихтия глава, а злобното око — с цялата тайнствена психология на творението. За трета група субекти носорогът ще бъде предмет на художествено очарование. Какво представлява художественият възторг и какви са неговите причини? Именно изясняването на този въпрос е целта на размишленията ни. Засега, независимо от цветовете, ще говорим само за формите на творението. Хората, у които носорогът предизвиква художествено възхищение, няма да го харесват заради необузданата му сила или заради навиците му, нито пък заради ловната тръпка, която предизвиква като опасен звяр; те го харесват като дадена к о н с т р у к ц и я, к о н ф и г у р а ц и я от ф о р м и, която притежава определена архитектурна логика, произтичаща от целесъобразността и приспособяването на всяка негова част и на всички части, взети заедно като цялост, към условията на средата. Тази конструкция ще се харесва независимо от всички възможни причини за възникването ѝ сама за себе си като такава. Следователно всяко живо творение, всеки отделен предмет или комплекс от предмети може да се разглежда като нещо, чийто изглед ни доставя удоволствие (съответно предизвиква неудоволствие) и като такъв ни харесва, т.е. е красив за нас по определени съображения, които могат да бъдат сведени до определени, чисто житейски елементи (ефективност, целесъобразност, страх, който предизвиква, или успокоение, което дава), или пък ни харесва н е з а в и с и м о от каквито и да било причини, само по себе си, без никакви житейски асоциации, единствено чрез чистата си форма като такава. Този последния начин на харесване наричаме художествено харесване (предпочитание), а нещата, обдарени със способността да бъдат у нас такъв тип безпричинен от житейска гледна точка възторг, наричаме художествено красиви.

Тук няма да се спираме на въпроса за звуковете, тъй като не е в нашата компетентност, и ще се ограничим само със зрителните впечатления. Ще отминем и въпроса за миризмите и вкусовете, които не са се превърнали и може би никога няма да се превърнат в художествени елементи. За пробуждане на художественото усещане не е достатъчен един самотен сетивен елемент, който сам по себе си е приятен (един цвят, един звук), а комплекс от такива елементи, свързани в определена неразкъсваема цялост. Неразкъсваема, но не в смисъла на крака напр., който е неразкъсваемо свързан с тялото от гледна точка на живота. Всяко живо творение може да притежава тази неразкъсваемост на неговите части, но причината за нея можем да сведем до целесъобразността на строежа му и до практичните функции на тези части. Във втория случай не сме в състояние да посочим такава причина, нито да намерим обективен критерий за оценяването на необходимостта от такива, а не от други връзки: за оценка разполагаме само с нашето субективно чувство и нищо повече.

Виждаме, че доколкото приятните или неприятните впечатления в живота могат да произхождат от самите прости елементи (от тяхното качество), както и от техните комплекси, то художественото удовлетворение може да произтича единствено и само от комплексите на тези елементи, свързани в неразривно цяло. Естествено, има известна аналогия между необходимостта и логиката на конструкцията на даденото творение и необходимостта и логиката на чисто формалната конструкция. Всяко живо творение и всеки комплекс от предмети може да притежава за нас (или да не притежава) едновременно и двата вида красота. Но доколкото в живота чисто формалната конструкция е второстепенен резултат, който може да бъде съгласуван с други причини, до толкова в произведението на изкуството тя е сама за себе си и не може да бъде сведена до други причини.

Що се отнася до произведенията на изкуството, които за разлика от други комплекси от свързани по определен начин елементи, представляващи продукти на човешката дейност, за тях можем да се ръководим единствено от субективните си усещания доколко качеството „единство в множеството“ е резултат от чисто формални връзки и доколко е страничен ефект от други причини, напр. нагаждане на творенията към тяхното чисто житейско предназначение (машини, мебели), за което са създадени. Колкото по-малко дадено човешко творение се подчинява на странична интерпретация, засягаща впечатлението за единство в множеството, каквото пробужда в нас, толкова повече то се приближава до произведението на Чистото Изкуство, опериращо само с формал-

ни качествени връзки, в разрез с всякакви други такива, поддаващи се на практическо обяснение.

Единството на произведението на изкуството е формално, несводимо и субективно.

Предметите, доколкото са открити върху картините като такива, се появяват затова, защото произведението на изкуството не възниква като нещо сътворено с трезв и хладен разсъдък, а като нещо, в което взима участие цялата психика на субекта (въображението, житейските чувства). Става дума само за пропорцията на тези данни, за това житейското съдържание да не излиза на преден план. Обикновено естественото развитие на артиста следва такава траектория: започвайки от копиране на природата и одобрявайки се със средства за себеизразяване, той започва да „майстори“ смесица от тези две съдържания, т.е. житейско и формално, и колкото повече напредва, толкова повече житейските съдържания се поддават на системна елиминация в полза на чисто формалните елементи.

Същностното значение на предметите се състои в това, че те придават на композиционните масиви еднозначно определени и неподлежащи на осцилация² насочващи напрежения. Основно качество на произведението на живописното изкуство е неговата неподвижност, а всяка разнопосочност на тези напрежения при продължително вглеждане в картината може само да разклати нейното единство, което ни интересува преди всичко.

Възможно е да съществува определена категория хора, които могат специално да се заинтересуват от промените, настъпващи в гледните точки към предметите в зависимост от най-различни фактори (философски или религиозни разбирания, комуникативни средства, начини на хранене, климатични условия, наркотици, представи за любовта и още дявол знае какво), и свързаните с тези промени начини за претворяване на предметите. Това биха могли да бъдат извънредно интересни неща, за които могат да се кажат много дълбоки и ценни истини. Твърдим само, че това би се отнасяло до изкуството единствено опосредствано, в смисъл, че представените по един или друг начин предмети заемат несъществена част от картините. А това няма нищо общо с изследването на съществената част от изкуството, която представлява независима от нищо конструкция на качествени елементи. Грешка на цялата досегашна естетика беше изследването на връзките между живота и изкуството, поради което естетиците не можеха да уловят същността му.

² Виж произведението на Леон Хвистек за осцилацията (*Biuletyn krakowskiej Akademji Umiejętności*). – Б. а.

Към същия тип грешки причисляваме интересната студия на Леон Хвистек за „множеството реалности в изкуството“, която третира отношението виждане – пресъздаване на предметите в полето на художника. Не отхвърляме вероятността за съществуването на индивиди, които намират удовлетворение в разнообразното виждане на предметите от външния свят. Но тази наслада не означава естетическо удовлетворение според нашата дефиниция за последното. Истината е, че няма произведение на абстрактната красота, което да не носи в себе си предметни или емоционални елементи. Само до определена граница можем да си представим идеално произведение на изкуството, изчищено от всякакви несъществени детайли. Но това би било произведение на някакъв непонятен за нас „чист дух“ (а не на човек от плът и кръв), дух, който можем да възприемаме само като граница, но чистото съществуване не можем дори да си представим.

Във всяко произведение красотата – удоволствена или полезна (или пък грозотата от този род), ще заема известно място, но това (или тя) няма да представлява същността на произведенията на изкуството, белязани от втория тип красота – формална, чиста, абстрактна, независима от житейската съдържателност на произведението, колкото и да е свързано с нея в творческия процес на артиста. За този тип красота говори много убедително Збигнев Пронашко в статията си *За експресионизма*. Проблемата за пресъздаване на третото измерение върху повърхност, за което à propos Пронашко въвежда понятието „пресъздаване на изражението на предмета“ – понятие, което според нас е излишно и подвеждащо, ще разгледаме на друго място. В произведението на изкуството става дума за пропорция на даденостите: житейски и формални съдържания, и от тази пропорция ще зависи впечатлението, което то предизвиква.

За прокарването на фактическа граница нямаме никакви критерии и всичко зависи от субективното усещане, особено на онова място във веригата (като започнем от творенията на природата и стигнем до произведенията на изкуството, които са в най-висока степен абстрактно, т.е. формално красиви), където настъпва преходът от единия тип красота в другия. Тъй като изобразителното изкуство от епохата на Ренесанса блуждае главно в сферата на житейската красота и тъй като по-рано никой не се е занимавал с обща теория на изкуството в значението, което ѝ се придава сега, цялата ни идеология в тази сфера е погрешна. Нужно е цяло поколение от изкуствоведи и хора, способни на внимателно и прецизно изследване на смисъла на разпространените понятия, за да бъдат дефинитивно (категорично) отхвърлени всякакви недоразу-

меня. На какво се дължи необходимостта от „деформиране“ на външния свят, толкова явна при днешните живописци в сравнение със старите майстори, ще се постареем да обясним на друго място.

Във всеки случай, разкривайки на публиката, желаеща да разбере съвременното изкуство, красотата на картините, в които предметите са „деформирани“, сме длъжни да изтъкнем висши принципи, а не простия каприз да изкривяваме това, което е било, е и ще бъде красиво в живота. Този принцип е формалната конструкция на произведенията на изкуството, тяхната композиция, която е нещо толкова съществено, че си заслужава да жертваш изяществото на прасеца; заслужава си дори да поместиш око в пъпната ямка, което, разбира се, в първия момент не би предизвикало друго, освен гръмък смях у обикновения човек.

Аналогичен на „деформацията“ в живописа е проблемът за „отсъствието на смисъл“ в поезията, което футуристите почти не легитимират теоретично посредством други измерения на формата. И от единия, и от другия проблем няма изход, доколкото е застъпвано схващането за претворяването на предметите и изопачаването на чувствата като такива.

От гледна точка на живота формалната конструкция оправдава и най-дивашката деформация, както и безсмислието като такова. Оправдава ги, естествено, в безусловно откровените творби, у безусловно откровените творци, но в теоретична перспектива проблемът не е поставен на необходимата висота. Според нас теорията за Чистата Форма в поезията, която сме изяснили на друго място³ и чието принципно твърдение е, че понятията са също такива художествени елементи като качествата, би осветлила подобаващо въпроса за „безсмислието“ в литературата.

Ако насочим вниманието на „познавачите на изкуството“ към проблемите на композицията (без да се опитваме да прокараме каквито и да било закони, които могат да бъдат изтъквани от неразбиращите като желание за налагане на обективни норми и за вменияване на тяхното съществуване⁴), към проблемите на конструкцията на формата, независима от никаква действителност (дори от действителността на употребявания кокаин или опиум), можем да разчитаме на тяхното разбиране, че деформираният носорог, който заема определено място като композиционен конструкт с определено насочващо напрежение – маркиран именно чрез „носороговост“ (по-общо казано – чрез „предметност“ или „предметоподобност“) на този конструкт, – има своето право на съществуване като елемент от конструкцията на формите, предизвикваща художествено (естетическо) удоволствие чрез непосредстве-

³ „Скамандър“ („Skamandr“ № 7, 8 и 9). – Б. а.

⁴ Както отбелязва в доклада си, изнесен в Закопане, Аугуст Замойски. – Б. а.

ното разбиране на единството в множеството в качеството му на основен принцип на съществуването, единство само за себе си, без да е единство на никакво създание или на реален предмет⁵, нито пък чисто рационално единство на понятийни връзки. Цялата удивителна стойност на произведението на изкуството се състои в неговата конкретност като комплекс от качествени характеристики (багри, звуци), които дават съвсем конкретна наслада, аналогична в своята конкретност на чистото сетивното удоволствие при едновременното пълното откъсване от целостта на другите човешки творения и предмети на природата.

По този начин, придавайки на бедния деформиран носорог повисока стойност в конструкцията на формите върху изобразителната плоскост⁶, смятаме, че независимо от теорията на самата деформация, с която ще се заемем по-късно, в общи линии сме оправдали съществуването му в този вид в пространството на картините.

Гледайте на тях не като на фрагменти от природата (разбира се, става въпрос за картините, заслужаващи това), а като на конструкция на Чистата Форма, на абстрактната красота и тогава ще ги разбирате адекватно.

Всички обяснения от гледна точка на предметите не могат да дадат никакви резултати. Повечето хора (може би с изключение на неколцина напълно извратени индивиди) биха предпочели (и напълно правилно) да гледат реалистични картини и цветни фотографии, които представят света малко или много такъв, какъвто го познават от ежедневието си. Всички усилия на критиците, осветляващи цялата тази привидно сложна, но сводима само до няколко много прости понятия (композиция, хармония на цветовете и перспектива на формите) история – усилия, намиращи израз в обяснението, че едни „виждат“ всичко в петънца, други – в „завъртулки“, трети – в „кубове“; някои пък „виждат“ 50 коня вместо един в движение – са безплодни. На въпроса дали вижда нещата така, както ги рисува, Пикасо отговаря: „Но това би било ужасно...“. Критиците, пишещи за изложбите на формистите, парадират с познанията си за „западните направления“, като изреждат различните „-исти“, гледащи по един или друг начин на предмета, който претворяват. Повтарят до болка познатата историйка за импресионистите, кубистите и пр., от която обикновеният читател би заключил следното: има маса луди художници във Франция, които се обединяват в групи,

⁵ Картината също е предмет, но именно защото притежава абстрактно единство, което сякаш е извлечено от целостта на заобикалящия свят. – Б. а.

⁶ Същият този проблем се отнася и за скулптурата, но тъй като тя не е наша специалност, не искаме детайлно да навлизаме в тази сфера. – Б. а.

живописващи еднакво налудничаво, а сега същото започва в Полша по същата тази френска рецепта. Но какво? Как? Защо? – не се знае. Така е било във Франция, така ще бъде и у нас и толкова. Никой не е създал обща теория. Затова не от мегаломански подбуди, нито за автореклама трябва да насочим читателя за по-точни разяснения към вече издания наши труд⁷ и към книгата на Карол Хомолак⁸ за орнамента⁹ (каквато досега не е имало в нито една литература), съдържаща описание на най-простите елементи на орнамента и композицията, както и множество схематични рисунки.

На всички досегашни опити за обяснение „познавачът на изкуството“ може с пълно основание да заяви: „Мен, по дяволите, какво ме интересува, че някаква тумба откачалници вижда всичко в „кубове“ и на всичкото отгоре и така рисува. Аз виждам различно и съм в правото си да смятам, че това е подигравка“. От тази гледна точка познавачът е съвсем прав и нищо освен теорията за Чистата Форма, никакви „визии“ и „възгледи за предмета“ не могат да разклатят позицията му. Никакво приспособяване на публиката към картините на формистите, на което разчита и за което пише Хвистек в увода към каталога на третата изложба на формистите, дори закупуването на тези картини няма да бъде доказателство за тяхното същностно разбиране и за повдигането на изумително ниското художествено ниво на нашата публика. Няма да бъде доказателство за разбирането на новото и старото изкуство. Ще доказва само, че хората, без да разбират нищо, могат да се адаптират към всичко благодарение на овчия си инстинкт. Тези проблеми трябва да се осветляват така, че да се открие приемствеността в разбирането за изкуството въобще, и в тази перспектива да се потърсят допирните точки между древното (египетско, китайско, италианско или негърско) и новото изкуство. Трябва да се предложи система от понятия, която да съдържа елементи на цялото Изкуство (с голямо И), а не различни интелектуални начини на вникване в различните начини на виждане на предметите. Наистина да разбираш всичко, означава да простиш всичко и в момента, в който познавачите разберат психологията на кубистичното „виждане“ например, може би ще му простят, но това няма да доказва, че са започнали да разбират самото

⁷ *Новите форми в живописата и произлизащите от това недоразумения (Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia)*. Основният тираж е в книжарницата на Гебетнер и Волф. – Б. а.

⁸ Карол Хомолак (Karol Homolacs, 1874 – 1962) – полски художник и изкуствовед, автор на книгите *Наръчник за упражнения по декорация (Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych, 1924)*, *Занаятът като изкуство (Rękodzielnictwo jako sztuka, 1948)*, *Колористиката в живописата (Kolorystyka malarska, 1960)*. – Б. пр.

⁹ Излиза от печат в „Książnica“ в Краков. – Б. а.

изкуство. Да очертаеш генезиса на художествени течения посредством осветляване на различни „погледи“, не е нищо особено и не може да помогне на хората, които изобщо не разбират същността на изкуството. До общо разбиране няма да стигнем никога, ако не прогоним веднъж зави-
наги от естетиката понятията за външен свят и за предмет, които отдавна тегнат над нея като призрак и са причина за всички недоразумения. Към другите проблеми, а именно: анализ на понятието форма; „леснини“ и „трудности“; заглавия и съдържания; художественото обучение във връзка с принципите на Антони Бушек¹⁰ и с тези на художествения инфантилизъм; „деформацията“ и възможностите, които предлагат големите стилове в живописата на бъдещето, ще преминем в следващите раздели на книгата.

1919 г.

Превод от полски: **Димитрина Хамзе**

¹⁰ Антони Бушек (Antoni Buszek, 1883 – 1954) – художник, керамик, педагог, който въвежда собствен метод, целящ да развива естествено заложените дарби. – Б. пр.

Гл. ас. д-р Борислав БОРИСОВ е преподавател по чешки език в Катедрата по славянска филология към Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. През 2009 г. защитава докторска степен с тема на дисертационния труд „Особености на кодифицирането на българския и чешкия книжовен език през Възраждането“ под научното ръководство на доц. д-р Маргарита Младенова. Автор е на монографията *Българският и чешкият книжовен език през Възраждането. Особенности на кодификацията* (2012), както и на учебници и учебни помагала по български език за средния курс. Научните му интереси са в областта на историята на книжовните езици, съпоставителното езикознание, социолингвистиката, методиката на обучението по български език, методиката на чуждоезиковото обучение.

Доц. д-р Петя БЪРКАЛОВА е от Катедрата по български език при Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Работи в областта на синтаксиса на съвременния български език, съпоставителното славянско езикознание и теоретичната лингвистика. Изследва българската синтактична традиция и смяната на теоретичните парадигми в българското езикознание. Участник е в редица наши и международни проекти в областта на образованието. Ангажирана е с инициативи за популяризирането на българския език, литература и култура зад граница. В периода 2002 – 2006 г. е лектор по български език и литература в Карловия университет в Прага. Автор е на монографията *Българският синтаксис – познат и непознат* (1997, 2011).

Моника ДИНЕВА е завършила специалността „Славянска филология (полонистика)“ в ПУ „Паисий Хилендарски“. Била е редовен докторант към Катедрата по славянска филология с тема на дисертационния труд „Актуални проблеми на морфологичното описание на славянските езици“. Интересите ѝ са в областта на общото и сравнителното езикознание, морфологията на славянските езици, типологията, лингвокултурологията, теорията на превода и др.

Гл. ас. д-р Елица ДУБАРОВА преподава антична и западноевропейска литература към Катедрата по български език и литература към Факултета по обществени науки в Университета „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас. Завършила е българска филология в ПУ „Паисий Хилендарски“. Защитава докторски труд през 2009 г. върху романа на Новалис *Хайнрих фон Офтердинген*. Главен уредник е на къщата музей „Петя Дубарова“ в Бургас.

Ондржей ЗАЯЦ (Ondřej Zajac) е завършил българска и сръбска филология в Карловия университет, Прага. Превежда съвременна българска, сръбска и хърватска литература. Сред преведените български поети е и Георги Господинов (*Lapidarium*, 2009, *Techniky a jiné verše*, 2012).

Гл. ас. Гергана ИВАНОВА е преподавател по сръбски език в Катедрата по славянска филология към Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Завършила е славянска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Работи като редактор и коректор в Университетското издателство „Паисий Хилендарски“, като стилев редактор в българския клон на най-голямото издателство в света – „Рийдърс Дайджест“, както и в други издателства („Летера“, Коала прес“).

Проф. д.ф.н. Диана ИВАНОВА е от Катедрата по български език на ПУ „Паисий Хилендарски“. Чете лекции по история на новобългарския книжовен език и съвременен български език на бакалаври и магистри. Била е лектор по български език и култура в Познанския университет „Адам Мицкевич“ (1992 – 1993; 2000 – 2004). Научна тематика: история на българския книжовен език, теория на книжовните езици, книжовно-езиково строителство, диахронна социолингвистика, лингвистика на библейския текст, славянски културни и езикови връзки и др. Автор е на учебници, учебни помагала и речници, издавани в България и Полша, както и на научните монографии *Българският периодичен печат и градивните книжовноезикови процеси през Възраждането (върху материал от сп. „Читалище“, 1870 – 1875)* (1994), *Григор Пърличев и книжовноезиковата ситуация през 60-те – 80-те години на XIX век* (1995), *Езиковите въпроси в българския периодичен печат през Възраждането* (1998), *По следите на анонимното авторство в печата през Възраждането* (2000), *Традиция и приемственост в новобългарските преводи на Евангелието (Текстология и език)* (2002), *Езикът на Библията. Български синодален превод 1925 г. (Върху материал от Евангелието)* (2003), *Недописани страници от историята на българския книжовен език. I част. Славистични ракурси* (2008), *И от зазоряването започва денят... Изследвания върху приемствеността в развоя на българския книжовен език (в съавторство с Б. Велчева)* (2010). Наградена е с грамота на Познанския университет „Адам Мицкевич“ (2004), с грамота на Съюза на учените в България – филиал Пловдив (2008), с приза „Филолог на годината“ на Фондация „Пигмалион“ (2009).

Гл. ас. д-р Лилия ИВАНОВА е преподавател по сравнителна граматика на славянските езици в Катедрата по славянска филология към Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. През 2008 г. защитава докторска степен с тема на дисертационния труд „Плусквам-перфектът в славянските езици (с особен оглед на българския и полския език)“ с научен ръководител проф. д.ф.н. Иван Куцаров.

Гл. ас. Веселина КОЙНАКОВА е преподавател в Катедрата по английска филология във Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Завършила е специалността „Английска филология“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Води семинарния курс по морфология на съвременния английски език във всички бакалавърски програми с английски език към катедрата, а научните ѝ интереси са в областта на съпоставителното езикознание (английски и български език), по-конкретно върху средствата за изразяване на епистемна (конклузивна) модалност в двата езика.

Гл. ас. д-р Таня МАДЖАРОВА е преподавател по славянски literатури и чешка литература в Катедрата по славянска филология към Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. През 2009 г. защитава докторска степен с тема на дисертационния труд „Процесуалност и каузалност на повествователните практики в „Малострански разкази“ от Ян Неруда“ под научното ръководство на проф. д.ф.н. Светлозар Игов. През 2010 г. излиза нейната монография *Повествователни практики в разказите на Ян Неруда*.

Научните ѝ интереси са в областта на чешката проза на XIX в.

Красимира МАРИНОВА е завършила специалността „Славянска филология (бохемистика)“ в ПУ „Паисий Хилендарски“.

Доц. д-р Лубомир МАХАЛА (Lubomír Machala) е чешки литературен историк и критик. Докторска степен защитава през 1993 г. с дисертация на тема „Чешката и словашката проза в периода 1969 – 1989“ („Podoby české a slovenské prózy 1969 – 1989“). Хабилизационният му труд е посветен на чешката проза след ноември 2009 г. От 1989 г. преподава в Педагогическия факултет на Университета в Оломоуц. Основните му научни интереси са в областта на прозата след 1945 г. Изследва не само чешката, но и словашката проза, включително в съпоставителен план. Важен дял има неговото участие в колективната монография *Панорама на следноемврийската чешка литература (Panorama polistopadové české literatury, 2012, в съавторство)*. Други негови книги

са *Пътеводител на новите имена в чешката поезия и проза (Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990 – 1995, 1996)*, *Литературният лабиринт. Обзорен преглед на следноемврийската проза (Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy, 2001)*, *В координатите на свободата: чешката литература от деветдесетте години на XX век в интерпретационни прочити (V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích, 2008; в съавторство)*, *Прологомена на чешката следноемврийска литература (Prolegomena české polistopadové literatury, 2011)*.

Гл. ас. Вяра НАЙДЕНОВА е преподавател по сръбски език в Катедрата по славянска филология към Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. Завършила е сърбохърватистика в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, където провежда докторантура на свободна подготовка към Катедрата по славянско езикознание, Факултет по славянски филологии (2006 – 2009), с тема на дисертационния труд „Лингвостилистични средства на комичното в комедиографията на Бранислав Нушич“.

Таня НЕЙЧЕВА е завършила руска филология с магистърска степен (1998) и семестриално славянска филология, сърбо-хърватски език (2009) в ПУ „Паисий Хилендарски“. От 2001 до 2004 г. е редовен докторант по славянска историческа лингвистика към Катедрата по руска филология в същия университет. Научните ѝ интереси са в областта на църковнославянския език, историческата граматика на руския език и сравнителното славянско езикознание. Автор е на публикации в областта на историческата граматика и историческата лексикология на руския език, историята на руския книжовен език и църковнославянския език. Публикувала е научни и художествени преводи от руски, сръбски, хърватски и горнолужишки език.

Доц. д-р Николай Нейчев е преподавател по руска класическа литература към Катедрата по руска филология в ПУ „Паисий Хилендарски“. Автор е на множество литературоведски публикации в България и чужбина, посветени на идейната поетология на руската литература на XIX век. Основните му научни интереси са насочени към проблемите на руския литературен месианизъм и в частност към творчеството на Ф. М. Достоевски и Н. В. Гогол. Автор е на монографиите: *Ф. М. Достоевски – Тайнствената поетика* (2001), преведена и издадена в Русия (*Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского*. Екатеринбург, 2010); *Литература и Месианизъм. Руското литературно месианство през XIX век* (2009).

Мирослав Олшовски (Miroslav Olšovský) е чешки литературовед и писател. Завършва русистика в Карловия университет в Прага. Понастоящем е докторант по философия в същия университет и работи като научен сътрудник в Института по славистика към Чешката академия на науките. Научните му интереси са в областта на руската литература, сравнителното литературознание, релацията литература – изкуство – философия. Автор е на няколко стихосбирки: *Записи на празнотите* (*Záznamy prázdnot*, 2006), *Пътеводител из природата* (*Průvodce krajinou*, 2011) а *Изображение* (*Ličení*, 2012).

Ас. Димитрина Хамзе е преподавател по полски език в Катедрата по славянска филология към Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. Завършила е специалността „Славянска филология (полски език)“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Научноизследователските ѝ интереси са в областта на когнитивната лингвистика, семантиката и лингвистичната прагматика, теорията и естетиката на комичното, интеркултурната комуникация, философията на езика, философията на ценностите, културологията и изкуствознанието. Превежда научна и художествена литература от полски език.

Ян Хейк (Jan Hejk) е чешки литературен историк. През 2008 г. завършва бохемистика в Педагогическия факултет на Карловия университет, Прага. В момента работи като гимназиален учител и подготвя дисертационен труд на тема „Мит и делник в творчеството на Владимир Холан“ („Mýtus a každodennost v díle Vladimíra Holana“). От 2010 г. е председател на пражкото сдружение Litterula, чиято цел е да пропагандира чешката литература у дома и по света. Научните му интереси са предимно в областта на модерната чешка поезия.

Доц. д-р Красимира Чакърова е преподавател по съвременен български език към Катедрата по български език на ПУ „Паисий Хилендарски“. През 2000 г. защитава докторат на тема „Категорията кратност в съвременния български книжовен език“. Хабилизационният ѝ труд е посветен на езиковите средства за изразяване на волитивност в съвременния български език (*Императивът в съвременния български език*). Научните ѝ интереси са в областта на морфологията и стилистиката на съвременния български език, сравнителната граматика на славянските езици, съпоставителната аспектология, психолингвистиката и преподаването на българския език като чужд. Води лекционни курсове по морфология на съвременния български език, българска аспектология, съпоставителна аспектология, основи на редактирането, език и стил на

бизнес документацията, медийни текстове и др. Автор е на книгите *Феноменът стилистична грешка* (в съавт. с П. Костова, 1999), *Помагало по българска морфология* (2000), *Аспектуалност и количество* (2003), *Императивът в съвременния български език* (2009). Третата от тях е отличена с грамота за високи научни постижения през 2003 г., присъдена от Съюза на учените в България. Председател е на секция „Филология“ към Съюза на учените в България, филиал Пловдив; член е на ръководството на Клуба на младите учени в град Пловдив; учредител и ръководител на Лингвистичния клуб „Проф. Б. Симеонов“ в ПУ „Паисий Хилендарски“.

Гл. ас. д-р Юлиана Чакърова е преподавател към Катедрата по руска филология в Пловдивския университет. Докторската ѝ дисертация на тема „Местоимения как средство выражения анафорической связи в болгарском и русском текстах“ е защитена през 1997 г. в Минск, Беларус. Преподава теория, методология и практика на превода, когнитивна лингвистика и практически руски език в бакалавърските и магистърските програми на Пловдивския университет. Сферата на научните ѝ интереси включва и сравнителна граматика, лингвистика на текста, лингвокултурология. Автор е на монографията *Местоимения и анафора в болгарском и русском текстах* (Пловдив, 2010), както и на превода от английски на книгата на Д. Дженкинс *Страстта на твореца за ред. Теоретични ракурси към литературата и културата* (Пловдив, 2009). Редица нейни преводи от български на английски са публикувани в литературни списания в САЩ.

Д-р Марцел Черни (Marcel Černý) е научен сътрудник към Секцията по история на славистиката и на славянските литератури в Славянския институт към Чешката академия на науките и преподавател по българска литература към Катедрата по славистични и източноевропейски проучвания във Философския факултет на Карловия университет, Прага (от 2010 г.). Научните му интереси са в областта на историята на литературоведската и културноисторическата славистика (и българистика), литературната дейност на чешкото малцинство във Виена през XIX в., историята на българската литература, чешкото православие (чехите в Света гора), чешко-югославските и чешко-българските културни отношения, сорабистиката (чешко-горнолужишки културни контакти), славянската приказка (*Slovanské bájesloví K. J. Erbena*, 2009). Дисертацията му, защитена през 2007 г., е на тема „Личността на Йозеф Карасек (1868 – 1916) в контекста на чешката славистика и на чешката

литературна сцена във Виена“ („Osobnost Josefa Karáska (1868 – 1916) v souvislostech české slavistiky a české literární Vídně“).

Доц. д-р Жоржета Чолакова е преподавател по славянски литератури и чешка литература към Катедрата по славянска филология в Пловдивския университет. През 1993 г. защитава докторска дисертация върху чешкия сюрреализъм във Философския факултет на Карловия университет в Прага. От 1998 г. до 2002 г. е лектор по български език и цивилизация в Провансалския университет в Екс ан Прованс, а през учебната 2009/2010 г. – в Сорбоната, Париж-4. Инициатор и съпредседател на Френско-българската асоциация в Екс ан Прованс (2000 – 2002) и редактор на нейния печатен орган „Отражения“ (Reflets) – вестник за България на френски език. Има редица публикации в български и чуждестранни издания предимно върху чешката поезия на XIX и XX век. За книгата *Карел Хинек Маха, или Гласът на падналата арфа* (1993) получава награда на името на проф. Св. Иванчев. Автор е на монографиите *Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм* (Пловдив, 1998) и *Чешкият сюрреализъм от 30-те години. Структура на поетическия образ (Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu, Прага, 1999)*. Носител е на медал и почетна грамота „200 години К. Х. Маха“, връчени от Съюза на чешките писатели (2010). Превежда поезия от чешки, френски и сръбски.

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Списание за славянски езици, литератури и култури

Година IX, 2012, книжка 13

Българска, първо издание

Коректор: Гергана Иванова

Предпечатна подготовка: Георги Ташков

Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“

Пловдив, 2012

ISSN 1312-5346