

# СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

---

*Списание за славянски езици, литератури и култури*

---

*година X*

*книжка 14*



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

**Пловдив, 2013**

**УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО  
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“**

## **МЕЖДУНАРОДЕН РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ**

**Хана Гладкова** – Карлов университет, Прага, Чехия

**Раймонд 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

**Гергана Иванова** – коректор

**Диана Иванова**

**Николай Нейчев**

**Красимира Чакърова**

**Борислав Борисов**

**Владимир Янев**

**Технически сътрудник: Таня Нейчева**

**На корицата: Алфонс Муха, *Мадоната на лилиите*, 1905**

© СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Филологически факултет

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

© Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2013

© Колектив, 2013

ISSN 1312-5346

## СЪДЪРЖАНИЕ

### ПАМЕТ

**200 години от рождението на Найден Геров (1813 – 1900)**

**Михаил Попруженко.** *Найден Геров в историята на възраждането на българския народ*

Превод от руски: Тая Нейчева ..... 9

### ART

**Жоржета Чолакова (Пловдив).** *Алфонс Муха, или за модерната стилизация на славянската идея*..... 13

### НЕПОЖЪЛТЕЛИ СТРАНИЦИ

**Алфонс Муха.** *За славянското изкуство*

Превод от чешки: Василка Кертева ..... 42

### НАУЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

**Дияна Николова (Пловдив).** *Песента на цикадите и митът за поета*..... 47

**Марияна Биелич (Загреб).** *Между дионисиевския екстаз и етичното преобразяване в сборника „Ръж“ на Ангел Каралийчев*..... 73

**Иван Чолаков (Пловдив).** *Хербартианският модел за езиково обучение, отразен в „Специална методика“ на Тодор Бенев, Сава Велев и Васил Николчов от 1904 г.* ..... 92

### ДЕБЮТИ

**Росина Кокудева (София).** *Романтико-реалистически субстрат в приказките на Божена Немцова и на Ангел Каралийчев* ..... 115

### ПРЕВОДАЧЕСКИ РАКУРСИ

**Николай Гумилов.** *Стихотворения*

*Старий конквистадор/Старият конквистадор* ..... 129

Превод на чешки: Ярослав Кабичек

Превод на български: Бойко Ламбовски

Превод на български: Георги Рупчев

*Жидаф/Жидаф* ..... 134

Превод на украински: Максим Стриха

Превод на словашки: Ян Квапил

Превод на български: Георги Рупчев

<i>Слонёнок/Слончето</i> .....	138
Превод на чешки: Мария Марчанова	
Превод на български: Бойко Ламбовски	
Превод на български: Георги Рупчев	
<i>Война/Война</i> .....	140
Превод на полски: Тадеуш Рубникович	
Превод на чешки: Ярослав Кабичек	
Превод на български: Георги Рупчев	
<i>Я и Вы/Аз и Вие</i> .....	142
Превод на български: Георги Рупчев	
Превод на чешки: Мария Марчанова	
Превод на чешки: Ярослав Кабичек	
<i>Заблудившият се трамвай/Заблудилият се трамвай</i> .....	144
Превод на български: Георги Рупчев	
Превод на сръбски: Томислав Шиповац	
Превод на чешки: Ярослав Кабичек	

## НОВИ ПРЕВОДИ

<b>Кажимеж Пшерва-Тетмайер.</b> Любовна лирика	
Превод от полски: Жоржета Чолакова .....	148
<b>Отокар Бржезина.</b> <i>Майка ми, Вечерна молитва, Жени, Тя пееше</i> (Стихотворения)	
Превод от чешки: Жоржета Чолакова .....	157
<b>Вячеслав И. Иванов.</b> <i>Цикади</i> (Стихотворение)	
Превод от руски: Таня Нейчева .....	168
<b>Сергей М. Городецки.</b> <i>Цикади</i> (Стихотворение)	
Превод от руски: Жоржета Чолакова .....	174
<b>Йозеф Чапек.</b> <i>За кученцето и котенцето</i> (Разкази)	
Превод от чешки: Росина Кокудева .....	176
<b>Йозеф Банаш.</b> <i>Зона на ентузиазъм</i> (Откъс от роман)	
Превод от словашки: Фабиола Виценова.....	188

<b>АВТОРИ, ПРЕВОДАЧИ, РЕДАКТОРИ</b> .....	200
---	-----

<b>СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ТЕКСТОВЕТЕ</b> .....	205
---	-----

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПАМЯТЬ

**200 лет со дня рождения Найдена Герова (1813 – 1900)**

**Михаил Попруженко.** *Найден Геров в истории возрождения болгарского народа*

Перевод с русского Тани Нейчевой..... 9

### ART

**Жоржета Чолакова (Пловдив).** *Альфонс Муха, или*

*о нетрадиционной стилизации славянской идеи*..... 13

### (НЕ)ПОЖЕЛТЕВШИЕ СТРАНИЦЫ

**Альфонс Муха.** *О славянском искусстве*

Перевод с чешского Василки Кертевой ..... 42

### НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

**Дияна Николова (Пловдив).** *Песня цикад и миф о поэте*..... 47

**Марияна Бийелич (Загреб).** *Между дионисийским экстазом и этическим преобразованием в сборнике «Рожь»*

*Ангела Каралийчева* ..... 73

**Иван Чолаков (Пловдив).** *Гербартианская модель изучения языка, отраженная в «Специальной методике» (1904)*

*Тодора Бенева, Савы Велева и Василя Николчова* ..... 92

### ДЕБЮТЫ

**Росина Кокудева (София).** *Романтико-реалистический*

*субстрат в сказках Божены Немцовой и Ангела Каралийчева* .... 115

### ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ РАКУРСЫ

**Николай Гумилёв.** *Стихотворения*

*Старый конквистадор* ..... 129

Перевод на чешский язык Ярослава Кабичека

Перевод на болгарский язык Бойка Ламбовского

Перевод на болгарский язык Георгия Рупчева

*Жиранф* ..... 134

Перевод на украинский язык Максима Стрихи

Перевод на словацкий язык Яна Квапила

Перевод на болгарский язык Георгия Рупчева

<i>Слонёнок</i> .....	138
Перевод на чешский язык Марии Марчановой	
Перевод на болгарский язык Бойка Ламбовского	
Перевод на болгарский язык Георгия Рупчева	
<i>Война</i> .....	140
Перевод на польский язык Тадеуша Рубниковича	
Перевод на чешский язык Ярослава Кабичека	
Перевод на болгарский язык Георгия Рупчева	
<i>Я и Вы</i> .....	142
Перевод на болгарский язык Георгия Рупчева	
Перевод на чешский язык Марии Марчановой	
Перевод на чешский язык Ярослава Кабичека	
<i>Заблудившийся трамвай</i> .....	144
Перевод на болгарский язык Георгия Рупчева	
Перевод на сербский язык Томислава Шиповаца	
Перевод на чешский язык Ярослава Кабичека	

## **НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ**

<b>Казимеж Пшерва-Тетмайер.</b> <i>Любовная лирика</i>	
Перевод с польского Жоржеты Чолаковой.....	148
<b>Отокар Бржезина.</b> <i>Моя мать, Вечерняя молитва, Женщины,</i> <i>Она пела</i> (Стихотворения)	
Перевод с чешского Жоржеты Чолаковой.....	157
<b>Вячеслав И. Иванов.</b> <i>Цикады</i> (Стихотворение)	
Перевод с русского Тани Нейчевой.....	168
<b>Сергей М. Городецкий.</b> <i>Цикады</i> (Стихотворение)	
Перевод с русского Жоржеты Чолаковой.....	174
<b>Йозеф Чапек.</b> <i>Рассказы о щенке и кошечке</i>	
Перевод с чешского Росины Кокудовой .....	176
<b>Йозеф Банаш.</b> <i>Зона энтузиазма</i> (Отрывок из романа)	
Перевод с словацкого Фабиолы Виценовой .....	188

<b>АВТОРЫ, ПЕРЕВОДЧИКИ, РЕДАКТОРЫ</b> .....	200
---	-----

<b>ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТОВ</b> .....	205
--	-----

## CONTENTS

### MEMORY

#### 200th Birthday of Nayden Gerov (1813 – 1900)

**Mikhail Popruzhenko.** *Nayden Gerov in the History of the Revival of the Bulgarian People*

Translation from Russian by Tanya Neycheva ..... 9

### ART

**Zhorzheta Cholakova (Plovdiv).** *Alfons Mucha, or the Modern*

*Stylization of the Slavic Idea* ..... 13

### (UN)FORGOTTEN PAGES

**Alfons Mucha.** *On Slavic Art*

Translation from Czech by Vasilka Kerteva ..... 42

### SCHOLARLY RESEARCH

**Diyana Nikolova (Plovdiv).** *The Song of Cicadas and*

*the Myth of the Poet*..... 47

**Marijana Bijelić (Zagreb).** *Between Dionysian Ecstasy and Ethical*

*Transformation in Angel Karaliychev's Rye*..... 73

**Ivan Cholakov (Plovdiv).** *The Herbartian Model of Language*

*Training Presented in Todor Benev, Sava Veleev and Vasil Nikolchov's Language Teaching Methods (1904)* ..... 92

### DEBUTS

**Rosina Kokudeva (Sofia).** *The Romanticist-realistic Content in the*

*Fairy Tales of Božena Němcová and Angel Karaliychev*..... 115

### TRANSLATION PERSPECTIVES

**Nikolay Gumilyov. Poems**

*Старый конквистадор/The Old Conquistador* ..... 129

Translation into Czech by Jaroslav Kabíček

Translation into Bulgarian by Boyko Lambovski

Translation into Bulgarian by Georgi Rupchev

*Жураф/Giraffe*..... 134

Translation into Ukranian by Maxim Strikha

Translation into Slovak by Ján Kvapil

Translation into Bulgarian by Georgi Rupchev

<i>Слонёнок/Baby Elephant</i> .....	138
Translation into Czech by Marie Marčanová	
Translation into Bulgarian by Boyko Lambovski	
Translation into Bulgarian by Georgi Rupchev	
<i>Война/War</i> .....	140
Translation into Polish by Tadeusz Rubnikowicz	
Translation into Czech by Jaroslav Kabíček	
Translation into Bulgarian by Georgi Rupchev	
<i>Я и Вы/I and You</i> .....	142
Translation into Bulgarian by Georgi Rupchev	
Translation into Czech by Marie Marčanová	
Translation into Czech by Jaroslav Kabíček	
<i>Заблудившийся трамвай/The Tram That Lost Its Way</i> .....	144
Translation into Bulgarian by Georgi Rupchev	
Translation into Serbian by Tomislav Šipovac	
Translation into Czech by Jaroslav Kabíček	

## NEW TRANSLATIONS

<b>Kazimierz Przerwa-Tetmajer.</b> <i>Love poetry</i>	
Translation from Polish by Zhorzheta Cholakova .....	148
<b>Otokar Březina.</b> <i>My Mother, Evening Prayer, Women, She Sang</i> (Poems)	
Translation from Czech by Zhorzheta Cholakova.....	157
<b>Vyacheslav I. Ivanov.</b> <i>Cicadas</i> (Poem)	
Translation from Russian by Tanya Neycheva .....	168
<b>Sergey M. Gorodetskiy.</b> <i>Cicadas</i> (Poem)	
Translation from Russian by Zhorzheta Cholakova .....	174
<b>Josef Čapek.</b> <i>The Adventures of Puss and Pup</i> (Short stories)	
Translation from Czech by Rosina Kokudeva.....	176
<b>Josef Banaš.</b> <i>Zone of Enthusiasm</i> (Excerpt from the novel)	
Translation from Slovak by Fabiola Vicenová.....	188

<b>AUTHORS, TRANSLATORS, EDITORS</b> .....	200
--	-----

<b>MANUSCRIPT PREPARATION GUIDELINES</b> .....	205
--	-----

## 200 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА НАЙДЕН ГЕРОВ (1813 – 1900)

### НАЙДЕН ГЕРОВ В ИСТОРИЯТА НА ВЪЗБРАЖДАНЕТО НА БЪЛГАРСКИЯ НАРОД<sup>1</sup>

Проф. Михаил Попруженко

Името на Найден Геров в новата история на българския народ е едно от онези имена, които трябва да се произнасят и споменават с особена почит, с изключителна признателност и обич.

В най-тъжния и мрачен период от живота на своя народ да не загубиш вяра в неговото бъдеще, да намериш в себе си силите точно и ясно да кажеш, че неговото спасение е в духовното просвещение, и да се посветиш в служба на духовното просвещение – това е огромна заслуга...

През 1845 г. Найден Геров завършва Ришельовския лицей в Одеса, преобразуван по-късно в Новоросийски университет, и получава пълната възможност да уреди живота си в Русия съвсем спокойно, щастливо и приятно. Ето какво казва той в едно свое писмо (до А. П. Бутеньов от 20 април 1857 година): „Произхождайки от българите, които са турски поданици, заминах за Русия, за да получа образование и после да се върна в България, където по възможност да предам на сънародниците си придобитите от мен познания в науките. След като завърших курса в Ришельовския лицей с правото на чин от 12 клас, макар още тогава да имах възможност да постъпя изгодно на руска служба, заради ползата на своя народ останах верен на първоначалния си план“... Не можех да не си запиша тези думи на Геров: отдавна им се възхищавах, още откакто преди много години започнах да се занимавам с Българското възбране и събирах материали за очерците си по история на този интересен период от живота на българите. Да предпочетеш

<sup>1</sup> Печатаме статията на уважаемия ни сътрудник по руски: 1) защото е дан на почит към спомена за Геров и от руска страна, 2) защото Н. Геров по служебната си дейност – като дългогодишен руски вицекомсул в Пловдив, и по книжовната си дейност – като лексикограф, принадлежи и на руската общественост и книжнина (редакторска бележка към статията на М. Попруженко). Правописът и пунктуацията са съобразени със съвременната книжовна норма. – Б. ред.

изпълнената с тревоги и дори опасности работа за благо на родината пред благата на живота – това е велик и славен подвиг.

Найден Геров смело се решава на този подвиг и през целия си живот, живот дълъг, до дълбока старост († 1900 г., т. е. на 77-годишна възраст) работи за благо на своя народ.

Благодарение на просветеното усърдие на Т. Панчев историкът на Българското възраждане има на разположение вече 2 тома от монументалното издание на Българската академия на науките – *Из архивата на Найден Геров*; в тези томове е поместена преписката на Геров с различни лица. Навремето, а именно през 1913 година, когато се запознах с първия том на тази преписка, в петербургския „Журнал Министерства Народнаго Просвѣщенія“ писах за значението, което имат за историята на нова България публикуваните документи от архива на Геров. Вторият том, който излезе през 1914 г. и с който, за съжаление, получих възможност да се запозная едва през миналата година, още по-очевидно потвърждава това мое мнение.

Сега разполагаме с особено ценен материал за изучаването на цяла редица въпроси относно живота на българите в периода от 1839 до 1878 година. Смело можем да кажем, че нито един от тези въпроси не е останал незасегнат в един или друг вид в грамадната преписка на Геров с многобройните лица, с които е поддържал отношения. Историкът на Българското възраждане трябва да взема предвид както мненията на самия Геров, изказани в писмата му, така и мненията на онези лица, които са съобщавали нещо на Геров. Във всички писма на Геров се срещат с мненията на човек, който искрено е желаел доброто на своя народ; така са го оценявали и неговите кореспонденти, затова и те на свой ред са били искрени в преписката си с него. Публикуваните от Т. Панчев писма на Геров и на неговите кореспонденти ясно свидетелстват, че Геров е бил център и дори нещо повече – душа на великото дело на пробуждането на българския народ за нов живот, на подготовката за освобождаването от робството, в чието отхвърляне искрено е вярвал не само самият той, но е умее да накара и другите да повярват. Разбира се, не мога да анализирам тук подробно съдържанието на издадените от Българската академия на науките писма на Геров – искам само още веднъж да отбележа значението им за историята на нова България и по този начин още по-релефно да покажа значението на Н. Геров като политически и обществен български деец в едно толкова интересно време. Доколкото знам, с просветеното съдействие от страна на наследниците на Геров, на първо място – от дъщеря му Р. Н. Теодорова, съпруга на бившия министър-председател Т. Ив. Теодоров, Т. Панчев е

подготвил за издаване още два тома от архива на Н. Геров. Искрено желая те да излязат възможно най-скоро. С този свой труд Т. Панчев ще даде на историята пълната възможност да осветли до най-малките детайли огромната роля, която е изиграл Н. Геров с безкористния си подвиг в полза на българския народ. Едновременно с това, като се завърши издаването на архива на Н. Геров, историкът ще има възможност да си представи по-ясно и значението на труда, положен от мнозина за ползата на българския народ, голяма част от които, за съжаление, са почти забравени – напр. Н. Д. Ступин, руският консул в Одрин след Кримската кампания. Препрочитайки последователно писмата на Геров до различни лица и техните писма до него, трябва с чувство на дълбоко удивление да констатираме факта, че Геров непрестанно, в течение на дълги години, постоянно е бил зает с решаването на различни обществени и политически въпроси, отнасящи се до живота на неговия народ. Вземайки това под внимание, не можем да не се удивим, че е намирал време и за друга работа – работа, изискваща много внимание и усилия.<sup>2</sup>

Знаем, че още през 1855 г. в „Извѣстия второго отдѣленія Академіи Наукъ въ Петербургѣ“ той отпечатва част от материалите, които е събрал за огромния си, започнал да излиза в пълен обем през 1895 г. *Рѣчникъ на българскій языкъ*, очевидно е, че той отдавна работи над този капитален труд, който е един от многобройните му трудове. Разбирайки какво значение има издаването на речник на българския език, от ранната си младост той се труди над него. Откъде взима материала за него? От ж и в а т а българска реч, а не от книгите като Богоров и Дювернуа. Той пояснява всяка дума с н а р о д н и поговорки, с примери от н а р о д н и т е песни, народните приказки и изобщо от н а р о д н о т о творчество... Какви усилия и труд е изисквало натрупването на точно такъв материал! Геров обаче не се е уплашил от труда и е довършил работата си докрай, като е дал на своя народ п ъ р в и я речник на ж и в и я български език... Днес българската лексикография има добре подготвени, високообразовани учени, авторитетни филолози; техният труд, разбира се, ще роди нови, много по-съвършени речници, но за Н. Геров ще остане славата на първия труженик в тази важна об-

<sup>2</sup> В „Известия на Народния етнографски музей в София“, година III, кн. I и II, аз посветих на паметта на Н. Геров статия *Изъ замѣтокъ по исторіи болгарскаго возрожденія* и в нея направих опит да изясня значението в историята на Българското възраждане на някои от лицата, с които Геров е поддържал кореспонденция. Подобна работа трябва да се извършва възможно най-детайлно, тъй като ще помогне на историка на българското възраждане да установи вътрешната зависимост между много факти от този период от историята на българите. – Б. а.

ласт – труженник, въоръжен единствено с любовта към народа си, към неговото просвещение, към неговото духовно развитие...

Без да се спирам на другите трудове на Н. Геров, не мога да не отбележа тук една друга негова статия, която, за съжаление, е слабо известна дори сред специалистите.

Във вестник „Македония“, издаван от П. Славейков, през 1869 година Н. Геров публикува статията *Попъ Богомилъ, първийтъ подвижникъ между българьты*. Доколкото ми е известно, това е първият труд, в който се говори за богомилството не като за църковна ерес, а като за рационалистическо движение сред българския народ, в чието учение са изложени определени морални предписания като опит за решаване на въпроса за отношенията на хората един към друг и към държавата. В статията си Геров между другото говори и за поп Богомил като за предшественик на Хус. С тази статия Геров предизвиква голям интерес от страна на читателите на „Македония“ и в бр. 25 от 1870 година се появява бележка, подписана от Т. И.<sup>3</sup>; този автор справедливо отбелязва статията на Геров като важен факт в духовния живот на българите. Н. Геров несъмнено е разбирал какво огромно влияние върху движението на европейската мисъл е имало богомилството и затова съвсем справедливо го е оценявал като една от ярките прояви на силата на духовното творчество на българския народ. Това, че Н. Геров смята за нужно да даде на българската четяща публика сведения за богомилството, свидетелства за задълбоченото му отношение към всички онези исторически факти, които трябва да пробуждат самосъзнанието на българите.

Далеч съм от мисълта, че настоящата моя кратка статия е обрисувала в пълнота облика на Н. Геров и може да запознае читателя с неговите трудове. Разбира се, за това е нужна сериозна и задълбочена работа, тъй като Н. Геров е много значима величина в историята на Българското възраждане и той без съмнение ще получи от страна на българската литература заслужена, изпълнена с признателност оценка. Исках само с чувство на дълбоко уважение според силите си да почета паметта му по случай 100-годишнината от неговото рождение и още веднъж да посоча какво значение има той за историята на Българското възраждане, което високо ценя и смятам за много поучително за всеки, който изследва съдбата не само на българите, но и като цяло на славяните.

Превод от руски: **Таня Нейчева**

<sup>3</sup> Вероятно инициалите са на Тодор Икономов, познат български публицист и държавник (редакторска бележка към статията на М. Попруженко).

## АЛФОНС МУХА, ИЛИ ЗА МОДЕРНАТА СТИЛИЗАЦИЯ НА СЛАВЯНСКАТА ИДЕЯ

Жоржета Чолакова  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**Жоржета Чолакова. Альфонс Муха, или о нетрадиционной стилизации славянской идеи**

В статье исследуется весьма провокационный феномен, проблематизирующий проявления славянской идеи в контексте новых эстетических концепций, предвосхитивших начало модернизма. Среди ее самых страстных защитников – создатель стиля модерн Альфонс Муха. Убеждение чешского художника в том, что современный язык живописи способен выражать не только новые, но и традиционные, и в этом смысле анахроничные темы, такие как тема славянского единства, вступает в противоречие с современной чешской искусствоведческой критикой. На фоне обострения конфликта, особенно с появлением монументального цикла Мухи *Славянская эпопея* (1912 – 1926), выделяется восторженный прием его искусства за рубежом, в том числе в Болгарии.

**Ключевые слова:** Альфонс Муха, модерн, *Славянская эпопея*, болгарская рецепция Мухи

**Zhorzheta Cholakova. Alfons Mucha, or the Modern Stylization of the Slavic Idea**

The following article examines a very provocative phenomenon, which problematizes the manifestations of the Slavic idea in the context of modern aesthetic concepts emerging at the end of the XIX century. Among the idea's most passionate defenders is the creator of the art nouveau style Alfons Mucha. The Czech artist's conviction that the modern language of painting is capable of depicting not only new but also traditional, and therefore anachronistic themes, such as the theme of Slavic unity, is rejected by the critics of Czech art. However, the positive reception of his art, both abroad and in Bulgaria, stands out against the background of the deepening conflict, especially with the appearance of his monumental cycle *Slavic Epic* (1914 – 1926).

**Key words:** Alfons Mucha, art nouveau, *Slavic Epic*, Bulgarian reception of Mucha

И в Европа, и в САЩ картините на Алфонс Муха – най-известния по света чешки художник, продължават да бъдат част от интериора на изисканите локали в стил ар нуво, припомняйки за артистичната атмосфера на Бел епок. Муха създава свой собствен стил, превърнал се в

емблема на една от най-атрактивните епохи на модерното изкуство, когато артистичните среди избилстват от гениални индивидуалности във всички изкуства. Малцина обаче биха могли да предположат, че освен създател на изящни женски фигури, излъчващи красива еротика и финес, Муха е страстен застъпник на славянската идея, при това във време, когато тази изпълваща културното и политическото пространство на Чешкото възраждане проява на консолидиращото национално и етногенетично съзнание вече се приема за анахронизъм. Нашите разсъждения обаче ще поставят под съмнение тази често повтаряща се теза: от една страна, ще направим опит да открием вътрешната логика в художествения свят на Муха, съвместяващ камерната декоративна живопис с грандиозната историко-митологична монументалистика, а от друга – ще проблематизираме представата за Муха като изразител на неадекватни на модерните времена идеологически нагласи, т.е. като „романтически панславист“, както неведнъж е определян от неговите изследователи.

Роден през 1860 г. в моравското село Иванчице, Муха изминава дълъг и нелек път, преди да завладее парижките салони и да превърне своя изобразителен стил в „запазена марка“. В ранните си години той проявява артистичен талант не само в рисуването, но и в музиката и благодарение на певческите си умения е записан в Славянската гимназия към църквата „Свети Петър“ в Бърно. Дори нещо повече – когато през 1878 г. кандидатства в Художествената академия в Прага, изпитната комисия решава, че не притежава необходимите качества, и той е принуден да изкарва прехраната си като декоратор на различни малки театри в Моравия и като портретист.

Шансът все пак му се усмихва в лицето на граф Карл Хуен-Беласи от Микулов, който го наема да изработи фреските в замъка „Хрушовани Емахоф“ и до такава степен е впечатлен от таланта му, че финансира неговото обучение в Художествената академия в Мюнхен. По време на студентските си години Муха рисува за църквата „Свети Ян Непомуцки“ в Писек образите на Кирил и Методий. Този факт е показателен за устойчивостта на неговите творчески нагласи, тъй като Солунските братя ще се появят около три десетилетия по-късно и в едно от големите платна от цикъла *Славянска епопея*, озаглавено *Въвеждане на славянската литургия във Велика Моравия: Хвалете Бога на роден език* (*Zavedení slovanské liturgie na Velké Moravě: Chvalte Boha rodným jazykem*, 1912).

От Мюнхен започва професионалният път на Муха като художник – явно в доказателство на максимата, че „никой не е пророк в собствена-

та си страна“<sup>1</sup>. И вместо да се отдаде изцяло на главозамайващата перспектива, която се открива пред неговия художнически талант, и да се остави на вълната на космополитния естетизъм, който по онова време владее модерните творчески среди в Европа, Муха държи при всеки повод да изтъкне своята национална принадлежност. Когато във френските медии например го обявяват за унгарец или художник от Австро-Унгария, той настоява за публично опровержение, в което да бъде ясно казано, че е чех. А тази своя национална идентичност Муха неотменно ще свързва със славянската идея и с чувството за духовна принадлежност към историческата слава и духовното величие на една вековечна и жизнестойлива наднационална общност. И това не е израз само на носталгична привързаност към родното, а на една засилваща се с времето убеденост в животворния дух на славянството. Преди да дойде моментът за творческо изразяване на тази негова патетична, оспорвана и лишена на пръв поглед от актуални основания идея, той ще я защитава при всяка една възможност и ще я популяризира сред артистичните среди, включително като активен член (в някои източници е посочен дори като председател) на клуба на славянските художници в Мюнхен. Както отбелязва Фр. С. Прохазка в краткия увод към неголямата по обем книга, в която Муха представя своята *Славянска епопея*, в Мюнхен по онова време е имало редица чешки художници, които изграждат ядрото на това сдружение, самоопределящо се като славянско (Муха 1930: 5 – 6). Този факт от биографията на Муха – макар и краткотраен (в Мюнхен остава само две години – от 1885 до 1886 г.) – е показателен както за неговата сякаш „вродена“ пристрастеност към славянската идея и потребност да я манифестира при всяка възможност, така и за съществуването на подобни нагласи във време, следхождащо възрожденската епоха с характерната за нея симбиоза на етногенетично и национално самосъзнание. Оказва се, че подобни творчески общности в края на XIX и началото на XX век, самоопределящи се като славянски, не са изключение: достатъчно е да припомним създадения през 1904 г. Съюз на южнославянските художници „Лада“. При това художниците от тези творчески кръгове са с подчертан афинитет към модерните течения в изкуството, особено към символизма, импресионизма и постимпресионизма, което придава съвсем нов смисъл на идентификационната им характеристика като „славянски“. Налице е осъзната потребност от естетическо приобщаване на славянския свят към европейското модерно изкуство, при това във време, когато не всички славянски на-

<sup>1</sup> Тази популярна мисъл е всъщност перифраза на Христовите думи: „Истина ви казвам: никой пророк не е приет в отечеството си“ (Лука 4:24).

роди са постигнали своята политическа еманципация. С други думи, културното съзнание изпреварва политическите събития, демонстрирайки творческо самочувствие и желание за интеграция с европейския мейнстрийм. Споменатото мюнхенско сдружение на славянски художници, основната част от които са чехи, е вероятно сред първите прояви на тази нова по своя характер тенденция. Сдружението носи името на чешкия бароков художник Карел Шкрета (Škréta, spolek mladých českých výtvarníků v Mnichově). Макар да е основно представлявано от чешки студенти<sup>2</sup>, които не приемат неокласицистичния консерватизъм на пражката Академия и поради това в онзи момент предпочитат мюнхенската Академия, сдружението привлича млади художници от различни славянски страни, включително и от България<sup>3</sup>. След смяна на ръководството на пражката Академия почти всички се завръщат в Прага и създават през 1887 г. дружеството „Манес“, чийто първи председател става Миколаш Алеш. Някои от членовете на „Шкрета“ обаче предпочитат да заминат за Париж и един от тях е Алфонс Муха.

Освен сдружения на артисти (най-вече художници), които се обединяват въз основа на своя етногенетичен произход в малки общества, стремящи се да се интегрират в чужда среда, в края на XIX и началото на XX век в редица славянски страни се формират културни организации, консолидирани около идеята за духовно родство на целокупното славянство и за необходимостта от взаимна подкрепа и сътрудничество. От една страна, продължават своята дейност културно-просветни и издателски сдружения, създадени още през Възраждането с кодовото название „матича“. В техните издания се третира не само проблеми, отнасящи се до собствено националната ценностна парадигма, но се публикуват и материали с научен или художествен характер, които имат еднозначно отношение към въпроса за славянското родство. Това явление има съществена роля в реконструирането на цялостната картина, в която, от една страна, представата за модерност се отъждествява с понятието за европеизация във всичките ѝ възможни измерения – политически, икономически, културни, естетически, а от друга – визията за просперитет се гради върху осъзнатата потребност от славянско единство. Тези два аспекта не би трябвало да се разглеждат като взаимно

<sup>2</sup> Основните инициатори и членове на дружество „Шкрета“ са родени през 60-те години, като най-възрастният от тях е бил Миколаш Алеш (1852 – 1913), а най-младият – Антонин Худечек (1872 – 1941).

<sup>3</sup> Вж. по този въпрос *Българските художници и Мюнхен. Модерни практики от средата на 19. до средата на 20. век*. София: СГХГ, 2009.

изключващи се, независимо от факта, че славянската идея има дълга предхождаща я традиция и в този смисъл попада в категорията на традиционализма, докато разбирането за модерност в края на XIX век се отличава с антитрадиционалистичната си ориентация. Именно тяхното взаимодействие, стигащо до степен на взаимно проникване, очертава спецификата както на ранния модернизъм, така и на настъпилата модификация на славянската идея в условията на една нова културно-политическа ситуация. Известен е например фактът, че през 1892 г., т.е. през първата година на своето следване в Лайпциг, Пенчо Славейков става член на българската секция при Славянското академическо дружество, а на следващата година става председател на дружеството. Друг представител на кръга „Мисъл“ – Петко Ю. Тодоров, пише дисертация на тема „Славяните и българската литература“. Разбира се, има примери на политическа спекулация със славянската идея, какъвто е организираният през 1910 г. в София от дружество „Славянска беседа“ Славянски събор, чиято цел е да пропагандира руската имперска политика, но срещу тази инициатива издигат глас на възмущение редица български писатели, между които и самият Пенчо Славейков. Тези „разночетения“ на славянската идея в края на XIX и началото на XX век са всъщност основни индикации за настъпилата промяна в нейната употреба и за мултипликация на нейните проявления.

Както ще стане ясно по-нататък, творчески сдружения с подобна консолидираща цел и с по-широка културна програма, които се самоопределят като славянски, се формират както в славянските страни, така и извън тях. Центровете за културна интеграция представляват дружества, обединяващи представители на определена националност в чужд за нея контекст, които обаче не се капсулират, а осъзнават своята роля на медиатори на културен обмен. Така например няколко години по-късно – през 1909 г., отново в Мюнхен се създава Новата асоциация на художниците (Neue Künstlervereinigung München), в която основното ядро са руски художници и писатели, сред които Василий Кандински, Михаил Веревкин, Алексей фон Явленски, братята Бурлюк и др., а редом с тях членове на групата са Пикасо, Морис Вламенк, Андре Дерен, Анри льо Фоконие. Подобен е и случаят с организацията „Българска седянка“ в Прага, основана през 1880 г. по инициатива на български студенти (сред тях е и Александър Теодоров-Балан), която от самото начало на своето съществуване се радва на съпричастността и на редица чешки интелектуалци (по този въпрос вж. Мархолева 2010). Просъществувала чак до началото на Втората световна война, „Българска седянка“ осъществява активна културна комуникация и с други сдру-

жения в Прага, като например със „Славянския клуб“ или с Дружеството за чехословашко-българска взаимност, на което през 1923 г. за председател е избран Алфонс Муха. В този смисъл по времето, в което твори получилият още през 90-те години на XIX век признание чешки художник, европейското (не само славянското) културно пространство е оживено от подобен тип консолидиращи и интеграционни инициативи, изразяващи потребността от колективистично съмишленичество както в по-широка културно-идеологическа перспектива, така и в плана на конкретни художественотворчески практики.

От подобен ракурс т. нар. „панславизъм“ на Муха вече не изглежда анахронично явление: от една страна, въпреки присъщия за модернистите индивидуализъм при него е видима потребността от артистична и/или идейна споделеност, а от друга – формирането на нови сдружения по национален или етногенетичен признак е ръководено от желанието не за разграничаване, а за приобщаване и в този смисъл – за преодоляване на съществуващия в радикалния националистичен дискурс диктат на опозицията свое – чуждо. Освен това ни се струва важно да отбележим, че европейският модернизъм, в чието конституиране участват и творци от славянския свят, придобива по-богат и атрактивен облик именно поради това, че в полето на ларпурлартизма и на космополитния естетизъм се транспонират на езика на модерността национални и етногенетични културни инвенции. Нека припомним само „Руския балет“ на Сергей Дягилев, който се превръща в една от големите сензации на световната сцена. Що се отнася до Муха обаче, е налице една важна отлика – той се формира като художник в Мюнхен, Виена и Париж и езикът на неговата живопис не е модернистична реплика на националната културна традиция, какъвто е случаят с Дягилев или с Игор Стравински. Това, което впечатлява артистичните среди в Париж, не се дължи на манифестиран в творчеството му тематичен или стилев модус, който да се окаже непознат и поради това атрактивен за европейското модерно изкуство. Муха формира свой собствен и при това неподражаем рисунък едва след като се установява в Париж през 1887 г. Там той отново изразява своята потребност от колективно съпреживяване на славянската си принадлежност, като създава сдружението „Лада“<sup>4</sup>. И ако тази негова пристрастеност към славянската идея, която

<sup>4</sup> Този факт е рядко споменаван в специализираната литература за Муха и до този момент не ни е известно изследване на тази тема. В дисертацията си Ерин Душа свързва този факт с нежеланието на Муха да бъде асимилиран от френската култура и отбелязва, че това сдружение, в което участват основно чешки художници, поддържа контакти с пражката „Беседа“ (Душа 2012: 12).

първоначално се явява знак за родово разпознаване между творци с все още несигурно присъствие в един териториално чужд, но естетически близък контекст, то едва години покъсно тя ще изпълни и със съдържанието неговото творчество.

Първоначално Муха работи в Париж на свободна практика като илюстратор в различни списания и като автор на рекламни плакати – жанра, който той ще превърне от информативен и комерсиално-прагматичен в художествен особено след като знаменитата актриса Сара Бернар му предлага да работи за нея. Първият плакат, който прави по нейна поръчка, е от 1894 г. за постановката *Жизмонда* на френския драматург Викториен Сарду, създал пиеси специално за Сара Бернар. От този момент нататък тръгва славата на Муха като първомайстор на художествения плакат, което го сблъсква с конкурентите му в този жанр Тулуз-Лотрек и Жул Шере. Пресъздавайки Сара Бернар в жанра на плаката, той я превръща не само в икона на Бел епок, но разкрива експресивната сила на своя стил, придаващ на декоративните елементи първостепенна естетическа и смислова роля. Плакатите вече не само се разлепват на публични места, но започват да се колекционират като произведения на изобразителното изкуство.

Превъплъщенията на Сара Бернар в жанровия формат на плаката променя и цялостната естетическа концепция за жената модел, чиято красота по традиция е неделима от еротично-сладостната прелъстителност на къде свенливо загатната, къде по-драстично подчертана голота. С изображенията на френската прима Муха напротив, конфронтира



**Сара Бернар в ролята на Жизмонда, 1894**

стереотипите в разбирането за взаимовръзката художник – муза, издигайки жената на пиедестал като възплъщение на духовен аристократизъм и същевременно на артистично вдъхновение. Тя е божествена, без да бъде богиня. В тази перспектива би представлявал интерес въпросът за съпоставимостта и образната вариативност на произведения, избрали за свой модел жената артист. Несъмнено в началото на тази тематична линия стои образът на Сафо, която, по думите на Дияна Николова, още от Античността насетне е възприемана не само като поетеса, но и като хетера, надарена с ум и божествена красота (Николова 2013: 71). Подобно на нея Сара Бернар, изобразявана многократно от Муха, възплъщава представите за изключителната жена, която е същевременно недостъпна – за разлика от образа на Сафо тя предизвиква възхита, но не и любов. Дори и в другите си картини, които нямат конкретен прототип, Муха рисува женската фигура като обект на дистанцирано съзерцание: тя или възплъщава определени архетипи (подобно на Ботичели) за животворната сила на природата (цикълът *Четирите сезона*), или предлага митологизирани алегии на славянската жена – прелестна със своята бяла дреха, внушаваща целомъдрие и невинност (*Мадоната на лилиите*), или участва в композиции с подчертано динамичен рисунок, чиито линии преливат с флоралните орнаменти. Муха завладява именно със своя естетически усет към изящество, деликатност и изисканост, превръщайки чувствената извивка на женското тяло от еротично сладострастие в декоративен шрих.

С успеха на Муха идват и приятелствата – със Стриндберг, с Гоген, с редица забележителни писатели и художници, с издатели, които му поръчват илюстрации за книги. Един от съдбовните за Муха моменти от този ранен творчески период е запознанството му с Огюст Роден през 1891 г. Ателиетата им са били недалече едно от друго и е било напълно естествено да се срещнат в някое квартално кафене. От този момент се ражда продължително и вдъхновяващо приятелство, което ще продължи чак до смъртта на Роден през 1917 г. Независимо от взаимната им сърдечна близост Муха ще се обръща към своя по-възрастен приятел до края с уважителното *Maître*. Дори през 1893 г. двамата наемат общо студио, в което се вихрят пищни партита. По-важното е обаче, че това, което ги свързва, не е само бохемският живот, а общата им страст към изкуството, което и за двамата се превръща в смисъл на техния живот. Освен това има сякаш някакво съзвучие в начина, по който изграждат монументалните си визии – Роден в *Портите на ада*, а Муха в *Славянска епопея*: сходствата са в полиморфната композиция, в антропоморфната алегория и нейната митологизираща функция, в

експресивния динамизъм, а в други техни творби – и в грациозно-еротичната извивка на женската линия. Вдъхновен от Роден, Муха ще пробва своя талант и в скулптурата, но там той няма да открие собствен стил и ще остане подвластен на „стила Роден“.



Алфонс Муха, *Акт на скалата*, 1898 – 1899

Вероятно именно приятелството на Роден с Муха ще повлияе и на едно събитие, важно както за Роден, така и за раждащото се по онова време модерно чешко изкуство – неговата изложба в Прага през 1902 г., на която пристига от Париж заедно с Муха. За Роден това е първата мащабна самостоятелна изложба извън Франция, а за изключителния ѝ отзвук сред чешките художествени среди свидетелстват както периодичният печат, така и последвалите нови тенденции в чешката скулптура и живопис.

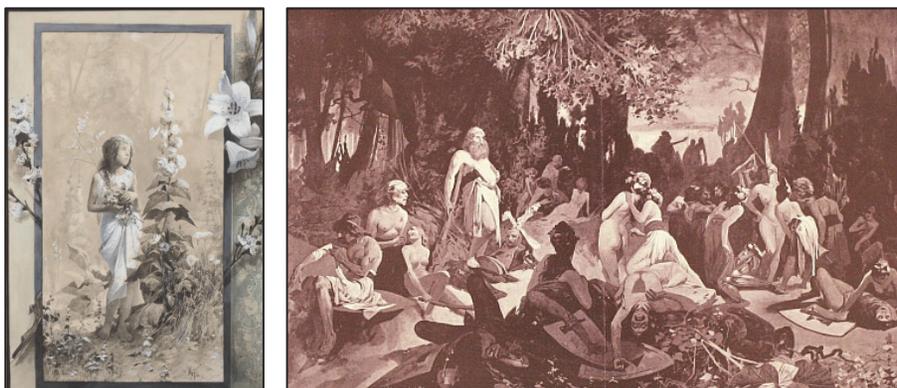
### Дисонансни диалози

Очакванията ни да открием позитивен отглас поне от страна на радетелите за ново, нетрадиционно изкуство, които са обединени около

периодичния орган на чешките символисти и декаденти – сп. „Модерни ревю“, се оказват напразни. Например в бр. 5 от 1897 г. в раздела „Критика“ е направен кратък, но убийствен коментар на илюстрациите на Муха към стихосбирката на Сватоплук Чех *Адамиту* (*Adamité*, 1897):

Как може сънародниците ни творци, заселили се в чужбина, да ни смятат за някаква по-нисша раса по отношение на модерните художествени стремления! Те си мислят, че като ни подхвърлят някоя от слабите си работи, народът ще си чешки езика и ще се слюнчи с устата на критиците на изобразителното изкуство.

([б.и.] 1897а: 63)



Сватоплук Чех. *Адамиту*, 1897, ил.: Алфонс Муха

Враждебното отношение на чешките модернисти към очертаващия се характерен стил на Муха, който и занапред ще изобилства от флорални мотиви и ще разчита на изобразителния език на женското тяло, е категорично и безкомпромисно. И ако се спираме на този момент, то не е единствено за да изтъкнем наличието на конфликт между Муха и чешките художествени среди, а за да обърнем внимание, от една страна, върху идейното съзвучие между Муха и Чех, но от друга страна, да подчертаем различията в техните художествено-стилови решения: при Чех – декларативност и еднозначност на описателния наратив и на отправените идейни послания, а при Муха – сецесионна стилистика и елементи, присъщи на формирация се по онова време във френския символизъм изобразителен език при трактовката на митологични първообрази. Аргумент за различните езици на художествеността, прилагани от поета и от художника, е и времевата дистанция между текста и неговите илюстрации. Сватоплук Чех е поет, който през последните

две-три десетилетия на XIX век огласява (подобно на Иван Вазов) пост-възрожденското култово отношение към националната история и славянската идея. Преди да бъде издаден в самостоятелна поетическа книга с илюстрациите на Муха, пространният епос *Адамити* е включен в стихосбирката от 1874 г., лаконично озаглавена *Стихотворения (Básně)*, която Чех с декламативен патос посвещава „на родината, на правдата, на любовта към народа и към света“<sup>5</sup>. Следователно, когато Муха бива поканен да участва в художественото оформление на книжното издание, е изминал почти четвърт век от появата на поетическия текст. А в тези динамични и в политическо, и в културно отношение последни десетилетия на века времевата дистанция между създаването на текста и на илюстрациите е от съществено значение, особено що се отнася до новопоявилите се естетически тенденции, на които Муха е не само изразител, но и инициатор. И ако за Чех създаденият от него поетически епос за тази религиозна секта от времето на Чешката реформация е поредната проява на неговата принципна убеденост за това, че основната роля на литературата е да поддържа жива националната памет, то за Муха участието му като илюстратор на това произведение има и друга мотивация (разбира се, без това да изключва наличието на идейна кореспонденция). За разлика от Чех, който е формиран изцяло от родния национално-патриотичен дискурс, Муха се изгражда като творец в извънчешка среда и тази романтическа идеализация на историческото минало и на славянската идея, присъща на неговите сънародници, не изчерпва представите му за модерно изкуство. Дори напротив, оказва се, че въпреки своята съпричастност със същия този комплекс от национални ценности, който присъства активно и в литературата, и в изобразителното изкуство по онова време, той не е припознат като техен радетел – не е припознат като „свой“. И причината за това е чисто естетическа – езикът на неговата живопис не е оторизиран от действащия в чешкия контекст канон и не се вписва в публично огласените – макар и противоречиви – императиви. Така формулиран, въпросът за негативното отношение към Муха от страна и на консерва-

<sup>5</sup> Въвеждащото стихотворение в стихосбирката е озаглавено *Посвещение (Věnování)* и първите му стихове са следните: „За родината, за правдата, за любовта към народа и към света, / която пробужда в мене песента, за всичко това, / за наследените красиви мечти и пориви / и в памет на почтения човек, / за бащината превелика обич, / за жертвите, за напразните надежди, / за морните гърди и за бръчките по челото – / приеми, отче мой, този скромнен дар!“ (*Za vlast', pravdu, lásku k lidem, světu, / co mne k písni budí, za to vše, / za dědictví krásných snů a vzletů, / za památku muže poctivce, / za otcovskou převelikou lásku, / za oběti, za nadějí zmar, / za hruď zemdlenou a v čele vrásku – / přijmi, otče můj, ten skrovný dar!*“ – Чех 1874: 3).

тивните, и на модернистичните среди очертава диспропорцията между национална и естетическа идеология.

Във времето, когато чешката критика произнася своята тежка присъда, Муха е вече всепризнато явление в Париж. През същата 1897 година, в която излиза книгата на Чех с негови илюстрации, Муха прави две самостоятелни изложби – първата е в Париж, а втората е експонирана в различни европейски градове. Успехът му го вдъхновява да приложи своя стил и в скулптурата, и във витражното изкуство, и в изработването на бижута, и в интериорния дизайн.

Критиката, която се изсипва върху Муха като илюстратор на Чеховите *Адамити*, бива в известна степен неутрализирана в списанието, редактирано от Вацлав Вълчек<sup>6</sup>, „Освета“. В кн. 1 за 1898 г. Рената Тиршова<sup>7</sup> прави обзор на актуалните събития в областта на изобразителното изкуство и се спира на изложбата, организирана от сдружението на чешките художници „Манес“ и посветена на плаката – жанр, към който, както отбелязва авторката, жителите на Прага не са проявявали интерес. Отчитайки липсата на оригиналност, а и на опитност у младите чешки творци, Р. Тиршова апелира към овладяване на изкуството на фигуралния афиш чрез образците на френските и английските съвременни майстори, включително и на Муха с неговата „образцова изтънченост“ (Тиршова 1898: 158). Сътрудничката на „Освета“ отбелязва и изложбата на Муха, която, преди да бъде представена в пражката зала „Гопич“, е гостувала с голям успех във Виена. В нея са били включени произведения на чешкия художник от различни жанрове, включително и споменатите илюстрации на стихосбирката на Сватоплук Чех *Адамити*. От текста става ясно, че най-напред името на Муха се е появило в сп. „Светозор“ през 1890 г. и е привлякло вниманието на моравския издател Шимачек, който му е предложил да направи илюстрациите към книгата на Св. Чех. Като имаме предвид последвалата скандална реакция от страна на чешката критика срещу Муха, е добре да цитираме професионално изразеното мнение на Тиршова:

Докато всеки подхожда посвоему към творчеството на Муха и докато не уловим бляскавата магия на неговата палитра в цялостната картина, няма как да постигнем разбиране за своеобразната и свежа индивидуалност на неговото мегаполисно модерно и при това по младежки радостно и вълну-

<sup>6</sup> Вацлав Вълчек (Václav Vlček, 1839 – 1908) – чешки писател, който от 1870 г. до края на живота си издава със собствени средства едно от реномираните периодични издания за литература – сп. „Освета“ (Osvěta) (бълг. „Просвета“).

<sup>7</sup> Рената Тиршова (Renata Tyršová, 1854 – 1937) – специалистка в областта на историята на изкуството, активна сътрудничка на сп. „Освета“.

ващо изкуство. [...] Насоката на неговата художествена устременост не е в самоцелното търсене на някакво ексклузивно изкуство, а с идейната си оригиналност, отвеждаща към декоративното изкуство, го прави модерен в най-добрия смисъл на думата.

(Тиршова 1898: 158 – 159)

От коментара на Тиршова разбираме, че в изложбата са били представени над 130 илюстрации, които Муха е правил на различни произведения, сред които е и приказката на френския писател Робер дьо Флер (Robert de Flers) *Илсе, принцесата на Триполи* (*Ilseé, princesse de Tripoli*, 1897). Муха се заема с художественото оформление както на френското, така и на чешкото издание, което излиза съвсем скоро след това – през 1901 г. (вж. илюстрацията). Член на Академията, близък приятел на Марсел Пруст, който го насочва към литературата, и успешен драматург, граф Робер дьо Флер е страстен почитател на Сара Бернар. Специално за нея той пише редица пиеси, включително и *Илсе*, а както беше вече отбелязано, Муха е имал вече подписан договор с френската прима като неин плакатист още през 1894 г. Този факт е един от множеството свидетелства за плодотворните контакти на Муха с артистичния елит на Париж, за възторжения прием на неговото изкуство и за признанието, което чешкият художник получава като създател на нов, оригинален стил.

Високата оценка, която френските артистични среди и изкуствоведска критика дават на Муха, е несъизмерима с начина, по който неговото изкуство бива възприето в родината му. Цитираната по-горе рецензия на Р. Тиршова е сред малкото на брой позитивни отгласи, към които бихме добавили и речниковата статия в Отовата енциклопедия от 1901 г. Посочените в нея биографични факти изграждат профила на талантлив творец, който след успешния си дебют в жанра на плаката вече има две самостоятелни изложби в Париж и участие в изложба във Виена. Интерес представлява значението, отдадено на творческата изява на Муха като илюстратор особено на произведения на историческа тема. Авторът на енциклопедичната статия дава примери освен с *Адамити* на Св. Чех още и с книгата *Сцени и епизоди от историята на Германия* от френския историограф Шарл Сеньобос (Charles Seignobos), в която Муха е включил и три сцени от чешката история (Ото 1901: 845). Като имаме предвид, че монографията на Сеньобос е издадена през 1898 г., бихме могли с основание да предположим, че илюстрациите на историческа тематика със сигурност насочват Муха към овладяване на една нова жанрово-тематична формация, на която са присъщи полиморфна композиция и експресивна конфигурация като средства за изграждане на

ясни идеологически послания и монументални визии за изобразяване на исторически събития и личности, а тези стилово-квалитативни характеристики ще бъдат определящи и при реализацията на грандиозния творчески замисъл на бъдещата *Славянска епопея*. Забележително е, че в речниковата статия на Ото са отбелязани факти от творческата биография на Муха, които са се случили само година преди да бъде издаден този енциклопедичен том, т.е. през 1900 година: сред тях са участието му в аранжирането на павилиона на Босна в Световното парижко изложение и илюстрираното издание на *Отче наши*.

Подобни прояви на оценъчно признание обаче не успяват да заглушат недоброжелателното отношение към Муха, което очертава твърде широка амплитуда – от умерена критичност до драстично отрицание. Така например по повод на участието на Муха в изложбата на плакатния жанр, което изкуствоведката Рената Тиршова оценява като безспорен успех, печатният орган на сдружението на чешките художници „Манес“ – сп. „Волне смєри“ („Vlné směry“, бълг. „свободни посоки“), коментира твърде пестеливо и дори с нотка на порицание:

При Муха правят приятно впечатление преди всичко усетът му към детайлите и тяхното богатство, но често пъти те са неясни, а това смущава особено в случаите, когато простотата и размахът на линиите са неуместни. В това отношение по-високо ценим Шпилар.

(ХП<sup>8</sup> 1897: 43)

В края на същия брой е поместена информация за класацията на участниците в изложбата, която очевидно е имала състезателен характер: журито присъжда първа награда на Карел Витезслав Машек и две втори – на Алфонс Муха и на Карел Шпилар ([б.и.] 1897б: 48). Резултатът от този конкурс е любопитен, защото между отличените художници е налице видимо естетическо сходство. Машек и Муха имат сходен път на развитие, тъй като десетина години по-рано и двамата следват в мюнхенската Академия и са членове на дружеството „Шкрета“, а след това, вместо да се завърнат в Прага, както правят техните сънародници, избират за своя дестинация Париж. При това и двамата се записват в частната академия „Жулиан“, която проявява афинитет към сецесиона и от чиито редици ще се обособи групата на набистите, сред които са Пол Гоген, Жорж Сьора, Морис Денис и най-емблематичните представители на френския символизъм в живописата – Одилон Редон и Гюстав Моро, с присъщото им пристрастие към митологични първообрази, но

<sup>8</sup> Рецензията е подписана с инициалите Х.П. (Н.Р.).

преосмислени като универсални послания за величието и кризиса на човешкия дух. В този смисъл и Муха, и Машек се формират като художници в идентична естетическа среда, за която са характерни както сецесионната декоративност, така и митологичният тип символизъм. А тази симбиоза ще определи и тяхното последвало развитие, от една страна – в посока към жанра на плаката и театралния декор, а от друга – към символистичния тип интерпретация на чешката митология и история (Машек например създава картината *Либуше*, изобразяваща митологичната прамайка на чешкия народ). Тук е моментът да отбележим, че подобна тенденция е в унисон както с изкуството на Редон и Моро, така и с един от клоновете на прерафаелитите. Характерното за Муха съчетаване на грандиозен идеологически проект с изумителен рисунък на миниатюрните елементи напомня на художествения език на прерафаелитите и на въведения от тях в средата на XIX век нов подход в трактовката на антични и библейски мотиви, при който значими в идейно-тематично отношение послания се осъществяват и като фигурална композиция, и като микроскопски изрисувани детайли.

Художникът, с когото Алфонс Муха споделя второто място на конкурса за плакат, организиран от „Манес“ – Карел Шпилар, завършва Академията за декоративни изкуства в Прага, където по-късно преподава и бива избран за професор. Подобно на Муха и той участва като декоратор на Световното изложение в Париж, но на друг павилион – този на Пражката търговска камара, след което се установява за известно време във Франция. Интересно е да се отбележи, че Шпилар – също както и Муха – използва в своите плакати еротичната експресия на женското тяло, но за разлика от него той рисува най-вече камерни пейзажни сцени и актове. Муха и Шпилар отново ще се срещнат десетина години по-късно, този път – за да декорират новопостроената култова сграда в центъра на Прага „Обецни дум“. Участието на Муха в изложбата със състезателен характер обаче се оказва поредният повод за възобновяване на критическите нападки срещу него.

Архитектът на „Обецни дум“ Освалд Поливка посещава Муха през 1909 г. в Париж и получилият вече безусловно признание и в Париж, и във Виена, и в Ню Йорк чешки художник с радост приема предложението да допринесе за художествената естетизация на интериора. Муха се завръща в родината си с намерението от този момент нататък изцяло да посвети своя талант за развитието на чешкото изобразително изкуство. Творческият екип, на който е възложен проектът, включва най-изявените чешки майстори в областта на изобразителното изкуство: художниците Макс Швабински, Ян Прайслер и Миколаш Алеш, скулп-

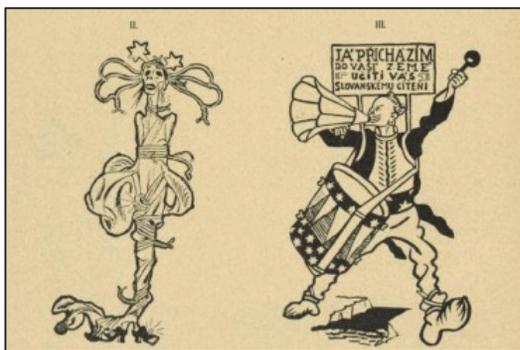
торите Ченек Восмик, Ладислав Шалоун и Йозеф Вацлав Мисълбек, както и Карел Шпилар – автор на мозайката над главния вход. В представителната и внушителна по своите размери Кметска зала (Primátorský sál) Муха създава в стил ар нуво сцени и личности от чешката история, а на самия купол – мястото, което в катедралния храм е отредено на Бога, – се извисява алегоричният образ на обединеното славянство. Куполът като архитектурен елемент, присъщ и на сакрални, и на профанни пространства, е предназначен да излъчва най-важното идеологическо послание, а за Муха това е всеславянската идея на тържествуващото единство.

За изпълнението на този проект Муха се отказва от хонорара си и очаква единствено да му бъдат заплатени материалите. Дали защото този благороден дарителски жест е подразнил неговите колеги, или просто защото не са могли да му простят неговия успех във Франция и в САЩ, но враждебният тон, отекнал десет години по-рано по повод на неговите илюстрации на книгата на Св. Чех *Адамити*, е възобновен.

Основен изразител на злобните нападки по адрес на Муха е авторитетното чешко списание за модерно изкуство „Умнелецки мнесичник“ („Umělecký měsíčník“, бълг. „Месечно издание на художниците“), издавано от Сдружението на чешките художници (Skupina výtvarných umělců, 1911 – 1914): първата годишнина е редактирана от Йозеф Чапек, докато останалите две – от Павел Янак и Франтишек Лангер. Още от първия брой на списанието е ясно манифестирана неговата естетическа ориентация, която е акордирана спрямо най-новите тенденции в европейското изкуство и е особено пристрастна към кубизма. Но наред с това критическата рефлексия показва един доста широк диапазон не само от познания, но и от адекватни коментари за художници, някои от които принадлежат и на предходни културни епохи. В тези случаи обаче неотменно се подчертава съзвучието на някогашните майстори със съвремието, белязано според някои автори на изкуствоведски статии от травматичния знак на хаоса. Стилът на Муха обаче очевидно не отговаря на последователно прилаганите в списанието критерии и към старото, и към новото изкуство. В коментара си за цикъла лекции, изнесен от Муха в Музея на декоративното изкуство, Вилем Дворжак еднозначно и принципно отхвърля неговите възгледи за изкуството, определяйки ги дори като „опасни“ (Дворжак 1911 – 1912: 150). Неприемливо за автора се оказва становището на Муха, че предназначението на изкуството е да изразява определени чувства; че стойността на едно художествено произведение зависи от стойността на художествения жест и от стойността на изразената идея; че е важно изразеното чувство да бъде устойчиво, а не мимолетно;

че породеното въздействие върху оптичния орган на зрителя отслабва, но въздействието върху неговата душа остава и т.н. Дворжак принципно не приема идеята на Муха за необходимост от композиционна пропорция, тъй като това според него отдавна вече е отживелица, докато новото изкуство трябва да бъде свободно и изживявано като „органична потребност“. Авторът на този критически коментар произнася своята категорична присъда: „Неговите възгледи са ясни. Неговите принципи са тези на натурализма, а това са остарели идеи отпреди 30 години“ (пак там). Оставаме с впечатление за неадекватност на направения коментар, тъй като изкуството на Муха най-малко може да се отнесе към натурализма. Вероятно Дворжак слага знак на равенство между натурализъм и фигуралност.

Персоналната критика е съпроводена и с негативна оценка на „Обещни дум“ и като архитектура, и като декорация (вж. В. Х. 1911 – 1912), а както бе посочено по-горе, Муха създава фреските в най-голямата зала на тази представителна сграда. Атаката срещу него кулминира в серията от пет карикатури, публикувани във втората годишнина на същото списание в рубриката *Vesel kým (Veselý koutek)*. Към всяка от рисунките има кратък, но твърде злонамерен текст. Ето няколко фрази, съпровождащи карикатурите:



Най-напред с неговото изкуство се запозна парижкият метропол. Муха здраво стегна живия труп, за да не се разпадне. [...]

И нищо че петелът на Републиката му козирува, той не остана при него! Американският кондор също му отдаде чест! Сега се завръща с препасано на тумбака американско знаме, с гласовит мегафон и с барабан, пълен със звезди!

(Умнелецки мнечник 1912 – 1913: 566)

В противовес с това публично унижение, на което Муха е подложен особено след завръщането си в Прага и след като участва в декорацията на „Обещни дум“, неговите някогашни състуденти от Мюнхен и Париж са добре приети. Атаката срещу него има за цел да внуши на обществеността, че изкуството му е в разрез с най-новите тенденции, при положение че именно той е създател на „стила Муха“, който по същото това време е адмириран и в Европа, и в САЩ. Оказва се, че е без значение в

какъв жанр твори Муха – пренебрежението към неговото изкуство, което първоначално се проявява по отношение на естетико-декоративните му картини, плакати и илюстрации, се пренася и върху цикъла *Славянска епопея*, създаден в късния етап на творческия му път.

В чешка среда изкуството на Муха бива добре посрещнато предимно от кръга около в. „Дило“ („Dílo“, бълг. „творчество“), издавано от Дружеството на художниците (Jednota umělců výtvarných), в което наред с Муха негови членове са утвърдени авторитети в чешката живопис и скулптура като Йозеф Вацлав Мисълбек, Миколаш Алеш и др. От 1907 г. със смяната на ръководството се забелязва задълбочаваща се тенденция, която обединява членовете на това дружество около идеята за духовно сцепление на изкуството с родовия корен. Показателна е и промяната на подтитула – от „Вестник за оригинално чешко творчество, предимно декоративно“ („List věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní“) е преименуван на „Художествен месечник за оригинално чешко и славянско (к. м., Ж. Ч.) творчество, предимно декоративно“ („Měsíčník umělecký, věnovaný původní tvorbě české a slovanské, zejména dekorativní“). Тази ориентация на дружеството, в което членува и Муха, влиза в опозиция с други творчески сдружения – например с „Умнелецка беседа“ и „Манес“, и е причина да бъде обвиняван в консерватизъм. Разбира се, в настоящия текст няма как да бъде разгледан въпросът за отношението на тези творчески среди към славянската идея, но за нас в случая е важно да отбележим последователността, с която Муха манифестира своите убеждения независимо от неуморната съпротива срещу него.

### Български рецептивни резонанси

Увенчан със слава не само в Европа, но и в САЩ и в същото време отречен от голяма част от своите сънародници, Муха остава верен поклонник на славянската идея и именно тя го свързва и с България. Разбира се, има и друг, личен мотив – неговата съпруга Мария Хитилова е родена в Пловдив, а баща ѝ е бил адвокат в Източна Румелия. Интересно е обаче да отбележим, че преди да осъществи по-видими контакти с български артисти и художници, като Христина Морфова, Александър Божинов, Димитър Гюдженев, с членове на Славянското благотворително дружество в София, на което гостува през 1925 г., с Александър Добринов и Атанас Тасев, които правят негови портрети, Алфонс Муха вече е познат у нас като забележителен художник.

Първият отзив според нас се появява в бр. 3 – 4 на сп. „Художник“ от 1905 г., където е представена неговата картина *Талия* и в кратка бележка в рубриката *Към нашите картини* Александър Балабанов казва следното:

А. Муха е един от първите съвременни художници на Чехско. Той е прекарал живота си повечето в Париж и е известен на цял свят по своите изящни декоративни работи. Произведения от тоя род обикновено целят само външното, те са една турната в рамка игра на фантазията. Но Муха е вдълбочил декорацията. *Той стилизира живота, без да го умъртвява* (к.а.). Ето защо неговите мъже и жени сякаш дишат, от неговите растения и цветя ни полъхва сладка, нежна миризма.

(Балабанов 1905: 32)

Няма как да не събуди любопитство фактът, че в рубриката, провокативно озаглавена *Към нашите картини* (подч. м., Ж. Ч.), от деветте включени текста само в един се споменават български художници<sup>9</sup>. Очевидно е, че големият ерудит и естет Александър Балабанов влага в това определение важни диференциални значения: между естетическата природа на изкуството и биографията на твореца, между приобщаването на определени произведения към идеята за модерно изкуство и отказа да бъдат маркирани с национален етикет. Този принцип последователно е застъпен при представянето и на другите художници в тази рубрика.

Интересен е фактът, че през следващата година – 1906-а, Муха среща в Париж своята бъдеща съпруга Мария Хитилова, която е от семейство на чешки заселници в Пловдив, и от този момент зачестяват репродукциите на негови картини в българския специализиран печат, по-конкретно в сп. „Художник“: в бр. 1 за 1906 г. са поместени *Студия* (с. 8) и *Три винетки* (с. 21), а в бр. 2 и в бр. 3 – други етюди на женско тяло<sup>10</sup>.



Александър Добринов  
*Портрет на Муха, 1930*

<sup>9</sup> В същата рубрика също толкова кратък текст е посветен и на българския павилион на изложението в Лиеж, „представляющ българска къща из Търново“, чиито „оригиналност и изящност“ са заслуга на архитектите Антон Торньов и Христо Станишев и на живописеца Харалампи Тачев.

<sup>10</sup> В бр. 2 *Други три винетки* са включени като илюстрация на разказа на Ив. Йотов *Безумец* (с. 3), а в бр. 3 – *Студия* (с. 12) и същите три винетки от бр. 2 (с. 14). Интересен и все още неизяснен остава въпросът за факторите, благоприятствали българската

Първата визуална среща на българската аудитория в бр. 1 с изкуството на Муха е съпроводена и с коментар, интегриран в обзорната студия на един от редакторите на списанието – Симеон Радев, *Втората югославянска художествена изложба*<sup>11</sup>. Форумът е замислен като „тържествено проявление на югославянската културна взаимност“ (Радев 1906: 6). На фона на критичната ремарка, че „в тая изложба не изпъкват артисти с необикновено дарование, нито има някаква самобитност във вдъхновението или в техниката“ и че неубедителното представяне на съвременното българско изкуство се дължи на факта, че нашите художници дори не са посещавали европейски музеи, авторът откроява на първо място участието на Алфонс Муха, който заедно с хърватския импресионист Влахо Буковац е „пòчетен изложител“. Става ясно, че Муха е единственият участник в изложбата, който не е „югославянски“ художник. Основанието да бъде представен в нея, без съмнение се дължи на последователно прокламираната от него славянска идея, която се отразява и върху рисунъка на неговите женски фигури – тяхната фолклорна стилизация е видима и в културния код на традиционната носия, с която са облечени (вж. напр. картината на корицата на настоящия брой, която е създадена през същата 1905-а година – *Мадоната на лилиите*).

Естетическата оценка за картините на Муха е изразена с неподправен възторг, какъвто трудно би могъл да бъде открит в чешката изкуствоведска критика от онова време:

Славянин по род, Муха изглежда французин по своето леко и грациозно въображение, по своя жизнерадостен темперамент, по чудесната сръчност в рисунъка и по един прелестен дар на декоративна фантазия. Славянското произхождение на Муха се забелязва в неговата дълбока чувствителност, във вкуса към идейност и символизъм и едно неизразимо мило настроение, което вее в неговото творчество.

(Радев 1906: 6)

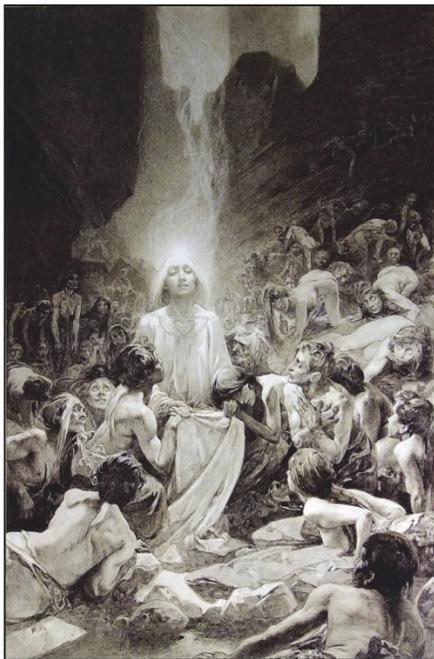
---

рецепция на Муха в сп. „Художник“. Допускаме две основни възможности – чешки интелектуалци, заселили се в столицата на следосвобожденска България, да са осъществили тази роля на културни посредници или пък български интелектуалци, ползващи свободно френски език, да са се запознали с изкуството на Муха посредством френски периодични издания, както свидетелства самият Симеон Радев (Радев 1906: 7).

<sup>11</sup> Съюзът на южнославянските художници „Лада“ е създаден през 1904 година по предложение на сръбския скулптор Джордже Йованович по време на една изложба в Белград. Всъщност, макар определяна като „втора“, изложбата в София през 1906 г. е първата впечатляваща манифестация на това сдружение, в което участват сръбски, хърватски, словенски и български художници.

От текста става ясно, че в изложбата Муха участва с три групи произведения. Първата представлява серия рисунки на женски фигури – „глави на девойки, гиздави и прости по рисунък, с нежни и леки линии, които гаят лицето като една милувка, с обожателно мили очи, ту умислени, ту смеещи се, ту забулени в някаква тъга, и всички лъхнати от една ефирна и мечтателна грация, която призовава Вато“ (пак там: 7). Именно като художник на деликатната еротика на женското тяло Муха е онагледен посредством включените като илюстративен материал негови картини. Другата група е озаглавена *Декоративни документи*, които еднозначно са определени като шедьоври, чиято „грациозна и жива фантазия напомнюва японските художници“ (пак там). Прави впечатление ерудираната и напълно адекватна оценъчна позиция на С. Радев, който с основание открива стилови кореспонденции между Муха, от една страна, и Вато и японизма в европейската живопис от тези десетилетия – от друга. Разбира се, не изключваме възможността тези преценки да са привнесени от чужди авторитетни коментари, публикувани например във френското списание „Ар и декорасион“ (*Art et décoration*, бълг. „изкуство и декоративност“), в което по думите на автора са били поместени някои от участвалите в изложбата творби.

Третата група включва илюстрации на *Отче наш*<sup>12</sup> – в тях „Муха е прибегнал до един ясен, дълбок и трогателен символизъм, в който той е вложил покрай своята чудесна сръчност на художник и всичките съкровища на нежност, любов и настроение на славянски поет“ (пак там). Няма как да не направи впечатление многократно акцентираната славянска принадлежност на Муха. Вероятно причината за това е самият формат на изложбата, в който участието на Муха трябва все пак да бъде оправдано, още повече че изложените негови картини и илюстрации не са тематично релевантни със



А. Муха, *Отче наш*

<sup>12</sup> Муха издава като самостоятелно книжно издание тези илюстрации през 1900 г. в Прага.

заявената концептуална рамка. Изтъквайки „славянското произхождение“ на Муха и неговата чувствителност на „славянски поет“, авторът на статията вероятно не е бил запознат с факта, че една от най-големите творчески задачи, които Муха вече си е бил поставил, е създаването на грандиозния по своя замисъл цикъл *Славянска епопея* – в противен случай непременно би го отразил в своя текст.

В самостоятелни раздели С. Радев представя участвалите в изложбата хърватски, сръбски, словенски и български художници. Прелюбопитен е фактът, че частта, посветена на българското участие, започва с коментар на картините на чешки художник – Ярослав Вешин, който от 1897 г. до края на живота си през 1915 г. има основополагаща роля за формиране на първото поколение български професионални живописци, включително и като преподавател в Държавното рисувално училище, днес Национална художествена академия. С. Радев го включва обаче към т. нар. „български отдел“ и никъде в текста не споменава за неговия чешки произход. Дори оценъчният му тон е доста критичен. Парадоксът е несъмнен: двама чешки художници се озовават в два различни идентификационни кадъра. Вешин, който посвещава своя талант на България и на нейната историческа съдба, се оказва без право на национална или етногенетична определеност, докато Муха, на когото тепърва предстои да създаде не само *Славянска епопея*, но и идеализираната визия за славянското единство на купола на „Обещни дум“, е неколкократно в текста разпознат и като чех, и като славянин. Със същия жест на „присвояване“ на Вешин в рубриката *Художествена хроника* в бр. 2 за 1906 г. е публикувана информация за същата тази „югославянска“ изложба в София, като събитие, което предстои да се състои през август по инициатива на съюза „Лада“, чийто председател е „известният *наш* (подч. м., Ж. Ч.) художник г. Ярослав Вешин“ (год. I, бр. 10 – 11, 1905 – 1906: 31)<sup>13</sup>.

Българската администрация към изкуството на Муха, изразена по повод на участието му в изложбата, ще предразположи контактите му с българските художествени среди и ще постави същинското начало на неговата българска рецепция. По онова време той все още живее в Париж и често пътува до Ню Йорк и е съвсем логично до завръщането му в Прага през 1909 г. обстоятелствата да не са позволявали пораждането на по-сериозен взаимен интерес. Фактите показват, че именно изложбата през 1906 г. в София, в която участва с творби от различни жанрове, не само

<sup>13</sup> Непосредствено след тази информативна бележка е поместен маршът на съюза по музика на Моцарт. Авторът на българския текст на песента не е посочен. Показателен е първият стих: „Братя, дайте си ръцете!“.

основополага неговата рецепция у нас, но с възторжените отзиви за неговото изкуство стимулира интереса му към България. По това време той вече е започнал подготовката на своя проект *Славянска епопея*, но не разполагаме със сигурни данни по какъв начин се е запознал с най-славната страница от историята на средновековна България, отразена в неговите платна, по-конкретно с ролята на Борис I и на Симеон за съхраняването и развитието на славянската книжнина. Допускаме, че това е станало най-вече чрез *История на българите* на Константин Иречек или чрез други подобни източници. Ако първоначално отношенията на Муха към България са индиректни и при това са мотивирани преди всичко от пристрастеността му към всеславянската идея, с която е закърмен и която защитава години преди да срещне Мария Хитилова, то настъпва нов етап на преки контакти – особено след гостуването му през 1925 г. на Славянското дружество<sup>14</sup>, в резултат на което става инициатор за първата колективна изложба на съвременно българско изобразително изкуство в Прага през следващата година. В противовес на разпадащата се по политически причини славянска общност Муха поддържа своята вяра в нейното изконно основание и в силата ѝ да противодейства на деструктивните исторически процеси. И България по естествен път се вписва в неговата изначална идеологическа и непроменена във времето убеденост в духовната сила на славянското единство.

### ***Славянската епопея – панславизъм или неославизъм?***

Сред поредицата от факти, свидетелстващи за славянското самосъзнание на Муха, несъмнено върховна манифестация представлява грандиозният му цикъл от 20 платна *Славянска епопея*, който създава в периода 1912 – 1928 г., но чиято идея и първи скици се раждат години преди да се появи първото платно. Финалът на това забележително творение на изобразителното изкуство ознаменува десет години от националната независимост на чешкия народ и от създаването на Първата

<sup>14</sup> От 1925 г. Славянското дружество отделя в своите издания значително внимание на А. Муха. Така например в юбилейния сборник на Дружеството от 1925 г. е публикувана статията на Иван (Ян) Мърквичка *Славянската епопея на Алфонс Муха и бъдещият Славянски дом* (с. 102 – 104), а в бележка под линия се споменава за посещението на Муха в България и за радушния прием от страна на българските художници, както и за отзвук на това събитие в българския печат. Тук Мърквичка отбелязва, че последните три от общо двадесетте картини от цикъла *Славянска епопея* все още не са завършени. През 1926 г. в кн. 1 – 2 на „Славянски глас“ е публикувана беседата на Муха *За славянското изкуство*, в обзорния материал за дейността на дружеството (1929, кн. 1 – 2) е отбелязан неговият избор за почетен член, а през следващата година излиза статията на Владимир Сис *Славянската епопея на Алфонс Муха* (1930, кн. 2 – 3, с. 86 – 89).

република. На тържественото откриване на тази изложба в Прага присъства и българска делегация, предвождана от тогавашния пълномощен министър Борис Вазов.

Макар и посрещната от чешката изкуствоведска критика твърде противоречиво, *Славянската епопея* на Муха е изключително значимо събитие в историята на изкуството – и като идеологическо послание, призоваваща за духовно надмогване на катаклизмите в съвременния свят, и като естетическа съпротива срещу бързо променящите се вкусове, срещу авантюрните експерименти и екстатичните взривове на модните по онова време авангардистични течения. В предговора на книгата, в която коментира всяка от картините, Муха отбелязва, че идеята се ражда още през 1900 г. и на нея посвещава втората половина от живота си, „за да ни помага за изграждането и укрепването на народното самосъзнание“ (Муха 1930: 3). За да осъществи своя грандиозен проект, Муха напуска Париж и се завръща в родината си. Установява се със семейството си в замък на Моравски Крумлов „Збирох“, който датира от XIII век, а няколко десетилетия преди в него да се приютят Муха и неговата *Славянска епопея*, замъкът е бил преустроен в новоренесансов стил. Карел Херайн (Karel Herain, 1890 – 1953) – чешки изкуствовед, директор на пражкия Музей за декоративни изкуства (Uměleckoprůmyslové muzeum) и автор на редица публикации, посветени на съвременното чешко изобразително изкуство и архитектура, отбелязва, че към края на 1918 г. са били готови първите 11 платна (Херайн 1919: 76). Неговият професионално написан текст *Алфонс Муха. Цикълът „Славянство“* е публикуван през 1919 г. в първия брой на „Умнелецки лист“ („Umělecký list“, бълг. „художествен лист“), издаван от Сдружението на моравските художници. Датировката показва, че в своята пространна статия чешкият изкуствовед отразява само тази част от цикъла, която е била вече завършена и изложена в „Клементин“. Посочената статия представлява навярно първият сериозен анализ на това забележително творение на изкуството. Нейният автор подчертава, че Муха е имал ясна идейна и композиционноструктурна визия за целия цикъл още от самото начало, а последната картина – *Апoteоз на славянството*, е трябвало „да увековечи благодатния край на световната война [...], нанесла тежки рани на човечеството и особено на славянството в натрапената му битка с немските агресори“ (Херайн 1919: 77).

Още преди да е готово дори първото платно, Муха подписва договор през 1909 г., с който дарява славянския цикъл на Прага, при условие че градската управа осигури специална сграда, в която огромните по своите размери картини да бъдат експонирани. Но сградата така и не бива осигурена, а платната са навити на руло и по време на Втората

световна война са укрити. През 50-те години те са експортирани до замъка на Моравски Крумлов, където в продължение на десетилетия са най-важната атракция за това градче, разположено недалече от родното село на художника Иванчице. Независимо че по време на комунистическия режим славянската идея би могла успешно да бъде употребена в интерес на политическия култ към Съветския съюз и на наложения в целокупния славянски свят съветски модел на управление, ловко манипулиращ с идеята за славянска общност, *Славянската епопея* на Муха е обявена за ретроградно буржоазно изкуство, тъй като няма нищо общо с канона на социалистическия реализъм. През последните години се възобновяват съдебните спорове относно това дали на Прага, или на Моравски Крумлов принадлежат платната.



**А. Муха по време на своята работа над *Славянска епопея*.  
В центъра на фотографския кадър е картината *Цар Симеон Български***

Забележителен е този творчески героизъм, с който художникът застава срещу разрухата и неоправданата победа на насилието, срещу загубата на надеждата в разумното начало на човешката цивилизация, срещу тоталния погром над хуманните ценности. Срещу всички тези свидетелства на разпадащия се свят Алфонс Муха с алегоричен жест издига монументална стена от огромни по своя размер и по тематична значимост платна. В тях оживява историческата памет на славянството

– от най-ранните времена на езическите култове, излъчващи жизнеността и божествено-човешката хармоничност на споделеното битие, през знакови събития и личности, сред които Солунските братя, книжовните центрове, включително и на средновековна България, през баталните стълкновения, утвърждаващи непобедимостта на славянството, до последната величава алегория, недвусмислено озаглавена *Апотеоз на славянството*.

Грандиозният замисъл на Муха е изисквал средства, с които той не е разполагал, но които при посещението му в Ню Йорк през 1904 г. му осигурява неговият богат почитател Чарлз Ричард Крейн<sup>15</sup> – бизнесмен и дипломат, който от този момент нататък става приятел не само на Муха, но и на Чехословакия, и лично на президента Масарик, за чийто син Ян се омъжва дъщеря му, а синът му – Ричард Крейн, става първият посланик на САЩ в Чехословакия. Приятелските и впоследствие семейни връзки между фамилиите Крейн и Масарик са основен фактор за установяване и на дипломатически отношения между САЩ и Първата република, тъй като чрез посредничеството на американския бизнесмен президентът на Чехословакия е поканен не само да изнесе цикъл лекции в Чикагския университет, но и да установи преки контакти с американския президент Удроу Уилсън. И макар да няма пряко участие в политическия живот, Муха се явява фактор за създаване на политическия имидж на новосъздадената чехословашка република, правейки възможна срещата на двамата президенти, вследствие на която се изграждат устойчиви чешко-американски взаимоотношения.

Жизненият и творческият път на Муха включват като честа дестинация Ню Йорк – там се ражда неговата дъщеря Ярмила, там той прави изложби, благодарение на които славата му излиза извън пределите на Европа. В списанието на Бруклинския музей през 1921 г. е публикувана рецензията на Гертруд Янг *Чехословашкият художник Алфонс Муха*, написана по повод на изложбата на пет картини от *Славянската епопея*, в които според авторката оживява свят, различен от слънчевите фрески на ренесансовите храмове – „по-студен и по-потискащ“ (Янг 1921: 57). Изложените платна са *Празникът на Свентовит (Slavnost Svantovítova, 1912)*, *Премахването на крепостническото право в Русия (Zrušení nevolnictví na Rusi, 1914)*, *Кржишкия събор*<sup>16</sup> (*Schůzka na*

<sup>15</sup> Ч. Р. Крейн се запознава лично в Рим и с Владимир Димитров – Майстора, като откупува всичките му картини, които са представени на организираната там изложба (вж. <https://www.banker.bg/sudbi/read/spomen-za-djon-krein-mecenata-na-maistora>)

<sup>16</sup> Картината пресъздава едно действително събитие, състояло се на 30 септември 1419 г., т.е. в навечерието на хуситските войни. Централната фигура е на радикалния привър-

*Křížkách*, 1916), *След битката на Витков хълм (Po bitvě na Vítkově, 1916)*<sup>17</sup> и *Милич от Кромержжиз (Milič z Kroměříže, 1916)*<sup>18</sup>. Рецензията на американската критичка е интересна с това, че подчертава връзката на Муха със славянската традиция, със славянската духовност, като ясно заявява убедеността, че тези картини ще красят вече не Париж, а Прага. Ето защо е важно да подчертаем, че този гигантски проект Муха създава не за да печели слава и признание извън родината си, а за да го подари на Прага. Гертруд Янг цитира възторжената оценка на г-жа Кейри, публикувана в нийоркския вестник „Таймс“, която изтъква уникалния стил на Муха и подчертава, че нито един художник с англосаксонски произход не би използвал по подобен начин езика на символизма: стоицизмът, героиката на изобразените фигури и сцени излъчват непоколебимост, увереност в отправените послания.

По повод на изложбата в Бруклин излизат и други рецензии. В септемврийския брой на авторитетното списание „Американ магазин ъф арт“ се изтъква, че за Муха *Славянската епопея* е „творението на неговия живот“ ([б.и.] 1921: 322) и че преди Бруклин платната са представени в Чикаго, където „са били посрещнати с огромен интерес“ (пак там: 323). Приведените отзиви на американската критика свидетелстват за успешния гастрол на петте платна в САЩ и не пропускат да отбележат предстоящото им експониране в Прага. Както вече бе отбелязано, целият цикъл от 20 платна е изложен в Прага през 1928 г., но независимо от щедрия жест на техния създател те остават безпризорни и биват приютени едва през 50-те години в замъка, където Муха ги е рисувал недалече от родното си село.

Последователността на номерацията на картините следва не хронологията на тяхното създаване, а на пресъздаваните исторически събития. Поради тази причина платното, посветено на българската история – *Цар Симеон Български. Зорница на славянската писменост (Car*

---

женик на Хусовите идеи Коранда, който призовава насъбралия се народ да защити с оръжие в ръка своята вяра.

<sup>17</sup> Битката на Витков хълм ознаменува най-важната победа на хуситите, когато отблъскват кръстоносната армия на крал Зигмунд. Фигурата, обляна със светлина, е тази на пълководеца Ян Жижка.

<sup>18</sup> Ян Милич – предходникът на Хус, е изобразен като застъпник на каещите се грешници, който приютява пропадналите жени в храм, посветен на Мария Магдалена. Не само в представените в Бруклин платна, но и въобще с оглед на целия цикъл чешката тема е доминираща, при това с откросен тематичен превес на Чешката реформация: Муха рисува още Ян Хус като проповедник във Витлеемския параклис, книжовната дейност на Братската община, самотната фигура на Ян Амос Коменски, обичания от народа чешки крал Иржи от Подебради, който след краха на хуситските войни се стреми въпреки папските императиви да наложи политика на религиозна толерантност в чешките земи.

*Simeon Bulharský. Jitřenka slovanského písemnictví*), е под номер четири<sup>19</sup>, макар че е създадено през 1923 г. Както в коментарите си за другите картини от цикъла, така и тук Муха дава верни сведения за българската история, което доказва усърдието му да постигне не само въздействаща, но и коректна интерпретация (Муха 1930: 15 – 16). Естествено, възниква въпросът за източниците, които е ползвал за написването на това кратко, но съдържателно изложение. Това не е единственият въпрос, останал до днес без отговор.

Както и предходните картини на художника, така и *Славянска епопея* е посрещната от чешката критика негативно, което Румяна Дончева обяснява като следствие от различните естетически критерии за модерност, доминиращи през 20-те и 30-те години на XX век спрямо разбирането за модерност от началото на същия век с характерния синтез на натурализъм, импресионизъм и постимпресионизъм (Дончева 2001). Наистина, когато през 1928 г. Муха експонира своя монументален цикъл, чиято идея, както сам казва, се ражда още през 1900 г., живописата – не само чешка, но и европейска – вече е заговорила на езика на кубизма, експресионизма, футуризма, сюрреализма... Чешките художествени среди са ориентирани предимно към онези актуални за времето си нови изразни техники, чрез които се артикулират преди всичко травматичният исторически и екзистенциален опит (експресионизъм), разбирането за разединеното пространство (кубизъм) и за стремглавия поток на времето и деперсонализираното бъдеще на цивилизацията (футуризм), непреодолимата власт на подсъзнанието (сюрреализъм). Срещу езиците на живописата, деконструиращи представата за цялост на материално-духовния универсум и за валидност на позитивните колективистични ценности, Алфонс Муха възправя своята идеализирана визия за духовно обновление и единение. Неговата *Славянска епопея* е не толкова възпоминание на славното минало, колкото преди всичко апел за въздигане на вярата в значимостта на вековечните общочовешки идеали, които надмогват катаклизмите и изпитанията и върху които се гради духовната история на човечеството.

## ЛИТЕРАТУРА

- [б.и.] 1897а: *Kritika. // Moderní revue*, R. III, 1897, № 5, 62 – 64.  
 [б.и.] 1897б: *Soutěže. // Volné směry*, R. 2, 1897, № 1, 45 – 48.

<sup>19</sup> В някои източници е дадена различна номерация, но ние се съобразяваме с последователността, определена от самия художник (Муха 1930).

- [б.и.] 1921: Historic Mural Paintings by Mucha. // *The American Magazine of Art*, Vol. 12, No. 9 (September, 1921), 322 – 323.
- Балабанов 1905: Балабанов, А. Муха – Талия. // *сп. „Художник“*, I, 1905, № 3 – 4, 32.
- В. Х. 1911 – 1912: V. H. // *Umělecký měsíčník*, Roč. 1, 1911 – 1912, 144 – 147.
- Дворжак 1911 – 1912: Dvořák, V. Přednáška Alfonse Muchy. // *Umělecký měsíčník*, Roč. 1, 1911 – 1912, 149 – 150.
- Дончева 2001: Дончева, Р. Монументалният цикъл „Славянска епопея“ на чешкия художник Алфонс Муха и България. // *сп. „Проблеми на изкуството“*, 34, 2001, № 4, 38 – 43.
- Душа 2012: Dusza, E. M. *Epic Significance: Placing Alphonse Mucha's Czech Art in the Context of Pan-Slavism and Czech Nationalism*. Thesis, Georgia State University, 2012, <[https://scholarworks.gsu.edu/art\\_design\\_theses/103](https://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/103)> (19.11.2012).
- Мархолева 2010: Мархолева, Кр. 130 години от създаването на „Българска седянка“ // *сп. „Българи“*, 2010, № 3 – 4, 13 – 15.
- Муха 1930: Mucha, A. *Slovanská epopoje*. V Praze: Česká grafická Unie, 1930.
- Николова 2013: Николова, Д. Творецът и неговият модел. // *Проглас*, XXII, кн. 1, 68 – 98.
- Ото 1901: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Díl 17. Medián – Navarrete*. Praha: J. Otto, 1901.
- Радев 1906: Радев, С. Втората югославянска художествена изложба. // *сп. „Художник“*, II, 1906, № 1, 6 – 21.
- Тиршова 1898: Tyršová, R. *Rozhledy v umění výtvarném. // Osvěta, listy pro rozhled v umění, vědě a politice*. Redaktor a vydavatel Václav Vlček. Ročník XXVIII, díl I. Praha: tiskem Františka Šimáčka, 1898, 156 – 160.
- Херайн 1919: Herain, K. Alfonse Muchy cyklus „Slovanstvo“. // *Umělecký list*, R. I, 1919, № 1, 73 – 83.
- ХП 1897: Н. Р. Výstavy. V saloně Topičově. // *Volné směry*, R. 2, № 1, 1897, 42 – 44.
- Чех 1874: Čech, Sv. *Básně*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1874.
- Янг 1921: Young, G. M. Alphonse Mucha, the Czecho-Slovak Painter. // *The Brooklyn Museum Quarterly*, Vol. 8, № 2 (April, 1921), 56 – 61.

ЗА СЛАВЯНСКОТО ИЗКУСТВО<sup>1</sup>

Алфонс Муха

Преди да пристъпя към разглеждане на славянското изкуство, нека си изясним що значи въобще „изкуство“. Изкуството е преди всичко реч, реч на духовното у човека, израз на неговата духовна висота и културни постижения. Следователно изкуството е духовната реч, която изразява висотата на душата и културата у даден народ.

Славянското изкуство е старо; в много то изпреваря изкуството на другите народи и говори ясно за славянската култура още в древни времена. Най-стария помен за славянско изкуство имаме от времето на Юстиниан. Неговата стража заловила двама странници певци. Те дали показания, че не са лоши хора, но са певци славяни и идат от страните край Балтийско море. Този пръв помен за славянското изкуство свидетелства за съществуването на славянската култура. Свидетелствата пък на Ибн-Якуб<sup>2</sup> и други търговци, посетили славянските земи, говорят, че славяните не само че са имали висока култура, но и в някои културни постижения са надминавали съседите си. Така описанията на Ибн-Якуб за храма на Свентовит в Руян<sup>3</sup> направо твърдят, че той никъде другаде не е видял

<sup>1</sup> Четено в София на 9 дек. 1925 г. на публичното събрание, свикано в Соф. университет в чест на славянските гости, дошли по случай 25-год. юбилей на Слав. дружество в България. (Вж. „Слав. глас“, книжка IV, юбилейна, г. 1925). – Тази редакционна бележка е приложена към оригиналната публикация, но в нея е допусната грешка. Всъщност статията на Алфонс Муха е публикувана в сп. „Славянски глас“, XX, 1926, кн. 1 – 2, с. 19 – 22. Направените промени в текста са съобразени единствено със съвременната правописна и пунктуационна норма. Текстът е подписан „Проф. Алфонс Муха, чешки художник“. – Б. ред.

<sup>2</sup> Ибрахим ибн-Якуб – арабски хроникьор, пътешественик и дипломат от X век. Посещава южнобалтийските земи, включително Чехия и Полша. Разказът за впечатленията му от неговото пътуване е запазен частично. – Б. ред.

<sup>3</sup> Остров Руян (Рюген), днес в пределите на Германия, се намира в Балтийско море. Бил е поклоннически център на култа към Свентовит. Дървеният идол, който се е издигал в храма, и бил изобразен с четири глави, обърнати към четирите посоки на света, с метален рог в ръката и с положено оръжие. Храмът е бил разрушен през 1168 г. от датския крал Валдемар I. Повече по въпроса вж. Вольдемар Карамазов. *Всеобщая история религий мира*. Санкт-Петербург: Полигон, Астрель, 2011. Едно от монументалните платна на Муха от цикъла *Славянска епопея* е посветено на честването на Свентовит в Руян. – Б. ред.

такава красота, макар че е обходил много страни. Храмът на Свентовит бил украсен с резба, която изобразявала растения, животни, движещи се хора, а всичко това било покрито с цветове – бои, които не се изличавали нито от вятър, нито от дъжд или сняг. Това свидетелства най-ясно, че още тогава, в X ст., славяните са знаели блажните бои. В Щетин в папската сбирка аз намерих разкошна статуйка на славянския бог Перун от X ст., изработена от дърво, инкрустирано със злато и разкошни цветове. Тези два факта ясно говорят, че още в X ст., когато германските им съседи не са имали голяма култура, славяните са знаели и блажните бои, и инкрустацията, и скулптурата – следователно имали са своя висока култура. Това личи и до днес: у всички славянски народи има развит усет за пропорция, цветове и хармония. Всеки един, работил в тая посока, ще подчертае, че основните елементи в славянството са едни и същи, изменени обаче под влиянието на околните съседства. Ето защо с право може да се говори за едно славянско изкуство, в което всеки славянски народ запазва своето собствено място. Така върху руското изкуство оказва влияние Изток, върху българското – преди всичко турското, а тук-таме проличава и византийското. Обаче буйността на багрите, хармонията им и пропорцията отдалече сочат общия славянски произход.

По-друг е въпросът с развитието на чешкото изкуство. Когато в края на миналото столетие чешкият народ започна да надминава австрийските народи както в културно, така и в материално отношение, когато чешката индустрия, художество и дух започнаха да изместват немско-австрийските, то за да се избегне възможният крах на австрийците и германизма, австрийският министър на просветата в 1890 – 1891 г. решава да задуши народните проявления и да създаде едно официално, заръчано „австрийско изкуство“. Престъплението спрямо чешкия народ и чешкото изкуство се извършва. Изготвят се методи и основи, по които трябва да се ръководят училищата. Рисуването става един от важните задължителни предмети в чешките училища. Всеки учител трябва да мине през Виенската школа и да си занесе много модели и багри, които не отговарят на народния дух и които най-добре ще изличат самостоятелността на народното изкуство. Детето не бива да се запознае с родните фигури – налагат му се онези на австрийското изкуство. Тази грозна наредба се чувства и до днес в Чехия. Ако това австрийско изкуство и да влияеше и в Щирия, и в Славония, там то не можа да причини такива щети, защото само в Чехия славянският елемент в изкуството се беше силно развил, а наложеното австрийско изкуство именно славянския елемент – форма, цветове – измъкваше и заменяше с униформеното изкуство. Словашките бродирачки – онези

жени, които създаваха прочутите народни везма, също не бяха пощадени. Виена измъкна техните народни модели и започна да ги заменя с общи. И днес мъчно ще срещнете словашка девойка, която да работи със старата традиционна народна техника. Те са минали из „виенските училища“. Невъзможността да работя в Чехия ме застави да живея в Париж. Министър Екснер помисли, че в мое лице ще намери човека, който да му помогне да приложи плана си и спрямо висшата индустриална школа. И за тази цел ме разведе из „архива“ във Виена. Тук бяха събрани народните богатства, народните елементи, от които се изработваха мъртви калъпи, които учителите трябваше да разширяват<sup>4</sup> за погубването на народния елемент. Едва тук, пред тези несметни народни богатства и отвратителните калъпи, разбрах колко много е загубил нашият народ, па и цялото славянство с този безчовечен закон.

Дойде превратът в 1918 г. Надеждите за възобновяването на народния дух и в художеството бяха големи. Очаквахме, че в най-скоро време изгубеното ще се замести, но напразно, защото мъчно се работи вече, тъй като много от добрите труженици са изгубени за чистата народна творба. Чуждото ги е отдалечило, направило [ги е] далечни и [те са] изгубили връзка със своето. Ето така за нас са загубени 4 генерации. Останали са само шепа идеални, честни борци за тържеството на славянското, на родното изкуство.

От тази група излезе и идеята да се устрои една изложба на славянското българско художество в Прага като първа крачка към опознаване на славяните с изкуството на отделните славянски народи.

Макар и да Ви поизморя, искам да Ви кажа още нещо, което ме живо вълнува. Сега ние правим опити да се опознаем и да формираме и изведем отново нашето славянско, племенно изкуство на висотата, която е имало и трябва да има, редом с романското и германското изкуство. Правим опити и успяваме. Трябва обаче стремежът за постигане на родното, битовото, чистото да бъде у всички ни и тогава помощта за избавлението от чуждото влияние, от сляпото подражание ще дойде сама. Нашият народ вече се връща към чехословашката мисъл. Чуждите нездрави, неестествени насоки изчезват и се заместват с естествените – пътя на народното, славянското. Ние, славяните, не трябва да се приспособяваме към този или онзи, трябва да носим високо факела на своята родна култура. Трябва обаче да се опознаем, да се изучим, да познаем всички ценни заложи, които имаме, и да ги разработим. Човекът е обществено същество, той е основата на обществото най-напред като член на семейс-

<sup>4</sup> Вместо „разширяват“ да се чете „разпространяват“. Преводачката явно се е повлияла от чешката дума *širit*, която има друго лексикално значение. – Б. ред.

твото, рода, обществото и най-сетне – на народа. Народът е най-доброто общество, дето отделната личност ще постигне върховното си усъвършенстване, защото за народа и развитието му са работили прадедите ни цели хилядолетия. Те са намерили и средствата за удовлетворението на чисто славянските нужди – етнически, физически и психически. Ето защо само по пътя на своето артистът в която и да е гранка на изкуството може да си осигури признанието на вековете.

Проучвайки и преминавайки всички славянски земи, аз можах да си съставя ясен образ за голямата общност у всички тях по отношение на вкус, цвят, хармония и др. У всички основните елементи са едни и същи, неизменими. Артист, който не познава народната душа, не може да живее с нейния живот и ѝ остава чужд, далечен. Па макар и да прави опити да ѝ се приближи, хладина и неправдивост, лъх на временност и безсилие веят от неговите творби.

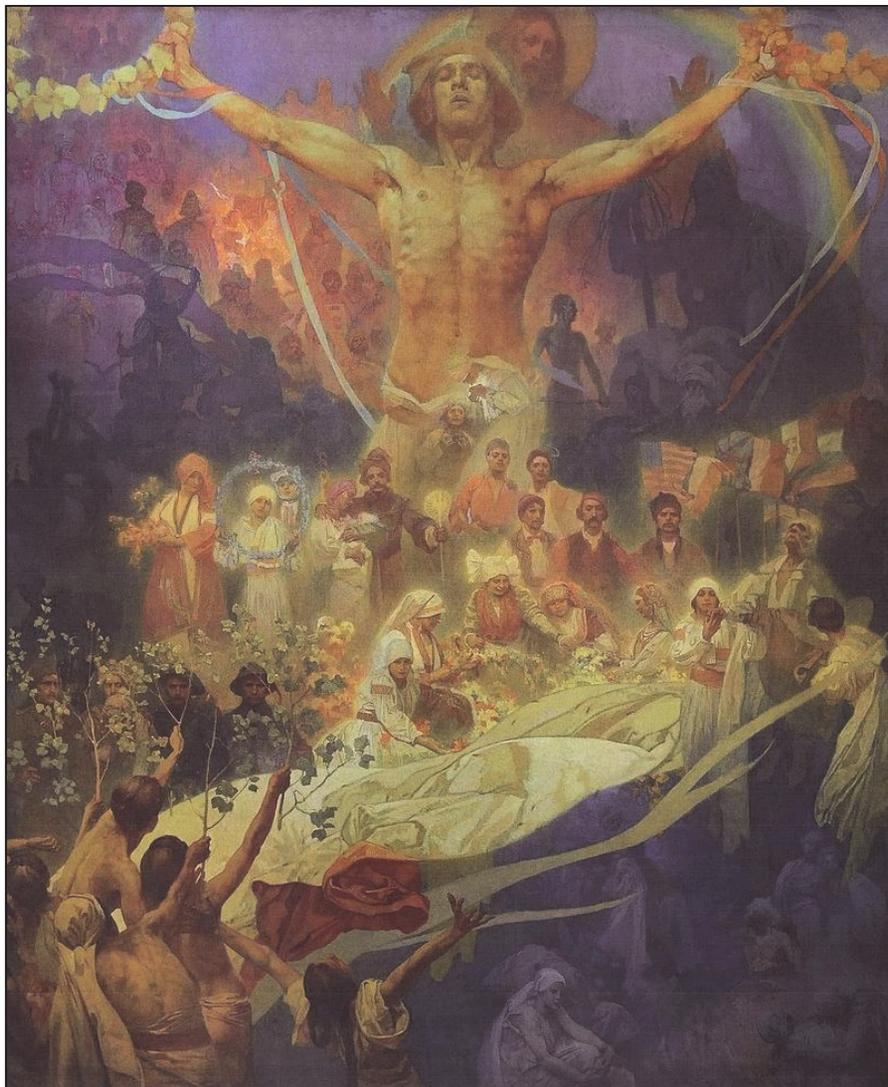
Познавайки добре славянското изкуство и душата на славянина, за да помогна на всички млади, които тръгват по пътя на славянското изкуство, аз реших да издам една приръчна<sup>5</sup> книга с елементите на все-славянското изкуство от предисторическите времена, та до днес. Тази енциклопедия на всеславянското изкуство ще излезе в Париж на всички славянски езици. (Избран е Париж, за да не се сметне, че се дават предимства на някоя славянска страна.) В нейното издание ще вземат участие всички най-видни славянски авторитети по тая материя. Най-радушно се отзова на поканата и французинът славист Diehl. Освен него ще участват професорите Нидерле, Хитил, Кондаков, Б. Попов, Павлович, Б. Филов, А. Протич, Ткалчич и др.

Интересът за книгата е извънредно голям; тя ще има голямо значение и за проучването на художествените славянски елементи. Дано тя сплоти и обедини още по-здраво всички славянски народи най-напред край славянското изкуство, а после – и край единна Славия.

Превела от чешкия ръкопис: **В. Г. Кертева**<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Чешкото словосъчетание „příručná kniha“ означава „ръководство, наръчник“. – Б. ред.

<sup>6</sup> Василка Кертева (1894 – 1967) е възпитаничка на Карловия университет, Прага. – Б. ред.



**А. Муха, Апотеоз на славянството, 1926**

## ПЕСЕНТА НА ЦИКАДИТЕ И МИТЪТ ЗА ПОЕТА

Дияна Николова  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

### Дияна Николова. Песня цикад и миф о поэте

В текста се разглежда мифологема „цикада“ и нейното присъствие в античното изкуство и в литературата на Сребряния век. Цикада още в Античността става символ на поета, аполлоническото изкуство, музика, песен. Тя е неразрывно свързана с буколическия локус, с *otium* на творца. Античната идея за цикада и нейната връзка с медът – пчелата – песен, с Ерос, с идеята за време и за творческото бессмъртие се разглежда през призмата на творчеството на Гомера, Хесиода, Платона, еллинистическите и римските поети. Анализират се присъствието на цикада в културата на Сребряния век с оглед на вариантите на превод на лексема *τέττις* на руския език в периода XVIII – XX в. (до първото поколение на руските авангардисти).

**Ключови думи:** цикада (*τέττις*), кузнечик, куранта, Анакреонт, Платон, Калимах, Феокрит, Я. Полонски, Вяч. Иванов, М. Кузмин, М. Волошин, В. Хлебников

### Diyana Nikolova. The Song of Cicadas and the Myth of the Poet

The text examines the “cicada” myth and its presence in the literature and art of the Silver Age. Since Antiquity the image of the cicada was conceived as a symbol of the poet, of Apollonian art, music and song. It was also steadily associated with the bucolic locus, with the *otium* of the artist. The argument traces the ancient idea of the cicada and its connection with honey – bee – song, with Eros, love, with the idea of time and creative immortality in the works of Homer, Hesiod, Plato, alongside other Hellenic and Roman artists. Its place and presence in the culture of the Silver Age is analyzed in view of the various translation choices related to the token lexeme *τέττις* among Russian artists from the 18th until the 20th century (up to the first generation of the Russian avant-garde).

**Key words:** cicada (*τέττις*), Grasshopper, A striking clock, Anacreon, Plato, Callimachus, Theocritus, Y. Polonsky, Vyacheslav Ivanov, M. Kuzmin, M. Voloshin, V. Khlebnikov

Античната култура говори за музическата одареност на поета, за сладостта на песента и любовта през образа на цикадата, превръщайки я във важен митопоетически концепт много преди активната ѝ употреба в буколическите жанрове, трайно обвързали я с твореца, с поета и музиканта, с „литературния пастир“. Цикадата е натоварена със специфични значения в старогръцката култура – при Омир и Хезиод, в мита

за Титон и обработката му в архаическата лирика, в мита за китареда Евном и делфийските цикади, при Платон, при елинистическите поети и античните митографи, в античните романи, при римските буколици. Цикадата става символ на поетическото *tέχνη*, на творческото безсмъртие. Трайно присъства и в разгърнатите описания на *locus amoenus* от Античността до XX век, при градежа на концепта *otium*.

Този текст се фокусира върху присъствието на цикадата в античната култура и при поетите от Сребърния век. Преводаческите избори на лексемата „цикада“ (*τέττιξ*) са различни не само в българската, но и в другите литератури и това е свързано с културния контекст, със степента на рецепция на античната литература в съответната приемна среда. За това ще става дума и насетне в настоящото изследване. На български „цикада“ се превежда с *жътварче* и най-често с *щурец*, както е в преводите на Омир, Хезиод, Алкей, Платон, Аристотел, Теокрит, Страбон. В изданието на *Реторика* (Аристотел 1993, II. 21.8, III. 11.6, прев. Ал. Ничев) цитираната два пъти фраза от Стезихор<sup>1</sup> е преведена като „жътварчетата ще пеят за себе си от земята“ (Аристотел 1993: 137, 178). На английски тази апофтегма е преведена с *grasshopper* (скакалец): „the grasshoppers will sing to themselves from the ground“<sup>2</sup>, а на руски език изборът е *цикада* (Аристотел 2000: 68, 95). Най-често за „цикада“ преводачите избират *щурец*, *кузнечик*, *сверчок*, *коник*, *кобылка*, *стрекоза*, *grasshopper*, *tree cricket* (и в диалози на Платон като *Федър*, където *τέττιξ* се превежда с *grasshopper*). В превода на *Дела и дни* на Хезиод от Грегъри Наги в белжка 11 към стих 582 Наги уточнява, че с *grasshopper* погрешно се замества *cicada* (Наги 1982). В съответната приемна културна среда тези преводачески избори се променят във времето и съобразно с разбирането за жанр<sup>3</sup>, и с оглед на диференцирането на отделните пеещи насекоми и

<sup>1</sup> Αριστοτέλης, Ρητορική, 1395a: οἷον εἴ τις λέγει ὅπερ Στησίχορος ἐν Λοκροῖς εἶπεν, ὅτι οὐ δεῖ ὕβριστὰς εἶναι, ὅπως μὴ οἱ τέττιγες χαμόθεν ἄδωσιν. Подчертаното в цитата е от мен, Д. Н.

<sup>2</sup> Аристотел 1926. Текстът е наличен в Perseus Digital Library. Старогръцките и римските автори също са цитирани по дигитализираните класически издания в тази библиотека.

<sup>3</sup> Пример за това е и лексемата „свирель“, с която в руската литература се предават наименованията на инструментите авлос (αὐλός), сиринкс (σῦριγξ), лат. *salamus*, *avena*. Тази лексема се обвързва трайно с любовната елегия и с буколическата литература и за разлика от „дудка“ не се свързва с niskия стил. Митът за сиринкса на Пан представя и Аполон Майков (*Свирель*, 1840). През XIX век примерите за обвързването на *песня* – *сладкая свирель* са много в руската поезия. Сред тях е *Блаженство* (1814) на Пушкин: „В роще сумрачной, тенистой, / Где журча в траве душистой, / Светлый бродит ручеек, / Ночью на простой свирели / Пел влюбленный пастушок...“ („В горичка сумрачна, сенчеста, / където, ромолейки в тревите ароматни, / тича светъл ручей, / през ношта на проста свирка / пее влюбено пастирче...“). Цит. по Пушкин 1999: 49. Преводите от руски език в настоящия текст са мои, Д. Н. Те са буквални, целят да предадат максимално точно значението, а не ритъма и метриката на оригинала.

натоварването им с определено значение в литературните творби, както и при процеса на проникване на разговорни и диалектни думи в литературния език. По отношение на преводаческите избори (различни в отделните културни периоди и национални литератури) следва да се отбележи и още една трудност. Тя е свързана със степента на активност на преводната рецепция на антични творби в съответната култура, както и с аудиторията, която ги познава и ползва в оригинал и преводи<sup>4</sup>. Открояването на цитат и на важни лексеми в текста предполага и „преноса“ им в съответния национален културен контекст, търсенето на лексикални съответствия и намирането на текстуални еквиваленти. Цитирана фраза, стих, лексема следва да бъде забелязана и в преводния текст, при това – като се запази смисълът и експресивността на оригинала.

Когато става дума за старогръцки и латински наименования на насекоми като *цикада*, както и на антични духови музикални инструменти изборът отново предполага съобразяване със съответната литературна традиция. Затова „свирка“ (на руски „свирель“) е преводачески избор за авлос, сирикс и другите антични флейтови инструменти<sup>5</sup>, а щурец, скакалец, жътварче, стрекоза, кузнечик, сверчок, grasshopper, tree cricket – за цикада (τέττιξ, cicada). Тези кратки въвеждащи уточнения предполагат и необходимостта от цитиране на оригинала спрямо преводното битие на античните текстове, за да се открият функциите на *цикадата* при градежа на мита за поета демиург.

Още в старогръцката култура се съгражда и нормира устойчивият образ на това насекомо – със специален статут в поетически и философски, а не в ентомологичен план. От тази гледна точка цикадата е различна от щурец, скакалец, водно конче и други насекоми, които присъстват в разгърнатите природни описания на locus amoenus в античната литература.

### **Митологемата цикада.**

#### **Песента на цикадите и поетическото τέχνη**

Още при Омир мъдростта и сладкодумието на троянските старейшини са оприличени на гласа на цикада (*Илиада*, III. 150-152):

<sup>4</sup> Това вероятно обяснява и липсата на образа на цикадата като символ на поета и творческата демиургия в българската литература. Преводната ни рецепция на антични творби е особено слаба най-вече по отношение на елинистическата литература, а преводаческите избори за цикада като „щурец“ не открояват специфичния семантичен ореол на τέττιξ, cicada.

<sup>5</sup> За разлика от руския език, където „свирель“ е общо наименование на дървени духови инструменти, на български такова общо понятие няма. Употребяват се свирка, дудук, цафара (овчарска свирка), пищялка, кавал. Доколкото в българския книжовен език от глагола „свиря“ се образуват и съществителните „свирец“, „свирия“, „свирка“, в много от преводите на антични текстове изборът също е „свирка“.

γῆραι δὴ πολέμοιο πεπαιμένοι, ἀλλ' ἀγορηταὶ  
ἔσθλοί, **τεττίγισσιν** εὐοικότες οἱ τε καθ' ὕλην  
δενδρέω ἐφεζόμενοι ὅπα λειριόεσαν ἰεῖσι: (Ιλιάς, III. 150-152)

Старост отдавна им пречеше в лютите битки да влизат,  
ала отлични оратори бяха тъй, както **щурците**  
сгушени в шумата, где то най-сладостни звуци занизват. (*Илиада*, 1976: 70)<sup>6</sup>

При Хезиод такава е определението за гласа на Музите – „сладкият звук [...] като лилия нежен“ (*Теогония*, 39-41) е сравняван с цикадата, която „звънко лее безспирна и сладостна песен“ (*Дела и дни*, 583). При Аристотел в *Реторика*, както и в трактата на Деметрий *За стила* като пример за изящен стил се дават поетически текстове, в които присъства песента на цикадата. При Деметрий (III. 142): πτερύγων δ' ὕλα κακχέει λυγυρὰν αἰοιδάν, ὄπλοτα λόγιον κάος γὰν ὀμπλεπτάμενον καταύει („под крилето излива звънката песен, когато огнената жар се разстила по земята“). Макар някои коментатори да сочат като първоизточник на този стих Сафо, повечето го свързват с Алкей (фр. 347 Lobel-Page)<sup>7</sup>. При Хезихий (*Hesychian Lexicon*) са засвидетелствани детайлно употребите на лексемата „цикада“, включително и наименованията ѝ в различните старогръцки диалекти. Сред тях е и *καλαρίς* – от *κάλαμος* (тръстика), което я обвързва активно с буколическия топос (при Теокрит X. 18 – *καλαμαῖος*), с парадигмалния любовен мит за Пан и Сиринга. Този многозначен образ (на цикадата) ще се разгърне и в посока на *пастирска песен* с образа на пастира Титир, пеещ по-сладко и по-звънко от цикада (Теокрит, I. 148).

Епитетът *звънкогласна* се формира през *ἤχέω* (дор. *ἄχέω*) – „звуча, звъня“. Още при Хезиод се появява „звънкогласна цикада“ (*ἤχέτα τέττιξ*), която „звънко започне да лее безспирна и сладостна песен“ (*Дела и дни*, 582). Насетне цикадата се антропоморфизира именно по линия на *песента, музическия дар, поета музикант* и ще е изобразявана с китара, сиринкс, авлос, както и в песенен агон с други същества.

При елинистическите поети буколическите агони градят поетически йерархии между пастирите съобразно с музическия им дар. По аналогичен начин се представят песенните надпявания между птици и насе-

<sup>6</sup> Маркирането на думи в цитатите е мое, Д. Н. В бележка 7 към стих 151 в българското издание на *Илиада* се съдържа следното странно разяснение: „Някои тълкуватели смятат, че тук под „щурци“ се разбират особен вид насекоми, които са вече изчезнали“ (Омир 1976: 485).

<sup>7</sup> Номерацията е по академичното издание на Лобел и Пейдж (Lobel-Page 1955). Относно хипотезите за авторството на този фрагмент вж. Алкей 2013: 78 – 79, Либерман 1992: 45 – 47.

коми. Уменията на пастира в амебейния агон при Теокрит често се оприличават на песента на цикада спрямо звука на други насекоми: оса (σφήξ) бръмчи срещу цикада (V. 28-29)<sup>8</sup>, жаба (βάτραχος) се състезава с щурец, със скакалец (ἄκρις):

[...] и не мисля  
с песни си да победа Сикелид знаменити от Самос,  
нито Филет, че пред тях съм аз жаба, що пей пред щурците (VII. 39-41)<sup>9</sup>

В аналогичен режим е и съпоставката между сврака (κίσσα) и славей (ἠηδών), между Аполоновата птица – лебеда (κύκνος), и папуняка (ἔλωψ):

Свраките, Лаконе, в бой срещу славей не бива да влизат,  
нито папуняк със лебед (V. 136-137)<sup>10</sup>

Ерудитската игра с ἔλωψ има характера не само на комично сравнение между Аполоновата птица и папуняка. Тя е много характерна за елинистическата литература при градежа на образа на поета и в случая отправя към по-малко известни етиологични митове. Името на птицата папуняк (ἔλωψ) е свързано и с митическия цар Епопей (Ἐπωπεύς), и с Терей (Τηρέυς), превърнат в папуняк (Аполодор, III. 14. 8), който продължил да издава същите звуци като в момента на метаморфозата – „Пу“, т.е. „Къде?“ (Аполодор 1992: 116 – 117, 183).

Сред звънко пеещите насекоми и птици привилегировано и специално място има **цикадата**. Тя е обвързана с **поетическото вдъхновение** и с **любовта** (любовната нега) още при Хезиод, преди в идилияте на Теокрит да се разгърнат трайно аналогични описания (в идилии I и VII).

Щом разцъфти ангинарът и седнал в дървото, щурецът<sup>11</sup>  
звънко започне да лее безспирна и сладостна песен  
изпод крилете си в дните томящи на лятната жега,  
тъкмо тогаз са най-тлъсти козите и виното – пивко,  
най-похотливи жените и най-маломощни мъжете,

<sup>8</sup> Βουκολιασταὶ Κομάτας καὶ Λάκων:

Κομάτας:

ὅστις νικασεῖν τὸν πλατίον ὡς τὸ πεποίθεις,

**σφάξ** βομβέων **τέττιγος** ἐναντίον. ἀλλὰ γὰρ οὐ τοι (V. 28-29)

<sup>9</sup> Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμω οὔτε Φιλητᾶν  
ἄειδον, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω. (VII. 40-41)

<sup>10</sup> οὐ θεμιτὸν Λάκων ποτ' ἠηδόνα κίσσας ἐρίσδειν,  
οὐδ' ἔλωπας κύκνοισι: τὸ δ' ᾧ τάλαν ἐσσι φιλεχθής.

<sup>11</sup> В оригинала – цикада, τέττιξ (ст. 582): ἤμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθεὶ καὶ ἠγέτα **τέττιξ**

Сириус щом изсуши коленете им, още главите,  
зной пък опърли телата; но нека тогава да има  
вече и сянка дълбока, и вино библинско, и още  
бяла погача, и с тях от козата последното мляко,  
мръвки от пасла в леса и нераждала нивга телица,  
още от първи козлета; и вино искрящо тогава,  
в сянката седнал, да пия, сърцето си с гозби наситил,  
свойто лице към Зефира, навяващ прохлада, обърнал,  
също към буйния, чистия, вечно струящия извор.

(Хезиод, *Дела и дни*, 582-595)

След това и в диалозите на Лукиан се появяват директни отправки към буколическия locus amoenus. Разпознаваме цитат от Платон (*Федър* 230 b-c) присъства в *Два вида любов* („Ερωτες, 18):

Чудесно място човек да се прислони. Защото тоя платан е и висок, и доста широка сянка хвърля. Прекрасна е и тая стройна върба, дето стеле сянката си редом. [...] Звучният летен ромон приглася на хора на шурците<sup>12</sup>.

(Платон 1982: 495)

Скоро намерихме местенце, където тясно преплитащите се клони хвърляха гъста сянка и можеше да се отгъхне от летния зной. „Ето приятно място – казах аз. – И цикадите звънко пеят в листака над главите ни.“

(Лукиан)<sup>13</sup>

Интересно борава с наследената традиция римският поет Немезиан (III в.). В неговата първа еклога описанието на буколическия локус два пъти е свързано с *тишина*, с безмълвна горичка, т.е. с липсата на природни шумове и звуци на птици и насекоми, които да пречат на песента на пастирите<sup>14</sup>. Пастирите дирят приятно място за песните си и Титир заявява, че трябва да отидат под сянката на брястове и букове, където шумоленето на бора, причинено от вятъра, да не им пречи. Макар и интересен, този пример си остава частен случай по отношение на жанровия канон. Като цяло в античната литература буколическият локус е акустично извайван – огласян е от нежно шептящи дървета, от ромон

<sup>12</sup> В оригинала – „хора на цикадите“ (θερινόν τε καὶ λιγυρὸν ὑπὸ χεῖ τῶ τῶν τεττίγων χορῶ.)

<sup>13</sup> Цит. по превода на Н. П. Баранов (Лукиан 2001). В оригинала:

ἐλεῖ δ' ἤκομεν εἰς τι συνηρεφὲς καὶ παλίνσκιον ὄρα θέρου ἀναπαυστήριον, Ἦδύς, εἰπὼν, ὁ τόπος, ἐγὼ, καὶ γὰρ οἱ κατὰ κορυφὴν λιγυρὸν ὑπὸ χροῦσι **τέττιγες**, ἐν μέσφ πάνυ δικαστικῶς καθεζόμεν αὐτὴν ἐπὶ ταῖς ὄφρυσιν τὴν Ἠλιαίαν ἔχων.

<sup>14</sup> В оригинала:

Dum fiscella tibi fluviali, Tityre, iunco  
textitur et raucis immunia rura **cicadis**,  
incipi, si quod habes gracili sub harundine carmen  
compositum. nam te calamos inflare labello  
Pan docuit versuque bonus tibi favit Apollo. (I. 1-5)

на вода и звънките песни на птици и насекоми, сред които неизменно присъстват цикадите. Пример за този оноματοпоетически език е седма идилия на Теокрит с разгърнатия буколически пейзаж (VII. 131 и сл.). На прохладно място със студена вода сред меката трева бърборят шурци (Теокрит, V. 34)<sup>15</sup>, неуморно пеят цикади и жужат пчели, но за *божественния глас на поета* се говори през *песента на цикадата*.

### Песента на цикадите и любовта

Песента на цикадите е обвързана не само с Хеликон и Парнас. В архаическата лирика тя съпровожда любовния копнеж, което логично я прави важен поетически образ и в идилията на Теокрит, и в елинистическата поезия като цяло, насетне и в романа на Лонг *Дафнис и Хлоя*.

Диалогът между лириците е започнал много преди елинизма. В достигнал до нас фрагмент от Алкей има реплика към цитираното по-горе описание на Хезиод за любовната нега, обхващаща човека, когато изгрява Сириус (т.е. през юли, в началото на лятото) – сладката песен на цикадата, носеща се от дърветата в летния зной, е звънка и тъжна, съзвучна с любовното чувство (фр. 347)<sup>16</sup>.

Този метафоричен образ на любовната страст е разгърнат и при Ибик, който говори за *жарка страст* (ἀζαλέας μανίασιν, фр. 286. 10-11), употребявайки Хезиодовия епитет за *зной*, за жарко лято (Σείριος ἄζει)<sup>17</sup>, както се среща и при Алкей (фр. 347. 5-6). При Ибик любовта традиционно е представена чрез пролетта и цъфтящи кидонски ябълки, лози, ручей сред поляни и на този locus amoenus е противопоставена опустошителната любовна страст, оприличена на Борей. Любовта е *игра, състезание*, в което побеждава Ерос (I. 97-98), и *огнена жар*, с която Афродита изгаря влюбения

<sup>15</sup> *Комат и Лакон* (Βουκολιασταὶ Κομάτας καὶ Λάκων), V. 32-34:

τεῖδ' ὑπὸ τὰν κότινον καὶ τάλσεα ταῦτα καθίζας.  
ψυχρὸν ὕδωρ τοῦτε καταλείβεται: ὧδε πεφύκει  
ποία χά στιβὰς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῦντι.

(„тук под маслината дива да пееш, под тия дървета; / студена вода тук отсам все клокочи, моравата тук има, / и туй легло от листа; и шурци тук цвърчат непрестанно“ – Теокрит 2010: 29). В стих 34 – λαλεῦντι (от λαλέω – „бърборя“). Използва се и за звуците, издавани от насекоми и животни – в случая на скакалци (ἀκρίδες).

<sup>16</sup> Алкей (фр. 347 Lobel-Page): τέγγε πλεῦμονας οἴνω, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται / ἃ δ' ὄρα χαλέπα, πάντα δὲ δίψαισ' ὑπὰ καύματος, / ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττιξ / ἀνθει δὲ σκόλυμος· νῦν δὲ γύναικες μιαρῶταται, / λέπτοι δ' ἄνδρες, ἐπεὶ <δὴ> κεφάλαν καὶ γόνα Σείριος / ἄσδει.

Стих 586 при Хезиод, описващ любовната нега при мъжете и жените, Алкей разгръща с леки изменения: *лѐпτοι* за мъжете (от *λεπτός* – „слаб, сух“), *μιαρῶταται* за жените (като „нечисти“, т.е. похотливи, съблазнителни). Вж. Алкей 2013: 79. Фрагментът на Алкей е преведен от Б. Георгиев – вж. *Антична поезия* 1970; руския превод на В. Вересаев вж. в *Елински поети* 1963: 291.

<sup>17</sup> Хезиод, *Дела и дни*, 587-588 („Сириус щом изсуши коленете им, още главите, / зной пък опърли телата...“ (Хезиод 1988: 67).

(VII. 55-56). Така песента на цикадите в знойния летен ден устойчиво се обвързва с любовната нега, с любовната песен, а от Теокрит насетне – и с „литературния пастир“ включително през едно от наименованията на цикадата – *καλαμίς* (*καλαμαῖος* при Теокрит), свързано и с етиологичния мит за юношата Каламос (*Κάλαμος*), превърнат в тръстика<sup>18</sup>, както и с инструментите авлос и сирикс, отправящи към мита за Пан и Сирина (*σύριγξ* – сирикс, *Σύριγξ* – Сирина), а насетне и с духовите инструменти *salamus*, *avena*, *tibia*, *fistula*, *harundo* при Вергилий, Овидий, Немезиан.

### Митът за цикадите

Мита за цикадите представя Платон във *Федър* (259 b-e). Някога те били хора, но загинали, слушайки с възхита омайните песни на Музите, защото забравили да се хранят. Превърнали се в цикади и получили тоя дар от Музите – от раждането до смъртта си да пеят, а след това да общават на Музите кой човек коя от тях почита най-много. В диалога на Платон не става дума само за етиологичен мит (каквито митове обичат да обработват след това александрийските поети), а за творческата демиургия и за смисъла на философските занимания, свързани с Калиопа и Урания. Платоновият Сократ казва, че цикадите пеят в знойния ден над главите на събеседниците и следят дали те разговарят или поради леност на мисълта дремят като овце по обед край извора (*Федър*, 259 c-d). Цикадите са наречени и пророци на музите (*Οἱ Μουσῶν προφῆται* – *Федър*, 262d): „Навярно и музините пророци, певците над главите ни, са причина да ни се вдъхне тоя дар“ (Платон 1982: 536).

Аристотел също дава описание на цикадите, следвайки митопоетическите представи за тях като *чисти* и *божествени* същества. Те нямат уста, а хоботче, подобно на език, и чрез него се хранят само с роса, като я усвояват напълно, без да отделят нищо след това (*История на животните*, IV. 7. 77<sup>19</sup>). И насетне тази представа се запазва и гради устойчивия образ на цикадата като специално насекомо – в поетически и философски план. При Вергилий цикадите също се хранят само с роса, а техните песни са вечни, както и славата на Дафнис (еклога V. 77-78):

Докато мащерка кърми пчелите, росата **щурците**,  
твоего име и чест, и прослава ще траят навеки.

(Вергилий 1980: 40)

<sup>18</sup> Този мит по-късно пресъздава и Нон, *Деянията на Дионис* (*Διονυσιακά*, XI. 370 – 490). Вж. руския превод в: Нон 1997. Каламос (син на речен бог) е влюбен в Карпос (*Καρπός*, лексемата означава „плод“) – син на Зефир и нимфата Хлорида (*Χλωρίς*), превърната после в богинята Флора.

<sup>19</sup> Вж. Аристотел 1996.

И в една анонимна епиграма (AP VII. 196), поместена първо в антологията на Мелеагър, става дума за звънкогласната и опиянена от капките роса цикада, която пее като лира и песента ѝ радва горските нимфи, а лирическият говорител се надява да избяга от Ерос и да си отпочине в летния следобед под сянката на чинар. Цикадата отново е звънкогласна (ἀχήμεναι τέττιξ). Този епитет отпраща и към музикалния аспект на звуците ѝ – чист, звънък, пронизителен, чуруликащ (дор. ἀχέω, йон. ἤχέω – „звуча, звъня, пее“). Епиграми на Посидип (AP XII. 98), на Антипатър (AP IX. 92) и на Памфил (AP VII. 201) също са посветени на цикадата. Антипатър (поет от кръга на Луций Калпурний Пизон) отново огласява устойчивата представа, че цикадите, когато са опиянени от росата, пеят по-звучно от лебедите, както поетът пее за благодетелите си.

Елинистическата поезия обвързва трайно **поета с цикадата** в посока, която ще концептуализират и римските автори, и творците от Ренесанса до XX век, при които otium на твореца и voluptas (ἡδονή) са свързани с музически занимания в идилично природно пространство. В пролога към *Причини* Калимах оприличава себе си на цикадата, която пее и се храни само с небесна роса (Αἴτια, fr. 1. 20-33) и която е безсмъртна, подобно на поета, обичан от Музите. Калимах оповестява „казаното“ му от Аполон – поезията трябва да е нежна, изящна като звънката песен на цикадите, а не груба като гласа на магаре<sup>20</sup>. И Теокрыт сравнява песента на пастирите със звънката песен на цикадите.

Цикадата работи в още един важен смислов режим, отпращащ към любовния сюжет за **Титон и Еос** (Ἔως – Зора). Той е свързан и с мотива за **безсмъртието**, с темите за времето, старостта и смъртта, огласени още в архаическата лирика. Митическата фабула е следната: богинята на зората се влюбва в младия троянски принц Титон (Τιθωνός) и измолва от боговете безсмъртие за любимия си, но не и вечна младост. Накрая старият Титон се превръща в цикада, тъжно пееща зад вратата в покоите на Еос<sup>21</sup>. От него остава само *гласът, песента* – символ и на любов, и на безсмъртие. Митическите версии за Титон го представят като млад и красив юноша – *пастир, китаред*. За разлика от Ганимед, обожествен по волята на боговете и дарен с вечна младост, Титон е безсмъртен, но старее. Мотивът за старостта като зло и най-тежка човешка орис се разгръща още при Хезиод и при архаическите лирици. Присъства при Сафо (фр. 58) и Мимнерм (фр. 4) и през мита за Титон, надарен с безсмъртно зло – със старост, по-страшна от смъртта.

<sup>20</sup> Фр. 1. 29-30. Руския превод на *Причини* (Пролог, 29-38) вж. в сб. *Елински поети*, 1999.

<sup>21</sup> Според логографа Хеланик самата богиня превръща Титон в цикада (Hellanicus. FGrHist. 4 F 140, цитирано по Фокнър 2008: 276).

Старостта може да бъде отхвърлена като стара кожа (γῆρας) и да настъпи обновление, метаморфоза. Лексемата γῆρας означава и *старост*, и *кожа* (на змия) и в този смисъл отпраща към мотива за подмладяването. При Калимах в *Причини* (фр. 1. 32-38) се появява като желание на поета да отхвърли старата си кожа подобно на цикада. Тежестта на старостта е оприличена на Енкелад (Ευκέλαδος) – гигант, хвърлен под вулкана Етна. В този откъс от пролога образът на старостта е свързан с мотива за *поетическо безсмъртие*, представено през цикадата и божествената песен, както и през избора на поета. Според Калимах той не трябва да е обвързан с материални изгоди и слава. Онези, които от младостта си са любими на Музите, остават такива и когато им побелеят косите, заявява той.

Има много основания цикадата да се превърне във важен поетически концепт още при елинистическите творци и трайно да се настани в *Iocus apoenus*, в буколическите жанрове, в любовната елегия, епиграмата, в епитафии за насекоми и животни. Тя е мислена като чисто създание, небесно, духовно (храни се само с роса), свързано с Музите; пее звънко и сладко, а трелите ѝ се асоциират с любовната нега и жаркия летен ден. Ражда се в земята и тази нейна хтонична природа я свързва както със смъртта, така и с безсмъртието – и в мита за Титон, и в Платоновия разказ, където Музите дават безсмъртие на цикадите заради умението им да ценят изкуството, да се възхищават на музическите песни. Цикадата обитава „приятно място“, красиво и потопено в щастливо „безвреме“ – като в копнежа на поета да е далече от социалните трусове на съвременното, в един идиличен локус, трайно обвързан и с пастира в многото му митопоетически значения, с които го изпълва античната култура.

Обвързването на цикадата с музиканта и поета присъства и в мита за китареда Евном и делфийските цикади. Разказан е накратко при Страбон (*География* VI. 1.9) и обстойно при Климент Александрийски в *Протретики* (Προτρητικὸς πρὸς Ἑλληνας, ок. 195 г.). Позовавайки се на Тимей, Страбон предава историята за музикалното състезание между китаредите Аристон и Евном, проведено на Питийските игри. Победата на Евном отбелязали в Локрида със статуя, изобразяваща го с китара и цикада на струните ѝ<sup>22</sup>. В първа глава на *Протретики* Климент Александрийски обстойно разказва мита за локриеца Евном, който свирел на лира в часа на зноя, когато цикадите пеели под листата, нагreti от слънцето. Когато се скъсала една от струните му, цикада долетяла и започнала да свири, заменяйки липсващата струна. И не песента на Евном призовала цикадата, а тя

<sup>22</sup> В българския превод на Страбон цикадата е преведена като *циурец*. Руският преводач на *География* (Г. Стратановски) запазва в превода *цикада*, следвайки оригинала: ἐδείκνυτο δ' ἀνδριάς ἐν Λοκροῖς Εὐνόμου τοῦ κιθαρφοῦ τέττιγα ἐπὶ τὴν κιθάραν καθήμενον ἔχων.

по своя воля долетяла и запяла, подражавайки на музиката му. Насетне тази история ще бъде и илюстрирана в сборниците с емблеми, пример за което е *Емблеми* на Андреа Алчиато (*Emblemata*, 1531). Илюстрациите са придружени с текста „*MUSICAM DIIS CURAE ESSE*“ („За музиката се грижат боговете“) и с посветителната епиграма, известна от *Anthologia Graeca*<sup>23</sup>.

Още в Античността и музикален жанр е назван по песента на цикадите – **теретизма** (τερέτισμα, от терέτιζω – „пея като цикада, чуруликам, тананикам“). Терминът се появява първо в анонимен елинистически трактат за музиката. Лексикографът Хезихий свързва теретизмата с виртуозните вокално-инструментални изпълнения, които подражават на песента на цикадите. Преди това Клавдий Елиан (*Шарени истории*, III. 40) извежда етимологията на *сатир/титир* (Τίτυρος) от песните (τερέτισμα), които пеят веселите спътници на Дионис: „Другари на Дионис в танца били сатирите, нарични от някои „титири“. Получили са това име покрай тананиканията, с които се забавлявали“ (Елиан 2009: 91).

И във византийската музикална култура се употребява теретизмата вече като мелизъм. Йоан Кукузел включва дълги пасажи от срички като те-ре-ре, то-ро-ро, ти-ри-ри и др., които до бъдат изпети към песнопенията. Тези срички са известни като теретизми (τερέτισματα). Козма Македонец, песнописец и учител в Ивирон между 1665 и 1700 година, пише музикален пасаж от „теретизми“ и ги нарича *atzemikon erotikon* („любовни песни“)<sup>24</sup>. С това понятие се обозначават светски композиции, свързани и с византийския жанр *кратѝмата* – песнопения в калофонен стил, в които се произнасят срички, наподобяващи ангелското пеене, наричани кратеми, теретизми. Византийските музикални трактати описват теретизми и кратеми като пеене, наподобяващо и природни звуци – трелите на цикадите, и звуци на музикални инструменти.

И в химните на Синезий от Кирена<sup>25</sup> цикадата е устойчива митология, свързана с поетическия дар. Огласявайки мечтата си за тих, спокоен и безизвестен живот, насочен към постигане на мъдрост (пастирски *otium*), Синезий заявява:

<sup>23</sup> В *Емблеми* Алчиато активно борави с античната литературна традиция, с текстове, поместени в антологите, в случая – с епиграми за животни, за цикадата и Евном (*Anthologia Graeca* б. 54). Илюстрациите на Евном и цикадата в различните издания на *Emblemata* на Алчиато вж. в Alciati at Glasgow (електронен ресурс).

<sup>24</sup> Вж. Кономос 2011: 162, 164. Като *αναυραματισμοί* тези вокални части са включвани и в литургичните песнопения.

<sup>25</sup> Синезий от Кирена (ок. 370 – 413) е оратор и поет, писал на старогръцки език, възпитаник на Хипатия в Александрия, където учи през 393 – 395 г. Автор е на 9 химна, на писма, хомилии, речи. Епископ на Пентаполис от 410 г. Цитираният химн е по сб. *Антични химни*. М., 1988. Преводът на цитата е мой – Д. Н.

Аз чух песента на цикадата, / пиеща утринна роса, / и запяха моите струни / с необичаен звук – като че / ме връхлетя вдъхновение. (IX. 45-49)

Трайното обвързване на цикадата с божественото, с песента и с музическата одареност на твореца обяснява участието ѝ в градежа на поетическия *otium*. Дори и в моралистичен и по-негативен оценъчен план – в басните на Езоп, като *Мравка и цикада* (Μύρμηξ καὶ τέττιξ), *Човек и цикада* (Ἀνθρώπος καὶ τέττιξ), цикадата отново запазва значението си на музическо създание, което пее и се храни само с роса. В баснята *Човек и цикада* беден мъж лови скакалци (ἄκρίδας), но улавя в мрежата си и цикада. Решава да я убие, а тя му се примолва да я пощади, защото не унищожава житни класове и листа, песните ѝ радват сърцата на пътниците и никой няма повънък глас от нея. Затова мъжът я пуска на свобода.

Образът на цикадата е „общо място“ в античната литература от Омир и Хезиод до александрийските и римските поети и романа на Лонг *Дафнис и Хлоя*. И ако при Омир цикадата е свързана с реторически умения, при Платон – с философията, Калимах и Теокрит поставят нови семантични акценти. За александрийските поети цикадата възпява сладкогласния поет – любимец на Музите и на Аполон, става символ на поетическо безсмъртие, свързва се и с ясно открития *авторски глас*, агонално положен в общото литературно поле. През XIX век тази тенденция отново се активизира. Видима е при модернистите, чието ерудитско и игрово дистанциране от предходниците (както и от съвременниците им) е съзвучно и съизмеримо с това на авторите от елинизма и литературната програма, огласена у Калимах през мисленето за творчеството като израз на *ярка индивидуалност*, като „чисто изкуство“, далече от масовия вкус, от постигане на материални блага, популярност, слава. В този контекст и употребите на *цикадата* като символ на поета са напълно обясними.

### Руските цикади

Руските творци от XVIII и XIX век възраждат мита за поета, в градежа на който стои и цикадата. Преводи на ода, свързвана с Анакреонт (*Към цикадата*, Εἰς τέττιγα), въвеждат трайно мотива за пеещата цикада в руската поезия. Интересът към сборника *Анакреонтически песни* (*Anacreontea*<sup>26</sup>) и към лириката на Анакреонт започва с Антиох Кантемир

<sup>26</sup> *Анакреонтически песни* е много популярен античен сборник с 60 творби на автори от различно време, включван към антологията на К. Кефалас, която на свой ред става част от *Палатинската антология* (AP). Предполага се, че сборникът е създаден в късноелинистическо време, а интересът към него започва активно от Ренесанса насетне с изда-

и Михаил Ломоносов – първите му преводачи в Русия, след това и с Г. Р. Державин, Н. И. Гнедич, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин. Заглавията на руски език първоначално най-често избират лексемата „кузнечик“ (щурец), вместо „цикада“. В *Кузнечик* (1802) Державин назовава щурца „нежен син на Аполон“, „звънкогласен“, „философ“, „любим на всички музи“. В превода на Гнедич (*Кузнечик*, 1822) цикадата отново пие роса от дърветата и царствено пее в полето край земеделците. Определена е като „сладостен предвестник на лятото“ („лета сладостный предвестник“), любима на Музите и на Аполон, чийто дар е звънкият ѝ глас („дар его – твой звонкий голос“). Цикадата е безсмъртна, мъдра, богоподобна („Ты и старости не знаешь, / О мудрец, всегда поющий, / Сын, жилец земли невинный, / Безболезненный, бескровный, / Ты почти богам подобен!“).

Още с превода на Анакреонт, осъществен от Кантемир (*К трекозе*, 1736), в руската култура се налага митопоетическият концепт „цикада“ като същество, любимо на Музите и Аполон, като безсмъртно създание:

Любят тебя и все музы,  
И сам Фебус тебя любит,  
Что звонкий тебе дал голос;  
И не вредит тебе старость.

(Обичат те и всички музи. / И самият Феб те обича, / който ти е дал звънкия глас; / И не ти тежи старостта.)<sup>27</sup>

През 1761 година и Ломоносов прави свободен превод на т.нар. стихотворение на Анакреонт *К цикаде* („Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...“), издържано в идилическа модалност. Смесовият център на текста огласява поетическия *otium* през образа на цикадата, прекарваща живота си сред меката трева, наслаждавайки се на медена роса („Препровождаешь жизнь меж мягкою травой / И наслаждаешься медвяною росой“). Цикадата е причастна към целия свят, свободна, независима от материални блага и социално-политически принуди:

Ты ангел во плоти, иль, лучше, ты бесплотен!  
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен,  
Что видишь, всё твое; везде в своем дому,  
Не просишь ни о чем, не должен никому.

(Ти, ангел в плът, или – по-точно безплътен! / Ти скачаш и пещ, свободен, безгрижен, / Каквото видиш, е твое; навсякъде си у дома, / Не молиш за нищо, не си длъжен на никого.)

---

нието от 1554 г. на Анри Естиен (известен още като Хенрик Стефан). Нито едно от стихотворенията в сборника не принадлежи на Анакреонт, както филологическите изследвания от XX век показват.

<sup>27</sup> Цит. по Кантемир 1956: 311.

Замяната на „цикада“ с „шурец“ (кузнечик) отваря различни семантични полета, поради което и прочитът изисква както отчитане на оригинала, така и на собствения национален културноисторически контекст, в който битува този митопоетически образ (*téttiç, cicada*) и обяснява съответните преводачески избори. Те са свързани и с литературния език, и с жанровата специфика на творбата. Това показват и преводите на басните на Езоп и Лафонтен, както и творбите на баснописците през XIX век спрямо изборите на лексеми за цикада в буколическите жанрове.

Баснята още при Езоп свързва цикадата с представата за леност и безгрижност – с *otium* на музиканта, който в моралистичен план е тълкуван негативно. Такъв е образът на музиканта и в баснята на Владислав Озеров *Щурец (Кузнечик, по Лафонтен, 1797)*: „кузнечик ветрени, все красны дни пропел среди веселых нив“ („шурец вятърничав, всички прекрасни дни пропя сред орните поля“<sup>28</sup>). Аналогичен е този образ и в превода на баснята на Лафонтен *Щурец и мравка (La Cigale et la Fourmi)* при Ю. Неледински-Мелецки (*Стрекоза, 1850*):

Лето целое жужжала  
Стрекоза, не знав забот.

(Цяло лято жужа / шурецът, без да знае грижи.)

И в превода на Сумароков на тази басня, както и при Неледински-Мелецки, изборът е „стрекоза“ като обобщаващо наименование за *пещо насекомо*<sup>29</sup>.

Темата за ленивия музикант (цикада, стрекоза, кузнечик) и за благоразумния труженик (мравка, муравей) се разгръща от басните на Езоп насетне и в следващите векове с аналогични внушения. В руската култура тази добре позната тема се осмисля активно и многопосочно – в различни в жанрово отношение творби (преводни и авторски) и през различни лексеми, обозначаващи цикада. „Стрекоза“ и „кузнечик“ се диференцират жанрово в руската литература, а не са плод на случаен преводачески избор, когато градят семантични полета, т.е. жанровият вектор е по-мошен от езиковия. До XVIII век в руските преводи на басните на Езоп и на Лафонтен цикадата е „сверчок“ (шурец), а от втората половина на XVIII век насетне – „стрекоза“. Л. Успенски коментира тези преводачески избори и от езикова гледна точка. Цикадата прониква активно в руския поетически

<sup>28</sup> Поетическият образ „веселые нивы“ (най-често в мн. число) е много характерен за руската поезия през XIX век и означава поля, ниви за оран, засято поле.

<sup>29</sup> Според Вейсман (*Немецко-латинский и русский лексикон, 1731*) „стрекоза“ не означава само водно конче, а е обобщаващо наименование за „кузнечик“ (шурец), „саранча“, „кобылка“ (скакалец) и др. Вж. Топоров 2006: 405 – 416.

език през XIX в. Преди това тя е заменяна с лексемата „стрекоза“ (в ж.р., по аналогия с фр. *sigale* – в ж.р.), докато „муравей“ и „кузнечик“ са в мъжки род. Така се появява странният хибрид „стрекоза“, която може и да скача, и да пее звънко в тревата (Успенски 1954: 278). При одите изборът е „кузнечик“. Още Ломоносов задава тази посока с превода на анакреонтичната ода *Εἰς τέττιγα* („Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...“). При Николай Гнедич и Гавриил Державин се налага същата образност („счастливец кузнечик“, „песнопевец“, „Аполлона нежный сын“). Определенията са аналогични на античния образ на цикадата, а преводаческият избор („кузнечик“) е свързан и с дума в мъжки род (*τέττιξ* е в м.р.). При това лексемите си остават *литературни*, необвързани с конкретните насекоми, описвани в природонаучните текстове. Замените изглеждат на пръв поглед парадоксални, когато мястото на звънко пеещата цикада заеме безшумното водно конче, ако не са литературните значения, свързани с градежа на поетически образи, дистанциращи се от конкретен денотат<sup>30</sup>. Тези лексеми в литературата не носят ентомологично значение, затова и „стрекоза“ присъства в поетически описания, сходни с тези на цикадата от античната лирика и буколическите текстове от елинизма насетне. Пример за това е и *Село (Деревня 1792)* на Н. Карамзин, където в буколическия локус са и пеещите цикади („стрекозы“), и пчелите с медените им кошери, и ромонът на ручей, и спокойно почиващият сред окосеното поле селянин, както и творецът, чийто идиличен *otium* е представен именно сред селските поля и прохладните сенчести горички. Изборът „стрекоза“ е свързан вероятно и със способността на тези „пеещи“ насекоми да издават пронизителни звуци („стрекотать“).

Многозначна е и употребата на „саранча“ (скакалец), „сверчок“ и „кони“ (щурец), редом с „кузнечик“. Речниците и сборниците с емблеми и символи също отразяват битуването на различните им значения, сред които са „лош стихотворец“, „лъжец“ и „бог Аполон“ („Сверчок, кузнечик или коник полевый значит негодного стихотворца, вряля, и Аполлона“<sup>31</sup>).

Към средата на XIX век в руската литература се настанява активно и лексемата „цикада“ – като знак за античен колорит и елемент от копнежния образ на Елада (А. Фет, *Греция*, 1842)<sup>32</sup>, с интерес към целия

<sup>30</sup> Същото се отнася и за поетическия образ на пеещия лебед (на поета, пеещ като лебед), свързан с Аполон, т.е. митопоетически концепт, а не описваната от биолозите птица, която не е пойна.

<sup>31</sup> Максимович-Амбодик 1811: 51, № 247. // *Эмблемы и символы* (Амстердам, 1705, Петербург, 1721). Цит. по Успенски 2008: 17.

<sup>32</sup> Афанасий Фет:

Там, под оливами, близ шумного каскада,  
Где сочная трава унизана росой,

спектр от значения, които цикадата носи в Античността. Много поети и преводачи през този период работят прецизно с античния поетически корпус, в който цикадата е символ на музически одарения поет. В същото време руската литература продължава да съгражда и свой собствен и уникален образ на „стрекоза“ и на „кузнечик“ – като фикционално създание, сходно с митопоетическия образ на античната цикада.

В алегоричната поема на Яков Полонски *Щурецът музикант* (*Кузнечик-музикант*, 1859), определена от автора като „шега във вид на поема“, се обиграват всички смислови пластове, които руската литература е задала (и не само руската, но и в контекста на игровите стратегии, осъществявани в буколическите жанрове от елинизма до XIX век в европейската култура). Централният персонаж в поемата е полски щурец – ненадминат музикант, чиито концерти са сред идилична природа в летния зной<sup>33</sup>. В този буколически локус се разгръща и любовта на музиканта към красивата пеперуда, наречена „Силфида“, „фея“. Поемата на Полонски е остроумна вариация по голямата тема за изкуството, твореца, любовта и смъртта. Тя активно работи с топиката на идилията и буколическата елегия. Съдържа и диалогична част (разговори на кокетката пеперуда с щуреца), и монолози на нещастния гениален поет и музикант, представя и творческите му изпитания в името на любовта, и скръбта по загиналата му любима.

Модерното осмисляне на образа на цикадата е открито при Вячеслав Иванов. То отразява нов етап в мисленето за поета, за високата мисия на поезията, разгърната системно от представителите на Сребърния век (Кузмин, Сологуб, Блок, Аненски, Хлебников, Манделщам). В *Цикади* (*Цикады*, от цикъла *Песни Дафниса*, 1895) Вяч. Иванов обиграва „кузнечик“ и през „кузнец“ (ковач), разширявайки смисловия диапазон в посока към поетическата демиургия. Така работи този образ и в лириката на Максимилиан Волошин (*Подмастерье*, 1917), където поетът е калфа на словесния, на светия занаят, ковач на думите („Ты будешь подмастерьем / словесного, святого ремесла, / Ты будешь кузнецом / упорных слов, / вкус, запах, цвет и меру выплавляя...“).

В речника на Владимир Дал лексемата „кузнец“ в диалектите означава и насекомо, и птица, издаваща характерни ритмични звуци („Кузнец. сиб.

Где радостно кричит веселая цикада

И роза южная гордится красотой...

(Там, под маслините, край шумния водопад, / където сочната трева е покрита с роса, / където радостно пее весела цикада / и южната роза се гордее с красотата...) (Фет 1982).

<sup>33</sup> Поемата започва с противопоставянето на нахалния щурец „сверчок-нахал“ (домашен щурец) спрямо цикадата, наречена „полски щурец“ („полевой кузнечик“): „Не сверчка-нахала, что скрипит у печек, / Я пою: герой мой – полевой кузнечик!“.

птица лилок, чурилка, козодой, *Caprimulgus europaeus*. Кузнечик м. насекомо конѣк, кобылка, *Gryllus*, коник, пружик<sup>34</sup>). Този акустичен образ – през издаваните ритмични звуци – ще се разгърне в посока на „куранты“ (стенен часовник), като „часы-кузнечик“ при Манделщам, макар да се появява още при Аполон Майков – поет и елинист, изящен майстор на пейзажни стихотворения, свързани и с идилични образи на селото (*Звуки нощи*, 1859)<sup>35</sup>. Този образ поема в себе си и темата за времето, за човешките сезони, смъртта, „зимата“, творческата криза, самотата, забравата (напр. в *Что поют часы-кузнечик...*<sup>36</sup> и в сборника *Tristia* на О. Манделщам).

В *Цикади* (1895) Вяч. Иванов следва ерудитски антични текстове на редица автори, говорещи за цикадата – Омир и Хезиод, Алкей и Сафо (на които е преводач<sup>37</sup>), Платон, Климент Александрийски (*Протретики*), Лонг. Цикадите на елиниста Вяч. Иванов са ситуирани в буколически локус – сред жарък летен следобед, когато Пан бленува под облака от зной, Дафнис не спи и до него е морната Хлоя („томная Хлоя“). Тук смислово се гради образът на природата, на летния зной, както и на любовта на Дафнис и Хлоя – през „истома“ (отмала), „солнечная дрема“ (унес, дрямка), „греза“ (бян) и съответно „томная“<sup>38</sup> като епитет за

<sup>34</sup> Вж. Дал <http> (стат. *Кузня*).

<sup>35</sup> При Майков: „стрекозы как часы стружат между кустов“ („цикадите като часовник стържат между храстите“). Същият образ се появява и в превода на Вяч. Иванов на Бодлер от 1905 г. (*Bohémien en voyage*): „Цикада знойная скрежещет веселей“ (Цыганы. // Бодлер. *Цветы Зла*). В оригинала – „grillon“ (насекомо, издаващо звуци). Тези звуци на цикадите присъстват и в *Цикади* (*Цыкады*, 1895) на Вяч. Иванов, определени като „скрежетопильные“ (стържещо-режещи).

<sup>36</sup> Стихотворението *Какво пее часовникът ковач* (*Что поют часы-кузнечик*, 1917) е в диалог и с К. Балмонт (*Дождь / Дъжд*) от сб. *Ще бъдем като Слънцето* (*Будем как Солнце*, 1903).

<sup>37</sup> *Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же*. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1914 (второ издание, допълнено с преводи на нови фрагменти, излиза през 1915 г.). През 1914 година Вл. Ходасевич пише възторжена рецензия за тези преводи, в която е съдържа само по отношение на русификацията на някои изрази в духа на руския песенен фолклор (*Русские ведомости*, 1914, № 145, с. 5, публ. в: Ходасевич, В. Ф. *Собрание сочинений в 8 томах*. М., 2010, Т. 2, 166 – 167). И в по-късните стихове на Вяч. Иванов е отразена тази ерудитаност, видима и в отпратките към Омир и неговите цикади:

Из Гомерова ли сада  
взять сравненье? – как цикада.

Он цикадам (сам таков!)

уподобил стариков. (*Римский дневник*, февраль 1944)

(От Омировата градина ли / да вземем сравнение – като цикада. / Той на цикадите (самият такъв!) / е уподобил старците).

<sup>38</sup> Томный – томителен, меланхоличен, вял, копнежен. Словосъчетания „томный взгляд“, „томный вздох“, „томная нега“, „полный истомы“, „сладко томительная грусть“ носят същата многозначност. Лат. *tēmetum* (поет.) означава и опияняваща напитка, вино (срв. и

Хлоя. Цикадата, наречена „звънкогласна певица, вдъхновена пророчица“ („звонкогласная певунья, вдохновенная вещунья“), се появява и в друго едноименно стихотворение на Вяч. Иванов – *Цикада* (1912), което представлява нова версия по темата *поет цикада, певец и цикада* и дискретно цитира Платон, наричащ цикадите *музини пророци* (*Федър*, 262d). Разбира се, профетичният образ на поета е граден още от Романтизма насетне в цялата многозначност на обвързванията поет – жрец – жертва – мисия – живот – смърт – творческо безсмъртие.

Образът на **поета цикада** е високочестотен в лириката на Вяч. Иванов и като цяло при поетите от Сребърния век<sup>39</sup>. Многозначността на *Цикади* предполага читателски асоциации и с Анакреонт, сравняващ Ерос с ковач (*χαλκεύς*), който го е ударил с чука си и го е хвърлил в зимния планински поток/порой (fr. 413). Стихотворението на Вяч. Иванов извиква асоциации и със слънчевия Аполон Музагет и изящно затгатва за поетическото безсмъртие и славата на поета („под теревинфом смолист“/„под теревинта смолист“, „под теревинфом победы“ /„под теревинта на победата“<sup>40</sup>). Текстът отпраща и към митовете за Дафнис и поетическите им обработки, и към *Дафнис и Хлоя* на Лонг. През 1895 година Мережковски превежда романа на Лонг, а цикълът на Вяч. Иванов *Песните на Дафнис*, създаван през същата година, кореспондира недвусмислено и със сюжета на този така известен античен буколически роман, в който любовта (любовната игра) често се описва и през песента на цикадите. Разказвайки за първите еротични пориви на любовта между Дафнис и Хлоя, Лонг често ползва този образ. В една от описаните сцени цикада се скрива в пазвата на Хлоя и пее там, а Дафнис я изважда и тя продължава да пее в дланта му. Хлоя се засмива, взема цикадата, целува я и отново я слага в пазвата си (I. 26). Цикадите участват и в описанието на невинните буколически игри на героите:

---

с Анакреонт – „пиян от жарка страст“), опиянение. Сходен с изваяния при Вяч. Иванов в *Цикади* топос е изящният и носталгично описан буколически пейзаж в дворянското имение (усадыба) при И. Тургенев (*Бригадир*, 1866, публикувано през 1868 година с подзаглавието *Рассказ*). В него присъстват всички значещи елементи от буколическия пейзаж – езерце („пруд“) с тревя и тръстики, градина с алеи от липи и ябълки и с ягоди и малини в тревата, където в негата на неподвижния следобеден зной („в томный час неподвижного полуденного зноя“) звучи гласът на девойка (вж. Тургенев 1981: 39).

<sup>39</sup> Вяч. Иванов пише и стихотворение *Цикада* (1912), а Сергей Городецки в кореспонденция с него му изпраща сонета си *Цикади* (1915).

<sup>40</sup> Теревинт (*Pistacia Terebinthus*) – дърво с вечнозелени листа, което живее стотици години (счита се за вечно, защото от младите издънки в корените му пораства ново дърво, заменящо старото). Среща се и в библейските текстове: „Разпрострях клоните си като теревинт, и моите клони са клони на слава и благодат“ (*Книга Премъдрост на Исуса, син Сирахов* 24. 19).

Дафнис плувал в реките, Хлоя се къпела при изворите. Той свирел на сиринга, състезавал се с песента на елите, тя пък обявявала състезание на славеите. Ловели бърбиви скакалци, хващали сладкогласни шурци<sup>41</sup>, цветя берели, отръсквали дървета, плодове ядели.

(*Дафнис и Хлоя*, III. 24)

За диалога с романа на Лонг говорят и следващите стихотворения в цикъла *Песните на Дафнис* на Вяч. Иванов. *Пролет (Весна)* започва с „ние бяхме деца“ и разгръща образа на пролетта, плетяща венци и любовни мрежи, както и игрите сред буколическата природа, където сред тръстиките в летния зной пеят цикади, а Хлоя плете клетки за цикади<sup>42</sup>, за да завърши многозначно с любовните „мрежи“: „Ние бяхме рибки / В мрежите на Пролетта! / Сънувахме...“ („Мы были рыбки / В сетях Весны! / Нам снились сны...“).

При Велимир Хлебников става още една трансформация на митопоетическия образ на цикадата, активно разгърнат преди това при романтици и символисти. Свързана е с изковаването на напълно нов поетически език във времето на авангардизма, когато зазвучават дръзко гласовете на „будетляните“.

Крылышкуя золотописьмом  
Тончайших жил,  
Кузнечик в кузов пуза уложил  
Прибрежных много трав и вер.  
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.  
О, лебедиво!  
О, озари!

(Хлебников, *Кузнечик*, 1908 – 1909)

От „кузнечик“ до лебед, птицата на Аполон („лебедиво“, „лебеде“, „диво“), и златните крилца и песни на цикадата се гради обобщен образ на твореца и музическата природа на изкуството – традиция, проследима от преводите на Анакреонт, *Кузнечик* и *Лебеде* на Державин през *Царскосельский лебедь* на Жуковски и *Лебеде* на Вяч. Иванов към *Памяти Анненскому* на Гумильов. Съзнанието за това е засвидетелствано и в писмо на Хлебников от 28.XI.1908 г., в което той пише: „В хора на шурците моята нота звучи

<sup>41</sup> В оригинала – скакалци (ακρίδες) и цикади (τέττιγες). Българският превод на романа е цитиран по Лонг 1976.

<sup>42</sup> От *Весна*, в цикъла *Песни Дафниса*: „Из тростников / Певунье зноя – / Цикаде Хлоя / Плела затвор; / И был не тесен / Дыханью песен / Стволин простор“ („От тръстиките / За певичката на зноя – / Цикадата, Хлоя / Плетяла клетка; / И не бил тесен / За диханието на песента / Просторът“).

отделно, но недостатъчно силно и струва ми се, няма да е изпята докрай“ („В хоре кузнечиков моя нота звучит отделно, но недостатъчно силно и, каже се, не будет допета до конца“ – Хлебников 1933: 284).

С оглед дори само на това стихотворение на Хлебников (*Кузнечик*) може да се констатира, че словотворчеството му събужда толкова много и разнопосочни интерпретации, колкото и това на александрийските поети, особено на експериментите им във фигурните стихотворения, на които са посветени десетки филологически студии, фокусиращи се върху всяка дума, всеки неологизъм, всяка необичайна отпратка към митическа фабула, върху играта с поетически диалекти и създаването на странни нови думи, върху скрити цитати/отпратки към предходните поети от Античността. Същата е и съдбата на *Кузнечик* на Хлебников – с неговите „зинзивер“<sup>43</sup>, „лебедиво“, „крылышкауя золотописьмом“, „вер“; със загадките около футуристичните му епатажни жестове и дълбинното философско осмисляне на заумния език<sup>44</sup>.

В началото на XX век се появява още един „тих“, но модерен жест на руски поет. През 1904 година Инокентий Аненски издава под псевдонима „Ник. Т-о“ сборника *Тихи песни (Тихие песни)*, чието първоначално заглавие е *От пеццарата на Полифем (Из пеццеры Полифема)*. На пръв поглед отпратката е само към Омировата *Одисея*, в която Одисей се представя на циклопа Полифем като „Никой“ (Οὔτις). Този сюжет игрово обработват още елинистическите поети. Появява се във фигурното стихотворение *Сиринкс*, за чийто автор се сочи Теокрит, и в неговата XI идилия, където се разгръща комичната версия за циклопа Полифем, влюбен в нимфата Галатея, пеещ за любовната си мъка край морския бряг. В посмъртното издание на втория поетически сборник на Аненски (1910 г.) присъства и митопоетическият образ на цикадата (*Стальная цикада/Стоманена цикада*), решен по нов начин – като символ на времето, на самотата и тихата печал. Творбата е оброчена с лайтмотива „и будет со мной – Тоска“<sup>45</sup>. Това не са *Куранты любви* (1909) на Михаил Кузмин, пеещи за любовта и времето в нежните тоналности на античната буколика, а размисъл за изтичащото време, ви-

<sup>43</sup> Зинзивер (диал.) – растението горски слез (*Malva sylvestris*). Зинзивер – синигер (лат. *Parus*).

<sup>44</sup> Стихотворението *Кузнечик* на Хлебников има няколко редакции. Публикувано е за първи път в сб. *Шамар за обществения вкус (Поцечина общественному вкусу)*, 1912). То се радва на изключителна популярност и на множество интерпретации, правени и от поети авангардисти (Д. Бурлюк, Вл. Маяковски), и от лингвисти (Якобсон, *Подступы к Хлебникову*, 1919), и в десетки филологически студии още от 20-те години на XX век до наши дни.

<sup>45</sup> По замисъл *Стоманена цикада* е втора част от цикъла *Трилистник на оброчеността (Трилистник оброченности)*.

дяно метафорично отново като стенен часовник, но метален и с ненаситни криле на цикада, които нетърпеливо бият („жадным крылом цикады / нетерпеливо бьют“). Този поетически образ, присъстващ още при А. Майков (*стрекоза/кузнечик – часы*), насетне е видим и при О. Манделшам в *Какво пее часовникът ковач*. И независимо от избора на лексеми (стрекоза, сверчок, кузнечик) това лекокрило и звънко пещо „литературно“ насекомо е обвързано с античната цикада, с песента, времето, крайността на човешкия живот и творческото безсмъртие.

Модерните прочити на митическия образ на цикадата от елинизма до руския Сребърен век се разгръщат в посока на смърт – безсмъртие (поетическо безсмъртие), музически дар, поетическо τέχνη; включват смисловия комплекс време – вечност – изкуство (поетически глас) и otium на твореца, защото цикадите са ситуирани трайно в буколически локус, обвързани са с Музите и Аполон, с Аркадия, Аркад, Пан, Дафнис, Титон, Евном. В различни културни епохи тези интерпретации участват в градежа на *мита за поета/твореца* – и в сериозен, и в игрови режим.

Образът на играещия поет и представата за изкуството като игра, шегга (παίγνιον) са много характерни още за първата европейска модерност – елинизма, за александрийската лирика. Присъстват при Калимах, в идилияте на Теокрит, при елинистическите епиграматици. Поетическият език на елинистическите творци е сложен, енигматичен, плод на филологически натрупвания, водещи на свой ред до елитарна игра с читателя. Те ползват редки думи, неологизми, цитати от литературната традиция при градежа на свой поетически език през стилизиране на поетически диалекти и разговорния език. Същото се отнася и за словотворчеството и градежа на нови художествени светове при руските модернисти, а съзнателно постигнатата непринуденост, безискусност (αφέλεια) е един от белезите на модерността и на елинизма, и на модернистите от XIX – XX в. В случая са интересни и паралелите със *заумния език* на руските футуристи, породен от нови естетически и философски импулси, но също така провокативен, взривяващ читателски нагласи, отварящ нови смислови полета с новите словесни форми. За това говори и Н. Бурлюк в *Поетически начала (Поэтические начала)*:

Много голямо значение има разположението на написаното в книжното поле. Това прекрасно са разбирали такива изтънчени александрийци като Аполоний Родоски и Калимах, разполагащи написаното във формата на лири, вази, секири и т.н.

(Бурлюк 1914)

Макар и да допуска известна фактологична грешка по отношение на авторите на фигурни стихотворения от елинизма, Бурлюк е пределно ясен в ориентацията на руските футуристи към този тип модерност, създадена именно от александрийските поети, чиито фигурни стихотворения са определяни като „техническа шега“ (τεχνολαίγυιον), което отразява целия спектър от значения на τέχνη, свързан и с изкуство, виртуозност, умение, и с наука, и със занаяти.

Сред модерните реплики към античната култура е и многозначният художествен образ, създаден от Казимир Малевич в *Крава и цигулка* (*Корова и скрипка*, 1913). Картината представя твореца, „пастира“ през литературни и живописни кодове, съграждани от Античността до модернизма. Малевич заявява алогичността на връзката между обектите (крава – цигулка). Картината освобождава зрителя от традиционни асоциации, израз е на идеята му за „безпредметност“ и предполага създаването на нови асоциативни редове. В нея могат се открият и кодовете на пасторалното, и специфична игра между звук и образ, и дискретен „цитат“, свързан с цикадите. Доколкото именно на струните на цигулката е поставена кравата, тя би могла да се възприема и през разказа за локриецата Евном, илюстрирана и в сборниците с емблеми (в *Емблеми* на Андреа Алчиато).

Ако интерпретираме картината в този смислов регистър, замяната на *цикадата* с *крава* в стратегиите на авангардист като Малевич е игрово „взривяване“ на традиционните буколически кодове, отхвърляне на строгите опозиции сакрално – профанно, небесно – земно, идеално – реално, логично – „алогично“ (за алогичната съпоставка в *Крава и цигулка* Малевич пише на гърба на картината, че е израз на борбата с логизма, с еснафския смисъл и предрасъдъци<sup>46</sup>). Модернистите са активизирали не само образа на пещата цикада, но и „буколически“ образи като този на кравата<sup>47</sup>. В дебатите за природата на изкуството се включва и Анатолий Мариенхоф със статията *Крава и оранжерия* (*Ко-*

<sup>46</sup> „Алогическое сопоставление двух форм – „корова и скрипка“ – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками.“ Цит. по Шатских 1996: 32.

<sup>47</sup> При руските модернисти присъства в картини на М. Шагал, на Н. Гончарова (*Синята крава*, 1911), във футуристичната провокация на В. Каменски *Танго с крави* (*Танго с коровами*, 1914 – [https://imwerden.de/pdf/kamensky\\_tango\\_s\\_korovami\\_1914.pdf](https://imwerden.de/pdf/kamensky_tango_s_korovami_1914.pdf)). В статията си от 1919 г. *Аполон в схватка (живописиста в поезията)* (*Аполлон в перепалке (живопись в поэзии)*) А. Кручоних заявява:

Поэзия что такое?

Укража дойное молоко

А корова?!!!!

Слово!

А бык????

Язык!

(Поезията какво е? / Кражба на дойно мляко / А кравата?!!!! / Дума! / А бикът???? / Език!). Цит. по Кручоних 1923.

рова и оранжерия, 1922), която започва с твърдението, че съвременната естетика е пуснала кравата в оранжерията, т.е. занаятчийското при прекрасното, при високото изкуство (Мариенхоф 2013: 643). Дебатите около роящите се в тези десетилетия „изми“ в руското изкуство се огласяват и през програмни творби с елементи от буколическия код, и през полемични текстове, в които пастир, крава, градина (оранжерия), песен (свирене) се натоваарват с много нови значения. Пример за това е и *Поемия за славея* (*Поемия о соловье*, 1916) на Василий Каменски, където песента на славея е като пастирската песен<sup>48</sup>.



**К. Малевич,  
Крава и цигулка, 1913**



**А. Алчиато, Емблеми 1534, Париж;  
1621, Падуа**

<sup>48</sup> „Свирелит пастух. Тру-ту-ру...“ [...] „Певучий пастух. / Соловей-Солнцелей. / Песневестный поэт...“; „Звонче лей, соловей, / В наковальне своей / Рассыпай искры истому лету. / Цивь-цинь-ций – / Цивь-цинь-ций“ (В. Каменский, *Поемия о соловье*, вж. Четири птици 1916).

При модернистите с глагола „свирелит“ се образуват и словосъчетания като „свири Пан“ (Вяч. Иванов), „свири жаба“ (М. Кузмин), „свири пастир“ (В. Каменски). Честотността на употреба на такива образи подсказва, че те имат потенциала да се разгръщат и при модернистите от XIX и XX век в посока, зададена още от александрийските поети – като размишъл за поета и изкуството, за прекрасното, за творческа игра – сериозност, за отношенията високо – битово, прозаично; миметизъм – антимиметизъм, за творческата демиургия и божествената мисия на твореца.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алкей 2013:** Алкей. *Избранные фрагменты: „Лучшее лекарство“*. Состав. и комм. С. А. Степанцов. Москва: МАКС Пресс, 2013.
- Антична поезия 1970:** *Антична поезия*. Прев. от старогръцки и латински: Б. Георгиев. София: Народна култура, 1970.
- Антични химни 1988:** *Античные гимны*. Составление и общая редакция А. А. Тахо-Годи. Москва: Издательство Московского университета, 1988.
- Антология 1967:** *Антология на световната любовна лирика*. София: Народна младеж, 1967.
- Аполодор 1992:** Аполодор. *Митологическа библиотека*. Прев. от старогръцки: М. Славова. София: Наука и изкуство, 1992.
- Аристотел 1926:** Aristotle. *The Art of Rhetoric*, translated by John H. Freese, Cambridge and London: Harvard University Press, 1926.
- Аристотел 1993:** Аристотел. *Реторика*. Прев. от старогръцки: Ал. Ничев. София: СОФИ-Р, 1993.
- Аристотел 1996:** Аристотель. *История животных*. Пер. с древнегр. В. П. Карпова. Москва: Издательский центр РГГУ, 1996.
- Аристотел 2000:** Аристотель. *Поэтика. Риторика*. Пер. с греч. В. Апелльрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, 2000.
- Балабанов 1939:** Балабанов, Александър. *Любов и поезия*. София: Хемус, 1939.
- Батюшков 1989:** Батюшков, К. Н. *Сочинения*. Том первый. Москва: Художественная литература, 1989.
- Бурлюк 1914:** Бурлюк, Н. Д. Поэтические начала. // *Футуристы. Первый журнал русских футуристов*, № 1 – 2. Москва: Футуристы „Гилея“, 1914.
- Дал http:** Даль, Вл. И. *Толковый словарь живаго великорусского языка*, <http://slovardalja.net/>.
- Деметрий 1978:** Деметрий Фалерский. О стиле. Пер. Н. А. Старостиной и О. В. Смыки. // *Античные риторики*. Москва: Издательство Московского университета, 1978, 237 – 286.

- Елиан 2009:** Елиан, К. *Шарени истории*. София: Архетип, 2009. Прев. от старогръцки: Н. Шаранков, Н. Панова.
- Елински поети 1963:** *Эллинские поэты*. Москва: Художественная литература, 1963.
- Елински поети 1999:** *Эллинские поэты VII – III вв. до н.э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика*. Москва: Ладомир, 1999.
- Калимах 2015:** Callimachus: *Aetia*. Trans. Susan Stephens. Carlisle, Pennsylvania: Dickinson College Commentaries, 2015.
- Кантемир 1956:** Кантемир, А. Д. *Собрание стихотворений*. Ленинград: Советский писатель, 1956.
- Кономос 2011:** Кономос, Д. Музикалната традиция на Атон. // *Християнство и култура*, 2011, брой 3 (60), 154 – 168.
- Кручоних 1923:** Крученных, А. Е. *Сдвигология русского стиха*. Москва: МАФ, 1923.
- Кузмин 2000:** Кузмин, М. А. *Стихотворения*. СПб.: Академический Проект, 2000.
- Либерман 1992:** Liberman, G. Lire Sappho dans Démétrios, „Sur le style“ // *Quaderni urbinati di cultura classica*, Vol. 40, № 1 (1992), 45 – 47.
- Лобел и Пейдж 1955:** Lobel and Page. *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Лонг 1976:** Лонг. Дафнис и Хлоя. // *Антични романи*. Прев. от старогръцки: Б. Богданов. София: Народна култура, 1976.
- Лукиан 2001:** Лукиан из Самосаты. О пляске. // Лукиан. *Сочинения*. Т. 2. Пер. Н. П. Баранова. СПб.: Алетейя, 2001.
- Мариенхоф 2013:** Мариенгоф, А. Б. *Собрание сочинений в 3 томах*. Том 1. Москва: Книжный Клуб Книговек, 2013.
- Наги 1982:** Nagy, G. Hesiod. // *Ancient Writers*. New York, 1982. (текстът е достъпен в The Center for Hellenic Studies  
<<https://chs.harvard.edu/primary-source/hesiod-works-and-days-sb/>>)
- Нон 1997:** Нонн Панополитанский. *Деяния Диониса*. Пер. с древнегреческого Ю. Голубец. СПб.: Алетейя, 1997.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея*. Прев. от старогръцки: Г. Батаклиев. София: Народна култура, 1971.
- Омир 1976:** Омир. *Илиада*. Прев.: Ал. Милев, Бл. Димитрова. София: Народна култура, 1976.
- Платон 1979:** Платон. Ион. // Платон. *Диалози*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1979.
- Платон 1982:** Платон. Федър. // Платон. *Диалози*. Т. 2. София: Наука и изкуство, 1982.

- Пушкин 1999:** Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений*. Т. 1. СПб.: Наука, 1999.
- Соловьев 1990:** Соловьев, Вл. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // *Пушкин в русской философской критике*. Москва: Книга, 1990, 41 – 91.
- Тахо-Годи 1988, съст.:** *Античные гимны*. Под ред. А. А. Тахо-Годи. Москва: МГУ, 1988.
- Теокрит 2010:** Теокрит. *Идиллии*. Прев. от старогръцки: Тодор Дончев. София: АЛЯ, 2010.
- Топоров 2006:** Топоров, В. Н. Этимологические заметки. // *Ad fontes verborum: Исследования по этимологии и семантике: К 70-летию Ж. Ж. Варбот*. Москва: Индрик, 2006, 405 – 416.
- Тургенев 1981:** Тургенев, И. С. *Собрание сочинений в 30 томах. Том 8. Повести и рассказы 1868 – 1872*. Москва: Наука, 1981.
- Успенски 1954:** Успенский, Л. В. *Слово о словах*. Москва: Детгиз, 1954.
- Успенски 2008:** Успенский, Ф. И. *Три догадки о стихах Осипа Мандельштама*. Москва: Языки славянской культуры, 2008.
- Фет 1982:** Фет, А. А. *Собрание сочинений в двух томах. Том 1. Стихотворения. Поэмы. Переводы*. Москва: Художественная литература, 1982.
- Фокнър 2008:** Faulkner, A. *The Homeric Hymn to Aphrodite: Introduction, Text, and Commentary*. Oxford: Oxford Classical Monographs, 2008.
- Хезиод 1988:** Хезиод. *Теогония. Дела и дни. Омирови химни*. Прев. от старогръцки: Ст. Недялкова, Р. Константинова. София: Народна култура, 1988.
- Хелер 2002:** Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. // *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. Москва: МИК, 2002, 5 – 22.
- Хлебников 1933:** Хлебников, В. *Собрание произведений*. Т. 5. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1933.
- Четири птици 1916:** *Четыре птицы*. Давид Бурлюк, Георгий Золотухин, Василий Каменский, Виктор Хлебников: сборник стихов. Москва: К, 1916.
- Шатских 1996:** Шатских, А. *Казимир Малевич*. Москва: Слово, 1996.

## МЕЖДУ ДИОНИСИЕВСКИЯ ЕКСТАЗ И ЭТИЧНОТО ПРЕОБРАЗЯВАНЕ В СБОРНИКА *РЪЖ* НА АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

**Марияна Биелич**  
Загребски университет

**Марияна Биелич. Между дионисийским экстазом и этическим преобразованием в сборнике *Рожь* Ангела Каралийчева**

Статья рассматривает в основном жертвенно-трагический аспект сборника рассказов *Рожь* Ангела Каралийчева, тесно связанный с этической и эстетической функциями анализируемых текстов. В интерпретации я в первую очередь опираюсь на теорию Рене Жирара о жертвенном и трагическом. Хотя в сборнике мы обнаруживаем элементы дионисийского начала и специфической виталистической трансгрессивности, они тоже подчиняются этической рефлексии, в соответствии с которой единственную возможность избавления от кризиса, который в тексте мыслится как вездесущий грех, можно найти в образе внутренней моральной трансформации, то есть в своего рода эпифании. Богоявление представляется как божественное вмешательство, обеспечивающее глубокую духовную трансформацию, с которой связаны как отказ от насилия, так и любая форма человеческого творчества, т. е. положительные трансформации, являющиеся основой культурного феномена.

**Ключевые слова:** *Рожь* Ангела Каралийчева, дихотомия жертвенное – трагическое, дионисийский экстаз, мотив Богоявления

**Marijana Bijelić. Between Dionysian Ecstasy and Ethical Transformation in Angel Karaliychev's *Rye***

The report focuses on Angel Karaliychev's collection of short stories *Rye* with regard to the sacrificial-tragic aspect of the collection's ethical and aesthetical function. In the analysis I mostly rely on René Girard's mimetic theory concerning sacrifice and the tragic. In the collection, Dionysian and vitalistic elements are subjugated to moral reflection in which the only possibility of salvation from a crisis, conceptualized as an omnipresent sin, is found in the form of an internal ethical transformation – that is, as an epiphany. Theophany is conceived in the form of divine intervention, a deep spiritual transformation, which on the one hand, is connected to the rejection of violence, and on the other hand, to every form of human creation, i.e. positive transformation that makes up the core of cultural phenomena.

**Key words:** Angel Karaliychev's *Rye*, dichotomy sacrificial – tragic, Dionysian ecstasy, the motive of the Epiphany

### Увод

В книгата си *Септември '23: идеология на паметта* (2006) Бойко Пенчев си поставя задачата да направи критически преглед и да деконструира литературноисторическите детерминанти на септемврийската литература. Централното събитие – Септемврийското въстание, той разглежда предимно като ключова идеологема на комунистическата тоталитарна култура 1948 – 1989 (Пенчев 2006: 9 – 11). Противно на тази редуktivна идеологическа концепция, произведена от тоталитарната култура, септемврийската литература съдържа елементи, които дават възможност разглеждането на текстовете, традиционно назовавани с този термин, да се извършва в алтернативен контекст – в рамките на виталистичната философия на Фридрих Ницше и Жорж Батай, противопоставяща се на идеологическата и непредполагаща сближаване на двете концепции. Смятам обаче, че е възможно да се направи връзка между литературноисторическата детерминираност на септемврийската литература с елементите на виталистичната философия и дионисиевското начало, ако септемврийската литература се разглежда през призмата на жертвено-трагичния комплекс, който има съществена функция в представителните за нея произведения. В центъра на мита за Дионис е жертвоприношението, *sparagmos* в чест на бог Дионис, жертвеният козел, а това ни насочва към жертвоприносителния характер на този мит, към който ни насочва и Рене Жирар в полемиката си с Ницше, намерила място в книгата му *Насилието и священото* (*La Violence et le sacré*, 1972), в глава пета, озаглавена *Дионис*. Подобно мнение споделят и други теоретици на трагичното.

Отношението на сборника *Ръж* (1924) към историческия контекст на Септемврийското въстание Иван Станков представя по следния начин:

Книгата на А. Каралийчев *Ръж* е инспирирана от септемврийските събития, но тя не е революционна. Тя не е и историческа. В някои от разказите се чувства глухият екот на кръвопролитията, но взети само в тяхната античовешка същност, без да се анализират причините, били те социални, идеологически и т. н.

(Станков 1999: 107)

Тезата, че сборникът „не е революционен“, всъщност подкрепя твърдението, че той не е подчинен на марксистко-революционния идеологически проект (същото мнение изразява и Б. Пенчев). Всъщност отричането на съществуване на каквато и да е идеология не означава, че Станков отхвърля историко-политическия контекст на Септемврийското въстание и литературноисторическия контекст на септем-

врийската литература (теза, близка до тази на Пенчев, деконструираща идеологическия проект на „септемврийската литература“). Към литературноисторическите параметри на произведението Станков отнася и етическата функция на сборника на Каралийчев – проблем, който разглеждам като особено важен за цялостното функциониране на текста. Етическата функция играе ключова роля и при (само)определянето на литературната функция, както и при изясняване на връзката на текста с обществено-политическия контекст.

Вниманието в настоящия текст ще бъде насочено предимно към жертвено-трагичния аспект на сборника *Ръж* и на неговата естетическа и етическа функция в контекста на септемврийската литература. Разказите от сборника *Ръж* не могат да бъдат разглеждани само като символична интерпретация на септемврийските събития. Те съдържат и елементи, които имат съвсем различен смисъл и които в никакъв случай не са подчинени на септемврийската тема, но които съвсем съзнателно ще оставя встрани от своето внимание, без да отричам тяхното съществуване.

### **Жертвено-трагичното, баладичното и дионисиевското, етическата перспектива**

Баладичният характер на „септемврийската литература“, включително на сборника с разкази *Ръж*, неведнъж е коментиран от страна на българските литературоведи. Интерес представлява становището на Бойко Пенчев, който описва баладичния характер на разказите на Каралийчев по следния начин:

Парадоксално баладата става пораждаща матрица на модерно повествование при Каралийчев. Балада обаче не като „присъствие на фантастичен елемент“, а като наративизация на някакво престъпване...

(Пенчев 2006: 46)

Пенчев свързва трансгресията с вече споменатото присъствие на дионисиевския принцип. Трябва да припомним, че трансгресията на основните закони в сърцевината на обществения ред е онзи принцип, който свързва революцията с принципа на трагичното<sup>1</sup>. Ето защо наличието на дионисиевското начало не изисква изключването на сборника *Ръж* от социално-историческия контекст на септемврийските събития, а напротив – нашите разсъждения имат за цел да открият онези моменти, които бележат тяхната взаимна свързаност.

---

<sup>1</sup> По този въпрос вж. Уилямс 1966, Янион 1976.

От друга страна, противно на аморализма, имплицитен от виталистичната философия, Иван Сарандев, интерпретирайки произведенията на Каралийчев, отбелязва етическия ангажимент на емоционалното въздействие върху читателя като основен механизъм, чрез който се реализира моралната поанта (Сарандев 2004: 276), но критикът не анализира подробно текстуалните стратегии, чрез които това въздействие се осъществява. Характерно за Каралийчев е, че етическата перспектива не се разгръща във вид на рефлексия, а реализирането ѝ е крайно фрагментарно, под формата на изведено смътно чувство за грях най-често чрез идентифициране на трансгресията с греха, както и чрез сугестиране на копнежа по неговото катартично изкупление, като едновременно с това се утвърждава идеалът на доброто и красивото, за които само се загатва посредством някои по-общи символи, като белите волове, белите птици или заветния строеж на чешмата. Относно особеностите в описанието на природата при Каралийчев, Фурнаджиев и други автори от този период Бойко Пенчев прави следното наблюдение:

[П]риродата при Каралийчев е неотделима от Греха. [...]. Природата при Каралийчев, а и при Фурнаджиев и ред други автори от 20-те години е онава, което надхвърля нормите, което е винаги „в повече“ спрямо социалното. (Пенчев 2006: 41)

Такова схващане за природата като извънкултурна другост, свързана с греха, т.е. с демоничния принцип, е описано от Рене Жирар в книгата *Насилието и свещеното*. Природата при Жирар, особено природната стихийност като радикална извънкултурна другост, поради нейното разрушаващо въздействие върху културния порядък е сравнена с миметичното насилие (вътрешното насилие в сърцевината на революционен феномен, насилието, което заплашва с унищожение общностите и което е в сърцевината на септемврийката травма):

Послужихме си с метафората за огъня; бихме могли да използваме буря, потоп, трус или чума; това всъщност не биха били метафори, но това не означава, че възприемаме теза, според която сакралното е изкривено възприемане на природните явления. Сакралното е всичко онова, което започва да властва над човека, когато човекът повярва, че той е господар. (Жирар 1990: 39)

В книгата си *Насилието и свещеното* Жирар не употребява термина „грях“, защото основава анализа си върху данни от нехристиянската и предхристиянската култура, за които не е характерен строгият дуали-

зъм добро – зло, така че терминът „сакрално“ се отнася към общия религиозен опит, т.е. към жертвената трансгресия, която не се свързва с понятието за грях, съответно със злото.

От една страна, в сборника трансгресията наистина се осъществява като проникване на разрушителната природна стихийност в живота на общността (най-ясният пример за подобна артикулация на този проблем е разказът *Змей*) и в този контекст е основателно да приемем становището на Пенчев за връзката между природата и греха в трактовката на тези теми от Каралийчев. От друга страна, природата се проявява и в съвсем противоположен образ – не като демонично, стихийно нахлуване на другостта, която разрушава установения ред, а като място на винаги изгубената невинност преди грехопадението в миметичното насилие (септемврийските събития). Тук природата не означава прекрочване на общественото, а точно обратното – невъзможния копнеж за връщане в състоянието преди трансгресията и грехопадението, т.е. налице е антимеритният копнеж за завръщане към изгубеното начало, свързано с образа за Майката Земя, с предпатриархалния матриархален фантазъм за съвършено единство и хармония (както между хората като братя, така и между хората и Майката Земя). Тук трябва да припомним, че Пенчев осмисля особеностите на взаимовръзката между ролята на земеделския труд и дионисиевските екстатични моменти, които не са тъждествени с установените от Жорж Батай различия между профанното (детерминирано чрез забрани, т.е. чрез закона) и сакралното (кото се основава на трансгресията на закона и отхвърлянето на нормата) (Пенчев 2006: 40 – 41). По-нататък в текста ще се спрем върху конкретни примери за трансгресията и екстаза в сборника *Ръж*.

### **Трансгресията като грях, невинната и греховната природа, епифанията като етическа трансформация**

Още в първия разказ – *Окрелчето*, един трансгресивен момент се превръща в асоциативен център на текста, който свързва редица логически несвързани „събития“. Общият знаменател на отделните случки е неясното чувство за грях на главния герой, в чието съзнание се конструира специфична връзка между на пръв поглед взаимно независими събития. Доминиращото чувство за вина налага етическата перспектива в осмислянето на събитията. В своеобразния поток на съзнанието поредицата идилични образи от детството е прекъсната от болезнения спомен за собствения грях от проявена детска жестокост – хвърляне на камъни по стареца. Посредством включването на митичния пророчески разказ на стареца в поредицата от спомени споменът за греха от детст-

вото се свързва с късните септемврийски събития. Централният момент – грехът, функционира като нит, който прави възможно асоциативното свързване на иначе логически несвързани събития: хвърлянето на камъка и случилото се по-късно септемврийско насилие са обрисувани като неясно и болезнено чувство както за собствен, така и за общ, вездесъщ грях – за човешката жестокост и насилие, въплътени в знака на кръвта и кървавите рани. Неясното чувство за общия грях предизвиква копнеж по катарзис, който се осъществява на имагинерно равнище в приказно-митичната сцена на ритуалното измиване на кървавите рани на чешмата, което е един от водещите мотиви в сборника, означаващ необходимост от катарзис. Всъщност този копнеж се реализира само на имагинерно равнище (чрез сцената на измиването на кръвта на чешмата, свързано с митичното пророчество). След катарзиса, реализиран в имагинерен план, следва неопределеният и ненамерил отговор символно зададен въпрос за обхвата на разрушението, т.е. за възможността да се унищожи добротата като копнеж по доброто, копнеж по позитивна трансформация, която в целия сборник е изобразена посредством символиката на бялата птица, на белия орел (тази птица символизира копнежа на човешката душа към издигане, сублимация):

Ние спряхме пред чешмата и аз намокрех челото си с водата, която е плакнела раните на падналите другари. И ми стана тъй леко на душата!

Ако опънеш лъка – стрелата ще се обърне към орела в небето. Може ли стрелата да улучи орела?

(Каралийчев 2004: 12)

Разказът завършва с констатирането на смъртта, със спомена за загубата, с чувството за общочовешки грях, нарушило равновесието и усещането за нормалност, след което изплуват идиличните образи на земеделския живот, проектирани в миналото, и копнежът по завръщане в идеализираното начало преди грехопадението: „Да се върна: вчера. Да поведе воловете пак. Баща ми да размаха копралята и да викне: – Гя обърни! ...“ (Каралийчев 2004: 12).

Цитирианият откъс представя идеализираната представа за миналото като съвършена хармония и единство на общността, т.е. като състояние на невинност преди грехопадението в (пост)революционно насилие, обхванало общността. Подобни образи се осъществяват неколкократно, изразявайки иреалността и невъзможното събждане на бляна (невъзможното „завръщане“). Най-ясния пример за такъв тип имагинерни картини, чрез които се изразява копнежът по възвръщане на изгубената невинност, съдържа разказът *През прозореца*:

– Вземете и яжте! Измийте с огнена вода ръцете си, от които капят кървави капки.

Ако можехме да бъдем само братя! Добри и верни синове на щедрата земя. Да ставаме от коравото легло сутрин рано, да измиваме очи срещу изгрев и като деца да се радваме на слънцето, което тръгва над нивите да влее сок и здраве в техните жили-бразди. Да прием топло ведро мляко и когато свием мишци, да усещаме как прелива сила. Да пее ралото и сърпът в ръката ни. Очите ни да са здрави, когато се впият далеч към сивите хълмове, където расте хляб.

(Каралийчев 2004: 13)

Цитираната картина е особено регресивна, представя фантазма за завръщане към идеализираното единство с Майката Земя, т.е. към идеалното единство на хората, осъществено чрез образа на братството, докато разрушаването на това идеализирано единство се възприема като падение. Това ни насочва към текста на Рене Жирар *Виждам сатаната да пада като светкавица*<sup>2</sup> (*Je vois Satan tomber comme l'éclair*, 1999), в който Източният грях се идентифицира с демоничното миметично желание, пораждащо насилие, което унищожава хармонията в общността и превръща хората в съперници. Трябва да се отбележи, че невъзможното завръщане към невинността се асоциира с ритуалното измиване на окървавените ръце, при това изразното средство за означаване на катарзиса се явява оксиморонът „огнена вода“, който обаче тук се превръща в плеоназъм. Въпреки че сме свикнали да възприемаме огъня и водата като антоними, в жертвоприносителния контекст двата елемента представляват естествени средства за ритуално пречистване. Затова тук образът на огнената вода, с която се измиват ръцете, не функционира като оксиморон, а като плеоназъм, който недвусмислено насочва към жертвоприносителния мотив.

<sup>2</sup> Заглавието на книгата на Рене Жирар е по Лука 10:18. В библейския текст глаголът обаче е в минало несвършено време (фр. превод: „Je voyais Satan tomber du ciel comme un éclair“), а освен това назовава провенцията на Сатаната – той пада „от небето“. Според българското синодално издание този стих от Библията звучи по следния начин: „Видях сатаната как падна от небето като светкавица.“ Глаголното време е отново минало, но за разлика от френския преводен вариант е в минало свършено. В оригиналното заглавие на книгата на Жерар обаче е използвано сегашно време и поради това сме дали в основната част на текста буквалния превод на български. Вариантът, официализиран в българското издание на книгата на Р. Жирар (*Видях сатаната как падна от небето като светкавица*. София: Изток-Запад, 2006), следователно цитира библейската фраза, но се отклонява от заглавието на оригинала. Хърватското издание, цитирано в настоящата статия, също повтаря библейския стих, поради което глаголът е отново в минало време, но е интересно да се отбележи, че е използван не перфект, а имперфект (вж. Жирар 2003). – Б. ред.

Също така идеализираният образ на природата като изконна идентификация с невинността противоречи на цитираната от Пенчев теза, според която „природата при Каралийчев е неотделима от Греха“ (Пенчев 2006: 41). В сборника *Ръж* природата е несъмнено свързана с греха, но това в никакъв случай не е единственият начин, по който тя присъства. Всъщност виждаме, че тя се реализира в два противоречащи си плана – и като имагинерно пространство на безвъзвратно изгубената невинност, и като пространство на радикалната демонична другост, чието нахлуване унищожавя реда и общността. Демоничният характер на природата на много места в сборника се свързва с травматичните революционни събития, но от друга страна, често се представя успоредно с коренно противоположен аспект на човешката дейност – с пламенните еротични страсти. Тук трябва отново да припомним казаното от Жирар, според когото (трансгресивната) сексуалност заедно с деструктивните природни явления спада към редицата на стихийните феномени, които разрушават обществения ред и поставят самата общност пред опасността от разруха (Жирар 1990: 44), а в предхристиянските общества те са белязани от знака на свещеното (което не изключва демоничния аспект на сакралното). Ако вземем предвид възгледа на Жирар за връзката на тези явления с демоничното „насилие или святост“, заплашващо колектива и същевременно дефиниращо общността, връзката между демонизираната природна стихийност, революционните събития и прекомерната сексуалност в сборника *Ръж* става разбираема.

Освен цитираните примери на изконната невинна природа и демоничната природна стихийност (където природата и в двата случая се разглежда през призмата на морала) природата присъства и в аморалния виталистичен контекст като „вечен живот“, който се противопоставя на смъртта и разрушението. В тази перспектива обществените събития се описват в рамките на природния катаклизъм (бурията) и циклично възобновяване на живота. След разрушителната сила на природата – вятъра, който в септемврийския дискурс често се използва като метафора на катастрофалните обществени събития, т.е. след като вятърът е счупил клона, на който се намира птичето гнездо с яйцата, главният герой (който тук все още е момче) си задава въпрос за смисъла на събитието:

– Какъв е тоя вятър, който събаря комини, кърши грани, капичка гнезда и заваля правата ръж?

– Дядо Христо, къде ще спи довечера майката, като няма гнездо?

– Където я сварата свари, а утре ще свие ново и нов живот ще почне.

(Каралийчев 2004: 11)

Между другото, такава аморална позиция за унищожаването и създаването, съответно за витализма на природата „отвъд доброто и злото“, бива включена в един по-широк етичен контекст. Вече бе обърнато внимание как точно в този разказ асоциативният център е свързан с чувството за грях на главния герой, с революционните събития и с общия „грях на света“, намиращ израз в неразбираемата жестокост на хората към ближните. Може да се направи изводът, че в разказа *Окрелчето* природната стихийност, унищожаването и обновлението на природата представляват същевременно и паралелизъм, и контрапункт на събитията в човешкия свят – революционните събития са едновременно човешко творение и гибел, а в плана на главния герой интимните спомени са неделими от чувството за личния грях.

За разлика от *Окрелчето* в разказа *Пролет* виталистичният екстаз присъства в настоящето и е постигнат чрез описания от Пенчев процес – чрез обрисуване на земеделския труд като ексцесия, като екстатично сливане с природата:

Илия усети как ръцете му станаха огромни и могъщи, ралото порасна, браздата се изви назад като река. Ще обиколи на четири страни цялото поле. Ще забрезни леха, каквато досега не са виждали хората. До вечерта ще я продъни.

(Каралийчев 2004: 26)

Земеделският виталистичен екстаз на главния герой бива прекъснат от една болезнена асоциация – от спомена за смъртта на брата, спомен, който бързо прераста в нещо съвсем друго – в своеобразна епифания. Трансцендентността първоначално е осмислена като етична трансформация, т.е. като сублимация, посредством символния смисъл на белите волове като знак за сакралния акт на обработването на земята и на белите орли като посредници между небето и земята, между Бога и човека. Бялата птица (белият гълъб) е традиционният символ на Светия Дух като медиатор между хората и Бога, а в тази роля тук се явяват белите орли и белите волове:

А воловете, като два големи бели орела, се бяха спрели на върха на хълма с вдигнати глави. Дошли са от небето. Слезли да донесат благословение и сила на земята, която ще роди хляб. Два бели божи пратеници. Ако те отлетят – земята ще опустее. И нивите ще заплачат, и гората ще заглъхне.

(Каралийчев 2004: 26)

Следователно епифанията е осмислена като дълбоко морално преобразяване, свързано със земеделския труд, който придобива сакрално

измерение – представя креативната човешка дейност, позитивната трансформация, която носи надежда за справяне с кризата, за избавление от болката и от общия грях, за „Божия благословия“. Тук позитивната трансформация е свързана както с моралното преобразяване, така и с креативно-прагматичното действие – обработването на земята. И водещият паратекстуален мотив на ръжта придобива сакрално измерение като „благословия Божия над нивите“.

Във всички разкази от сборника (но също и в други разкази на Каралийчев) се реализира един по-широк набор от знаци на позитивната трансформация, която обединява етичното и прагматичното (а в отделни случаи – и естетическото). В този контекст се появява и мотивът за заветния градеж – в сборника *Ръж* това е заветният строеж на чешмата. Мотивът за заветния градеж представлява конструктивна трансформация – освен прагматичен съдържа и важен етически аспект, който не се свежда само до избавление от зло (греха), но утвърждава идеята за доброто, при това за доброто като съзидание (противно на деструктивната сила на насилието) и като морално преображение, като проява на своеобразна (Божия) милост. Заветният градеж също така означава и преплитане на трансцендентното (божественото) и прагматичното действие и точно благодарение на Божията благословия притежава силата да осъществи трансформация, т.е. да постигне етично въздействие върху хората. Изграждането на чешмата възплащава съзидателния стремеж на хората към доброто и поради това е способно да постигне тяхното духовно преображение – учи ги на добро:

И знаеш ли, че аз ще направя на мястото на този кладенец чешма? Голяма мермерна чешма с девет корита и железни стубели. Мало и голямо да мине и да види. Да се учат хората на добро.

(Каралийчев 2004: 32)

Символът на заветното изграждане на чешмата семантично се доближава до символа на белите птици, които, както бе вече отбелязано, представляват своеобразна епифания, чийто резултат е конструктивната етична трансформация. Посредством съзидателната сила на човешкия труд – от обработването на земята до изграждането на чешмата, и нейната прагматична функция се осъществява и по-дълбоката етична и сакрална функция. И плодородието на земята, и човешката доброта и милосърдие също са резултат от епифанията – Божията намеса. Тук осъществяването на мотива за богоявлението до голяма степен напомня начина, по който Жирар описва този феномен като благодат, насърчена от „истинското прозрение“ в невинността на жертвата (това прозрение

Жиран свързва с евангелската чудотворна трансформация – покаянието и прозрението в невинността на Христос след неговата смърт, т.е. с прозрението в невинността на всяка жертва, от което се ражда мило-сърдието).

Самият мотив за изграждането (креацията) в по-късните разкази на Каралийчев се свързва и с умението на твореца (напр. изграждането на моста), което надхвърля занаятчийско-техническия майсторлък и се доближава до митичната идея за съзиданието, за творческата сила, която не се свежда само до естетически акт, нито до акта на създаването на естетически предмет с ежедневна употреба, а има ключова роля в етичната трансформация. Поради този факт произведението на Каралийчев има подчертана апелативно-етическа функция, която се реализира не само в рамките на естетико-автопоетичния процес (тематизирането на етическата функция на изкуството), но и отвъд тези рамки – като тематизиране на етичния аспект на всеки креативен акт. Всъщност за Каралийчев изкуството като естетически феномен не представлява автономна система, а точно обратното – писателят свързва естетическото и дори на много равнища го идентифицира с всички форми на конструктивната човешка дейност – от изграждането на чешмата до митологизирането на земеделския труд, разбран като конструктивна трансформация на природата.

В този ред на конструктивни (жертвено-креативни) феномени той включва и революционните копнежи като въплъщение на идеята за жертвения характер на позитивната трансформация на света (това обяснява месианистично идеализираните образи на революционерите). Впрочем заради травмата от поражението и от неговите съдбовни последици, т.е. заради реалното насилие, обхванало българското общество, и заради кризата, която разяжда общността, идеализираният революционен копнеж присъства само частично и също както и земеделският витализъм и другите форми на конструктивна трансформация се оказва неделимо свързан с разрухата и смъртта. Деструктивните сили са обрисувани чрез понятието за грях, свързани са с демоничната и необяснима човешка жестокост (насилието спрямо ближния), както и с жертвения мотив за нечистата кръв и трупове (Жиран), които изискват допълнителни погребални ритуали за пречистване.

### **Нарушената виталност: прекъсване на цикъла, смъртта като финалитет и невъзможността за възстановяване на реда в разказа *Гробът го вика***

Освен като фантазъм за невъзможното възвръщане на изгубената невинност и на идеализираното единство на колектива (хора братя и Майка Земя) виталистичните знаци присъстват парадоксално в текста под формата на собственото си отричане – след въображаемата идеализирана визия преди падението следва констатацията за невъзможността за преодоляване на загубата, на травмата, предизвикана от срещата с погрома и смъртта. По този начин в разказа *Гробът го вика* виталистичните (еротичните) елементи са подсилени, за да подчертаят катастрофалния характер на кризата и невъзможността да се поднови цикълът на живота: смъртта на детето означава прекъсване на приемствеността, невъзможност да се обнови жизненият цикъл и поради това смъртта на изнемогналия от скръб старец на гроба на собствения му син е двойно по-трагична.

Освен факта, че виталистичните сили на самообновяващата се природа не са в състояние да преодолеят смъртта, в произведението се изтъква и безсилието на идеологията да осмисли събитията, което би могло да предостави механизъм за преодоляване на травмата. Отговорите на двата ключови въпроса на стареца – за смисъла на жертвената смърт и за самоличността на „онези – другите“, съдържат само отрицание и празнина („Нищо няма.“) и мълчанието на гроба („Гробът мълчи.“):

Ти летеше, мое момче, горе, пък сянката ти ходеше по земята. Куршум те свали, кои бяха онези – другите?

Дядо Пею потърка челото си, помъчи се нещо да проумее. **Нищо няма.**

[...]

Защо, синко, сложихте главите си?

**Гробът мълчи.**

(Каралийчев 2004: 39 – 40, подч. м. – М. Б.)

Смъртта остава идеологически необяснима – патетично пресъздадената смърт на детето разкрива невъзможността на която и да е идеология да направи подобна смърт приемлива и смислена. Митологично и идеологично се преплитат, за да означат не само прекъсване на цикъла на живота, но и невъзможност за възстановяване на реда и за създаване на обновена идентичност на колектива.

Виталистичните и еротичните елементи в образа на младежа като възплъщение на хиперболизирана физическа (и морална) сила всъщност

правят още по-осезаема идеята, че водещият мотив за пролетното обновление на живота е компрометиран чрез неговата смърт. На фона на възраждащата се природа въздействието на смъртта като отрицание на живота придобива още по-голяма сила. Тук е уместно да припомним възгледа на Тери Игълтън за трагичното, който отчита зависимостта на интензитета на патоса от размера на загубата. Колкото загубата е по-голяма, толкова и патосът е по-интензивен<sup>3</sup>:

Иде Пенчо почернял. С коса на рамо, а в очите му свети мъжка сила. На кладенеца купчина моми раздрънкват менци, закачат го.

А той само каже: добър вечер! – и заминава. Върви и нещо крои. Главата му не е на раменете – дявол знае къде е. Сякаш те не са моми като капки. Сякаш те не горят да отмалеят в мъжки ръце.

– Пеньо, дръж!

– Думай му ти нему! Той се заел света да нарежда.

(Каралийчев 2004: 39)

Мотивът за отказ от еротичното в името на революционното представлява мъченически аскетичен модел, който революционният курс заема от християнския (този мотив присъства и при Христо Ботев, напр. в стихотворението *На моето първо либе*). При Каралийчев плодородието и обновлението на живота (коситбата на плодородните ниви) като типични знаци на витализма функционират по начин, който внушава невъзможността на витализма да превъзмогне загубата. Богатите на плод ниви само подчертават загубата – отсъствието на Пеньо, който би трябвало да ги ожъне (да припомним, че в титулния разказ *Ръж* коситбата се свързва метафорично с половия акт, т.е. на две равнища Пеньо отхвърля осъществяването на еротичния копнеж):

Израсло едно жито! Наляло зърно. Изправило клас. Шумоли. Кой ще го пожъне тази година? Да рече Господ да прати Пеня от небето само за жетва и вършитба. Ееех!

(Каралийчев 2004: 37)

Чрез разказа на много места под формата на поток на съзнанието на главния герой смъртта на сина асоциативно се свързва със смъртта на майката на стареца, за която само мимоходом се съобщава, че е убита от турците (а смъртта и на двамата е свързана с момента, в който умира старецът). Постигнатата по този начин аналогия между жертвите на

---

<sup>3</sup> Вж. Игълтън 2003.

септемврийските събития и жертвите на турското насилие е от съществено значение за изграждането на национална идентичност, подложена от революционното насилие на изпитание. Опитът за вписване на националната травма в дискурса на прераждането води до драстична трансформация на самия този дискурс. В разказа на Каралийчев не се осъществява процесът на жертвено обновление, присъщ на дискурса на прераждането. Тук има само успоредяване на жертвите на септемврийското и на турското насилие, като напълно отсъства алюзия за възможно обновление на единството на общността посредством възраждане на тези, които са от правилната страна, и прогонване на онези другите – нечистите. Чрез отворения въпрос, който остава без отговор: „Кои бяха онези – другите?“, съзнателно е внушена невъзможността за идентифициране на двете противоположни страни (чистите и нечистите, ние и другите), а по този начин – и за възобновяване на колективната идентичност. И докато в другите произведения на септемврийската литература се гради разказът за възраждащата сила, при Каралийчев е подчертана необходимостта от ясно дефиниране кои сме „ние“ и кои са „те“ (да си припомним изчерпателното изброяване в поемата *Септември*). Този въпрос остава без отговор, което прави невъзможно символното преодоляване на кризата – кризата остава отворена и трайна и се внушава идеята, че стабилният ред с ясно разграничени самоличности не може да бъде обновен.

В етичната перспектива на главните герои (напр. образа на стареца) се оказва невъзможно да се намери решение на кризата посредством жертвено обновление и ново утвърждаване на полюсните светове. Единствената надежда е в моралната трансформация на човека – чрез преодоляване на собствената му греховност и обръщане към доброто. Тук копнежът по духовно очищение се осъществява в хармония с християнския модел (както го описва Жирар 2005) като вътрешна трансформация вследствие на приемане на доброто и отхвърляне на злото, конкретизирано в темата за греховното братоубийствено насилие и за Божията помощ. По този начин и старецът се обръща към Бога и хората – с молитва за положителна трансформация на човешката душа, за „да се научи на добро греховният свят“:

– Чувайте, недейте убива, синко! Недейте изтръгва рожбата от бащиното сърце. Сърцето изтръгвате. Господи, научи на добро греховния свят.  
(Каралийчев 2004: 38)

Разказът *Гробът го вика* е най-песимистичният в целия сборник. В него на смъртта се приписва най-голямата сила, а обновяването на жи-

тейския цикъл и виталистичното преодоляване на смъртта се оказват непостижими. Но не всички разкази в сборника са написани в този мрачен тон, в някои от тях витализмът надделява над смъртта и песимизма.

### Септемврийската криза – криза на бащиния Закон

Подобно на разказа *Гробът го вика*, в който смъртта на майката и тази на сина на стареца са свързани с определени исторически травми, така и в *Куришуменото кладенче* смъртта на мъжките членове на семейството (на бащата и на брата на главния герой) се вписва в сюжетното действие, този път посредством синекдохата – очите на жените, които жалеят за тях (майката и годеницата на брата). Главният герой изпитва инцестно привличане към годеницата на брат си, която в неговите сънища и блянове многократно се идентифицира с мъртвата му майка:

Аз ще сънувам, че Ганкината ръка ме гали. Ще виждам нейните дълбоки черни очи, надвесени над мене, да ми хортуват. И ще чувам маминия глас:

– Идвай понякога на гроба да те видя!

В Ганкините очи сякаш трепери голямата мамина обич към мене.

(Каралийчев 2004: 16)

При Монката еротичният копнеж е свързан с копнежа за себереализация и признаване, т.е. със съществуването на определена субективна мотивация, което Петер Слотердаjk разграничава от обективните междучовешки отношения и го разглежда „отвъд еротиката“ (Слотердаjk 2007: 15). От друга страна, Жирар, чиято концепция Слотердаjk имплицитно приема и доразвива в труда си, обединява ведно танатизма и еротичното – един миметичен модел на копнежа, с който обяснява и Едиповия комплекс. Разграничавайки копнежа от обективните отношения, Слотердаjk много често пренебрегва нещо, към което теорията на Жирар последователно ни насочва – става дума за това, че човекът слива ведно своя копнеж за утвърждаване и себереализация с обективния копнеж, при който признанието се постига чрез притежаване както на предмети, така и на еротични обекти. Основната разлика между Жирар и Слотердаjk е в ключовата роля, която Жирар придава на миметичния модел – на Другото, което при Слотердаjk е оставено встрани<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Въпреки че Слотердаjk насочва към ролята на междуличностните отношения, за значението на другия говори някак между другото: „По правило тимотичните предпочитания са свързани с желание чувството за собствена ценност да намери отзвук у другия“ (Слотердаjk 2007: 25). Слотердаjk все пак приема тимотичното предимно като относително затворена динамична система, в която значението на другия е второстепенно. Тимотичния потенциал

В разказа на Каралийчев главният герой неуспешно се опитва да получи както признание, така и жадувания обект – годеницата на брат си (която в сънищата му се слива с образа на майка му). Неговият копнеж за признание, както и обективният му копнеж (по майката и годеницата) са в най-тясна връзка с отношението му към бащинския образ (на баща му и на по-големия му брат), съответно спрямо миметичния модел. Това ни насочва към интерпретиране на разказа в оптиката на миметичната теория на Жирар (и на неговата реинтерпретация на Фройдовия Едипов комплекс), която тълкува отношението към бащата като ключово за оформянето на миметичното желание и въвеждането на закона, който го регулира<sup>5</sup>.

Копнежът на Монката за себеореализация остава болезнено нереализиран, героят е незрял, неспособен да се докаже – нито чрез спечелване на любовта на жената на брат си, която се идентифицира с майка му (което също би могло да се тълкува като миметична идентификация с модела на бащата и с по-големия брат), нито чрез имитиране на баща си и брат си, възплъщаващи героичния тип мъжественост. След националната криза (която се явява и криза на дискурса на прераждането, в чиято сърцевина се намира „изобретяването на традицията“<sup>6</sup> на героичната борба и националната мартирология) колективната идентичност, основаваща се на концепцията за унаследяване на бащата по линия на героичната традиция, бива прекъсната.

Другите герои, включително и годеницата на брат му, непрекъснато напомнят на Монката за неговата инфериорност (малощност) спрямо брат му, на което той, воден от своите фантазии за самоутвърждаване, реагира чрез деструктивни жестове или чрез добротворство (или и чрез двете). Всъщност в този случай няма никаква съществена разлика между двата вида фантазия – важен е тимотичният копнеж за самоутвърж-

---

той смята за вроден набор от ресурси, които приписва на „автостимулацията на действащия човек“ (пак там: 22), докато за ролята на другия говори едва при срещата на общността с другите, дошли отвън, от друга система. Едва тогава като важен елемент за регулирането на тимотичните отношения, т.е. като „главна ос на тимотичните отношения“ (пак там: 23), въвежда термина на Хегел за признанието, както и схващането за интересубективността. С това твърдение се доближава до възгледа на Жирар за интердивидуалната същина на миметичното желание (което Жирар също свързва с тимоса). Но в своите схващания Слотердайк не придава онова значение на ролята на другия, както го прави Жирар.

<sup>5</sup> За схващането на Жирар за Едиповия комплекс вж. гл. VII *Фройд и Едиповият комплекс* в: Жирар 1990.

<sup>6</sup> Термина „изобретяване на традиция“ заемаме от книгата на Ерик Хобсбъм *Изобретяването на традицията (the Invention of Tradition)*, 1983).

даване. Впрочем този копнеж въобще не е положен „отвъд еротиката“<sup>7</sup>, нито е садистичен еротичен копнеж, защото не е насочен към никакъв еротичен обект, а е релевантен с копнежа за самоутвърждаване, който си остава свързан с еротичното, т.е. с концепцията за мъжествеността, осъществима чрез способността както за борбено-героично поведение, така и за завладяване на женските сърца.

Заради особената му инфантилност и слабост Ганка (годеницата на брат му) избира верността към мъртвия си годеник, отхвърляйки опита на Монката да замени брат си Андрея: „– Андрея ли? Какъв човек беше той... [...] – Е, ти не можеш с него да се мериш“ (Каралийчев 2004: 18). Поради това, както вече беше споменато, за Монката остават само фантазиите да постигне утвърждаването си или чрез добри дела, или чрез безсмислено насилие. Думите на циганина огласяват невъзможността да се реализират тези негови фантазии – Монката не е способен нито да върши бунтовническата дейност, с която се е занимавал брат му, нито да спечели сърцето на Ганка – не е способен „да запали човешкото сърце“:

– Лесно е къщата да запалиш, ама **човешко сърце да запалиш е мъчно**. Да те видим там! Андрея беше подлудил младите. Слушаха го като верни кучета. Че той ако искаше да ги изведе на Белите брегове и да им каже: **сочете от канарите долу – щяха като слепци да се хвърлят. И ти му беше под ръката**. Човек, който се бори за правдината – желязна му е думата.

(Каралийчев 2004: 19, подч. м. – М. Б.)

Следователно неспособността на Монката „да запали човешкото сърце“, се отнася в еднаква степен както до спечелването на братовата жена, така и до бунтовническата дейност – чувството за безсилие, както и при Жирар (тук присъства само символично), е в основата на миметичния модел.

На символно равнище бащата (както и по-големият брат) присъства, но реалният баща (както и по-големият брат) липсва. Монката не успява да се впише в символния код на собствената си култура, защото самият този код е дълбоко нарушен – концепцията за унаследяване на бащата по линия на героичната традиция е прекъсната, образите на бащата и на брата в реалното действие отсъстват, а нарушен е и самият Закон в рамките на септемврийските събития.

В следващата част на разказа се описва обредът на тайното нощно измиване на раните на загиналия юнак – брата Андрей, на кладенеца,

<sup>7</sup> *Отвъд еротиката* е заглавието на една от подглавите в споменатия труд на Слотердаjk, в която авторът утвърждава тезата за другия – чрез тимотичния регистър на човешките пориви (обратно на либидно-еротичното) (Слотердаjk 2007: 15).

което, както вече беше споменато, трябва да изпълни функцията на катарзис, а едновременно с това – и функцията на реинтегриране на мъртвеца в колектива, както и на обновяване на самия ред, чието нарушаване представлява (пост)септемврийското насилие. В този ритуал участва и годеницата Ганка. Ритуалът присъства в текста чрез фокализация на Монката, при това не като преживяна случка, а като въображаема картина на самия обред, на който той не се осмелява да присъства. Но дори и имажинерната среща с тялото на брат си той преживява като повторение на травмата и това го довежда до състояние на пълен шок и дезориентираност – води го до ключовите въпроси: „Какво изгубих аз? Какво се случи с мене?“ (Каралийчев 2004: 21). Този въпрос (както и всички ключови въпроси, зададени в сборника *Ръж*) остава без отговор. Разказът завършва с въпроса, който Монката задава за собствения си грях: „Голям грях ли е това, а, дядо?“ (Каралийчев 2004: 21). Въпросът за греха е само симптом на нарушения Закон, докато бягството на Монката и инфантилното завръщане в леглото на дядото разкриват неговата неспособност да се изправи лице в лице с травмата и да порасне, като премине през Едиповия комплекс и приеме Закона. Неговата безпомощност да преодолее травмата и Едиповия комплекс са знак за кризата на символичния ред и за невъзможността тя да бъде превъзможната поради нереализираната ритуална символика – мъртвецът не е преминал всички обредни процедури за реинтегриране в общността.

### Заклучение

Въпреки че сборникът *Ръж* съдържа виталистични мотиви за обновление на жизнения цикъл, поради напора на травмиращи събития не се осъществява виталистично прераждане на света – невинността на природата, свързваща хората помежду им (и със самата нея) в една единна митологична цялост, завинаги бива изгубена след извършения братоубийствен грях. Единствената възможност за избавление е във вътрешната морална трансформация, която се явява един вид епифания. Богоявлението е представено като божествена намеса, предразполагаща към дълбока духовна трансформация, а позитивната трансформация, която съставлява ядрото на всяко културно начинание, означава отхвърляне на насилието и утвърждаване на всички форми на човешкото съзидание. Ако се опрем на теорията на Жирар за миметизма, то преодоляването на присъщото за човека насилие е основното условие за самото възникване на културата, в чиято основа е жертвоприносителното обуздаване на насилието. Съзиданието, т.е. позитивната трансформация, е конкретизирано в сборника чрез поредица от различни

мотиви – от сакрализирането на земеделския труд до заветното изграждане на чешмата, а всички тези форми на креативното начало в човешката природа са и естетически акт, и проявления на морална трансформация – сами по себе си, като полезни дейности, те възплъщават действието на доброто и в този смисъл са етически позитивни. И именно като такива имат способността „да учат на добро грешния свят“ (Каралийчев 2004: 38).

### ЛИТЕРАТУРА

- Жирап 1990:** Girard, R. *Nasilje i sveto*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1990.
- Жирап 2003:** Girard, R. *Promatrah Sotonu kako poput munje pade*. Zagreb: AGM, 2004.
- Игълтън 2003:** Eagleton, T. *Sweet Violence, The Idea of Tragic*. Hoboken: Blackwell Publishing, 2003.
- Каралийчев 2004:** Каралийчев, А. *Ръж*. София: Захарий Стоянов, 2004.
- Пенчев 2006:** Пенчев, Б. *Септември '23, идеология на паметта*. София: Просвета, 2006.
- Сарандев 2004:** Сарандев, Ив. *Българска литература (1918 – 1941)*. Том 1. София: Хермес, 2004.
- Слотердайк 2007:** Sloterdijk, P. *Srdžba i vrijeme*. Zagreb: Antibarbarus, 2007.
- Станков 1999:** Станков, Ив. *Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев*. Велико Търново: Слово, 1999.
- Уилямс 1966:** Williams, R. *Modern tragedy*. London: Chato and Windus, 1966.
- Хобсбом 1983:** Hobsbawm, E. *The Invention of Tradition*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1983.
- Янион 1976:** Janion, M. *Romantizam, revolucija, marksizam*. Beograd: Nolit, 1976.

## **ХЕРБАРТИАНСКИЯТ МОДЕЛ ЗА ЕЗИКОВО ОБУЧЕНИЕ, ОТРАЗЕН В *СПЕЦИАЛНА МЕТОДИКА* НА ТОДОР БЕНЕВ, САВА ВЕЛЕВ И ВАСИЛ НИКОЛЧОВ ОТ 1904 Г.**

**Иван Чолаков**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**Иван Чолаков.** Гербартианская модель изучения языка, отраженная в *Специальной методике* (1904) Тодора Бенева, Савы Велева и Василя Николчова

В статье представлена неизученная монография по методике преподавания, в которой рассматриваются проблемы изучения родного языка. *Специальная методика* Тодора Бенева, Савы Велева и Василя Николчова с 1904 г. ставила перед собой задачу внедрить в болгарскую образовательную систему дидактические модели немецкой педагогической школы. В этом отношении авторы продолжают тенденцию, введенную *Специальной методикой* Басари́чека, чтобы поднять методику на научную основу и соответствующими методами и техниками успешно достичь целей изучения родного языка. При анализе сделан вывод, что *Специальная методика* Т. Бенева, С. Велева и В. Николчова является важным свидетельством влияния гербартианской модели на развитие болгарской методической мысли начала XX века.

**Ключевые слова:** педагогика, методика, образование, обучение родному языку, Тодор Бенев, Сава Велев, Васил Николчов

**Ivan Cholakov.** The Herbartian Model of Language Teaching Presented in Todor Benev, Sava Velev, and Vasil Nikolchov's *Language Teaching Methods* (1904)

The paper presents a hitherto unexplored monograph on teaching methodology, which focuses on the problems of native language learning. *Language Teaching Methods* (1904) by Todor Benev, Sava Velev, and Vasil Nikolchov aims to impose the didactic models of teaching approved by the German pedagogical school on the Bulgarian educational system. This way, the authors continue the trend introduced by St. Basariček's *Language Teaching Methods* to elevate the methodology to a scientific level, which introduces appropriate methods and techniques to successfully achieve the goals of native language teaching. The *analysis* leads to the *conclusion* that T. Benev, S. Velev and V. Nikolchov's *Language Teaching Methods* is important evidence of the influence the Herbartian model has had on the development of Bulgarian methodology since the beginning of the twentieth century.

**Key words:** pedagogy, methodology, education, native language teaching, Todor Benev, Sava Velev, Vasil Nikolchov

Българското методическо наследство в областта на обучението по роден език от Освобождението до началото на XX век предлага различен материал за проучване, чрез който се открояват нейните основни доминанти, една от които разкрива първостепенното значение на обучението по роден език в началното училище. Процесът на формиране на нова езикова политика несъмнено отразява някои възрожденски и поствъзрожденски тенденции, които имат отношение към конституирането на нов тип национално самосъзнание и културно самоопределение. Необходимостта от масовизиране на образованието и огранчаване на българското население в новосъздадената държава налага да се насочи вниманието предимно върху усвояване на първоначални умения за четене и писане. Интересът към методическите проблеми на обучението по роден език в гимназиалния етап е твърде ограничен и рядко се проявява в специализираната литература. Първите наченки на такъв интерес се забелязват след създаването на Висше педагогическо училище през 1888 г., прераснало по-късно в университет. Методиката на обучение по български език първоначално не съществува като самостоятелна дисциплина и проблемите от методически характер са маргинализирани или се поставят във връзка с проблеми от чисто езиковедски характер. Естествената зависимост на методиката на езиковото обучение от развитието на езикознанието се изразява във факта, че именно през този период се изграждат основите на българското езикознание и същевременно се утвърждава тристепенната система на българското училище: начално, средно и висше. И ако методиките, предназначени предимно за началното училище, се пишат главно от учители, то с езиковото обучение в горните класове се ангажират предимно университетски преподаватели езиковеди.

Голямо значение за основополагането на специализирано отношение към въпроси с методически характер има оживената полемика на страниците на периодичния печат, която често пъти е предизвиквана от появата на нови издания. В този ранен етап, когато тепърва започват да се дискутират въпроси от общодидактически и методически характер, от голямо значение е рецепцията на възгледи на утвърдени чуждестранни специалисти в областта на педагогиката и дидактиката, като К. Ушински и Й. Хербарт. Наред със случайно попаднали книжни издания, чиито автори днес са забравени, в българското образователно пространство стават популярни и придобиват водеща роля възгледите на учени от великите имперски държави – Русия, Прусия и Австро-Унгария. Постепенното обособяване на методиката като самостоятелна научна област, която има вече не само приложен характер, но е тясно

свързана с развитието на всички хуманитарни области и има принципно важна роля във формирането на нов личностен модел, се осъществява в контекста на осъзната необходимост от европеизация на културното съзнание във всички области на обществения живот. По този начин интересите на националната политика се координират с най-новите тенденции в европейската образователна система, поради което издигането на родноезиковото обучение във водещ национален приоритет се съчетава с осъзната необходимост от усвояване на модерни за времето си образователни идеи. Ст. Кабасанов отбелязва, че „най-силно и благотворно е било влиянието на руската методическа мисъл“, но „наред с руското влияние след Освобождението през последните години на миналото (XIX – б. м. – И.Ч.) столетие и по-късно се чувства силно влияние и от немската методическа мисъл, и от немските езикови школи“ (Кабасанов 1979: 14). Това становище е общоприето в българските методически среди, но до този момент не е целенасочено проучено и преразсъдено. Значението на този фактор за изграждане на теоретичните основи на методиката наистина е от първостепенно значение през разглеждания период, поради което извеждаме тезата, че ранната методическа литература през периода от Освобождението до началото на XX век се явява медиатор на идеи, които идват от европейското културно и образователно пространство. Поради тези обстоятелства в нея се отразяват характеристики, присъщи на равнището, на което се намира европейската методическа мисъл по онова време. Една от тези основни характеристики е синкретичният характер, който е резултат от нейната тясна обвързаност и неделимост от целокупната система на педагогическите науки. Разглеждайки проявленията на този интеркултурен диалог, ние трябва да имаме предвид не само проекцията и трактовката на конкретни дидактически и методически възгледи, но и участието на чуждите концептуални модели в процеса на обособяване на методиката като самостоятелна наука.

От тази гледна точка особено важно е да се прецизират и мотивират научните основи и практическите реалности на закономерностите при взаимодействието между общата педагогика, общата дидактика и частната дидактика (методиката) в методологическо, процесуално и технологично отношение.

(Лазаров 2001: 60)

Границата между педагогиката и дидактиката през този период е неясна, свидетелство за което е и учението на Йохан Хербарт и неговите последователи, чието влияние се откроява именно през разглеждания в настоящото изследване период. Без да прави отчетливо разграничение

между педагогика и дидактика, хербартианството приема, че дидактиката е част от педагогиката, защото се занимава и с възпитанието, и с обучението като процес. В още по-слаба степен хербартианството диференцира полето на методиката на езиковото обучение. Ето как се очертава един важен въпрос, който заслужава специално внимание: как се проявява влиянието на хербартианството у нас и какви са последствията върху процеса на основополагане и обособяване на методиката като самостоятелна научна област.

Независимо че първите по-сериозни и целенасочени разсъждения по въпроси, свързани с методиката на обучението по роден език, правят през Възраждането нашите просветители в своите буквари, читанки и граматики, не можем все още да говорим за същинско начало на методиката, а по-скоро за формиране на методическо мислене по ключови въпроси, както изтъква и Кирил Димчев:

Като погранична дисциплина в началото МОБЕ използва единствено концептивния апарат на лингвистиката и педагогиката и изпълнява предимно нормативни функции (чрез отговора на въпросите: „Как да се преподава?“, „Какви методи да се използват?“).

(Димчев 1992: 11)

Основите на методиката на българския език се поставят едва след Освобождението и този процес Стайко Кабасанов свързва преди всичко с *Методика на български език* (1892) от Вела Благоева, *Методика на граматиката* (1898) от Д. Белобради и *Методика на български език* (1901) от Кл. Карагюлев. Според него тези издания бележат първия етап, който се отличава със силно влияние на руските учени – педагози, методици и езиковеди, като К. Ушински, И. Средневски, Ф. Буслаев, Дм. Тихомиров, Л. Пешковски, А. Шахматов (Кабасанов 1983: 316). Основополагаща роля в тази насока имат трудовете преди всичко на Ушински, който несъмнено е водещото име в областта на езиковото обучение. По думите на Ст. Здравкова неговото влияние върху обучението по роден език започва основно от втората половина на XIX век „чрез дейността на редица видни наши възрожденци – Драган Манчов, Йордан Ковачев, Никола Саранов, продължило в първите десетилетия след Освобождението чрез *Методика на българския език* на В. Благоева, както и в следващите години – чрез плеядата прогресивни и демократично настроени български учители“ (Здравкова 1996: 21). Авторката има предвид *Бащин език* (1869) и ръководство за учители към *Бащин език* (1871) на възрожденския книжовник Др. Манчов, които представляват авторизиран превод на *Родное слово* и на *Руководство к преподаванию по родному слову* на К. Д.

Ушински, също така възгледите на руския възпитаник Й. Ковачев за обяснителното четене и звуковия метод на ограмотяване, на Н. Саранов, който е автор на читанки, застъпващи метода на обяснителното четене и следващи метода на К. Д. Ушински.

Освен от страна на руския опит в България прониква и немско влияние, което най-често българските изследователи свързват с *Методиките* на П. Цачев и П. Вълв, отразяващи преди всичко възгледите на Фр. Керн<sup>1</sup>, Ф. Бахман<sup>2</sup> и Й. Фр. Хербарт<sup>3</sup>. В някои случаи обаче откриваме противоречиви становища относно източниците на влияние. Така например Ст. Кабасанов отбелязва отражението на немската школа върху *Методиката* на П. Д. Вълв (Кабасанов 1983: 316), но по този въпрос Р. Русинов изразява различно мнение. Той свързва руското влияние върху зараждането и началното развитие на методиката на обучението по български език не само с Вела Благоева и Климент Карагюлев, но също с Петко Цачев и Петко Д. Вълв (Русинов 1983: 26). Констатираните противоречия допълнително налагат по-внимателен и аналитичен прочит на първите методически издания в България. Всъщност не само методиките на П. Цачев и П. Д. Вълв, но и други подобни издания – както преводни, така и авторски, свидетелстват за рецепцията на немската педагогика и дидактика главно по линия на хербартианството. Присъствието на хербартианската идея в българската методическа ми-

<sup>1</sup> Франц Керн (Franz Kern, 1830 – 1894) – немски педагог и филолог, автор на изследвания върху Гьоте и немската граматика.

<sup>2</sup> Фердинанд Бахман (Ferdinand Bachmann, 1817 – 1891) – роден в Чехия, но пише на немски. От 1857 г. е директор на Педагогическия институт за учителки (Vzdělávací ústav pro učitelky) в Прага.

<sup>3</sup> Йохан Фридрих Хербарт (Johann Fridrich Herbart, 1776 – 1841) – немски философ и педагог, един от основателите на научната педагогика. Като професор в университетите в Гьотинген и Кьонигсберг чете лекции по педагогика и психология. Привърженик е на емпиричната психология, която се основава на опита и фактите. Педагогиката той определя като изкуство на възпитанието и затова обръща изключително внимание на нравственото възпитание, важна роля за което има и религиозното възпитание. Водещи негови философски трудове са *Основни положения на метафизиката (Hauptpunkte der Metaphysik, 1806)*, *Обща практическа философия (Allgemeine praktische Philosophie, 1808)*, *Обща метафизика (Allgemeine Metaphysik, Bd. 1 – 2, 1828 – 1829)*, *Обща педагогика, изведена от целите на възпитанието (Allgemeine Pädagogik aus dem Zweck der Erziehung abgeleitet, 1806)*, *Психологията като наука, основана на опита, метафизиката и математиката (Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik, 1824)*, *Очерк от лекции по педагогика (Umriss pädagogischer Vorlesungen, 1835)* и др. За неговия изключителен авторитет говори фактът, че след смъртта на Кант той заема неговото място и е назначен за професор по педагогика в Кьонигсбергския университет (днес Калининград в Русия). (За биографията му и основните му възгледи вж. Радев и кол. 2003: 154 – 161.)

съл след Освобождението до началото на века е осезателно, а според Пламен Радев тя оказва силно влияние чак до 20-те години на ХХ в. (Радев съст. 2001: 18).

Хербартианският образователен модел прониква в България най-напред главно по линия на преводната рецепция. Важно е да отбележим, че до българската аудитория достигат трудовете не на създателя на тази концепция – немския философ и педагог Йохан Фридрих Хербарт, а на нейните привърженици, сред които е професорът във Виенския педагогиум Фридрих Дитес (1829 – 1896). Още през 1873 г. излиза в Русе в превод на Тодор Хаджистанчев неговата *Педагогика, или Основна наука за възпитание и наставление*, последвана от още три труда: *История на възпитанието и обучението за учители и възпитатели* (1892), *Очерк на практическата педагогика. Ръководство за учители и родители* (1894) и *Практическа логика* (1896). Друго важно свидетелство за популяризирането на хербартианските идеи посредством преводната рецепция е *Педагогия* на Степан Басаричек. Този труд се състои от четири части, като първият том – *Възпитание*, излиза през 1880 г., а останалите три – до 1884 г., след което са преиздадени. Преводът е на Илия Гудев и Тодор Танев, а издателството е на Христо Г. Данов в Пловдив. За разлика от Фр. Дитес, който разглежда предимно въпроси от общ педагогически и дидактически характер, Басаричек включва в третия том – *Специална методика*, самостоятелна глава, посветена на обучението по роден език.

В преводната специализирана литература, чрез която прониква хербартианството, обучението по роден език се разглежда като неделима част от цялостната система на обучение и по другите предмети, а това е специфичен момент, който отсъства от преводната руска литература. На тази основа се налага общодидактическа терминология, която се проектира и в езиковото обучение. Тези понятия ще бъдат използвани и в авторските методики на П. Вълв, П. Цачев, Ст. Заимов, Ст. Чакърв и М. Господинов, Т. Бенев, С. Велев и В. Николчов. Важно е да подчертаем, че тази терминология има универсален характер и е приложима към методиките по другите учебни предмети.

Основна характеристика на хербартианския модел е интердисциплинарността, тъй като според Хербарт проблемите на педагогиката са в тясна връзка с всички области на хуманитаристиката. Разбира се, тази отличителна особеност би могла да се обясни с енциклопедизма на епохата, в която твори Хербарт. Същевременно обаче с популяризиране на неговите идеи за възпитателния характер на обучението, за етапността на учебния процес, за комплексната връзка на дидактиката с

педагогиката, етиката, философията, психологията и естетиката се открива нов етап в развитието на методическата мисъл у нас.

Хербартианството прониква в България най-напред посредством български младежи, обучавали се в специализирани педагогически школи във Виена при Дитес и в Загреб при Басаричек, но също и в Йена при К. Ф. Щой и неговия ученик В. Райн, в Лайпциг при Т. Цилер и др.<sup>4</sup> Именно те превеждат основни съчинения на представителите на хербартианската педагогика.

Известни български хербартианци, които превеждали съчиненията на своите учители, но и сами разработвали учебници и методически ръководства върху основните принципи на хербартианската педагогика, били Т. Бенев, Ил. Гудев, Ив. Бракалов, В. Николчов, В. Манов, С. Велев, Конст. Свраков, Д. Грънчаров, Ст. Чакърв и др. [...] В България хербартианската педагогика се прилагала главно към процеса на обучението и към методите на обучение по отделните училищни дисциплини в основното училище. Въвеждането на формалните степени довело до формализъм и шаблон, който станал предмет на критика от страна на В. Манов, П. Цонев, В. Примо, Д. Кацаров, Д. Благоев, В. Благоева и др.

(Марков, Попов, Тодорова, ред. 1999: 348, 349)

Като последовател на хербартианската школа Ст. Басаричек разглежда в своята *Специална методика* проблемите на обучението по роден език в контекста на цялостната учебна програма и по този начин проявява своето разбиране за неговия комплексен интердисциплинарен характер. За разглеждания период тези възгледи имат изключително влияние у нас и до голяма степен определят методическата мисъл чак до 20-те години на ХХ век. Преиздаването на *Специална методика* за твърде кратко време (първо издание – 1888, второ – 1894) говори за нейната популярност и потребност, както и за все по-засиления интерес към проблемите на „специалната методика“, която е свързана с обучението по отделните дисциплини, включително и по роден език. Предговорът е на самия автор, но е датиран от 1884 г. – вероятно това е годината на хърватското издание, което е ползвано от преводачите. В него Ст. Басаричек акцентира върху една от принципните постановки на хербартианския модел, състояща се в петстепенната структура на обучението.

<sup>4</sup> Вж. Марков, Попов, Тодорова, ред. 1999: 348.

Идеята за „формалните стъпени“<sup>5</sup> отдавна е позната в теорията на педагогичката, но едвам Хербартовците зели по-точно да я означават и последователно да я употребяват. Че не само немците се придържат о нея, а и други народи, служи за доказателство най-новата „френска училищна програма“. В нея, между другото, се опътват учитилите винаги да отпочват от онова, което е познато на учениците (първа стъпен), по-нататък се препоръчва, щото отначало, при всяко едно обучение, да се употребяват предмети, които да са достъпни на вънкашните им пет чувства, да се дава на учениците да ги гледат и пипат (втора стъпен), а по-късно учениците да се упражняват да сравняват и различават отвлечените идеи (понятията) (трета стъпен) и да ги генерализират (да ги подвеждат, събират в една общо, да ги класифицират) (четвърта стъпен). Най-послед се изисква, щото учителите, с устните питания и с писменните работи да подкарват учениците да определяват последствията на някое начало (принцип) и приспособлението на известно правило (пета стъпен).

(Басаричек 1894: II неномерирана)

Приведохме този доста дълъг пасаж, тъй като в него, освен че се очертава в синтезиран план идеята за степените на обучение, се откроява един важен аспект от концепцията на Ст. Басаричек – неговата широта на познанията и склонността му към извеждане на общи дидактически принципи, които да отговарят на най-новите общоевропейски тенденции. Интересно е да отбележим, че тази петстепенна структура на обучението откриваме и в методиките, които излизат през този период и които манифестират своята концептуална близост с немската педагогическа школа.

Наред с преводната рецепция допълнителен фактор за проникването на немската методическа литература са формираните активни връзки с немскоезични педагогически среди още преди Освобождението: група младежи заминават, за да се обучават във Виенския педагогиум при Фр. Дитес<sup>6</sup>, а други – в Загребския учителски институт<sup>7</sup>, където немската

<sup>5</sup> Запазваме правописните особености на ползвания източник.

<sup>6</sup> Във Виенския педагогиум се обучава група български младежи, избрана от австро-унгарския изследовател и пътешественик Феликс Каниц, който многократно е посещавал България още преди Освобождението. През 1874 г. Феликс Каниц подбира ученици от български училища, които да продължат образованието си във Виена. Към тази група са Тодор Бенев, Димитър Ангелов, Тодор Митев, П. Д. Вълв, Панайот Стойнов, Михаил Проданов, Тодор Йончев, П. Д. Жилков и др. Те след завършване на австрийския гимназия се записват във Виенския педагогиум – учителски институт във Виена, ръководен тогава от Фр. Дитес. Голяма част от тях се завръщат в Княжество България или Източна Румелия през 1881 г. Пламен Радев отбелязва, че някои от тях през 1882 г., като П. Д. Вълв, П. Стойнов, П. Жилков, издават буквари, в които „курсът по начално ограмотяване е

педагогическа традиция в лицето на Ст. Басаричек също има силни позиции. След завръщането си в България в началото на 80-те години те се включват активно в институционализирането на българската образователна система и при създаването на специализирана методическа литература по роден език. Хербартианската идея се чувства и в някои от първите авторски методики, например на Петко Д. Вълв *Методика на български език – ръководство за основните учители*<sup>8</sup> и *учителки и за педагогическите училища* (1893), *Методика по български език* (1893) на Петко Цачев, *Методика за как да се предава учението по писане и четене в I отделение* (1894) от Стоян Заимов, *Специална методика* (част II от *Ръководство по педагогика*, 1904) от Т. Бенев, С. Велев, д-р В. Николчов, *Методика на езикознанието* (1906, 1907) от д-р Ст. Чакъров и М. Господинов, в които намират отражение възгледите на редица немски педагози и дидактици. На последните две методически издания до този момент не е обръщано достатъчно внимание, поради което смятаме в настоящата статия да засегнем най-важните концептуални акценти в *Специална методика* на Т. Бенев<sup>9</sup>, С. Велев<sup>10</sup> и В. Николчов<sup>11</sup>. Сериозно основание ни дава и фактът, че

---

върху аналитико-синтетичния метод, но вследствие на немско-австрийската школа се чувства повече въздействието на К. Фогел, отколкото на Ушински“ (Радев 2002: 190).

<sup>7</sup> Както отбелязва Емилия Кирилова, възможността за обучение в Загребското педагогическо училище се реализира по инициатива на самия Басаричек. Най-напред той е поканен от Йоаким Груев, който по онова време е директор на Дирекцията на народното просвещение в Източна Румелия, да организира областно педагогическо училище в Южна България и да работи в него като преподавател по педагогика. Любезният отказ на Басаричек е съпроводен с предложение да бъдат изпратени в Загреб български ученици (Кирилова 2003: 16).

<sup>8</sup> Запазен е оригиналният правопис.

<sup>9</sup> Тодор Бенев (1861 – 1940) е роден в Копривщица. След като се завърща от обучението си във Виена (вж. бел. 6), е назначен за директор на училището в родния си град, работи като учител в Софийската мъжка гимназия и в Русенската мъжка гимназия, а през първата половина на 90-те години е директор на Силистренското държавно трикласно педагогическо училище. След това работи към Министерството на народното просвещение, а от началото на XX век е назначен за инспектор на Врачанската и Видинската област. Известно време е бил директор на Пловдивската девическа гимназия, на Софийското девическо педагогическо училище. Създава ръководства по дидактика и педагогика, в които прокарва хербартиански възгледи.

<sup>10</sup> Сава Велев (1869 – 1913) е роден в с. Лобош, Радомирско. Завършва Кюстендилското педагогическо училище, а после – философия и педагогика в Йенския университет. След завръщането си в България работи като учител, окръжен училищен инспектор, главен редактор на сп. „Училищен преглед“, главен инспектор по философия и педагогика. Автор е на *Ръководство за изследване на детската душа*. Привърженик е на хербартианството (Радев 2002: 200).

<sup>11</sup> Д-р Васил Николчов (1873 – ?) е роден в Самоков. Завършва Кюстендилското педагогическо училище, а после следва философия и педагогика в университета в Йена. Дип-

нейните автори са възпитаници на престижни немскоезични висши училища и се утвърждават като водещи имена на хербартианството у нас, чието начало се поставя с преводната рецепция на Ст. Басаричек.

Преди да пристъпим към по-внимателен прочит на методиката на Годор Бенев, Сава Велев и Васил Николчов и към осмисляне на изложените в нея възгледи за родноезиковото обучение, смятаме за необходимо да направим едно важно уточнение. Както вече бе отбелязано, авторите получават високо и при това специализирано образование в немскоезичните академични среди. Усвояването и прилагането на чуждия опит обаче не би трябвало да се окачествява като елементарно епигонство. Както ще стане ясно от последвалото изложение, по някои въпроси, регламентирани от хербартианската доктрина, те подхождат творчески с идеята да неутрализират поне в някаква степен строгата и ограничаваща творческата мисъл хербартианска методология и да обособят проблемите на езиковото обучение като самостоятелна проблемна зона, без да игнорират връзката ѝ с другите дисциплини. Важно е да подчертаем, че стойността на техния труд се дължи именно на критико-аналитичното им отношение към тази концептуална система, която са познавали най-добре – те не пренасят механично чуждия модел, а го съобразяват с практическата му приложимост в българското училище. Освен това имаме основание да смятаме, че техните познания не се ограничават само до немскоезичната методическа литература, макар преди всичко да се позовават точно на нея. Съавторите на разглеждания методически труд имат като цяло добри познания върху актуалните в края на XIX и началото на XX век европейски образователни тенденции, но критично преосмислят и българските възрожденски традиции в обучението по български език. Така например в статията си *Значението на Неофит Рилски за разволя на нашето учебно дело* (1906) Васил Николчов коментира взаимоучителните таблици, които Неофит Рилски заимства от гръцки образци и прилага в своята учителска практика. В. Николчов изтъква историческото им значение, тъй като са били използвани във взаимоучителните училища по българските земи, но в същото време отчита техния анахронизъм спрямо настоящия момент (Николчов 1906: 28).

---

ломира се с докторат с най-високо отличие. Работи като учител в Казанлък и София, в Министерството на просвещението. Става главен инспектор по философия и педагогика. По-късно се ориентира към сферата на търговията. Издава *Дидактика* (1907), *Теория и практика на формалните степени* (1902), *Сборник от пробни уроци* (1907, в съавторство). Превежда две произведения на Песталоци: *Лебедова песен* (1906, с В. Манов) и *Педагогика, изложена систематично* (1905, в съавторство с В. Манов и К. Свраков) (вж. Радев 2002: 200).

*Специална методика* (1904) от Тодор Бенев, Сава Велев и Васил Николчов дублира заглавието на Ст. Басаричек, с което се поставят теоретичните основи на българската методическа мисъл след Освобождението. Това не е случайно съвпадение, а търсен от авторите ориентир в най-новата история на езиковото обучение, което според тях показва, че през последното десетилетие методиката е направила решителна крачка напред в своето развитие. Приемането на идентично заглавие обаче не означава праволинейна приемственост, тъй като според авторите на разглежданата методика трудът на Ст. Басаричек *Специална методика* „се брои вече за остаряла и недостатъчна за сегашното време“ (Бенев, Велев, Николчов 1904: а<sup>12</sup>). Амбицията на българските педагози е да поставят „нови начала“ в обучението по всички предмети и те да бъдат в синхрон с разработените в немската педагогическа и дидактическа литература насоки, които до момента не са били практикувани в българското училище. Независимо обаче от претенцията да предначертаят нов етап в развитието на българската методическа мисъл, авторите на *Специална методика* от 1904 г. остават в зададената от Басаричек концептуална рамка, тъй като разглеждат езиковото обучение като проявление на общодидактически принципи в системата на началното училище. В този смисъл обучението по език е поставено редом до обучението по закон Божи, смятане, геометрия, история, предметно обучение, естествена история, физика и химия, пеене, рисуване, краснопис, ръчна работа, ръкоделие и гимнастика. Частта, озаглавена *Методика на обучението по български език*, представлява втора глава и заема от 36-а до 141-ва страница от общо 461 страници, което показва, че в сравнение с методическите указания по другите предмети тя е представена в най-голям мащаб. Следователно в структурно отношение тя запазва модела на Басаричек. И все пак е налице желание за промяна, която в предговора се свързва най-вече с изискването за по-висока степен на творчество, поради което авторите заявяват, че няма да включват примерни разработени уроци, тъй като те „шаблонизуват преподаването“: учителят може „да стане художник в преподаването не когато черпи знания и сила от разработени уроци, а когато проникне по-дълбоко в теоретичната страна на методиката“ (пак там). Тази мисъл е показателна за осъзнатата необходимост от поставяне на методиката на научна основа, без обаче това да означава схематично прилагане на определени постулати, а напротив, от учителя се изисква творческо отношение и артистично поведение, с което да се подчертае спецификата на езиковия материал като обект на обучението.

<sup>12</sup> Страницата не е номерирана и затова я означаваме с буква.

Изискването на авторите за дълбочина в „теоретичната страна на методиката“ се проявява в опита им да дадат още в самото начало научни дефиниции на езика като „сбор от условни фонетични, графични и мимични знакове, с които предаваме своите мисли, чувства и желания другиму“ (пак там: 36). Това определение е особено интересно, тъй като обръща внимание върху семиотичната страна и комуникативната функция на езика. Езикът обикновено се определя като система от норми, които трябва да бъдат изучавани и коректно прилагани, докато сега се срещаме с друг тип разбиране за езика, което слага акцент върху неговата бинарна структура като означаващо и означаемо, а това е идея, която все още не се е появила в научното пространство на европейската лингвистика.

Друг отличителен момент в концепцията на Тодор Бенев, Сава Велев и Васил Николчов има отношение към въпроса за връзката между езиковото обучение и книжовната норма, както и между книжовната норма и диалекта. Откроявайки отношението на диалекта към т. нар. литературен език, авторите определят диалекта като „отклонение от говора на литературния език“ (пак там: 39), а литературния език – като „онзи диалект, който е усвоен от писателите, училищата, правителствените учреждения и интеллигентното общество“ (пак там: 41). Тезата, която защитават, е, че литературният език трябва да се разпространява из цялата страна, за да се избегнат съществени диалектни различия и хората да могат да комуникират свободно във всички сфери на живота, но диалектът и литературният език не трябва да се противопоставят, а напротив, те би трябвало да съжителстват, без да се конфронтират. За извеждането на тази спорна теза авторите се позовават на Хилдебранд<sup>13</sup>: „диалектът може да бъде всекидневно облекло на мисълта, а литературният език празничната премяна“ (пак там: 42). Правилното усвояване на книжовната норма те възлагат на учителите не само по роден език, но и по всички останали дисциплини.

Формирането на комуникативна компетентност е ясно заявено като цел на обучението по български език, което според авторите трябва да визира два основни момента: ученикът да може ясно и разбираемо да изразява своите мисли и също така да разбира „всички езикови изрази“, съобразени с неговата възраст. Изтъква се значението на езика за развитието на паметта, въображението, интелектуалното познание, за изграждането на патриотично и религиозно чувство (чрез езика изразява-

---

<sup>13</sup> Най-вероятно става въпрос за германиста Хайнрих Рудолф Хилдебранд (Heinrich Rudolf Hildebrand, 1824 – 1894), известен с позитивното си отношение към фолклорната култура и с идеята да се включат в учебния материал народни песни. Той е съдействал за издаването на приказките на братя Грим.

ме отношението си към Бог). Доброто му познаване и владееене се разбира като условие за по-добра комуникация в бита и на обществени места.

Авторите застъпват популярната по онова време теза, че в началното училище учениците трябва да изучават само родния език, и окачествяват като педагогически абсурд, ако едно дете изучава чужд език, преди да е усвоило добре майчиния си език. За да постигнат по-голям реторичен ефект, те цитират Ж.-Ж. Русо: „Никое дете не може да научи преди дванайсетата или петнайсетата година два езика, освен ако е някое чудовище“ (пак там: 45). Както е известно, съвременната методика на езиковото обучение е доказала несъстоятелността на това становище, но в методическата литература, издавана през разглеждания период, не се изразява мнение, различно от посоченото.

В духа на съществуващата следосвобожденска традиция обучението по език обхваща три дяла: говорене, четене и писане, които трябва да вървят паралелно през целия курс на основното училище, а в това се състои писмочетният метод. Благодарение на четенето учениците се учат да разбират писмената реч както в съдържателен, така и във формален план, като по този начин реализират два вида четене: рецептивно и продуктивно. Подчертавайки значението на четенето и писането, авторите смятат, че още в края на първо отделение децата „трябва да могат да четат и пишат къси изречения и четива с печатен и ръкописен шрифт“ (пак там: 46). Те обръщат внимание на обяснителното четене, на преписването и диктовката, както и на воденето на разговори върху прочетени текстове.

По силата на зададената още от Басаричек традиция и тази *Методика* съдържа историческа част. По-специално внимание тук е отделено на метода на буквуване, който се е употребявал до средата на XIX век. Авторите подхождат критично към него и доказват неговата несъстоятелност въпреки опитите на Коменски (с картинките под буквите), Базедов, Песталоци да го усъвършенстват. Подобно на своите съвременници те също се спират на „звучния“ метод, изтъквайки, че още преди Х. Стефани<sup>14</sup> да го наложи със своя буквар от 1802 г., Икелзамер<sup>15</sup> и

<sup>14</sup> Хайнрих Стефани (Heinrich Stefani, 1761 – 1850) – немски педагог, определян за основател на звучния метод.

<sup>15</sup> Валентин Икелзамер (Valentin Ikelsamer, 1500 – 1547) – автор на първата немска граматика, озаглавена *Граматика на немския език (Teutsche Grammatica, 1534)*, в която обяснява, че при писането трябва да се усвоява едновременно и графичната форма, и звуковото съдържание.

Оливиер<sup>16</sup> са правили опит да го прилагат. Този метод според Тодор Бенев, Сава Велев и Васил Николчов „заслужава общо одобрение поради своята простота, достоверност, постепенност, сигурен ход и бързо достигане на целта“ (пак там: 50). Неговата ефективност те виждат в кратките срокове на огромяване – децата се научават да четат за няколко месеца, докато по-рано са им били необходими три години. С позитивна оценка се отнасят и към писочетния метод на Йохан Гразер. Неговите предимства те виждат в комплекса от предварителни упражнения за окото, ухото и ръката, благодарение на които учениците едновременно усвояват и звука, и буквата. Авторите препоръчват у нас да се използва смесената писочетна метода. По отношение на аналитичните методи на Жакото<sup>17</sup> и на Фогел<sup>18</sup> те са на мнение, че този на Фогел е с повече предимства и в съчетание с писочетната метода се използва най-често в първоначалното обучение. В този смисъл разглежданата методика съдейства за утвърждаване на модела на Фогел на „нормалните думи“. Авторите формулират в добре синтезиран вид този модел:

Който свързва предметното обучение, четенето и писането на отделни нормални думи с картини, а при четенето върви аналитико-синтетически, той води елементарно обучение по Фогеловия метод, макар и да изменява реда, да притуря или да отхвърля нещо.

(Пак там: 70)

Както в другите методики, в които се проявява немско влияние, и тук се отделя специално внимание на предварителните упражнения по четене и по писане. По познатия вече начин, описан от Басаричек, Вълв, Цачев и Заимов, предварителните упражнения по четене представляват разлагане на изреченията на думи, думите – на срички, а сричките – на звукове, като се изисква и графично отбелязване на този аналитичен

---

<sup>16</sup> Лудвиг Х. Ф. Оливиер (Ludwig Heinrich Ferdinand Olivier, 1759 – 1815) – немски педагог от швейцарски произход. През 1805 г. създава в гр. Десау собствен образователен център и в него успешно преподава четене и писане по своя метод, който описва в няколко книги.

<sup>17</sup> Жан-Жозеф Жакото (Jean-Joseph Jacotot, 1770 – 1840) – френски педагог, адвокат, професор по математика и хуманитарни науки, директор на Политехническото училище, професор по френски език и литература. Вярва, че всеки има умствени способности и че човешкият разум е способен сам да се образова без указания от страна на учителя. Методът му подобно на този на Песталоци се състои в стимулиране на умствената дейност и в развитие на паметта.

<sup>18</sup> Йохан К. Кр. Фогел (Johann Karl Christoph Vogel, 1795 – 1862) – немски теолог, педагог и писател, въвел метода на нормалните думи (Normalwörtermethode). Методът на Фогел залага на нагледното обучение.

процес с черти и точки. При предварителните упражнения по писане са цитирани имената на Карл Кер<sup>19</sup> и Вилхелм Райн<sup>20</sup>, които подчертават значението на тези упражнения и изискват те да се водят системно и целенасочено – без предварителна работа не би трябвало да се пристъпва към същинското езиково обучение.

Като последователи на хербартианската идея за възпитателния характер на обучението, Тодор Бенев, Сава Велев и Васил Николчов изискват включването на текстове с поучително-назидателен характер, каквито са приказките, защото детето все още живее в техния свят. Идеята за ползването на приказки като учебни текстове е нов момент в българската методическа мисъл – тя не е присъща на популяризираната у нас руска специализирана литература, но затова пък я откриваме най-напред в методики, създадени под немско влияние, какъвто е случаят със *Специална методика* на Т. Бенев, С. Велев и В. Николчов от 1904 г. Основание за подобно твърдение ни дава и фактологичната аргументация на самите автори. Те отбелязват, че първият, който въвежда приказките в обучението, е Цилер<sup>21</sup> и неговите основания са психологичес-

<sup>19</sup> Карл Кер (Carl Kehr, 1830 – 1885) – немски педагог, директор на Педагогическата семинария в гр. Гота и автор на редица трудове, основно посветени на началната степен на обучение. Най-важните трудове на Карл Кер са *Преподаване на немски език в ранните училищни години* (*Der deutsche Sprachunterricht im ersten Schuljahre*, 1865), *Практическа геометрия за начално и търговско професионално обучение* (*Praktische Geometrie für Volks- und gewerbliche-Fortbildungsschulen*, 1861), *Практиката на началното училище* (*Die Praxis der Volksschule*, 1883), *История на методиката на преподаване в немското начално училище* (*Geschichte der Methodik des deutschen Volksschulunterrichts*, 1877 – 1882; [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/51401/Ker](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/51401/Ker), ползван на 18.02.2013 г.). Неговия труд *Praxis der Volksschule* П. Д. Вълв посочва като един от основните източници на своята *Методика на български език – ръководство за основните учители и учителки и за педагогическите училища* (1893).

<sup>20</sup> Вилхелм Райн (Wilhelm Rein, 1847 – 1929) – професор по педагогика в Йенския университет, представител на Хербартианската школа. Основни съчинения: *Теория и практика на началното училище* (*Theorie und Praxis des Volksschulunterrichts*, 1879 – 85; 1893), *Животът на д-р Мартин Лутер* (*Das Leben Dr. Martin Luthers*, 1883), *Описание на педагогиката* (*Pädagogik im Grundriss*, 1892), *История на образованието* (*Die Geschichte des Zeichenunterrichts*, 1889). За популярността на Вилхелм Райн в България свидетелства и богатата преводна рецепция на негови педагогически трудове: *Система на педагогията* (Пловдив, 1898) в превод на В. Георгиев, *Хербарт като педагог* (София, 1901) в превод на В. Николчов – един от авторите на разглежданата методика, *Принципите на общата дидактика: От „Първата училищна година“ на „Theorie und Praxis des Volksschulunterrichts“: Ръководство за учители и за учениците от пед. у-ца* (Ст. Загора, 1902) в превод също на В. Георгиев, *Педагогика, изложена систематично*. Ч. 1 (Гърново, 1905), в превод на Сава Велев.

<sup>21</sup> Туискон Цилер (Tuiskon Ziller, 1817 – 1882) – немски педагог, привърженик на Хербарт, чието учение доразвива в посока на приближаване на теорията до практиката.

ки, религиозно-етически и реални: *психологически*, защото детето има богато въображение, което лесно може да бъде трансформирано в „мислене с понятия“; *религиозно-етически*, защото в приказките детето открива и осъзнава естетически и етични понятия и принципи; *реални*, защото в приказките то вижда „обективни понятия“, които свързва със своите представи и виждания за реалния живот (пак там: 71). Като поддръжници на този възглед на Цицер авторите посочват Акерман, Юст, Ланге, Райн, Щауде, Вилман, Цилик и др. – всички последователи на хербартианската идея. Децата трябва да разказват приказките със свои думи и така да развиват въображението си и да съпреживяват събитията. Идеята приказките да се драматизират с участие на децата в тях, е съвсем оригинална за българското образователно пространство. Познатата от методическата литература схема на нагледното обучение тук е приспособена към спецификата на приказката: *първо*, беседа, в която се обръща внимание на отделни предмети и нови думи; *второ*, преподаване – приказката се разказва от учителя и посредством въпроси към нея се възпроизвежда от децата; *трето*, вдълбочаване – децата вникват в нравствената страна на приказката с цел „морално поучение“; *четвърто*, схващане – поуката се оформя като пословица или мисъл, изписва се на дъската и се повтаря от децата; *пето*, „приспособение на моралното поучение“ – децата отговарят на въпроси на учителя как биха постъпили на мястото на героите в даден момент (пак там: 73).

Освен трите вида четене, които и в другите съвременни методики са определяни според степента на трудност като механическо (техническо), логическо (смислено) и естетическо (изразително), Бенев, Велев и Николчов включват още два типа: курсорно (плавно) четене и изразително (статарно) четене. При курсорното четене вниманието е насочено върху упражненията по четене, без да се държи сметка за съдържанието на текста. При него се изисква децата „да четат гласно без много бързане, с правилно произношение, с правилно разчленение и естествена модуляция на гласа“ (пак там: 77). При изразителното (статарното<sup>22</sup>) четене се цели учениците да се запознаят с подбрани произведения, които да формират у тях нравствени и естетически представи и качества, а чрез текста – да се запознаят с нови езикови понятия и да развиват

---

<sup>22</sup> Интересно е да се отбележи, че като синоним на изразителното четене авторите дават прилагателното „статарно“, което е от латински произход и означава бавно, задълбочено четене, съпроводено от подробни обяснения. В този смисъл то се явява антоним на курсорното четене. Очевидно в терминологично отношение се наблюдава известна неяснота, тъй като изразителното четене веднъж се явява естетическо, а друг път – интерпретативно.

своите устни и писмени езикови умения според логическите и граматическите изисквания за свързан текст. Учителят изтъква правописните особености, обяснява речниковото значение на непознатите думи, с предварително подготвени въпроси насочва мисълта на децата към ситуации и герои в текста, от които да извлекат изводи от естетически и морален характер. До този момент не съществува методическо издание, в което да се обръща толкова сериозно внимание на уменията за четене и разбиране на художествени текстове. Тази наша оценка не е в съгласие с мнението на Ст. Здравкова, която стига до крайно отрицание на *Специална методика* от 1904 г.:

Методическата система за обучението по четене, която предлагат Т. Бенев и С. Велев, е сериозно отстъпление, връщане назад в сравнение с прогресивните тенденции в системата на обяснителното четене. Те например акцентират върху овладяването в началните класове на т. нар. „механическо (техническо) четене – да се научат децата да четат „правилно, сигурно и леко“, следователно – върху формирането на техниката на четенето. Работата върху разбирането на прочетеното е сведена до минимум.

(Здравкова 1996: 293)

Самият факт обаче, че авторите въвеждат изискването за два типа „изразително“ четене – естетическо и статарно (бавно и задълбочено), показва акцента, който поставят върху формирането на начални интерпретативни умения.

За първи път в *Специална методика* на Бенев, Велев и Николчов срещаме указания за т. нар. „вънкашна страна на четенето“, където авторите дават съвети как да се поставя читанката на чина, откъде да идва светлината в клас, как децата да следят текста при прочит, колко време максимум да чете едно дете в началното училище и др. (Бенев, Велев, Николчов 1904: 87 – 88). Подобно на своите съвременници те също отделят значително място на основното помощно средство – читанката. За разлика обаче от очертаната през 90-те години тенденция към обширен исторически преглед тук тази част е съвсем кратка и единствено има за цел да отбележи, че древните гърци са се учили да четат по Омир, в римските училища – по Омир и Вергилий, а през Средновековието – по Библията. Посочват като първа читанка *Детски приятел* на Фридрих Рохов<sup>23</sup> от 1776 г. (*Kinderfreund*), а като начало на т. нар. „реалистично“ течение

<sup>23</sup> Фридрих Еберхард фон Рохов (Friedrich Eberhard von Rochow, 1734 – 1805) – немски педагог. Бил е офицер, но след тежко раняване напуска армията и се отдава на преподавателска дейност. Открива народни училища, пише педагогически съчинения с хуманен и просветителски характер, които са многократно преиздавани.

– читанката на Фридрих Вилмзен<sup>24</sup> *Бранденбургски приятел на децата* (*Der Brandenburgische Kinderfreund*, 1800), която се е употребявала в продължение на 70 години. Авторите на *Специална методика* свързват реалистичното направление с идеята читанките да съдържат общополезни знания и те да станат вид детска енциклопедия. Следващото направление, което те свързват с читанките на Дистервег<sup>25</sup> от 1826 и 1831 г., обаче е изисквало читанките да се използват главно за нуждите на езикованието и текстовете в тях да положат здрава основа на граматиката, ортографията и стила. След това се появява идеята в читанките да има главно текстове от „народната литература“. Това са читанките на Церенер<sup>26</sup> и главно на А. Е. Пройс и Й. А. Фетер, които в своята читанка от 1836 г. *Пруски детски приятел* (*Preußischer Kinderfreund*<sup>27</sup>) поместват разкази, стихотворения, басни, притчи, песни. Тяхното издание е било преиздавано 200 пъти. Авторите на методиката с одобрение отбелязват, че по тяхно време господства „литературното направление“ и че „току-речи от всички се приема възгледът, щото читанката да бъде литературна книга“ (пак там: 92). Направеният исторически преглед на появата и развитието на читанката е с особена стойност, тъй като за първи път обръща толкова сериозно внимание на връзката между учебника и методиката на обучение.

<sup>24</sup> Фридрих Вилмзен (Friedrich Wilmsen, 1770 – 1831) – немски теолог и педагог реформатор.

<sup>25</sup> Фридрих Адолф Вилхелм Дистервег (Friedrich Adolph Wilhelm Diesterweg, 1790 – 1866) – немски педагог, който към средата на XIX век предлага термина „социална педагогика“. Развива активна обществена дейност за секуларизация на образованието. Интересува се предимно от теория на възпитанието, а в областта на дидактиката формулира 33 закона и правила. Неговите практически занимания като учител и неговите научни възгледи не са тясно свързани с езиковото обучение, но и на него отделя внимание. Пламен Радев отбелязва, че Дистервег има особено значение за развитие на методиката на обучението по граматика, въвеждайки т. нар. „конструктивен метод“, при който „граматичното обучение тръгва от примера и по индуктивен път се стига до правилото. Създатели на този метод са А. Дистервег и Кр. Годлиб Шолц. Методът е конструктивен, защото учениците променят по предписане образцови изречения – „парадигмати“, и така конструират речевия материал. Често пъти обаче конструкциите са излизали несполучливи, защото учениците освен предписанията нямат други знания, пък и след такива предписания собственото конструиране като че ли липсва“ (Радев 1996: 35).

<sup>26</sup> В изданието е посочено заглавието *Neuer deutsche Kinderfreund*, но най-вероятно става въпрос за двутомното издание на Карл Церенер (Carl Christoph Gottlieb Zerrenner) *Der neue deutsche Kinderfreund* от 1831 г. (първи том) и 1839 г. (втори том).

<sup>27</sup> Аугуст Едуард Пройс (August Eduard Preuß, 1801 – 1839) – директор на Кралското сиропиталище в Кьонигсберг, и Йохан Андреас Фетер (Johann Andreas Vetter, 1770 – 1845) – старши учител в същото учебно заведение, създават една от най-популярните читанки, която само за две десетилетия е преиздавана над 100 пъти.

Прави впечатление, че в *Специална методика* на Бенев, Велев и Николчов най-често се употребява думата „литература“: те говорят за литературен език, за литературно направление в жанра на читанката и въобще според тях целта на езиковото обучение е формирането именно на отношение към художествения текст. За това свидетелства и фактът, че препоръчват да се разглеждат текстове на Ботев, Каравелов и Вазов. Ето защо неслучайно от обучението по правопис в основното училище очакват учениците да изградят умения „да излагат мислите си писмено на литературен език без груби правописни грешки“ (пак там: 96). Като „най-сигурни средства за усвояване образите на думите“ те определят „правописанието и четенето“ (пак там: 99). За първи път авторите на разглежданата методика обръщат внимание не само върху номинативния, но и върху образотворческия характер на езика. За основни упражнения те препоръчват писане на текстове по памет наизуст и диктовки, от което се съди, че те наблягат върху усвояването и репродуцирането на определени образци. С обучението по правопис те свързват обучението по граматика, защото „правописните правила в много случаи се основават на граматиката; ако се изучаваше ортографията независимо от граматиката, би срещнала непреодолими трудности, защото всички думи се подразделят на граматически категории“ (пак там: 109). Макар и да не го формулират директно, те всъщност се застъпват за морфологичния принцип на българския книжовен език, тъй като в неговото прилагане виждат възможност да се въведат научни правила по отношение на правописа.

Авторите разграничават в граматиката четири дяла: фонетика, етимология, морфология и синтаксис. Прави впечатление, че за първи път се прави разлика между етимология и морфология<sup>28</sup>: „етимологията ни обяснява корените на думите и известни граматични елементи относително произхода и основното значение на думите, като се осно-

<sup>28</sup> Изданията, предхождащи разглеждания труд, отъждествяват етимологията с морфологията, например *Ръководство по български език* на Димитър Мишев се състои от три части (I – II, 1887; III – 1891): 1. *Синтаксис и етимология. За първи клас на гимназиите и народните класни училища*, 2. *Етимология. За втори клас на гимназиите и народните класни училища*, 3. *Синтаксис. За трети клас на гимназиите и народните класни училища*. Същата терминологична особеност откриваме и в други методически издания от 90-те години на XIX век, например в *Методика на граматиката* (1898) от Димитър Белобради (Драган Манчов), а Петко Цачев съвсем ясно формулира идентификацията на понятието етимология с това на морфологията: „Обикновено граматиката се дели на наука за речите и формите (етимология) и наука за роспределението на тия думи в речта (синтаксис)“ (Цачев 1893: 61).

вава на по-старите форми“, докато „морфологията ни запознава със склоненията и спреженията“ (пак там: 109). Относно „наредбата на граматическия материал“ *Специална методика* на Т. Бенев, С. Велев и В. Николчов посочва три основни модела в обучението по граматика, но учителят преценява кой от тях да приложи в зависимост от нивото на учениците: първият започва с морфология и после включва синтаксис, вторият следва обратния ред, тъй като изречението е най-близко до живата реч, а третият е този на концентричните кръгове, при който „се дава още от първата година преглед на целия материал по граматика, дава се възможност за чести повторения“ (пак там: 119). Независимо обаче кое от трите становища застъпват – предимство на морфологията, предимство на синтаксиса или балансирано синхронно изучаване и на двете, се подчертава необходимостта от съобразяване с естествената жива реч, с езиковия и житейския опит на детето, а това означава, че се утвърждава индуктивно-дедуктивният подход.

Освен това, за да придадат по-висока степен на научност и за да внушат взаимозависимостта между езикознанието и методиката на обучение по роден език, те представят в отделни пасажи видовете езиковедски проучвания: практическа граматика, историческа граматика, сравнителна граматика, философска граматика, частна граматика и обща граматика, като към всеки дял посочват водещи имена в съвременната лингвистика, включително и български – например към параграфа за историческата граматика се спират накратко на възгледите на Ал. Теодоров-Балан. В същото време подобно на своите съвременници авторите смятат, че „граматичното обучение няма място в долния курс на основното училище“ и че „трябва да се избягват тези неща, които не са установени от науката и подлежат много или малко на съмнение“ (пак там: 115, 117). Засилено обучение по граматика те предвиждат в трето и четвърто отделение, докато в първо отделение според тях е подходящо да се изучава „различаване на гласни от съгласни, различаване на имена на лица и предмети“, а във второ – „мисъл и изречение; понятие за подлог и сказуемо; съществително име, глагол, род и число“ (пак там: 115 – 116). Според тях учебният материал по граматика трябва да се разпредели в концентрични кръгове, които да съчетават обучение по морфология и синтаксис. Това е случай, в който привърженици на хербартианството прилагат модела на концентричните кръгове – модел, който препоръчват и българските автори, изпитали руско влияние, като например Дмитрий Белобради. Това ни дава основание да смятаме, че *Специална методика* на Бенев, Велев и Николчов – независимо от изразеното пристрастие към хербартианството – постига сим-

биоза на идеи, които идват от две различни направления – руското и немското. Концентричният модел се оказва особено подходящ при обучение по граматика и навярно неслучайно е застъпен и в съвременното обучение по български език.

Стремежът на хербартианците да внесат строга подредба и ясна структура в езиковото обучение се проявява като цяло и в организацията на урока по граматика, която те предлагат. След поставяне на целта на урока те маркират следните последователни стъпки: *първо*, повторение на минал учебен материал, който има отношение към новия; *второ*, представяне – прави се разбор на подбрани изречения; *трето*, сравняват се дадените примери, като се посочват най-напред разликите, а след това приликите; *четвърто*, обобщение – извежда се общо правило, понятие, *пето*, формулира се правилото; *шесто*, наизустява се; *седмо*, новото правило се упражнява чрез примери; *осмо*, беседа върху грешки, които се допускат от децата при употребата на новото правило; *девето*, писмено упражнение. Този алгоритъм звучи познато, тъй като във всяка методика се очертава една и съща траектория: от целенасочен преговор на познатото към индуктивно извеждане на дадено правило въз основа на подходящи примери до прилагане на това правило върху нов езиков материал чрез устни и писмени упражнения. *Методиката* на Бенев, Велев и Николчов има по-високи критерии от методическо естество и стремеж към „научно съграждане на граматиката“ (пак там: 125). За първи път се формулира изискването за „методично разработване на този учебен предмет в основното училище“, за „въвеждане на ученика в по-дълбоко познаване на езика в свръзка с историческия развой на матерния език“, за „по-точно определяне на изречението, като не се излиза от субекта (подлога), а от глагола, определен по лице и число, и посредством него да се откриват другите части“, за „по-методично изграждане на писмените работи, та да се упражнява постепенно изученият материал по граматика“ (пак там: 125 – 126).

Важно е също така изискването за включване на съчиненията едва през второто полугодие на трето отделение, тъй като, преди да се премине към съчинение, ученикът трябва да е натрупал опит с упражнението по правопис, автодиктовка (писане по памет) и диктовка. Авторите разграничават три вида съчинения: несамостоятелни – възпроизвежда се съдържанието на дадено четиво, полусамостоятелни – по дадена форма се прибавя ново съдържание и по дадено съдържание се съставя нова форма, самостоятелни – създава се нова форма и ново съдържание. Очевидно е, че те поставят изграждането на собствен оригинален текст като по-висок етап на езиковото обучение в началното училище, който

да предхожда не само фазата на ограмотяване (четене и писане), но и на усвояване на основите на граматиката. Като прибавим и тяхната теза, че предметното обучение подпомага упражненията по съчиняване, става ясно намерението им в писмените съчинения да се съчетават, от една страна, конкретност, логичност, рационална мотивация, а от друга – образно мислене, художествена асоциативност. Това е едно от поредните основания да определим *Специална методика* на Бенев, Велев и Николчов като най-стойностната методика на български автори през този период. Ако до края на XIX век най-авторитетна сред педагогическите среди у нас е *Специална методика* на Ст. Басаричек, то още в първите години на XX век се появява едно от най-представителните методически издания – този път авторско, което много ясно очертава, от една страна, своята връзка с хербартианския модел, утвърден у нас от Басаричек, а от друга – опита на авторите да издигнат методиката на обучение по български език на по-високо научно ниво. Това обучение се осмисля като основно средство за изграждането на обществено значима личност, която да притежава не само необходимата за своята реализация компетентност, но и висок морал.

### ЛИТЕРАТУРА

- Басаричек 1894:** Басаричек, Ст. *Педагогия в три части*. Първа част *Възпитание*. Втора част *Дидактика*. Трета част *Специална методика*. Прев.: И. Гудев и Т. Танев. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1894.
- Басаричек 1899:** Басаричек, Ст. *История на Педагогиката* (част IV от *Педагогия*). Прев.: И. Гудев и Т. Танев. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1899.
- Бенев, Велев, Николчов 1904:** Бенев, Т., С. Велев, д-р В. Николчов. *Специална методика* (част II от *Ръководство по педагогика*). Пловдив: Хр. Г. Данов, 1904.
- Вълов 1893:** Вълов, П. Д. *Методика на български език. Ръководство за основните учители и учителки и за педагогическите училища*. Пловдив: Печатница Д. Манчов, 1893.
- Димчев 1992:** Димчев, К. За предмета на изследванията в методиката на обучението по български език. // *Български език и литература*, 1992, кн. 2, 11 – 19.
- Здравкова 1996:** Здравкова, Ст. *Методика на обучението по български език в началното училище*. Пловдив: Хермес, 1996.
- Кабасанов 1979:** Кабасанов, Ст. *Методика на обучението по български език*. София: Наука и изкуство, 1979.
- Кабасанов 1983:** Кабасанов, Ст. *Етапи в развитието на методиката на обучение по роден български език след Освобождението*. // Хи-

ляда и триста години България и българското образование. Съст.: Любомир Георгиев, Панайот Дражев, Иван Стаменов. София: Народна просвета, 1983, 316 – 331.

**Кирилова 2003:** Кирилова, Е. *Извори за историята на учебното дело в България. Педагогическата книжнина в България от Освобождението до войните 1878 – 1912*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2003.

**Лазаров 2001:** Лазаров, П. За връзките и взаимоотношенията между общата и частната дидактика. // *Педагогика*. Съст.: Пл. Радев. Пловдив: Хермес, 2001, 60 – 66.

**Марков, Попов, Тодорова, ред. 1999:** *История на България*, том 8, 1903 – 1818. Научни редактори: Г. Марков, Р. Попов, Цв. Тодорова. София: ГАЛ-ИКО, 1999.

**Николчов 1906:** Николчов, Васил. Значение на Неофит Рилски за развоя на нашето учебно дело. // *Училищен преглед*, бр. 1, 1906, 18 – 32.

**Радев 2002:** Радев, Пл. *История на българското образование*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2002.

**Радев 1996:** Радев, Пл. *Дидактика и история на училищното обучение*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 1996.

**Радев, съст. 2001:** *Педагогика*. Съст.: Пл. Радев. Пловдив: Хермес, 2001.

**Радев и кол. 2003:** Радев, Пл., В. Атанасова, Й. Колев, А. Александрова, Н. Витанова. *Обща и българска история на образованието и история на училищните и някои предучилищни теории на възпитанието и образованието*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2003.

**Русинов 1983:** Русинов, Р. *Из история на обучението по български език в училище*. София: Народна просвета, 1983.

**Цачев 1893:** Цачев, П. *Методика по български език*. Пловдив: Стара планина, 1893.

**Цонев 1924:** Цонев, П. *Дидактика и методика на обучението по български език в основните и средни училища*. София: Печатница „Художник“, 1924.

**Чакърров 1906:** Чакърров, С., М. Господинов. *Методика на езикознанието. Част първа. Какво и как да се пише в основното училище?* Кюстендил: Яким Якимов, книжар, 1906.

**Чакърров 1907:** Чакърров, С., М. Господинов. *Методика на езикознанието. Част втора. Говор и четене*. Кюстендил: Яким Якимов, книжар, 1907.

## РОМАНТИКО-РЕАЛИСТИЧЕСКИ СУБСТРАТ В ПРИКАЗКИТЕ НА БОЖЕНА НЕМЦОВА И НА АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

Росина Кокудева  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**Росина Кокудева. Романтико-реалистически субстрат в сказках Божены Немцовой и Ангела Каралийчева**

В статье сравниваются сказки Божены Немцовой и Ангела Каралийчева, в которых романтическое представление о мире сочетается с элементами реалистического описания. В центре внимания исследования находятся авторские сказки, созданные в разных исторических контекстах: произведения Немцовой относятся к позднему этапу Чешского возрождения, а работы Каралийчева созданы в период между двумя мировыми войнами. Несмотря на разные исторические границы, в их авторских сказках выделяются некоторые общие типологические характеристики, связанные с бесконфликтным взаимодействием романтизма и реализма, рассказа и сказки.

**Ключевые слова:** сказка, романтизм, реализм, Чешское возрождение, Божена Немцова, Ангел Каралийчев

**Rosina Kokudeva. The Romanticist-Realist Content in the Fairy Tales of Božena Němcová and Angel Karaliychev**

The following article aims to compare Božena Němcová's and Angel Karaliychev's fairy tales, in which the romantic concept of the world combines with elements of realistic description. The research focuses on the authors' own tales, created in different historical contexts: Němcová's works belong to the late stage of the Czech Revival, and Karaliychev wrote his works between the two world wars. Despite the fact that they relate to different historical periods, some common typological characteristics stand out—among which is the conflict-free interaction between Romanticism and Realism, and between the short story and the fairy tale.

**Key words:** fairy tale, romanticism, realism, Czech Revival, Božena Němcová, Angel Karaliychev

Божена Немцова и Ангел Каралийчев създават творчеството си за деца в контекста на различни културни епохи – съответно Чешкото възрождане и времето между двете световни войни в България. Имайки амбицията да сближим двата модела на писане и преразказване на при-

казки, ние си служим с понятия, чието значение и употреба е необходимо да бъдат уточнени.

Прието е последният етап от Възраждането да се свързва с процеса на преход от романтизъм към реализъм. В случая обаче ще разбираме тези две понятия като творчески методи, а не като хронологически периоди, които неминуемо очертават определен времеви хоризонт. Художествените средства и образните представи, с които си служат двата подхода, имат различно отношение не само към отражението на действителността, но и към фолклора, като често реализмът се разглежда като антитеза на романтизма. Проблематичността на въпросите, засягащи прехода от романтизъм към реализъм, е подобна на споровете около прехода от фолклор към литература във фолклористиката. Именно затова ще се въздържим от разглеждането на тези понятия в смисъла на „предходно – следващо“, а ще ги възприемаме като непрекъснато развиваща се система, чиито елементи са видими в различни периоди и в различни жанрове. Естетическите принципи на романтизма като художествен метод включват богата гама от изразни средства (алегория, метафора и пр.) и поставят фокуса върху индивидуализма в противовес на колективизма. В тази връзка е разбираемо засиленото присъствие на множество символи, скрити значения и екзистенциални въпроси. Най-проблематизираните дискурси, през които бива разчитан романтизмът като художествен метод, са присъствието на пейзажа, концепцията за пътя, функцията на фантастичното, въображаемостта и пр. За късния чешки романтизъм е характерна идеологическата натовареност на литературата, при която описанието на природните картини преминава в апотеоз на родолюбивото чувство. „Задачата на чехите“, както е формулирана от Зденек Хърбата и Мартин Прохазка, е свързана с отговорността на писателя въобще, а поезията, респективно литературата, са схващани като „надличностна задача“, чиято цел е в най-голяма степен будителска (Хърбата, Прохазка 2005: 264).

В чешката литература романтизмът се развива в контекста на Възраждането и негови най-значими представители са Карел Хинек Маха, Карел Яромир Ербен и др., докато за развитие на романтизма в южнославянски контекст според Б. Ничев е трудно да се говори, тъй като не съществува ясна диференциация и разпознаване на романтизма като течение и като художествен метод (Ничев 1971: 106). На българска почва също липсва пълноценно развитие на романтизма като литературно направление, но романтически елементи се забелязват под различни форми още от времето на Възраждането, с тях по-късно си служи в известен смисъл и символизмът, а като цяло са разпознаваеми в творчеството на

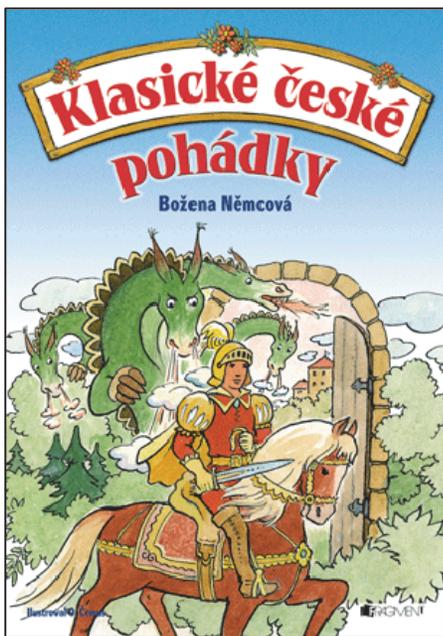
редица писатели от двадесетото столетие. Все пак съществуват периодизации на българската литература, които се опитват да очертаят темпорални граници на разгръщането на едно или друго течение и да причислят отделните автори към определена литературна епоха. През двадесети век (особено след 1944 г.) също се говори за романтическо-реалистически подход – с този метод често се свързва творчеството на Йордан Йовков, Ангел Каралийчев и др., а художественият стил на авторите се интерпретира като смесица от реализъм, романтизъм, фолклорен субстрат и митологично-приказни елементи. Говорейки за литературния подход в творчеството на Йовков, Иван Мешков разкрива неговата романтическа окраска, на фона на която се разгръща българската реалност. В случая критикът говори за романтизма преди всичко в тесния смисъл на понятието като идеализъм и сантиментализъм, а реализма вижда по-скоро като проява на реален житейски опит и битоописателност. Според Т. Жечев такъв светоглед е присъщ и на Каралийчев – в сборника *Ръж* субективността, полетът на въображението и загаднатата приказност стоят в основата на реалистическо-романтическото му звучене:

Виждаме, че „бездната“ между двата метода – реалистическия и романтическия – не изглежда да е толкова бездънна. Някъде дълбоко те се срещат, тъй както се пресичат и в своите върхове.

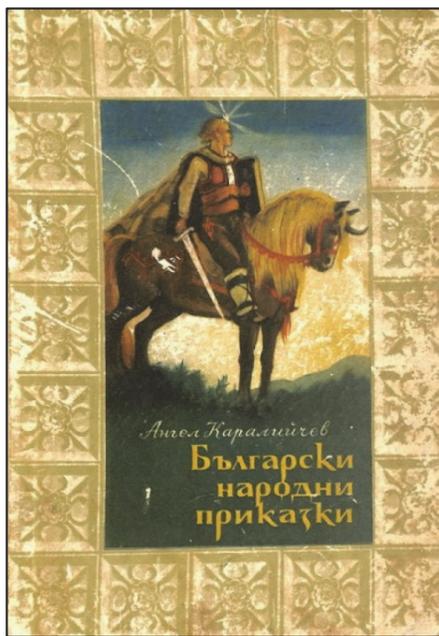
(Жечев 1964: 106)

Спецификата на този стил, който се откроява и в приказките на Каралийчев, отвежда нашите разсъждения към въпроса за сходствата и различията при усвояването на фолклора при двата различни подхода. Отношението на романтизма и реализма към фолклора е различно, като според Б. Ничев разликата се състои в това, че романтизмът в южнославянски контекст „се изживява още във фолклора и възниква, заемайки от него елементи, *без да ги преработва*, докато реализмът преработва тези елементи чрез дълбоки трансформационни процеси“ (Ничев 1971: 107, к.а.). Авторът разглежда това като следствие от механизмите на художествено мислене при двата метода, тъй като при изображение на действителността и спояването на фактите романтизмът използва метафорично-митологична сплав, а реализмът си служи с логиката и закономерността. Затова и Ничев не се съгласява с постановката, че единствено романтизмът е задължен на фолклора благодарение на прякото заемане от него. Той смята, че усвояването на фолклора в южнославянските литератури допринася най-вече за развитието на реализма. „Западният“ романтизъм се отличава съществено от южнославянския, казва Ничев, и подкрепя позицията си със своего рода „антропологич-

но“ обяснение. Докато романтизмът на Запад се характеризира с копнеж и връщане към фолклора, в южнославянският романтизъм няма такава „романтична дистанция от предмета на изображение“, тъй като авторите са „все още изцяло в самия фолклор“ (пак там: 112). Една от особеностите на южнославянските литератури през деветнадесети век според българския учен е непрестанното „преливане на романтизъм и реализъм“, като за България двигатели на тези тенденции са например Хр. Ботев и Л. Каравелов, които са носители на революционния идеал, осмислен чрез нов тип отношения между личността и обществото (пак там: 239). Това преливане се осъществява на базата на идеята за обществената ангажираност на литературата, чиито задачи са свързани с правдивото пресъздаване на действителността, мотивировките на действието и фиксиращата роля на идеала, под знака на който се разгръща спецификата на тази литература.



Б. Немцова. *Класически чешки приказки* (2013). Ил. Отакар Чемус



А. Каралийчев. *Български народни приказки* (1954). Ил. Вл. Корнев

Началните прояви на реализма в чешката литература се свързват със средата на деветнадесети век, когато процесите на Възраждането бавно се уталожват. Наличие на реалистически тип изображение се от-

крива в творчеството на Божена Немцова, Каролина Светла, Елишка Краснохорска и др. Интересът към естествения ход и делничната събитийност на живота, както и създаването на типизирани образи, бито-описание, социалните елементи са само част от „атрибутите“ на реализма. Що се отнася до реализма в южнославянските литератури, Б. Ничев вижда неговите начални прояви през 70-те и 80-те години на деветнадесети век, имайки предвид оформянето на конкретен социален идеал по това време, на чиито конкретни задачи писателите служат<sup>1</sup> (пак там: 239). Това обаче според него не е същински реализъм, тъй като е необходимо да минат десетилетия, преди да се заговори за този метод в истинската му същност. Впрочем един от критериите за оценка на реализма Б. Ничев вижда в т.нар. „реалистична дистанцирана нарация [...] при която светът се разкрива в собствените си форми, битието разказва само за себе си“ (пак там: 251). Такъв подход на авторово задкулисие той открива за първи път у Елин Пелин. Обобщението, което Б. Ничев прави по отношение на южнославянския реализъм, е свързано с неговата романтическа окраска: „реализмът от XIX век до голяма степен е една естетическа величина с изнесен пред скоби постоянен романтичен коефициент“ (пак там: 250).

Времето на социализма в България подхранва понятието за реализъм с нови значения, релевантни на метода на социалистическия реализъм. В обсега на това понятие, свързвано с колективистичен патос и политическа пропаганда, са придърпвани редица български класици, сред които и Каралийчев.

### Приказките на Божена Немцова

Приказният жанр привлича Немцова в началото на четиридесетте години на деветнадесети век, като първоначалните ѝ опити в тази сфера имат за източник личните ѝ спомени от детството, историите, разказвани и разпространявани от баба ѝ, както и от селския колектив като цяло. Първата сбирка на Немцова с приказки под заглавие *Народни приказки и предания (Národní báčorky a pověsti)* първоначално излиза в седем тома в продължение на няколко години. Първият и вторият том са издадени през 1845 г., третият, четвъртият и петият – през 1846 г., а шестият и седмият том – през 1847 г. Второто издание на същата поредица излиза през 1854 (четири тома) и през 1855 г. (от пети до четиридесети том), включвайки два пъти повече томове, но броят на при-

<sup>1</sup> Тук Б. Ничев посочва фигурата на Любен Каравелов като водеща за развитието на българския и сръбския реализъм.

казките в тях остава почти същият<sup>2</sup>. Направеният разбор на приказния материал показва, че текстовете от първото и второто издание на *Народни приказки и предания* си съответстват по заглавие и съдържание, но местата им в съответните томове са разменени. Във второто издание допълнително е включена само една приказка – *Викторка (Viktorka)*, която е поместена в четиринадесетия том.

В *Народни приказки и предания* Немцова използва фолклорни мотиви и сюжети, но към тях проявява значителна творческа свобода. В някои от приказките е тенденциозно прокарвана социална проблематика и са поставяни въпроси от морално естество. От друга страна, романтическият култ към чувствата, вярата в любовта, която е способна да премахне социалното неравенство и предразсъдъците, придават на приказките ѝ дълбоко изразен субективизъм (Новак 1907: 60). Посланията на любовта и добруването, проникновената психологическа характеристика на героите, фантастичният елемент, детайлното описание и одушевяването на природата са маркерите, които свързват приказния модел на Немцова с този на Каралийчев.

*Словашки приказки и предания (Slovenské pohádky a pověsti)* излизат в десет тома в периода 1857 – 1858 г. и съдържат общо петдесет и девет приказки, като Немцова изрично подчертава, че текстовете ѝ в голяма степен се опират на словашките сборници с приказки на Римавски и Ройс, които тя преработва<sup>3</sup>. В многотомното издание със словашки приказки Немцова се придържа по-стриктно към фолклорния прототип и личният ѝ творчески почерк не е така осезателен. Новак дори определя работата ѝ върху тези текстове като чисто етнографична, поради което тя би представлявала интерес за диалектолозите (заради изобилието от словакизми и диалектизми) и за етнологите. Дори самата Немцо-

<sup>2</sup> След подробна съпоставка и анализ на приказките от първото и второто издание на сборника се установи, че първото, седемтомното, издание включва шестдесет приказки, чието разпределение по брой е следното: първият том съдържа шест текста, вторият – пет; третият – девет; четвъртият – девет; петият – десет; шестият – осем; седмият – тринадесет. Второто издание съдържа шестдесет и една приказки, като броят на текстовете е разпределен по следния начин: първият том включва четири приказки; вторият – две; третият – три; четвъртият – две; петият – четири; шестият – пет; седмият – шест; осмият – четири; деветият – пет; десетият – шест; единадесетият – шест; дванадесетият – шест; тринадесетият – пет; четиринадесетият – три.

<sup>3</sup> Първите два тома излизат през 1857 г.: първият том включва пет приказки, вторият – четири. Останалите осем тома излизат през 1858 г., като разпределението на приказките е следното: в третия том – седем приказки; в четвъртия – девет; в петия – пет; в шестия – пет; в седмия – пет; в осмия – седем; в деветия – седем; в десетия – пет. Тъй като отделните томове са малки по обем, продължението на някои от приказките се намира в следващия том.

ва признава, че при писането на приказките е била ръководена от определена цел и от нуждата да отправи конкретно послание, чрез което да изрази любовта си към Словакия и към „богатото съкровище от народна поезия на словашкия народ“, както и да покаже „мисленето, красивите обичаи, чистата нравственост на хората...“ (цит. по Новак 1907: 68). Във връзка със словашкия произход на приказките от посочения сборник и отношението им към живата словашка разказвателна традиция е установено, че много от версиите на чешки приказки се разпространяват като словашки и обратно. Към това Л. Църхова добавя, че много от мотивите в словашките и чешките приказки на писателката се смесват и че дори словашките ѝ текстове не са „изцяло народни“, а в тях също е налице авторска адаптация (Църхова 1947: 192).

*Народни приказки и предания* и *Словашки приказки и предания* са обект на редица позитивни отзиви в периодичния печат и на страниците на различни реферативни публикации и научни изследвания. Още с излизането на първия сборник се появяват множество критически оценки за отделните томовете от съвременниците на авторката. Коментарът на Йозеф Каетан Тил в сп. „Квети“ относно първия том на *Народни приказки и предания* подчертава творческото присъствие на писателката и следите на авторска адаптация в текстовете. Тил подчертава техния „поетичен“ стил и начин на изображение, който в известна степен контрастира на автентичността на съдържанието, но въпреки това той защитава тезата, че дори при всичката тази „украса се долавя красивата и чиста простота на приказката“ (Тил 1845: 344). Въпроса за методите на адаптация в първия том на *Народни приказки и предания* засяга и Карел Хавличек Боровски в „Ческа вчела“, подчертавайки поетическия талант и богатата фантазия на авторката. Той поощрява избора ѝ да следва метода на авторската намеса, тъй като това ѝ позволява „да разказва истории възможно най-очарователно и най-красиво, да идеализира [...], да слива няколко приказки в една, да изключва отделни части“. Боровски изтъква значимостта на тези творби, като констатира, че те могат да бъдат създадени „само от поет“, за разлика от онези, „които може да разкаже всеки праволинеен и верен на истината човек“ (Боровски 1845: 252). Дори самият Ербен, който е последовател на класическата адаптация на приказки<sup>4</sup>, изтъква по повод на второто издание на томовете на Немцова през петдесетте години, че авторката сама избира „да придаде на приказките художествен смисъл и успява да го вложи там, където той не е достигал“ (цит. по Захорж 1927: 176). Вацлав Тилле, който е

<sup>4</sup> По въпроса за методите на авторска и класическа адаптация на приказки вж. Шахелова 1989.

един от най-големите изследователи на приказното творчество на Немцова през двадесети век, обобщава характера и стила на сборниците с приказки по следния начин: „сбирка от опити за тематичен, социален, тенденциозен разказ, за реалистичен рисунък на живота, за игра с цветни мечти и благородни утопии – приток на жив творчески дух, подложен на неразумни съвети и влияния, докато жестокостта на живота не го принуждава да се закотви в личните впечатления, собствените спомени и мисли“ (Тилле 1905: 146). Към калейдоскопа от оценки и коментари ще добавим и мнението на Карел Сабина, който затвърждава положителната представа за художествените качества на авторката:

Нейните приказки са тихи, ясни картинки, изпълнени с мир, обикновени като народа, от който са покълнали, и са прозрачни като кристал.

(Сабина 1953: 43)

Преходът от романтизъм към реализъм в творчеството на Немцова е предмет на множество дискусии. Различните мнения относно принципите на изображение, които тя прилага не само в жанра на приказката, но също в своите разкази, повести и стихотворения, са твърде вариативни. Вацлав Черни например счита, че за реализъм при Немцова трудно би могло да се говори. Той вижда авторката като представителка на т. нар. „социално утопичен романтизъм“, присъщ на цялото поколение от четиридесетте години в Европа (Черни 1963: 86). Типичните нагласи на романтизма, свързани с меланхолията, отчаянието и дълбочината на субективното чувство, са според В. Черни вече анахронизъм и романтизмът в Европа е понесен от бурните вълни на социалната декламативност и на устрема към ново общество. Немцова намира свой път за разрешаване на този социален антагонизъм в съответствие с особеностите на своя характер и душевност – път, който я приближава не до „идеологизирания романтизъм“ на Западна Европа, а до класическия „по-стар романтизъм“, изразяващ се в нуждата от завръщане към природата и личното преживяване (Черни 1963: 86).

### **Другият „преход“ у Ангел Каралийчев: разказ – приказка**

Един от основните стълбове, на които се опират разказите на Каралийчев по отношение на композицията и сюжетостроенето, е фолклорът. Тенденциите, свързани със завръщане към родното и бита, с обективизацията на разказването и с търсенето на опори в тъканта на фолклора, намират своята реализация в повествователната практика на Каралийчев. Селският живот, връзката със земята, митологизираната природа, пред-

метният свят са основните градивни елементи, които изграждат художествената система на писателя. Този модел на света ражда „особена версия на приказното и фантастичното, като не отлита в други, мечтани светове, а се окоренява в народния фолклор и в древните начала на народната психика и фантазия“ (Ликова 1996: 88). В тази връзка редица изследователи, сред които и Р. Ликова, забелязват особен вид реализъм у Каралийчев, при който е налице изключително колеблива граница между реално и приказно, между материалност и фантазност. Именно тази специфичност на използваните художествени похвати при изображението и синтезът от реалистични елементи и митологична приказност са откриваеми както в разказите, така и в приказките на писателя. Може би затова е толкова затруднено разграничаването на приказките на Каралийчев от разказите му. Близостта до народния език и светоусещане в текстовете, които Каралийчев създава за възрастни, е причина Ран Босилек да „види“ у Каралийчев бъдещ детски писател. Именно той го подтиква да напише първата си приказка *Житената питка*, която излиза в декемврийското издание на сп. „Детска радост“ през 1924 г. Често изтъквана е и ролята на Дора Габе за ориентацията на Каралийчев към детската литература, тъй като именно тя настойчиво го поощрява да издаде първата си книга за деца *Мечо* (1925), илюстрирана от художника Илия Бешков. Следват книгите за деца *Жълтици* (1926), *Богородична сълза* (1928), *Честит човек* (1929), тритомният сборник *Приказан свят* (1930 – 1932), *Край огнището* (1931), *Мравешка история* (1931), *Дядовата броеница* (1932), *Кладенче* (1934), *Божият ратай* (1936), *Ането* (1938), *Ято* (1938), *Тошко Африкански* (1940), *Българчета* (1942), два тома *Български народни приказки* (1948) и др.

Произведенията в горепосочените сборници принадлежат основно към приказния жанр, но в тях са включени още разкази и легенди, като най-трудно жанрово различими са творбите в сборника *Приказан свят*. Някои от разказите, включени в него, третират по-сериозна проблематика, която изисква задълбочен прочит и поставя критерия за зрялост на читателската аудитория<sup>5</sup>. В разказите, приказките и легендите от *Приказан свят* се преплитат реални и фантастични елементи, които като цяло създават усещането за приказност, но не по силата на тематиката и възрастовия си адресат, а по своето звучене. В цялото си литературно творчество за деца Каралийчев се опитва да следва нравствения модел на поведение, диктуван от фолклорното съзнание. Моралните недъзи на героите в творчеството му са обект на критика и осмиване, но изразеното отношение на автора звучи ненатрапчиво.

<sup>5</sup> Такива са например разказите *Дядо Божилвата надежда*, *Слепият гъдулар* и др.

Приказките на Ангел Карчалийчев носят неговия особен почерк – сред множеството от имена на автори приказници неговите текстове са разпознаваеми. Някои от тях с времето претърпяват вторична фолклоризация – макар и оригиналното авторско начало в тях да е водещо, те започват да битуват като фолклорни произведения. Такъв е примерът с приказките *Майчина сълза*, *Ижо-Мижо* и *Клан-Клан*, *Есенна приказка* и др.

Ако Божена Немцова се изявява само по линия на авторската адаптация посредством преразказване на народни приказки, то Каралийчев посвещава значителна част от творчеството си за деца на оригиналната авторска приказка. В сборниците на писателя присъстват както оригинални, така и преразказани приказки, а изцяло авторизираните му приказки са събрани в двата тома *Български народни приказки* и един том приказки на различни народи – *Съкровищница*. В тази връзка е необходимо да се подчертае, че и в много от оригиналните си приказки Каралийчев използва народни мотиви, но в тези текстове той борави напълно свободно с фолклорния материал и е трудно да се говори за наличието на някаква фолклорна система. И в авторските, и в преразказаните си приказки писателят използва цялото богатство на народното творчество – черпи теми, образи и мотиви както от приказното наследство, така и от народните песни, преданията и легендите (дори това понякога да е само отделен детайл). Подобен подход, който изследователят М. Неделчев определя като *художествен фолклоризъм*, Каралийчев използва и в произведенията си за възрастни (Неделчев 1989: 33). Разказът *Росенският камен мост* със залегналата в него легенда за враждането на най-милото е типична илюстрация на този модел.

Но използването на народни мотиви и образи в духа на фолклорната традиция не е достатъчен аргумент в полза на гореспоменатото определение на М. Неделчев. Смисълът на термина е закодиран в преобразуването на фолклорното в художествено пространство, в неговото идейно преосмисляне и придобиване на нови, непознати значения или възкресяване на стари. Редица изследователи, сред които Ефрем Каранфилов, определят приказните текстове на автора като реалистични, тясно обвързани с действителността, която ги поражда: „От разказа е излетяла приказката на поета и всеки момент е готова да се върне в разказа“ (Каранфилов 1977: 100). Умереното присъствие на фантастични епизоди и вълшебни герои е една от предпоставките за означаването на приказките като реалистични, а отражението на народния бит и душевност кореспондира с актуални теми и въпроси и създава типизирани образи, които са неизменна част от творческия репертоар на писателя. Предпочитаните от Каралийчев герои са тези на децата, старите хора и малките

животни – все типажни, които съдържат в себе си някаква уязвимост и слабост. Липсата на индивидуализация, присъща на фолклорната приказка, в Каралийчевия приказан свят не изключва съкровения поглед към душевността на героя. Природата е тази, която „хармонира на душевността на героите“, и едновременно с това е отделно действащо лице, надарено със способността да чувства заедно с героите (Султанов 1962: 24). Диалектиката на битието се отразява в приказките и в разказите на писателя. Усещането за закономерност и старина в тях премахва чувството на страх и улеснява детската рецепция в посока на вживяването.

Ако се върнем към въпроса за степента на фантастичност като оразличаващ белег между разказите и приказките на Каралийчев, не може да отминем позицията на Михаил Арнаудов, който дава определение за творческия подход на писателя, наричайки го „фантастичен реализъм, гдето индивидуално и колективно, обективно и сантиментално се сливаха в една нова формула на вечното изкуство“ (Арнаудов 1930: 648). Изследователят маркира този художествен принцип като основополагащ в преразказаните приказки на Каралийчев, назовавайки с определението „изкуство“ умението да се съчетава фантастика и реалистичност:

Срещу фантастиката в приключения и сцени стоят правдата на характерите и дълбокият човешки интерес на това, което става.

(Арнаудов 1965: 238)

Макар и въображението на писателя да не надхвърля топоса на родното, а да се приютява в най-съкровения кътчета на селската атмосфера и дух, в приказния му свят не липсва чудесното като изграждащ принцип. Фантастичните елементи са откриваеми както в разказите, така и в приказките на Каралийчев, но това, което е подчертано характерно за неговите приказни текстове според Стефан Коларов, е вторичната фантастичност – или фактът, че причудливото не измества реалистичното описание, а го съпътства (Коларов 1983: 134). В преразказаните български народни приказки „Каралийчев е толкова реалист, колкото и фантаст“, казва Михаил Арнаудов (1930: 649). Реалистическият принцип на изображение се корени в трайното присъствие на родното като атмосфера, бит и герои, но то не пречи на фантастичния елемент, който се поражда именно в тази атмосфера:

В една реалистична обстановка той умее да намери фантастичния детайл – да накара нашенската ябълка да роди златен плод.

(Каранфилов 1977: 91)

Здравата връзка с действителността провокира логическата връзка между фантастично и реално в приказките на Каралийчев – писателят намира начин да обоснове появата на неправдоподобното и здраво да го вгради в повествованието. Присъствието на автора е осезаемо и често е скрито зад речта на самите герои, но въпреки това липсва всякакъв дидактизъм. Макар и да осмива определени пороци или поведение, Каралийчев не си позволява да морализаторства, неговият език е езикът, с който си служи детето, като в някои случаи той дори води диалог с него. Поуката в приказките следва естественото развитие и развързка в повествованието, а не е изкуствено натрапено внушение. В авторските приказки на писателя значително по-ярко личи неговото субективно творческо присъствие и вероятно там той си позволява в по-голяма степен да се намесва при изграждане на поведението на героите и на цялостната идея. Безкомпромисният морален коректив на Каралийчев се корени в хуманизма на народното творчество и той не оставя под съмнение своята позиция независимо дали героите са деца, или възрастни хора. В повечето случаи злото и несправедливостта са осъзнати и е налице разкаяние от страна на „съгрешилите“, последвано от някакво наказание – както е в системата на фолклорната приказка. Непрестанен творчески стремеж на автора е да търси красотата и любовта навсякъде, където тя може да съществува, а концепцията му за злото, както отбелязва Ст. Коларов, отчетливо се откроява в разказа *Грехът на дядо Иван*, където „едно сторено зло е много по-тежко от безброй добрини“ (Коларов 1983: 143).

В авторизираните си приказки Каралийчев подобно на Немцова спазва принципите на фолклорната приказка, придава индивидуалност на своите герои, изпъстря сюжета с детайли и оригинални моменти, като се стреми да остане верен на националния колорит. Някои изследователи подчертават дълбокия хуманизъм на Каралийчев и присъствието на романтически елементи в приказното му творчество, проявяващи се най-вече в начина на обрисовка на обкръжаващата действителност, в емоционалната приповдигнатост и одухотворяването на природата, както и в задълбочаването на места в психологията на героя (вж.: Султанов 1958: 33 – 51). Фабулата в приказката на Каралийчев не е сложна, събитийността е потисната в полза на емоционалното въздействие. В повечето случаи Каралийчев избира топоса на родното, за да разгърне повествованието. Българското се вписва във всяка една част от тъканта на приказката – като атмосфера, герои и нравствена проблематика. Органичното единство на реално и фантастично в приказните текстове поражда основанието за съпоставката между творческите подходи на Б. Немцова и А.

Каралийчев. Двете линии – на реалистическо изображение и романтическо светоусещане – не само че не си противоречат в приказките на двамата автори, но взаимно се допълват и обогатяват.

Очертаната траектория на нашите разсъждения разкрива основанията за синхронен прочит на две различни епохи през очите на двама автори, които търсят опори в еднакви ценности – съкровищницата на народното творчество и родния селски бит. Хуманистичното звучене, тънката чувствителност и поетичността в приказките на Б. Немцова и А. Каралийчев въздействат не само върху детското въображение, но провокират и възрастния да се потопи и разпознае себе си във „вечните“ приказни теми и сюжети.

### ЛИТЕРАТУРА

- Арнаудов 1930:** Арнаудов, М. Приказният свят на Ангел Каралийчев. // *Българска мисъл*, 1930, кн. 9, 648 – 654.
- Арнаудов 1965:** Арнаудов, М. *Психология на литературното творчество*. София: Наука и изкуство, 1965.
- Боровски 1845:** Borovský, K. H. *Národní bachorky a powěsti od Boženy Němcové*. // *Česká Wčela*, 1845, č. 62, 251 – 252.
- Жечев 1964:** Жечев, Т. *Съвременни образи и идеи*. София: Български писател, 1964.
- Захорж 1927:** Záhoř, Z. *Božena Němcová. Hlasy o osobnosti a díle*. Praha: Čs. YWCA, 1927.
- Каранфилов 1977:** Каранфилов, Е. За прехода от разказа към приказката – Ангел Каралийчев. // *Юноши*. Литературни критики. София: Народна младеж, 1977, 91 – 114.
- Коларов 1983:** Коларов, Ст. *Майстор на лиричната проза. Ангел Каралийчев*. София: Наука и изкуство, 1983.
- Ликова 1996:** Ликова, Р. *Литературен живот между двете войни*. Т. 2. София: ИК „Иван Вазов“, 1996.
- Неделчев 1989:** Неделчев, М. Художественият фолклоризъм у Ангел Каралийчев. // *Традиция, отворена към бъдещето* (85 години от рождението на Ангел Каралийчев). София: Дом на литературата и изкуството за деца и юноши, 1989, 33 – 37.
- Ничев 1971:** Ничев, Б. *Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век*. София: БАН, 1971.
- Новак 1907:** Novák, A. *Božena Němcová. // Literatura česká devatenáctého století. Od Boženy Němcové k Janu Nerudovi*. Praha: Jan Laichter, 1907.

- Сабина 1953:** Sabina, K. Národní bachorky a pověsti od Boženy Němcové. // *O literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1953, 43 – 44.
- Султанов 1958:** Слутанов, С. *Ангел Каралийчев. Литературно-критически очерк*. София: Български писател, 1958.
- Султанов 1962:** Султанов, С. Поет в прозата. // *Ангел Каралийчев. Избрани произведения. Том първи. Разкази*. София: Български писател, 1962, 5 – 44.
- Тил 1845:** Tyl, J. K. Národní bachorky a pověsti od Boženy Němcové. // *Květy*, 1945, č. 86, 344.
- Тилле 1905:** Tille, V. Pohádky Boženy Němcové. // *Lumír*, 33, 1905, 137 – 146.
- Хърбата, Прохазка 2005:** Hrbata, Zd., M. Procházka. *Romantismus a romantismu*. Praha: Karolinum, 2005.
- Църхова 1947:** Cihová, L. Dnešní slovenská ustní tradice a její poměr k povídkám B. Němcové. // *Slovesná věda. Sborník pro literární historii, teorii literatury a literární kritiku*. Praha: Literárně historická společnost, 1947, č. 3, 191 – 192.
- Черни 1963:** Černý, V. *Knížka o Babičce*. Praha: Lidová demokracie, 1963.
- Шмахелова 1989:** Šmahelová, H. *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek*. Praha: Albatros, 1989.



**Николай ГУМИЛЬОВ** (Николай Гумилёв, 1886 – 1921) със своя уникален усет към красотата и изтънченото въздействие на художественото слово е сред най-забележителните поети на Сребърния век. Разграничавайки се от Александър Блок и Валерий Брюсов, той създава ново течение – акмеизъм, което излъчва жизнелюбие и вяра в креативната сила на изкуството. Противно на завоалираната в мистична тайнственост образност на символизма акмеизмът изисква изкуството да излъчва светла и ясна мисъл, да извисява и облагородява духа, като открива красотата и хармонията в предметния свят. За разлика обаче от импресионизма предметният свят е възприеман не като палитра от богати на сенсуално въздействие визуални и акустични нюанси, а като генератор на възвишени идеи. Сублимната духовност за акмеистите не е мистична, а се излъчва от привидно простите, реално съществуващи неща. Гумильов заедно с Ахматова, Манделщам и още неколцина други литератори си поставят за цел не да създадат поредното течение в руската поезия, а да постигнат същинското предназначение на поезията, което да зададе нова устойчива перспектива за руската поезия.

Изискването за прецизен поетически изказ насочва вниманието към техническо овладяване на стиха. За разлика обаче от символистите, за които формалното съвършенство разчита на музикалността на изказа, за акмеистите и за Гумильов са важни смисълът, съзнателното и значимо послание. Принципът на „прекрасната яснота“ сближава акмеистите с групата „Работилница на поетите“

(„Цех поетов“), за които поетическото изкуство изисква ерудиция и интелектуален труд. Първата такава „работилница“ създава през 1911 г. самият Николай Гумилев в Санкт Петербург. Аристократично-елитарното разбиране за поезията ограничава достъпа до групата на акмеистите и в нея членуват само персонално поканени, което придава на този литературен кръг ореола на избраници.

В издаваното от акмеистите списание „Аполон“ („Аполлон“, 1910 – 1918) с главен редактор Сергей Маковски публикува своите първи стихотворения Анна Ахматова, независимо от нежеланието на нейния съпруг Гумилев да се занимава с писане на поезия – впрочем това става основна причина за тяхната раздяла. От брака с Ахматова се ражда техният син – бъдещият историк и етнолог Лев Гумилев, който ще бъде осъден от большевишката власт и ще прекара 20 години в ГУЛаг. Жертва на комунистическия режим е и самият Николай Гумилев – осъден е на смърт по фалшиви обвинения за участие в подготовката на контрареволуционен преврат.

В поетичния свят на Гумилев се откроява силното присъствие на екзотиката. Стратта му към далечното и непознатото го отвежда в Азия и Африка, но тези пътувания са мотивирани не от романтическия бунт срещу битийната действителност, а от желание да използва символния потенциал на всичко, което съществува като единно цяло. Този принцип на кореспонденциите, познат и на символистите, произвежда обаче образни асоциации не между реалност и трансцендентност, а между различни реалности, като по този начин разкрива неочаквани духовни взаимовръзки между елементите на предметния свят.

Чешките преводи на включените в рубриката стихотворения са дело на преводачи от различни поколения. Мария Марчанова (1892 – 1979) е професионална преводачка на руска и украинска поезия. Първите книжни издания, съставени от нейни преводни интерпретации, са от началото на 30-те години: през 1931 г. излизат в неин превод стихове на Анна Ахматова и на Сергей Есенин. Към този начален период се отнася и първото чешко книжно издание с избрани стихотворения на Гумилев, чието име тя транслитерира като Gumilev (Nikolaj Gumilev. *Ohnivý sloup. Výbor z básní. Přeložila Marie Marčanová. Praha: Rudolf Rejman, 1932*). През 40-те години в неин превод излиза поезията на Михаил Ю. Лермонтов и на Александър С. Пушкин, на Тарас Шевченко и на Максим Рилски, както и на други руски и украински писатели. Прави впечатление, че най-машабно в преводаческата ѝ работа присъства Лермонтов, към когото се връща многократно и при това до края на живота си.

Второто чешко книжно издание с поезията на Гумилев излиза 60 години по-късно в превод на Ярослав Кабичек (1931 – 1996). При изписване на името на руския поет е приложен вече принципът на транскрипция (Nikolaj Gumil'jov. *Cizí nebe. Výbor z básní. Přeložil Jaroslav Kabíček. Praha: Mladá fronta, 1995*), който е доказано по-уместен. Я. Кабичек е сред най-представителните чешки преводачи на руска и на украинска поезия, но наред с това той създава и авторска поезия. Заслужава специално внимание неговата персонална антология на руската поезия от 70-те години на XX век (*Architektura ohně, 1980*), съдър-

жаща стихотворения на 26 поети, сред които Б. Окуджава, А. Вознесенски, Е. Евтушенко и др. В отделни книги излизат в негов превод А. Фет, А. Бели, Б. Слуцки, А. Твардовски, Вл. Набоков, Т. Шевченко, Ю. Яновски, И. Драч и др.

Първото самостоятелно книжно издание на словашки излиза едва през 2003 г. и това е напълно обяснимо с факта, че преди политическото разделение на Чехия и Словакия издателската политика е обслужвала цялата читателска аудитория на бивша Чехословакия. И в този случай е налице сборник със стихове, преведени от една творческа личност – Ян Квапил, преводач още на А. Бели, О. Манделшам и на други руски поети от Сребърния век.

Подобно на чешката рецепция на Гумилъв и полската започва в началото на 30-те години на XX век, когато излиза първата поетическа книга с избрани стихотворения в превод на Леонард Подхорски-Околув и на Хана Скарбек-Перетяковичова (1931). Разбира се, тук имаме предвид единствено самостоятелните книжни издания. През 1990 г. в превод на Лешек Енгелкинг излиза *Заблудилият се трамвай и други стихове (Tramwaj zbląkany i inne wiersze)*, а през 1997 г. в превод на Адам Поморски – сборно издание, включващо драмата *Отровна туника* и стихотворения (*Zatruta tunika i inne wiersze*). Преводите на Тадеуш Рубникович на Гумилъв са достъпни на <https://gumilev.ru/verses/>, където са публикувани редица стихотворения в различни езикови версии, включително тези на хърватския поет и преводач Фикрет Цацан, на сръбския преводач Томислав Шиповац и на украинския преводач Максим Стриха. На същия сайт са представени и някои от преводите на Бойко Ламбовски, който издава избрани стихотворения на Гумилъв през 1993 г. със заглавие *Заблуденият конквистадор*. В настоящата рубрика преводите на Ламбовски са успоредени с тези на Георги Рупчев от изданието Николай Гумилъв. *Поетия* (София: Агата-А, 2000). Руските текстове са по изданието Николай Гумилъв. *Сочинения в трех томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1991.

Предложените преводи на стихотворения на Николай Гумилъв са дело все на утвърдени преводачи, поради което представляват ценен корпус от текстове, предлагащ различни стратегии, смислови акценти и стихотворни решения.

**Жоржета Чолакова**

Николай Гумилёв

СТАРЫЙ КОНКВИСТАДОР

Углубясь в неведомые горы,  
Заблудился старый конквистадор.  
В дымном небе плавали кондоры,  
Нависали снежные громады.

Восемь дней скитался он без пищи,  
Конь издох, но под большим уступом  
Он нашёл уютное жилище,  
Чтоб не разлучаться с милым трупом.

Там он жил в тени сухих смоковниц,  
Песни пел о солнечной Кастилье,  
Вспоминал сраженья и любовниц,  
Видел то пищажи, то мантильи.

Как всегда, был дерзок и спокоен  
И не знал ни ужаса, ни злости.  
Смерть пришла, и предложил ей воин  
Поиграть в изломанные кости.

*Жемчуга, 1910*

Nikolaj Gumiljov

STARÝ KONKVISTADOR

Zacházel stále hloub a hloub do hor  
starý konkvistador, zbloudil zcela,  
v mlžném nebi plachtil dravý kondor,  
strmě lavinová stěna čněla.

Osm dní se vláčel bez potravy,  
kůň mu zdechl, a tu našel stmělý  
koutek v skalách, kde moh složit hlavu  
a kde s mrtvým druhem osaměli.

Tam žil v stínu suchých fíkovníků,  
zpíval o slunečné Kastilii  
a vzpomínal na zápasy s býky,  
mantily a ženy vzosných šjí.

Jako vždy byl smělý, vyrovnaný,  
neštván hrůzou ani zbytečnostmi,  
když smrt přišla, obrátil se na ni;  
Zahrejme si ve vrhcáby zvánělými kostmi!

*Perly, 1910*  
Přeložil **Jaroslav Kabíček**

**Николай Гумильов**

**СТАРИЯТ КОНКВИСТАДОР**

В краища неведоми попадна  
стариат конквистадор, където  
плуваха кондори и грамадни  
планини стърчаха до небето.

Без троха скита се осем дена,  
но когато конят не изтрая,  
канара намери извисена  
и остана там с трупа до края

под една смоковница в покой. И  
пееше за старата Севиля.  
Виждаше любовниците свои,  
виждаше се с шапка и с мантиля...

Нито злост, ни ужас, ни отвъдна  
участ го гнетяха. Най-накрая,  
стиснал зар, съзря Смъртта, помръдна  
и предложи да си поиграят.

*Перли, 1910*

Превод: **Бойко Ламбовски**

**Николай Гумильов**

**СТАРИЯТ КОНКВИСТАДОР**

Бродещ в планините непознати,  
стар конквистадор без път остана,  
плаваха кондори в небесата  
и грамади снежни го обхванаха.

Осем дни без залък хляб се скита,  
конят му издъхна, но тогава  
жилище му станаха скалите –  
своя кон любим да не оставя.

Под смокиня суха заживя и ето –  
песни пях за слънчева Кастилия,  
спомняше любовниците, боевете,  
виждаше ту шпаги, ту мантили.

Той остана дързък и спокоен,  
злост и ужас не позна докрая.  
Щом дойде смъртта, предложи войнът  
с костите барбут да поиграят.

*Перли, 1910*

Превод: **Георги Рупчев**

Николай Гумилёв

**ЖИРАФ**

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд  
И руки особенно тонки, колени обняв.  
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,  
И шкуру его украшает волшебный узор,  
С которым равняться осмелится только луна,  
Дробясь и качаясь на влаге широких озёр.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,  
И бег его плавен, как радостный птичий полёт.  
Я знаю, что много чудесного видит земля,  
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю весёлые сказки таинственных стран  
Про чёрную деву, про страсть молодого вождя,  
Но ты слишком долго вдыхала тяжёлый туман,  
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,  
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...  
Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.

*Романтические цветы, 1908*

**Микола Гумільов**

**ЖИРАФ**

Сьогодні сумні твої очі подібні до темних свічад,  
І смуток твій пальці тонкі на колінах зібрав.  
Послухай: далеко, далеко на озері Чад  
Живе дивовижний жираф.

Стрункий в нього обрис, легка і шляхетна хода,  
На шкуру його візерунок лежить чарівний, —  
До нього подібна лиш тільки озерна вода,  
Як місячне світло тремтить, відбиваючись в ній.

Він здалеку — наче вітрила легкі корабля,  
А біг його лине, неначе пташиний політ.  
Я знаю, багато чудесного бачить земля,  
Як він засинає у гроті з бериллових плит.

Я знаю веселі казки таємничих країн  
Про дівчину чорну, про те, як любив юний вождь...  
Але на землі не лишилось для тебе таїн, —  
Ти дихала довго туманом, і віриш ти тільки у дощ.

То ж як розказати тобі про нев'янучий сад,  
Про пальми стрункі, і про запах небачених трав...  
Ти плачеш? Послухай... далеко на озері Чад  
Живе дивовижний жираф.

*Романтичні квіти, 1908*  
Переклав **Максим Стріха**

**Nikolaj Gumiľov**

**ŽIRAFĀ**

Akoby plné slz sú tvoje oči na pohľad,  
ruky i kolená máš krehké ako serafín.  
Počúvaj: ďaleko, až pri jazere Čad  
sa túla výstavný kus žirafy.

Do vienka dostala dar pôvabu a nádhery  
a celú kožu skrášľuje jej rozprávkový vzor,  
s ktorým len mesačný svit odvahu má súperiť  
vo vodách jazier, čo sa tiahnu kamsi po obzor.

Farbami z diaľky pripomína plachty škunera  
a jej beh ponáša sa na radostný vtáci let.  
Na mnohé zázraky sa zemeguľ'a pozerá,  
keď večer v jaskyni ju skryje mramorová šed'.

Ja dobre poznám smiešne cudzokrajné eposy  
o čiernej dievčine a náruživom vodcovi,  
ty príliš dlho si sa zadúšala od rosy,  
už nechceš veriť v nič, len v ťažký oblak dažďový.

Počkaj, keď opíšem ti palmy, exotický sad,  
vôňu tráv – všetko, čo sa iba v trópech pritrafí...  
Ty plačeš? Počúvaj... tam pri jazere Čad  
sa túla výstavný kus žirafy.

*Romantické kvety, 1908*  
Preložil **Ján Kvapil**

**Николай Гумилов**

### **ЖИРАФЪТ**

Днес виждам в очите ти толкова мъка и хлад,  
и с толкова тънки ръце коленете обви...  
Послушай: далеч, край далечното езеро Чад,  
изискан, жирафът върви.

Жирафът е с грация, стройност и нега дарен  
и с козина, цяла изпъстрена с чудни петна –  
с тях месецът само могъл би да бъде сравнен,  
разливан и люшкан от езерна тъмна вълна.

Подобен на корабни ярки платна е цял той,  
бегът му е плавен – досущ птичи полет в зори,  
знам, вижда по залез земята вълшебства безброй –  
щом влиза жирафът в крайезерните пещери.

За тайни страни знам истории смешни почти,  
за черната дева, за вожда ѝ – страстен млад мъж,  
но тежка мъгла твърде дълго си вдишвала ти  
и в нищо не искаш да вярваш освен в този дъжд.

Как бих ти описал леса с немислим аромат,  
със стройните палми, с тропически луди треви...  
Ти плачеш? Послушай... далече, край езеро Чад,  
изискан, жирафът върви.

*Романтични цветя*, 1908  
Превод: **Георги Рупчев**

Николай Гумилёв

СЛОНЁНОК

Моя любовь к тебе сейчас – слонёнок,  
Родившийся в Берлине иль Париже  
И топающий ватными ступнями  
По комнатам хозяина зверинца.

Не предлагай ему французских булок,  
Не предлагай ему кочней капустных,  
Он может съесть лишь дольку мандарина,  
Кусочек сахара или конфету.

Не плачь, о нежная, что в тесной клетке  
Он сделается посмеяньем черни,  
Чтоб в нос ему пускали дым сигары  
Приказчики под хохот мидинеток.

Не думай, милая, что день настанет,  
Когда, взбесившись, разорвёт он цепи  
и побежит по улицам и будет,  
Как автобус, давить людей вопящих.

Нет, пусть тебе приснится он под утро  
В парче и меди, в страусовых перьях,  
Как тот, Великолепный, что когда-то  
Нес к трепетному Риму Ганнибала.

*Огненный столб, 1921*

Nikolaj Gumilev

SLONÍ MLÁDĚ

Má láska k tobě teď – je sloní mládě,  
– Berlín či Paříž rodištěm mu byly –  
a svými chodidly jak z vaty cupe  
si po pokojích majitele cirku.

Ach, nedávej mu makových těch housek,  
ach, nedávej mu celé hlávky zelí:  
on může sníst jen srpek mandarinky  
a malý bonbon nebo kousek cukru.

A neplač, milá, že ho v těsné kleci  
pro posměch davu do zvěřince dají,  
a příručí za smích mīdinetek  
mu pod nos pouští dým své cigarety.

Nemysli, milá, že snad přijde chvíle,  
kdy rozzuří se, pouta svoje strhá,  
a do ulic jak autobus se vřítí,  
by zdrtil vše, co s nářkem před ním prchá.

Ach ne, ať zjeví se ti ve snu zrána  
v brokátu, mědi, se pštrosími pery  
jak ten, co k Říma branám rozechvělým  
vznešeně, hrdě nesl Hannibala.

*Ohnivý sloup, 1921*  
Přeložila Marie Marčanová

**Николай Гумильов**

### СЛОНЧЕ

О, моята любов към теб е слонче,  
родено в европейски зоопарк,  
което стъпва с ходила от вата  
по пода в кабинета на директора.

Не му предлагай кифлички виенски  
и зелени кочани не предлагай –  
то може само резен мандаринов  
да хапне или някое бонбонче.

И не плачи, че в тясната си клетка  
ще служи на тълпата за посмешие  
и разни продавачи ще му духат  
цигарен дим пред кискаши се фльорци.

Недей да мислиш, че ще дойде време,  
когато ще порасне то и гневно  
стената ще разкърти и ще хукне  
из улиците с рев да мачка всичко.

Не, по-добре, ако ти се присъни,  
то като слона Анибалов – в броня  
от мед блестяща и с пера от шраус –  
на път към разтреперания Рим.

*Огненият стълб, 1921*  
Превод: **Бойко Ламбовски**

**Николай Гумильов**

### СЛОНЧЕТО

Сега е слонче любовта към тебе,  
в Берлин или в Париж родена,  
и то потропва с меки, глухи стъпки  
из стаите на своя укротител.

Недей франзелки ти да му предлагаш  
и зелени кочани не предлагай,  
ще хапне само портокалов резен,  
парченце захар, може би бонбонче.

И не плачи, че в тази тясна клетка  
посмешие ще стане за тълпата.  
Бакали ще издихват дим от пури  
в носа му, дамичките ще се кискат.

И не мисли, че ще настане време  
веригите той разгневен да скъса  
и побеснял, по улиците хукнал,  
подобно автобус да мачка хора.

Не, нека призори да го сънуваш,  
покрит с брокат и мед, с пера от шраус  
като Великолепния, понесъл  
самия Анибал върху гърба си.

*Огненият стълб, 1921*  
Превод: **Георги Рупчев**

**Николай Гумилёв****ВОЙНА***М. М. Чичагову*

Как собака на цепи тяжёлой,  
Тявкает за лесом пулемет,  
И жужат шрапнели, словно пчелы,  
Собирая ярко-красный мед.

А «ура» вдали, как будто пенье  
Трудный день окончивших жнецов.  
Скажешь: это – мирное селенье  
В самый благодный из вечеров.

И воистину светло и свято  
Дело величавое войны,  
Серафимы, ясны и крылаты,  
За плечами воинов видны.

Тружеников, медленно идущих  
На полях, омоченных в крови,  
Подвиг сеющих и славу жнущих,  
Ныне, Господи, благослови.

Как у тех, что гнутся над сохою,  
Как у тех, что молят и скорбят,  
Их сердца горят перед Тобою,  
Восковыми свечками горят.

Но тому, о Господи, и силы  
И победы царский час даруй,  
Кто поверженному скажет: «Милый,  
Вот, прими мой братский поцелуй!»

*Колчан, 1916***Nikołaj Gumilow****WOJNA**

Niczym pies łańcuchem umęczony,  
Skomli cekaem, blokując bród  
I szrapnele brzęczą niczym pszczoły,  
Zbierające jasno-krwisty miód.

W dali „hura“ – niczym pieśń wesola  
Żeńców, bo skosili żyta pas.  
Powiesz: To – najmilszy obraz sioła  
W przedwieczorny, najpiękniejszy czas.

I zaprawdę, światłe i bez cieni  
Sprawy wojny, tożna by tak rzec.  
Serafini, jaśni, uskrzydleni,  
Wyglądają zza żołnierskich plec.

Ludzi utrudzonych i wlokących  
Poprzez pola oroszone krwią,  
Dzielność siewców i heroizm żnących,  
Pobłogosław Panie ręką swą.

Tak, jak tych, co plecy gną nad sochą,  
Tak, jak tych, co modlą mimo trosk,  
Serca ich spalają się przed Tobą,  
Tak jak w świecach się wypala воск.

Ale temu, Panie, przywróć siły,  
Za zwycięstwo podarunek miej,  
Kto pokonanemu powie: „Miły,  
Mój braterski całus przyjąć chciej!“

*Kolczan, 1916*Przekład **Tadeusz Rubnikowicz**

**Nikolaj Gumiljov**

**VÁLKA**

*M. M. Čičagovi*

Jak pes na řetězu zdivočelý  
za pahorkem štěká kulomet  
a šrapnely bzucí jako včely  
sbírající jasně rudý med.

Naléhavá „hurá“ z dálky zní  
jako píseň ženců v prvním šeru.  
Řekneš: mírová ves podletní  
v jednom ze zvlášť blahých svatvečerů.

Připadne ti světlá, přesvatá,  
doopravdy vznešená věc války:  
serafinů bedra křídlatá  
vidíš ukrývat se za vojáky.

Těžce pracujícím, zvolna jdoucím  
po krvavém poli válečném,  
sejícím chrabrost a slávu žnoucím,  
požehnej dnes, Hospodine, všem.

Vždyť jak oněm k pluhu skloněným  
nebo oněm v žalu modlícím se,  
i jim hoří srdce ohněm Tvým,  
hoří, bliká jako voskovice.

Avšak tomu, Bože, dej dost síly,  
čas vítězství – a královský vděk,  
kdo v blátě ležícímu řekne: „Milý,  
přijmi můj bratrský polibek!“

*Toulec, 1916*

Přeložil **Jaroslav Kabiček**

**Николай Гумильов**

**ВОЙНА**

*На М. М. Чичагов*

Лай картечен – тъй джавка на двора,  
здраво вързан, пес някой проклет  
и шрапнели жужат из простора,  
сбират яркочервения мед.

И далечно „ура“ се разнася  
като песен след тежкия ден,  
сякаш мирни жътвари това са  
на богатата вечер във плен.

Величава и светла, и свята  
е за нас тази страшна война.  
Серафими застават крилати  
зад войнишките ни рамена.

Тях, жетварите, крачеци бавно  
по поля, де тревата кърви,  
сели подвизи, жънещи слава,  
днес тях, Господи, благослови!

Като тези, орали сред камъни,  
като тези, що вярват до смърт,  
днес пред тебе сърцата им пламенни  
като восъчни свещи горят.

Но победи дай, Господи, сили  
на ония, които сами  
победения срещат с: „Мой мили,  
моя братски привет приеми!“

*Колчан, 1916*

Превод: **Георги Рупчев**

**Николай Гумилёв**

**Я И ВЫ**

Да, я знаю, я Вам не пара,  
Я пришёл из иной страны,  
И мне нравится не гитара,  
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам  
Тёмным платьям и пиджакам –  
Я читаю стихи драконам,  
Водопадам и облакам.

Я люблю – как араб в пустыне  
Припадает к воде и пьёт,  
А не рыцарем на картине,  
Что на звезды смотрит и ждёт.

И умру я не на постели,  
При нотариусе и враче,  
А в какой-нибудь дикой щели,  
Утонувшей в густом плеще,

Чтоб войти не во всем открытый,  
Протестантский, прибранный рай,  
А туда, где разбойник, мытарь  
И блудница крикнут: вставай!

*Костёр, 1918*

**Николай Гумильов**

**АЗ И ВИЕ**

С вас напълно различни сме, зная –  
тук дошъл съм от друга страна.  
Не обичам китарна омая,  
а дивашки напев на зурна.

Не в салони на блестящи сгради  
с тъмни рокли и строги палта,  
а на дракони и водопади  
свикнах стихове аз да чета.

Любя, както арабин в пустинята  
жадно лочи от мътни води,  
аз не съм рицар блед от картината,  
дето чака и зяпа звезди.

Ще умра не в леглото, не в своето,  
не с нотариус, с доктор, уви!  
Знам, че в някое диво усое  
гроб ме чака сред луди тревы.

За да вляза не в рая, във сития,  
протестантския, дето арфа звъни,  
ами там, де разбойникът, скитникът  
и блудницата ще ми креснат гръмовно: Стани!

*Клада, 1918*

Превод: **Георги Рупчев**

**Nikolaj Gumilev**

**JÁ A VY**

Vím, že se k sobě nehodíme:  
já z jiné země přišel sem,  
než kytarou, spíš okouzlí mne  
divošským hlučným nástrojem.

Ne v saloně, kde svět mne vítá,  
v kabátě černém, ve fraku,  
– já raděj drakům verše čítám,  
a vodopádům, oblakům.

Chci milovat jak Arab v poušti,  
když padne k vodě, začne pít,  
a ne jak rytíř na obrázku  
na hvězdy hledět, čekat, snít.

A neumru já před notářem  
s doktorem u hlav, na loži,  
spíš v propasti nad skalním srázem,  
pod břechťanem a ve hloží,

bych nepřišel v ráj protestantský,  
jenž pro všechny je uchystán,  
leč tam, kde lupič, celník hříšný,  
a nevěstka mi řeknou: vstaň!

*Táborák, 1918*

Přeložila **Marie Marčánová**

**Nikolaj Gumiljov**

**JÁ A VY**

Nehodím se k vám: znám své chyby,  
přišel jsem z jiných kotárů.  
Barbarská zurna se mi líbí,  
nesnáším sladkou kytaru.

Namísto žaketům a frakům,  
salónním dámam, šosákům –  
skanduji svoje verše drakům,  
vodopádům a oblakům.

Miluji s žízní beduína  
dorazivšího k oáze,  
ne jako rytíř, který spíná  
ruce na bledém obraze.

A nechci umřít pod dohledem  
notária a doktora,  
spíš někde v hnusné díře s ledem  
a bez útěchy seshora,

abych se neoct v nudném ráji  
protestantského nebíčka,  
ale tam, kde tě přivítají  
zloděj a padlá dámička.

*Táborák, 1918*

Přeložil **Jaroslav Kabíček**

Николай Гумилёв

ЗАБЛУДИВИШИЯ ТРАМВАЙ

Шёл по улице я незнакомой  
И вдруг услышал вороний грай,  
И звоны лютни, и дальние громы,  
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,  
Было загадкою для меня,  
В воздухе огненную дорожку  
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей тёмной, крылатой,  
Он заблудился в бездне времён...  
Остановите, вагоновожатый,  
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,  
Мы проскочили сквозь рощу пальм,  
Через Неву, через Нил и Сену  
Мы прогремели по трём мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,  
Бросил нам вслед пытливый взгляд  
Нищий старик, – конечно, тот самый,  
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно  
Сердце моё стучит в ответ:  
Видишь вокзал, на котором можно  
в Индию Духа купить билет.

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят – зеленная, – знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мёртвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящичке скользком, на самом дне.

Николай Гумильов

ЗАБЛУДИЛИЯТ СЕ ТРАМВАЙ

В улица непозната увлечен,  
чух грак на врани в самия край  
и звън на лютни, и гръм далечен:  
право пред мен летеше трамвай.

Как качих се, и днес не разбирам,  
бе и тогава загадка за мен,  
но по въздуха огнена дирия  
той оставяше посред бял ден.

Бе се загубил – буря крилата  
на времената в тъмната паст...  
Спрете, водачо, спрете колата,  
спрете колата, спрете тозчас.

Късно. Стената е заобиколена,  
прелетяхме през палмовите гори,  
там, над Нева, над Нил и над Сена  
профучахме по мостове три.

Мярна се в миг през стъклото и смръщен  
впи поглед в нас без капчица смут  
старият просяк – да, онзи същият,  
дето почина лани в Бейрут.

Де съм? В притома бие сърцето,  
шепне тревожно в отговор глух:  
виждаш гара, отдето да купиш билета  
за Индията на своя Дух.

Зарзаватчийница виждам, табелка  
и всяка буква страшно кърви,  
вместо гулии тук, вместо зелки –  
зная, продават мъртвешки глави.

С рубашка червена, с лице като виме,  
отсече палачът и мойта глава,  
на дъното заедно с други без име  
в коша му лепкав се озова.

**Николај Гумиљов**

**ЗАЛУТАЛИ ТРАМВАЈ**

Шетах улицом непознатом  
Кад зачух напрасан врањи грај  
И звуке леута и громава затом, –  
Испред мене пројури трамвај.

Како доскочих ја на његов праг,  
Загонетка ми остаде задана.  
Он остави ватрен у ваздуху траг  
И у блештавој светлости дана.

Ношен олује крилатом свемоћи,  
У временски залута вир.  
Еј, трамвајдијо, закочи, закочи!  
Устави вагона луди шњир!

Касно је. Већ се иза нас вила  
Шумица палми, и зид оста.  
И преко Неве, Сене и Нила  
Протутњасмо преко три моста.

Минувши мимо, у окну једном  
Баци нам успут упитни поглед  
Старац – баш онај ком лани, бедном,  
Смрт у Бејруту чита след.

Где сам ја? Патња и немир се гложе.  
Из срца одговор бубња сред уха:  
Видиш ли станицу на којој се може  
Купити карта за Индију духа?

Напис... крвљу слова накапана  
Гласе – зелена, – ја знам, сви знају  
Уместо купуса, репе и дувана,  
Мртве се главе продају.

Виеног лица с црвеним плаштом  
Пререза целат и мени врат,  
И моја глава, с гомилом таштом,  
У ковчег склизну, под крвав бат.

**Nikolaj Gumiljov**

**ZBLOUDILÁ TRAMVAJ**

Šel jsem roztržitě po ulici  
a vtom do uší mi zazněla  
loutna, křik vran, hromy rachotící –  
zrovna přede mnou se tramvaj vznášela.

Jak jsem ocitl se na stupátku,  
bylo pro mne víc než záhadné,  
žhavá čára rachotu a zmatku  
vzduchem táhla se i v jasu dne.

Letěla jak mračno bouří hnané  
do bezčasu, z nějž děs zafičí...  
Okamžitě zastavte mi, pane,  
ach zastavte, pane řidiči.

Pozdě. V letu minuli jsme stěnu,  
houští palem, souostroví střech  
a přes Něvu, Bílý Nil a Sein  
prudce zahřmtili po mostech.

Náhle ke mně přes okenní rámy  
upřel pohled, tvrdý, nehnutý,  
starý žebrák – ovšemže ten samý,  
který loni zemřel v Bejrútu.

Kde jsem? V odpověď mi do stěn ucha  
nepokojně srdce naráží:  
koupit lístek do Indie Ducha  
můžeš si na tomhle nádraží.

Firma... Krví nasycené bukv  
hlásí ZELINÁŘSTVÍ – na plátě  
místo zelných hlávek však a brukví  
vidím ležet hlavy uťaté.

I mou hlavu nabízí ten s tváří  
jak vemeno a v rudé rubašce – kat,  
na samém dně pod druhými září  
v slizkém koši, jež tu vidím stát.

А в переулке забор дощатый,  
Дом в три окна и серый газон...  
Остановите, вагоновожатый,  
Остановите сейчас вагон!

Машенька, ты здесь жила и пела,  
Мне, жениху, ковёр ткала,  
Где же теперь твой голос и тело,  
Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,  
Я же с напудренною косой  
Шел представляться Императрице  
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода –  
Только оттуда бьющий свет,  
Люди и тени стоят у входа  
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,  
И за мостом летит на меня  
Всадника длань в железной перчатке  
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья  
Врезан Исакий в вышине,  
Там отслужу молебен о здравьи  
Машеньки и панихиду по мне.

И всё ж навеки сердце угрюмо,  
И трудно дышать, и больно жить...  
Машенька, я никогда не думал,  
Что можно так любить и грустить.

*Огненный столп, 1921*

Уличка, къща, ограда позната  
и посивяла трева виждам аз...  
Спрете, водачо, спрете колата,  
спрете колата, спрете тозчас!

Машенка, тук си живяла и пяла,  
за мен, годеника, килим тъка,  
де е гласът ти, твоето тяло,  
как да повярвам в смъртта ти така!

Как ли си стенала, моя светице,  
а аз, наподаденото конте,  
отивах да се представя на императрицата  
и не се срещнах повече с теб.

Вече разбрах, че за нас свободата  
е само отвъден избликнал зрак,  
хора и сенки стоят пред вратата  
на всепланетния зоопарк.

Внезапно вятър – познат и влажен...  
И зад моста връхлита връз мен  
длан на конник с ръкавица желязна,  
копита две конски на здрав постамент.

Вярна опора, твърд православна,  
Исакий в небето е устремен,  
там ще отслужи молебен за здраве  
на Машенка – и панихида за мен.

И пак на сърцето е винаги тежко,  
боли да живееш, не стига дхъхт...  
Машенка, аз и не бях се досещал,  
че тъй обичат и тъй скърбят.

*Огненият стълб, 1921*  
Превод: **Георги Рупчев**

У прекој улици плот се бочи,  
Кућа с три прозора, изгажен цвет.  
Еј, трамвајџијо, кочи, кочи!  
Устави одмах вагона лет!

Машењка, ту је с песмом живела.  
Мени, женику, ћилим ткала.  
Где си ти сада, твој глас и тела  
Лепота? Смрт је све украла?

Ти уздисаше у жарици,  
А ја заглађен идем, не дишем,  
Да се представим госпи царици.  
И не видех те никад више.

Схватам тек сада: у слободи  
Светлости наше пламти зрак.  
Људе и сенке пут овај води  
У планетарни зоолошки парк.

И одмах ветра, слаткога грог,  
Ту иза моста сретe ме знан.  
Коњаника гвоздени длан  
И копита коња његовог.

Миропомазан православљем,  
Ту Исак укрепи небески дом.  
У њему служићу бдење за здравље  
Машењки и помен животу мом.

Занавек срце ће да дрхти, пати,  
У тузи трпи охоли скол.  
Машењка, не могах пре да схватим  
Да тако боли љубавни бол.

Kus dál plot a jako malovaný  
domek s třemi okny, tuším čí...  
Okamžitě zastavte mi, pane,  
ach zastavte, pane řidiči.

Mášenko, jíž zpívat, žít se chtělo,  
koberec tkát ke cti manžela,  
kde je teď tvůj krásný hlas a tělo,  
nebo už jsi dávno umřela?

Slyším naříkat tě ve světnici,  
z které s copem napudrovaným  
odešel jsem vzdát hold panovnici  
a už nevrátil se k nohám tvým.

Naše svoboda je, jak vím nyní,  
pouze světlo letící nám vstříc,  
tísníme se – i lidé, i stíny  
u vchodu do zoa oběžnic.

Náhle vítr sladce vibrující  
a známý most k očím míří mi,  
jezdec s dlani v měďné rukavici  
na koni, jenž hrabe předními.

Jak zhmotnělá bašta pravoslaví  
Izákův chrám tyčí se, to v něm  
prosebnou mši za Mášino zdraví  
sloužit dám, a sobě rekviem.

Srdce buší ponuře jak kdysi,  
tíží dýchat, bolí životem se brát...  
Mášenko, věř, nikdy nepomyslel bych si,  
že je možné takhle trpce milovat.

*Огњени стуб, 1921*  
Preveo **Томислав Шиповац**

*Ohnivý sloup, 1921*  
Přeložil **Jaroslav Kabiček**

**КАЖИМЕЖ ПШЕРВА-ТЕТМАЙЕР**

(Kazimierz Przerwa-Tetmajer, 1865 – 1940) е сред първите полски модернисти, които, обединени в групата „Млада Полша“, манифестират своя естетически бунт срещу реализма заради неговата социална ангажираност, битоописателност и усилие да постигне обективно изображение на видимата действителност. За полските символисти и декаденти от края на XIX век истинността в изкуството се състои в разкриване на духовните колизии, породени от несъвместимостта между видимост и същност, между материалните и духовните измерения на битието. Визионерският характер на образния свят на Пшерва-Тетмайер е израз на метафизичната убеденост на твореца в това, че душата обитава едновременно различни времена и пространства, съпътствана винаги от прозрението за обречеността на всичко красиво в живота, и за всевластието на смъртта.



Творчеството на Кажимеж Пшерва-Тетмайер е възприемано от съвременниците му изключително възторжено, за което свидетелстват не само литературните награди и отзиви, но и фактът, че през 1921 г. е избран за председател на Обществото на полските писатели и журналисти, а през 1934 г. – за почетен член на Полската академия за литература. Не би било пресилено да се говори за наличието през първите десетилетия на XX век на култово отношение от страна и на българската читателска аудитория както към Пшибишевски, така и към Пшерва-Тетмайер, за което свидетелства активната преводна рецепция. Само в рамките на първите две десетилетия на века у нас излизат като самостоятелни книжни издания множество негови творби, при това някои от тях са преиздадени и отпечатани в различни градове: освен в София и Пловдив, още в Стара Загора, Карлово, Шумен, Пазарджик.

Освен като самостоятелни книжни издания произведения на Пшерва-Тетмайер излизат и в българската периодика (напр. философско-лирическото му есе *Меланхолия* е публикувано в сп. „Художник“ в бр. 10 – 11 от 1906 г. в превод от френски на Ив. Радославов), и в съвместни издания с други европейски писатели, като Викентий В. Вересаев (Търново, 1899; София, 1906; Пловдив, 1919), Максим Горки (Пловдив, 1908), Иван С. Тургенев (Пловдив, 1917), Джером Джером (Пловдив, 1920). Сред многобройните български преводи

преобладават прозаическите му произведения, част от които са представени от бъдещия марксист Георги Бакалов – преводач на многократно преиздавания сборник на полския поет *Стихотворения в проза* и на не по-малко преиздавания роман *Бездна*. Негови стихотворения превежда например Дора Габе, която ги включва в своята антология *Полски поети* (1921). Сред преводачите на Пшерва-Тетмайер е и Иван Ст. Андрейчин – застъпник на символизма, поет, драматург и белетрист, литературен и театрален критик.

След установяването на комунистическата власт и на директивите на социалистическия реализъм настъпва период на почти пълно отсъствие на рецептивен интерес към Пшерва-Тетмайер. Остават непознати за българския читател десетки негови творби, а преведените в началото на ХХ век предимно прозаически и драматургични произведения битуват като антикварна рядкост.

Предложените в български превод стихотворения представят любовната лирика на Пшерва-Тетмайер, която е интонирана в характерното за декаданса травматично изживяване на любовта. Оригиналите са взети от третото издание на том II (1901) и от първото издание на том IV (1900) на поетическата поредица *Поезия*, както и от стихосбирката му *Еротики* (*Erotyki*, 1902). Това, че посоченият втори том е издаден след четвъртия, се дължи на големия читателски интерес, поради което стихосбирките му се преиздават едновременно с излизането на новите томове *Поезия*.

**Жоржета Чолакова**

**Български издания**

- **Из „Меланхолия“: Стихотворения в проза** (*Melancholia: Poematy prozq*, София, 1909);
- **Стихотворения в проза** (*Poematy prozq*, Ст. Загора, 1909, София: Знание, 1909; Карлово, 1911; Т. Пазарджик: Б. Шанов, 1912);
- **Триумф** (*Tryumf*, новела, Карлово, 1911);
- **Орлици**<sup>1</sup> (Пловдив: Отецъ Паисий, 1916, 1917);
- **Гибел** (*Zatracenie*, роман, Шумен: Ив. Лесичков, 1912, 1918);
- **Сфинкс**<sup>2</sup> (*Sfinks*, драма, Шумен: Ив. Лесичков, 1917, София, 1919);
- **Скульпторът Мертен** (*Rzeźbiarz Merten*, новела, София: Лесичков, 1919);
- **Омагьосаната принцеса: стихотворения в проза** (*Zaczarowana księżniczka*, София: Знание, 1920);
- **Разкази и фантазии**<sup>\*</sup> (София: Гутенберг, 1921);
- **Ангелът на смъртта** (*Aniol śmierci*, роман, София: Ив. Г. Игнатовъ & Синове, 1928);
- **Бездна** (*Otchłań*, роман, определен от Т. като „психологична фантазия“, Ст. Загора: Изд. прев., 1908; София: Хемус, 1918, София: Ив. Г. Игнатовъ & Синове, 1919, София: Знание, б. год.);
- **Победа**<sup>3</sup> (разказ, София: Цвятъ, 1917, 1920; София: Живот на Георги С. Шопов, 1920; Пловдив: Ценна мисъл, 1920).

<sup>1</sup> На заглавията, отбелязани с този знак (\*), не са открити съответстващите им оригинали. Възможно е те да са по решение на преводача или издателя и да не отговарят на конкретно заглавие на произведение на Пшерва-Тетмайер.

<sup>2</sup> Изписано като „свинкс“ и в двете български издания.

<sup>3</sup> Вероятно това е друг преводен вариант на заглавието *Триумф*.

**DALEKO ZOSTAŁ CAŁY ŚWIAT,**  
wiatr tylko po uboczy  
nagiej, poóółkłej, o szarych mchach,  
jęczące skrzydła włóczy.

Nie przyszła tutaj ze mną wraz  
pamięć ni myśl niczyja,  
tylko tęsknota, co dusze rwie,  
tęsknota, co zabija...

*Erotyki, 1902*

**WE MGLACH STRUMIENIE SZUMIĄ WÓD**  
po skale biegnąc ściętej;  
we mgłach wieczorny opadł chłód  
na sennych fal odmęty;

we mgłach żałobny pomrok z hal  
i ciemnych zszedł krzesanic —  
i we mgłach spływa żal, ach żal  
bez dna, bez dna, bez granic...

*Erotyki, 1902*

**TYŚ NIE UMARŁA, A JEDNAK ZAISTE**  
dla mnie zagasły tve oczy świetliste,  
dla mnie są zimne tve usta, nie płonie  
dla mnie krew ogniem w twojem młodem łonie,

W pamięci mojej złożyłem cię grobie  
taką, jak byłaś — — gdy myślę o tobie,  
widzę cię taką, jak niegdyś dziewczyną — —  
a lata płyną, puste, głuche płyną.

*Erotyki, 1902*

**ОСТАНА ТОЗИ СВЯТ ДАЛЕЧЕ**

и само вятър в пустошта  
жълтее гол сред мъх безцветен,  
крилете влачи на скръбта.

Тя не дойде тук с мен и ето,  
стоя без памет, сам, без път,  
в копнеж скърби душата клета,  
копнеж – предвестие за смърт...

*Еротики, 1902*

**В МЪГЛИТЕ – ШУМ ОТ ВОДОПАД,**  
препускащ по скалите стръмни,  
в мъглите сумрачният хлад  
потъна под вълните сънни.

В мъглите мрак осиротял  
от урви, пасища се стича,  
в мъглите лее жал, ах, жал  
бездънна, безгранична...

*Еротики, 1902*

**ТИ НЕ СИ МЪРТВА, АЛА СЕ СТОПИ**  
за мене светлината в твоите очи,  
за мене твоите устни са студени,  
за мене няма огън в твоите вени.

За тебе гроб аз в паметта си отредих  
и ти си там, каквато бе преди — —  
обичаното някога момиче — —  
и опустели, дните се изтичат.

*Еротики, 1902*

**PRELUDJA****XXV**

Czasem, gdy długo na pół sennie marzę,  
 Cudny kobiecy głos mię skądś dolata,  
 Anielskie jakieś śpiewający pieśni,  
 Piękniejsze, niżli wszystkie pieśni świata.

W głos ten się całą zasluchuję duszą,  
 Serce mi z piersi tęsknota wyrzywa,  
 Poszedłbym za nim wszędzie, wszędzie... Niewiem,  
 Czy to miłość, czy śmierć się tak odzywa?

*Poezye, t. 2., 1901*

**W TWOJE CUDNE OCZY...****I**

W twoje cudne, cudne, cudne oczy  
 kiedy patrzy: wstrzymuje się słońce,  
 i dziwuje im się kwiat na łące  
 i czar idzie z niebieskich roztoczy  
 w twoje cudne, cudne, cudne oczy.

W twoje cudne, cudne, cudne oczy  
 kiedy patrzę, chciałbym w łzę zakłęty  
 po twej twarzy spłynąć, bogom wziętej,  
 i z twej piersi patrzeć się uroczej  
 w twoje cudne, cudne, cudne oczy.

*Poezye, t. 4., 1900*

## ПРЕЛЮДИЯ

### XXV

Когато в полусън съм дълго замечтан,  
до мене женски глас с вълшебна красота  
долита с песни ангелски на моя блян,  
по-хубави от всички песни на света.

Отдава се докрай душата ми в захлас,  
сърцето се раздира в жал от песента.  
О, отнеси и мен... Но чий е този глас –  
не знам – на любовта ли, или на смъртта?

*Поезия, т. 2, 1901*

## В ТВОИТЕ ОЧИ ПРЕКРАСНИ...

### I

В твоите очи така прекрасни,  
щом погледнат, слънцето се спира  
и дивят цветенцата край вира,  
спускат се дъги небесноясни  
в твоите очи така прекрасни.

В твоите очи така прекрасни,  
щом погледна, по лицето нежно  
искам да съм аз сълза блажена,  
паднал в твоя скут, аз да прехласна  
в твоите очи така прекрасни.

*Поезия, т. 4, 1900*

**SZUKAM CIĘ ZAWSZE, CHOĆ WIEM, ŻE NIE ZNAJDE,**  
tęsknię do ciebie, choć wiem, że cię niema,  
idę za tobą, choć wiem, że nie znajdę  
do twego domu, ścigam cię oczyma,  
choć cię nie widzę, choć wiem, że cię niema.

Do żadnej z kobiet, którem widział w życiu,  
tyś niepodobna — — widzę cię w mych oczach  
jak gdyby w jakimś przymglonem odbiciu;  
jak kwiat, w strumienia odbity przezroczech,  
jak gwiazdą we mgłach, widzę cię w mych oczach.

I oto teraz, w tę noc księżycową  
cichą i jasną, kiedym rzucił tłumy:  
czuję twe ręce gdzieś nad moją głową,  
i pełen jestem o tobie zadumy,  
i żywszą dla mnie jesteś, niż te tłumy.

I z zimnem sercem wśród ludzi przechodzę  
zaledwie patrząc i widząc, pół we śnie — —  
ciebie jedynie czekam na mej drodze,  
i choć się zawsze zawodzę boleśnie,  
szukam cię wszędzie, przeczuwam cię we śnie.

*Erotyki, 1902*

**ТЪРСЯ ТЕ, ДОРИ ДА ЗНАМ – НЕ ЩЕ ТЕ СРЕЩНА,**

липсваш ми, макар да зная, че те няма,  
следвам те, макар да знам, че неизвестна  
е посоката към теб, очите мамят,  
че си ти, макар да зная, че те няма.

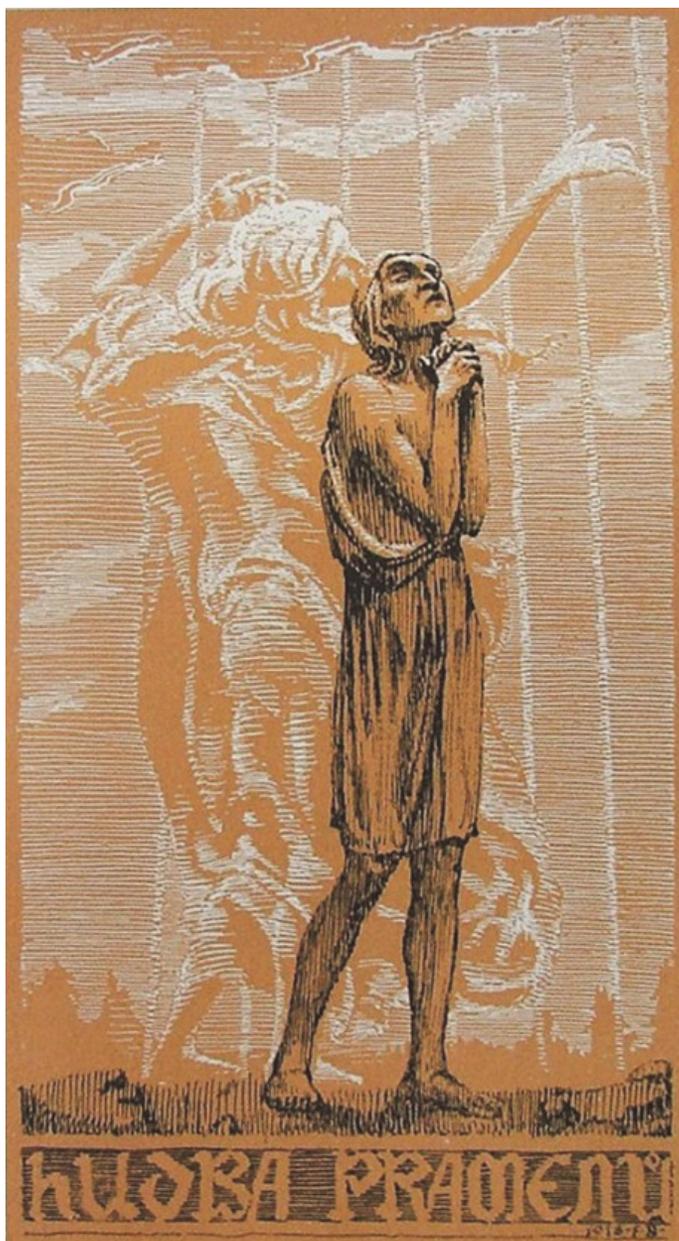
Ти на никоя, която съм познавал,  
не приличаш — — ти си в моите очи  
като образ в замъглено огледало,  
цвете, отразено във поток лъчист,  
ти — звезда посред мъгли — си в моите очи.

Ето, в тази тиха лунна нощ сияйна,  
в тази нощ отхвърлих и презрях тълпите:  
в миг усещам над главата твояте длани  
и изпълваш мислите, от скръб пропити —  
ти, която си по-жива от тълпите.

С ледено сърце сред хората се движа,  
полузрящ и полусляп, и в полусън —  
чакам само теб на своя път да видя  
и макар все тъй отчаян аз да съм,  
търся те и те предчувствам в своя сън.

*Еротики, 1902*

Превод от полски: **Жоржета Чолакова**



Отокар Бржезина, *Музиката на изворите (Нудба прамењ)*, 1919),  
худ. Франтишек Билек

**ОТОКАР БРЖЕЗИНА** (Otokar Březina, 1868 – 1929, псевдоним на Václav Jebavý) – най-значимият чешки поет символист, е все още слабо познат у нас. Причината за отсъствието на българско издание с негови стихотворения, както и за твърде малкото опити за превод на негови поетически текстове е в трудния за превод художествен език. Неговата философска визия за битието е изразена чрез трансцендентна символика, която е разгърната в сложни синтактични конструкции и същевременно е съобразена със стриктна метрическа и римна схема.



Вероятно най-ранната поява у нас на стихотворение от О. Бржезина е *О, Всемогъщият, кой заповяда на светлината (Vládnouci, jenž rozkazem světla)*<sup>1</sup> в кн. 4 за 1923 г. на сп. „Хиперион“ (год. II, с. 218) в превод на Люба Касърва, която в същия брой публикува и своя очерк за чешкия поет – текст, предизвикал критическата реакция на Борис Йоцов в сп. „Златорог“ (год. VI, 1925, кн. 5 – 6, 266 – 277). В желанието си да допринесе за българската рецепция на една от най-представителните страници въобще на европейския символизъм, сп. „Славянски диалози“ публикува в книжка 10 – 11 за 2010 г. (год. VII, с. 219 – 225) три негови стихотворения от първата му стихосбирка – *Тайнствени далнини (Tajemné dálky, 1895)* в превод на Жоржета Чолакова: *О, сила от екстаз и сънища (Ó, síla extázi a snů), Огънят бял на светлината (Žeh bílý světla)* и *Тиха болка (Tichá bolest)*. От същата стихосбирка са предложените в настоящия брой стихотворения *Майка ми (Moje matka)*<sup>2</sup> и *Вечерна молитва (Modlitba večerní)*, докато *Жени (Ženy)* е от последната излязла приживе поетическа книга – *Ръце (Ruce, 1901)*, а *Тя пееше (Zpívala)* е от първи том на *Поетически съчинения (Básnické spisy, 1926)* и до този момент не е фигурирало в нито една от петте издадени от поета самостоятелни стихосбирки. През 90-те години на XIX век Бржезина създава още три стихосбирки: *Разсъмване на запад (Svítání na západě, 1896)*, *Ветровете от полюсите (Větry od pólů, 1897)* и *Строители на храма (Stavitelé chrámu, 1899)*, които заедно с есетата му, събрани в две книги – *Музиката на изворите (Hudba pramenů, 1903)* и *Скритата история (Skryté dějiny, посмъртно)*, очакват своята българска преводна рецепция.

<sup>1</sup> Стихотворението, преведено от Л. Касърва, е от стихосбирката *Ветровете от полюсите*.

<sup>2</sup> Стихотворението е преведено и от Пенчо Симов със заглавие *Моята майка*.

**МОЈЕ МАТКА**

Šla žítím matka má jak kajícnice smutná,  
den její neměl vůně, barev, květů, jasu:  
plod žítí suchý jen, jenž jako popel chutná,  
bez osvěžení trhala se stromu času.

Prach ostrý chudoby jí v tváři krásu šlehal  
a řezal do očí a v slzách zánět hasil,  
jak samum v závějích se v její cesty sléhal  
a ve svých vlnách umdlené ji sklenul asyl.

Pod tíží tmavých let svou nakláněla šíji,  
žeh práce žíravý jí z nervů svěžest leptal,  
smrt svoji líbala, a v těžké agonii  
ret její s úsměvem jen slova díky šeptal.

Na vlhký mramor chrámů klekávala v snění  
v hrobových vůních voskovic a před oltáři  
a vonných útěch děšť i visi vykoupení  
v své duše kalich chytala jak rosnou záři.

Ó matko má, dnes v světlo proměněná,  
ty šípe zlatý, vystřelený do ohniska  
Tajemství věčně planoucích! Zvuk tvého jména  
na našich vlnách dochvěl se, však vím, jsi blízka!

Tvé mrtvé krve vychladlé jsem bledým květem,  
jenž vláhou zraků tvých se rozpučel a vzrůstal:  
chuť trpkou života svým vlíbala's mi retem  
a tvojím dědictvím mi v duši smutek zůstal.

A půlnoc zelená když svítí nočním tiším,  
ty z hrobu povstáváš a se mnou lože sdílíš;  
v svém dechu známý rytmus tvého dechu slyším  
a vlnou mého hlasu oživená kvílíš.

V mých žilách zahřívá se teplo tvého těla,  
tvých zraků tmavý lesk se do mých očí přelil,  
žeh víry mystický, jímž duše tvá se chvěla,  
v mé duši v oheň žíhavý a krvavý se vtělil.

A jako tvoje kdys, i moje cesta smutná:  
bez vůně den je můj, bez barev, květů, jasu;  
plod žítí suchý jen, jenž jako popel chutná,  
tvým stínem ovíván se stromu trhám času.

## МАЙКА МИ

Премина майка ми разкаяна, сирота  
 през дни без цвят, без аромат, без трепет:  
 плодът изсъхна на дървото на живота,  
 прекърши се, остана само вкус на пепел.

На нищетата песъчинките се впиха  
 в красивото лице, в очите се вдълбаха,  
 постлаха пътя ѝ като пустинен вихър,  
 а сводът на вълните им ѝ беше стряха.

Под бремето на дните рамене наведе,  
 посърна младостта ѝ от съдба коварна,  
 смъртта целуна тя, в мига последен  
 шептяха устните слова на благодарност.

Стоеше в храма на колене в упоение  
 сред гробен аромат на свещи пред олтара  
 и дъжд от утешение и изкупление  
 на своята душа в потира бе събрала.

Самата светлина си днес, о, майко моя,  
 ти, в огъня на Тайнствата стрела от злато!  
 Знам, близо си, макар да глъхне сред покоя  
 звукът на името ти, носен от вълната.

На твойта хладна мъртва кръв съм бледо цвете,  
 от влагата във твой поглед разцъфтяло:  
 с целувка вля горчилка в моя ден несретен,  
 остави ми в наследство болестна отмала.

И щом зелена полунощ света огрява,  
 от гроба ти се вдигаш, лягаш ти при мене;  
 в дъха си ритъма на твой дъх долавям  
 и във вълните на гласа ми тихо стенеш.

Във вените ми твойта топлина се стича,  
 в очите ми проблясва твойт тъмен поглед,  
 от твой дух лъчът на вярата мистична  
 премина в мен като изгарящ кървав огън.

Тъй както твойт път, и моят е сиротен:  
 без цвят е моят ден, без аромат, без нега:  
 Плодът изсъхна на дървото на живота,  
 обвеян с твойта сянка, падам аз от него.

## MODLITBA VEČERNÍ

O smrti živých těl, již noc se stává dnem,  
 svou šťávu tajemnou lej v moji teplou krev,  
 svou mdlobou smrtelnou mne spoutej v loži mém,  
 je měkká náruč tvá, jak bílé lokty děv.  
 Ty vůni zázračná, z níž voní jiný svět,  
 můj zemský život ztaj a nadpozemský zvlň  
 a proseb žár a šleh, jenž spaluje mi ret  
 a v tváři rudý plá, mi v duši ztiš a splň!

V mých očích tmavou svítlnu se, svatá, schyl,  
 lej nový olej v ni a zapal poznání,  
 ať zraků paprskem zřím na tisíce mil  
 v šer mořských pralesů a výší rozplání;  
 jak krystal s krystalem se skládá v lůně skal,  
 jak květů pletivem se prýská barev jas,  
 jak život vzbouzí se, jenž v lůně hmoty spal,  
 v bytosti nekonečný květ a vír a kvas.

A silou zvýšenou můj obdař lidský sluch,  
 ať v resonanční nástroj se mi promění,  
 jímž přelévání šťáv a vzrůstu skrytý ruch  
 jak hudby tajemné ať slyším vlnění;  
 ať cítím rostlin puls i hudbu hvězdných drah,  
 paprsků světla lom a vzduchu ráz a šum,  
 motýlů tichý let a v duši hlubinách  
 myšlenek tajný vznik a zápas, vír a tlum.

Od mojí myšlenky odpoutej zemskou tíž,  
 ať světla rychlostí prostorem šlehá v let  
 nad moří zelenou a křišťálovou říš,  
 v hloub sopek vyhaslých i v země žhavý střed;  
 v noc věčnou propastí at bleskem zaletím,  
 kde z zřidel ohnivých se žhavý tryská var,  
 do jeskyň plačících, jichž slzy staletím  
 v sen tuhnou kamenný pod baldachýnů tvar.

## ВЕЧЕРНА МОЛИТВА

О, смърт на живите, чиято нощ е ден,  
влей своя тъмен сок във мойта топла кръв,  
към мойто ложе аз от тебе съм вграден  
под меката прегръдка на девича гръд.  
О, чуден дъх, от друг свят носиш аромат,  
скрий земния живот, свръхземен в теб блести,  
молитви в изранените уста горят,  
пламтят в лицето ми, о, в тях се вслушай ти.

Към моите очи фенера наклони  
и запали нов пламък на познание  
да озари пред мене ширни далнини  
сред мрака на прадревно мироздание;  
да видя как кристали камъка градят,  
как сплитат се цветята в пъстрия килим,  
как ражда се живот в сърцето на света  
и цвят, и вир, и квас, безкрай необозрим.

С велика сила обдари ти моя слух  
и нека като струна в него да звъни  
на сока пулсът, на растежа всеки звук,  
на тайнствената песен ритъм от вълни;  
да чуя музиката в звездното море,  
на лъч пречупеното отражение,  
на пеперудите трептежа на криле,  
на мисълта мистичното рождение.

Духа ми избави от земния товар,  
със светлината нека вредом той лети  
над океани и над царства от кристал,  
в угаснали вулкани да се потопи;  
и като мълния аз да летя в нощта  
към извора на огъня неугасим,  
горящ сред пропаст, там, където вечността  
сълзите вкаменява в сън под балдахин.

A v točen dlouhou noc, kde věčný led a sníh  
 na skalách křišťálu polární září plá,  
 i v jihu smavý kraj, kde odalisek smích  
 v zahradách sultánů jak hudba vře a vlá,  
 nad vřavu národů a pouští němý stesk,  
 kde rytmem zesláblým umírá žití tep,  
 nad černé pralesy a horských štítů lesk,  
 nad zeleň prérií a zádumčivou step.

Ať všecko obsáhnu, všech cíle drah a cest,  
 co vidím žít a mřít a růst a kvést a zrát,  
 sil živých věčný kruh, jenž konstelace hvězd  
 v své síti navléká a řídí vzlet a pád,  
 jenž trpí v duši nám a voní v lilii  
 a modrým plamenem nad bažinou se stkví:  
 at douškem jediným já žízniv opiji  
 na březích věčnosti se vínem Tajemství.

V mé tělo pronikni a v každý nerv a sval  
 se z tajných zdrojů svých mi rozlej balzámem,  
 jak láva vytryskni a hoř a teča pal  
 v rozkoší šílených vzplanutí neznámém;  
 až smolnou pochodní žádostí žhavý dech  
 na popel dohoří tajemným ohněm tvým,  
 tu dechni v čelo mé a usnouti mne nech  
 v sen věčný, poslední, z něhož se nevzbudím.

*Tajemné dálky, 1895*

В нощта на полюсите вечен е снегът  
и лед върху кристалните скали пламти,  
на юг лети на одалиските смехът,  
в султанските градини с песента кънти  
над врявата и над безмълвната печал  
от гаснещия пулс под погребален креп,  
над черната гора, над скалния превал,  
над пролетни поля и меланхолна степ.

Да видя аз целта на всеки брод и път,  
как всичко никне и умира, и цъфти,  
как жизнената мощ във своя вечен кръг  
плете съзвездия и в полет ги реди,  
ухае в лилия и ражда в нас скръбта,  
пламти над блато в синкаво трептение:  
о, нека жаден на брега на вечността  
аз да отпия глътка Причащение.

Във всеки нерв на тялото ми проникни,  
от тайните си извори разлей балсам,  
в безумна огнена наслада ти пламни  
сред лава на изригнал непознат вулкан;  
додето догори със своя тайнствен плам  
дъхът на факела греховен на страстта,  
дъхни в челото ми, от тебе призован,  
аз непробуден съм навеки да заспя.

*Тайнствени далнини, 1895*

## ŽENY

Co zpívá večer nad královstvími, nad městy, nad oseními  
 a nad cestami tajuplnými, soumraky zarosenými?  
 Čí ruce v sadech západů, když pod nebesy zaplanou,  
 po tisíciletí vám růže trhají jak na přivítanou?

Když po dni lásky vracíte se z díla svého zemdlení,  
 dech černé země stoupá k vám jak věku příštích tušení:  
 bratrská města gigantská se týčí v zlatém obzoru,  
 sen kovů, zahrad světelných a rytmů zvěřených a mramorů.

A v sluncích, která míjejí a zhasínají, svítají,  
 žen bílé ruce rozpjaté se jako záře kmitají  
 a z věků do věků vás lákají, prochají před vámi  
 a věčným gestem krásy své k vám hovoří jak osud, neznámy.

O mocné ruce zářící, kam naši touhu vedete?  
 Do jakých zahrad procitlých, jež věky snily zakleté?  
 Do jakých tich, kde zaznívá v žal příliš velké nádhery  
 zpěv ptáků polárních nad melancholickými jezery?

Myšlenek oblaky jak ostrovy do moře světla ční,  
 pokryté fosforeskující vegetací měsíční,  
 a našich srdci zachvění je zazvoněním na březích  
 při odpoutání lodí zakotvených na stříbrných řetězích.

A zraků v lásce zhroužení je plavba v němá zamoří,  
 kde šlehají jak plameny duchových světů pohoří  
 a jako větve v sebe zapjaté nesmírná nebesa  
 se třesou dávným jitem kosmického pralesa.

*Ruce, 1901*

## ЖЕНИ

Кой пее вечер над жита, над градове, над кралските земи,  
над тайнствените пътища, над оросените тъми?  
Чири ръце в градините на залеза под пламнало небе  
посрещат ви с букет от рози векове след векове?

Когато се завръщате подир любовно изтощение,  
дъх черната земя към вас въздига във знамение,  
а хоризонтът златен извисява грандиозни градове  
и сън на светеци градини, на метал, на зверове.

А във слънцата, дето преминават и угасват, и горят,  
ръцете бели на жените сред сияние блестят  
и през годините примамват ви и бягат, чезнат без следа,  
но вечно с прелестния жест на неизвестната съдба.

Ръце искрящи, накъде ли сте повели нашата мечта?  
В кои градини, поразсънени в съня си прокълнат?  
В кои безмълвия, където със тъга на прелестна заря  
полярни птици пеят над меланхолични езера?

На мисли облаците са куп острови в море от светлина,  
покрити с живите творения на фосфорна луна,  
подобно звън на сребърни вериги екне трепкащият пулс  
тъй, сякаш кораб вдига котва и поема своя курс.

А ужасът в очите прекосява немите вълни,  
разлюшкани като огънове в призрачните планини  
и сграбчени едни от други, необятни небеса  
в конвулсии изгряват над всемира древен на леса.

*Ръце, 1901*

## ZPÍVALA

Uhasly květy šafránu a hořce voní chlad,  
 je večer, bratr večera, jenž do tváří nám tehdy zavíval.  
 V té chvíli nejmilejší můj vycházel do zahrad  
 a sladká slova nezapomenutelná mi mluvíval.  
 Můj milovaný odešel na nejtajemnější všech cest,  
 neznámým pro nás jménem zavolán,  
 a dveře domu našeho do noci mlčenlivých hvězd  
 jsou od té doby otevřeny dokořán.

Je ticho kolem domu našeho a ticho v dálkách mých,  
 a z hlubin květů zaznívá včel zabloudilých úpění;  
 let nočních motýlů do oken bije zářících  
 a stromů přerývaný monolog je jako šepot ze snění.  
 Ozvěnou kroků ztracených jsou mého srdce údery,  
 v horečném spěchu nárazy dřevorubcovy sekery  
 a mezi ptáky zněmlými, v křídel úzkostném ševelu  
 dohřmění dálných výstřelů nad nehybnými jezery.

Můj milovaný odešel, kde všichni z mého domu jsou,  
 na cestě, černou travou zarostlé, se střásá rosy pád.  
 Uhasly květy šafránu a nové růže voní tmou,  
 smích dívek sladký jest, zemdlené srdce touží spát.  
 Sním o setkáních záhadných, až nové jitro zasvitne,  
 v jar vyšších květu magickém, pod nových slunci pocely...  
 Unohou mistrů žáci seděli; jich odpovědi soucitné  
 pro bolest moji ani slova neměly.

*Básnické spisy, I, 1926*

## ТЯ ПЕЕШЕ

Угасна минзухарът, леден мраз ухае с дъх горчив  
и вечерта – сестра на вечерта, в лицата ни появя.  
Любимият ми в този миг в градините се появя  
и заговори ми незабравими, прелестни слова.  
Замина той на най-загадъчния път,  
а името, с което бе повикан, не познах,  
от тази нощ звездите тягостно мълчат,  
вратата на дома ни е отворена към тях.

И край дома ни, и в далечината тихо е навред,  
в глъбта цветята носят на пчелите стенещия звън;  
в прозорците се блъскат нощни пеперудени криле,  
накъсан монолог дърветата нашепват като сън.  
И сякаш стъпки заблудени бият в моето сърце  
в стремглава надпревара на секири в старата гора,  
в криле на птици, онемели от разтърсващата сеч,  
в отекващите изстрели над неподвижни езера.

Към другите обичани от мен пое по онзи път,  
по който черната трева под падаща роса трепти.  
Угасна минзухарът и уханни рози в мрак цъфтят,  
девичи смях, а морното сърце копнее да заспи.  
Мечтая срещи, щом с целувките на новите слънца  
във цвете пролетно, възшебно изгрев нов се появи...  
Край просветените седяха състрадателни деца;  
ала за болката ми никой думичка не промълви.

*Поетически съчинения, I, 1926*

Превод от чешки: **Жоржета Чолакова**

**Вячеслав Ив. ИВАНОВ** (1866 – 1949) – основният теоретик на руския символизъм, е и забележителен поет и драматург, преводач, философ, елинист. Още като ученик в Първа московска гимназия, която завършва със златен медал, а след това и като студент във Филологическия факултет успешно изучава старогръцки и латински и дори още в първи курс получава отличия за съчинения, които пише на тези езици. Пребивава в различни европейски градове. Както сам споделя в своето *Автобиографично писмо* (*Автобиографическое письмо*, 1917), веднага щом се е озовал в чужбина, е завладян от мистицизъм и изпитва „потребност да осмисли Русия през тази идея“<sup>1</sup>. Започва да изучава Вл. Соловьов и след известно време лично се запознава с него, когото нарича „покровител на своята муза и изповедник на своето сърце“ и който дава своята благословия за заглавието на първата му стихосбирка *Пътеводни звезди* (*Кормчие звёзды*, 1903)<sup>2</sup>. Запознанството му с Робърт Грейвс от своя страна го вдъхновява да замине за Рим.



Като представител на Сребърния век с характерните за това поколение висш естетизъм и пристрастеност към античния естетически идеал, Вяч. Иванов приема изкуството за най-висшия и единствено истинен път към духовното познание. Забележителна е неговата ерудираност в областта не само на литературата, но и на философията. Ползвал е свободно редица езици, четял е в оригинал с особен възторг Ницше и Шопенхауер, Новалис и Хьолдерлин, превежда от италиански Данте, Петрарка, лириката на Микеланджело.

Поклонник на Античността, Вяч. Иванов ѝ посвещава цялата си творческа енергия и като преводач, и като поет, и като изследовател. През 1904 година сп. „Нов път“ („Новый путь“) публикува цикъл от негови лекции, които той изнася през пролетта на 1903 г. в Руското висше училище по обществени науки в Париж, със заглавие *Елинската религия на страдацията бог* (*Эллинская религия страдающего бога*), а през 1923 година излиза книгата му *Дионис и прадионисийство*, над която работи още от 1903 г. Важен етап от преводната рецепция на

<sup>1</sup> Цит. по: А. Б. Шишкин. *Краткая летопись жизни и творчества Вячеслава Иванова*, <<http://www.v-ivanov.it/averoma/letopis.htm>>.

<sup>2</sup> Пак там.

античната литература в Русия са неговите преводи на Алкей, Сафо, Есхил, на Пиндар и други старогръцки лирици (сб. *Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников*, 1914; второ допълнено издание с новооткрити и публикувани фрагменти – през 1915 г.).

През 1905 година в Санкт Петербург Вяч. Иванов и съпругата му – писателката Лидия Зиновиева-Анибал, инициират литературния салон „Башня“ (бълг. „кула“). Сред творците, които се събират всяка сряда в дома им, са К. Балмонт, Ф. Сологуб, А. Блок, М. Кузмин, Дм. Мережковски, З. Гипиус, Н. Гумильов, В. Хлебников, Вл. Ходасевич, С. Городецки, Н. Бердяев, В. Мейерхолд и др. По това време активно участва и в Санктпетербургското религиозно общество. Това е времето, когато издава втората си стихосбирка – *Прозрачность (Прозрачность, 1904)*, сътрудничи на сп. „Златното руно“ („Золотое руно“), написва трагедията *Тантал* (1909), участва в съвместния проект за създаване на сп. „Аполон“, чийто първи брой излиза през 1909 г. След смъртта на съпругата си през 1907 г. изпада в дълбока скръб, от която се ражда двутомната му стихосбирка *Cor ardens* (1911 – 1912). От 1910 г. датират първите му статии за Достоевски, на когото по-късно посвещава книгата си *Достоевски. Трагедия – Мит – Мистика* (публикувана на немски през 1932 г., а на руски – едва през 1987 г.).

През 1912 г. заминава за Франция и това слага край на литературния салон „Башня“. През същата година излиза и последната му издадена приживе поетическа книга – *Нежна тайна (Нежная тайна, 1912)*. Следващите му поетически творби са публикувани в литературната периодика. Когато през 1913 г. се премества в Москва, се включва в дейността на Московското религиозно-философско общество и се сближава с Павел Флоренски и Сергей Булгаков, с композитора Ал. Скрябин. По време на Първата световна война Иванов публикува две книги с есета: *Бразди и Граници (Борозди и Межи, 1916)* и *Родно и Вселенско (Родное и Вселенское, 1917)*.

Първоначално той приема с възторг болшевишката революция от 1917 г. и въпреки че още в края на същата година настъпват първите му разочарования, той участва в нейни ръководни органи, занимаващи се с въпросите на културата. От тези последни негови години на руска земя датира трагедията *Прометей* (1919). През 1924 г. емигрира в Италия, където приема католицизма и в продължение на почти десет години преподава в частния университет „Боромео“ в Павия. Вяч. Иванов остава в Италия до края на живота си. Умира в Рим през 1949 г.

Предложеното в български превод стихотворение *Цикади* е от цикъла *Песните на Дафнис (Песни Дафниса)*, включен в стихосбирката *Прозрачность*.

## ЦИКАДЫ

Цикады, цикады!  
Луга палящего,  
Кузницы жаркой  
Вы ковачи!

Молотобойные,  
Скрежетопильные,  
Звонко-гремучие  
Вы ковачи!

Любят вас Музы:  
Пением в узы  
Солнечной дремы,  
Пьяной истомы  
Куйте лучи –

В час, когда Дафнис не спит, а Пан грезит под облаком зноя!

Цикады, цикады!  
Моря слепящего,  
Мглы среброзаркой  
Плавайте мечи!

Серебро в знойные  
Горны плавильные  
Сыпьте в кипучие,  
Плавайте в печи!

Серебра белы:  
Куйте мне стрелы  
Томных пыланий,  
Пьяных желаний,  
О, ковачи, –

Под теревинфом смолистым, где сонно раскинулась Хля!

Цикады, цикады!  
Полдня калящего,  
Кузницы яркой  
Вы ковачи!

## ЦИКАДИ

Цикади, цикади!  
 В жарка ковачница,  
 В знойни ливади  
 Вие ковачи сте!

Блъскащо-чукащи,  
 Стържещо-режещи,  
 Звънко-боботещи,  
 Вие ковачи сте!

Любят ви Музите:  
 В плен на отмалата  
 С Негата слънчева,  
 С песни опиващи  
 Лъч изковавайте –

Дафнис когато не спи, а под облака зноен унесен е Пан!

Цикади, цикади!  
 Морския блясък,  
 Парите сребърни  
 В меч претопявайте!

Рудите сребърни  
 В зноя изсипвайте,  
 В пещите кипнали  
 С огън стопявайте!

Сребърнобели сте:  
 О, изковете ми  
 Блянове пламенни,  
 Слатни желания –  
 Остри стрели –

Под теревинта смолист, гдето в сън е отпусната Хлоя!

Цикади, цикади!  
 В пладнето огнено,  
 В ярка ковачница  
 Вие ковачи сте!

Молоты стройные,  
Скрежеты сильные,  
Зноя трескучие  
Вы трубачи!

Музам вы любы:  
Куйте мне в трубы  
Сладостной славы  
Серебра сплавы,  
Злата лучи –

Под тервинфом победы, где с Дафнисом – томная Хляя!

Удари в строен звън,  
Грохотно стържене,  
Зноя огласящи,  
Виє тръбачи сте!

Скъпи на Музите,  
Гръмко ковете ми  
Сладостна слава –  
Сребърни сплави,  
Златни лъчи –

Под теревинта победен, където със Дафнис е морната Хлоя!

Превод от руски: **Таня Нейчева**

**Сергей М. ГОРОДЕЦКИ** (Сергей М. Городецкий, 1884 – 1967) е потомствен интелектуалец, поет от Сребърния век, преводач и драматург, либретист. Роден е в Санкт Петербург в семейство с дворянски корени. Баща му (Митрофан Городецкий) е писател, автор на статии по археология, фолклор, етнография. Съпругата на Сергей Городецкий – Анна Ал. Городецка, е актриса и поетеса от Сребърния век.

През 1902 година Сергей Городецкий постъпва в Историко-филологическия факултет на Санктпетербургския университет, но не се дипломира. От това време датира началото на неговото поетическо творчество, което е свързано с литературния кръг „Башня“ на Вяч. Иванов, където представя стиховете си пред „символистическия Олимп“ – Вяч. Иванов, К. Балмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Ал. Блок, А. Бели, Дм. Мережковски, З. Гипиус, Н. Бердяев, проф. Ф. Зелински и др. През 1907 – 1908 г. С. Городецкий публикува стихосбирките: *Ярило (Ярь) Перун, Дива воля (Дикая воля)*. Още първата му стихосбирка (*Ярь*) е високо оценена и Александър Блок публикува в сп. „Золотое руно“ рецензия, в която го поставя редом с утвърдените руски поети символисти. „Младия Ярило“<sup>1</sup> възторжено приветстват и други творци – В. Брюсов, Вяч. Иванов, М. Волошин.

През 1911 година заедно с Николай Гумильов С. Городецкий основава сдружението на руските акмеисти „Работилница на поетите“ („Цех поэтов“), което започва да издава списание „Хиперборей“ („Гиперборей“). След 1920 г. Городецкий живее и работи в Москва. През 30-те години се насочва и към операта, създава оперни либрета (сред тях е новата версия на *Иван Сусанин* на Глинка от 1939 г.). През 1958 година той публикува автобиографичната си книга *Моят път (Мой путь)*.

Сонетът *Цикади* («Как дальний отзвук песенной Эллады», 1915) на Сергей Городецкий има интересна творческа история. В писмо от 25 юли 1915 г. той моли Вяч. Иванов да му напомни сонетната римна схема и в отговор получава от него сонети, а той от своя страна в писмо от 2 август 1915 г. изпраща сонета *Цикади* с посвещение на Вяч. Иванов. Оригиналът е взет от раздела „Бележки“ към изданието: Вячеслав Иванов. *Стихотворения. Поэмы. Трагедия*. Книга 2. Санкт-Петербург: Гуманитарное Агентство „Академический Проект“, 1995, с. 360.



<sup>1</sup> Ярило е персонифициран в езическите обреди като слънчево божество на пролетта и на плодородието. На него е посветен славянски народен празник, свързан с обновителните сили на природата.

**ЦИКАДЫ**

*В. И.*

Как дальний отзвук песенной Эллады,  
С волшебной неустанностью поэта,  
Поют вещуньи огненного лета,  
Незримые, всеслышные цикады.

Но память дней не дарует улады:  
В лампаде Мнемосины мало света.  
Как весть, пленительна мне песня эта, –  
Из-за твоей возвышенной ограды, –

Где ты, искусник красоты узорной,  
Воспел певуний радости безбрежной.  
Я внемлю им, объемлем ночью чёрной.

И в них – тебе. Стопою безмятежной  
Идет Юпитер по тропе подгорной.  
В душе твой образ оживает нежной.

**ЦИКАДИ**

*на В. И.*

Отеква сякаш песенна Елада –  
С вълшебна неуморност на поета  
Запяват жриците на зноя летен –  
Незрими, чувани навред цикади.

Но спомените не таят наслада:  
Свещта на Мнемозина слабо свети.  
Пленителен е този химн заветен  
Зад твоята въздигната ограда –

Там ти, искуснико на красотата,  
Прослави с песни радостта безбрежна.  
И вслушан в тях, аз се стаявам в мрака.

Долавям в тях и теб. Тъй безметежно  
Пристъпва Юпитер по стръмнината.  
И образ твой роди душата нежна.

(1915) Превод от руски: **Жоржета Чолакова**

**ЙОЗЕФ ЧАПЕК** (Josef Čapek 1887 – 1945) е сред първите чешки художници авангардисти, които откриват в кубизма не само нов, антитрадиционен език на модерната живопис, но и цялостна естетическа концепция, основаваща се на философските принципи на релятивизма. Следва Художествената академия в Прага, но категорично отказва да се придържа към принципите на академизма в живописа. След завръщането си от Париж заедно с брат си – Карел Чапек, основават през 1911 г. сдружение на чешките модерни художници (*Skupina výtvarných umělců*), а Йозеф става редактор на неговия орган – „Умелецки мнестичник“ (*Umělecký měsíčník*, бълг. „Месечно издание на художниците“). През 1918 г. става редактор на „Народни листи“, а от 1921 г. чак до края на своята професионален път е редактор в „Лидове новини“, където публикува

и статии за изобразителното изкуство. Заради своите демократични убеждения, които манифестира като журналист, е арестуван от Гестапо в деня, когато избухва Втората световна война – на 1 септември 1939 г., и е изпратен в концентрационен лагер, където умира от тиф малко преди края на войната (датата е неизвестна, но последните данни, че още е бил жив, са от 13 април 1945 г.).

В областта на изобразителното изкуство Йозеф Чапек остава не само като художник и илюстратор, но и като проникновен изследовател на изкуството с книгите *Най-скромното изкуство* (*Nejskromnější umění*, 1920), *Изкуството на примитивните народи* (*Umění přírodních národů*, 1938) и др.

Йозеф Чапек проявява и писателски талант: съвместно с брат си Карел издава сборниците с разкази *Сияйни дълбини* (*Zářivé hlubiny*, 1916) и *Краконошова градина*<sup>1</sup> (*Krakonošova zahrada*, 1918), както и драмите *На любовта съдбовната игра*, 1910, публ. 1922), *Адам Създателят* (*Adam Stvořitel*, 1927) и *Из*



**Йозеф Чапек (прав) с брат си Карел и с любимите им приятели – кученцето и котенцето**

<sup>1</sup> Откъси от *Краконошова градина* са преведени от Ралица Стайкова и са публикувани в сп. „Славянски диалози“, 2004, кн. 2 – 3 (Авангардизмът), с. 234 – 236. В същия брой е публикувана и статията на Р. Стайкова *Езикът на живописа в прозата на Йозеф Чапек*.

*живота на насекомите* (*Ze života hmyzu*, 1921). В областта на драмата се изявява и като сценограф. Така например той прави костюмите за премиерата на *P.U.P. (R.U.R.)* на Карел Чапек през 1921 г.

Й. Чапек създава и самостоятелни прозаически произведения най-вече в жанра на късия разказ: *Лелио* (*Lelio*, 1917), *За делфина* (*Pro delfína*, 1923), *Разни неща* (*Ledacos*, 1928), *Папратова сянка* (*Stín kapradiny*, 1930, новела).

За своята малка дъщеря Алена през 1929 г. издава книжка с приказки, озаглавена *Разкази за кученцето и котенцето* (*Povídání o pejskovi a kočičce*). Успехът на неговата книжка за деца го импулсира да напише и приказката *За дебелия праядо и разбойниците* (*O tlustém pradědečkovi a loupežnících*, 1932).

Предлагаме за първи път в превод на български език три разказа от книжката за кученцето и котенцето. Илюстрациите към преведените приказки са на самия Йозеф Чапек.



## КАК КУЧЕНЦЕТО И КОТЕНЦЕТО ИЗМИХА ПОДА

Това се случи тогава, когато кученцето и котенцето все още живееха заедно, имаха в гората своя малка къщичка, обитаваха я заедно и искаха да правят всичко така, както го правят големите хора. Но невинни успяваха, защото те имат малки и несръчни лапички, пък лапичките нямат пръсти, както има човек – само малки възглавнички, а върху тях има нокти. Тъй че не можеха да вършат всичко както хората – и на училище не ходеха, защото училището не е за животни. Или пък е? Какво мислите? То е само за деца!

Така че в техния дом всичко изглеждаше по различен начин. Някои неща вършеха добре, други – не, а понякога създаваха и малко безпорядък. Един ден забелязаха, че подът в къщата им е доста мръсен.

– Слушай, кученце – каза котенцето, – подът ни изглежда мръсен.

– И на мен ми се струва, че вече е доста изцапан – отвърна кученцето, – само погледни колко са ми мръсни лапичките от този мръсен под.

– Много са мръсни – каза котенцето, – пфу, срамота е. Трябва да го измием. Хората нямат толкова мръсни подове, те ги мият понякога.

– Добре – отговори кученцето, – но как да го направим?

– Лесно е – каза котенцето. – Ти отиди за вода, а аз ще се погрижа за останалото.

Кученцето отиде с ведрото за вода, а котенцето извади от куфарчето си сапун и го остави на масата. После отиде за нещо до килера, вероятно там беше скрilo парче пушена мишка. В това време кученцето се върна с водата и забеляза, че на масата има нещо. Разопакова го и видя, че е розово.

– Аха, това май е нещо хубаво – каза си кученцето и както беше изгладняло, пъкна го цялото в устата си и започна да дъвче.

Но някак не беше вкусно. Междувременно дойде котенцето и чу, че кученцето се дави. Погледна го и видя, че устата му е пълна с пяна, а от очите му текат сълзи.



– Господи – извика котенцето, – какво става с теб, кученце? Да не би да си болно? От устата ти излиза пяна! Какво ти е?

– Ами – отвърна кученцето – намерих нещо ето тук на масата и помислих, че е някакво сирене или пък нещо сладичко, и го изядох. Но ужасно щипе и устата ми се пълни с пяна.

– Колко си глупаво – разсърди се котенцето, – това беше сапун! А сапунът е за миене, не за ядене.

– Аха – каза кученцето, – затова така щипе. Ау, ау, и продължава да щипе!

– Пий много вода – посъветва го котенцето – и ще престане да щипе.

Кученцето пи, докато не изпи всичката вода. Престана да го щипе, но все още имаше много пяна. Излезе да си изтрие муцунката в тревата и после трябваше да отиде пак за вода, защото я беше изпило и нищо от нея не беше останало. Котенцето пък имаше една корона и отиде да купи нов сапун.

– Този вече няма да го ям – каза кученцето, когато котенцето донесе новия сапун, – но как ще свършим работата, като нямаме четка!

– Вече помислих за това – отвърна котенцето, – нали ти имаш груба и мъхеста козина като четка, така че можем да изтъркаме пода с теб.

– Добре – каза кученцето. А котенцето взе сапуна и ведрото с вода, коленичи на земята, стисна кученцето, както се стиска четка, и изтърка пода. Целият под се измокри, но особено чист така и не стана.

– Можем да го избършем и с нещо сухо – каза котенцето.

– Знаеш ли какво – отвърна му кученцето, – аз вече съм доста мокро, но за сметка на това ти си сухо, а и имаш толкова хубава мека козина като на истинска кърпа! Сега аз ще подсуша пода с теб.

След това взе котенцето и изтри с него целия под. Подът беше вече измит и подсушен, но затова пък котенцето и кученцето бяха мокри и страшно мръсни заради това, че измиха пода едно с друго – сякаш кученцето беше четка, а котенцето – хавлиена кърпа.

– Пфу, ама как само изглеждаме – възкликнаха дружно, щом се погледнаха, – подът вече е чист, но затова пък ние сме мръсни! Така не може, ще станем за смях! Трябва да се изперем.

– Да се изперем така, както се пере спално бельо – предложи кученцето. – Ти, котенце, ще изпереш мен, а после аз ще изпера теб.

– Добре – съгласи се котенцето.

Напълниха коритото с вода и взеха дъската за пране. Кученцето влезе в коритото и котенцето го изпра. Търкаше го върху дъската така силно, че кученцето го помоли да не натиска толкова, защото краката му могат да се заплетат един в друг. Когато кученцето вече беше изпрано, в коритото влезе и котенцето и кученцето го изми, като натиска-

ше така силно, че то го молеше да не търка толкова, защото ще му пробие дупка в козината. След това се изстискаха един друг.

– А сега ще се изсушим – каза котенцето.

Опънаха въже за пране.

– Първо ти ще проснеш мен на въжето и след като повися, ще слеза и аз ще просна теб – каза котенцето на кученцето.

Кученцето вдигна котенцето и го провеси на простора така, както се простира пране. Даже за това не им бяха нужни щипки, защото на въжето можеха да се задържат с ноктите си. След като повися на простора, котенцето слезе от въжето и на свой ред провеси кученцето.

Така двамата си висяха, а слънцето ги грееше.

– Слънцето напича – каза кученцето, – ще изсъхнем бързо.

Тъкмо каза това обаче и започна да вали.

– Заваля – викнаха кученцето и котенцето, – прането ни ще се намокри! Трябва да го свалим.

Заедно скочиха бързо от простора и хукнаха да се скрият под стрехата.

– Още ли вали? – попита котенцето.

– Вече спря – отвърна кученцето. И наистина отново грееше слънце.

– Тогава да си проснем прането отново – предложи котенцето.

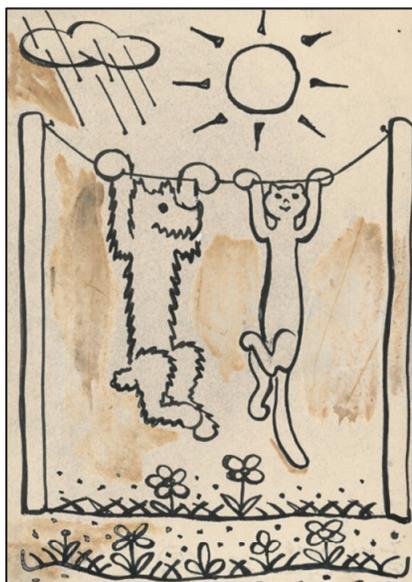
Върнаха се и се провесиха отново на въжето, първо кученцето провеси котенцето, а като повися, котенцето слезе и просна кученцето. И така си висяха на простора, както виси пране, и се радваха, че отново грее слънце и че прането им бързо ще изсъхне! Но отново започна да вали.

– Заваля, ще ни се намокри прането! – извикаха кученцето и котенцето и изтичаха да се скрият.

След това отново грейна слънце, те пак виснаха на простора, след това отново заваля, те пак избягаха, после пекна слънце, те се провесиха на въжето и така – чак до вечерта. Накрая и двамата бяха вече сухи.

– Прането ни изсъхна – казаха си едно на друго, – да го сложим в кошата.

И така влязоха в кошата, но вече им се беше приспало и сънят ги обори там – хубаво си поспаха чак до сутринта.



## КАК КУЧЕНЦЕТО СИ СКЪСА ПАНТАЛОНКИТЕ

По времето, когато кученцето и котенцето живееха заедно (вече ви разказахме как хубаво измиха пода и как после се сушиха на слънце) и имаха своя къщичка с общо домакинство, дойде неделата на Великден и те си казаха, че ще отидат на излет. Слънцето грееше омайно.

– Да отидем в гората – каза кученцето, – къде другаде да отидем, когато навън е толкова хубаво?

– Може би в гората – каза котенцето, – жалко само, че нямам слънчобран, защото слънцето пече много силно. Щях да предизвикам истински фурор в гората. Със сигурност още никой не е виждал котка с чадър.

– Е, няма да ти навреди да хванеш малко тен – отвърна кученцето, – и без това си някак бледо след тази дълга зима. А сега хайде, стига си се близало, да тръгваме!

– Ама чакай малко, нали трябва малко да се пооправя, щом излизам на неделна разходка – каза котенцето. – Всеки трябва да обръща поне малко внимание на себе си. Погледни се само как изглеждаш: едното ти ухо стърчи нагоре, а другото е клепнало. Ушите ти трябва да са еднакви.

Кученцето навири уши и тръгнаха. По пътя си говореха какво ще правят в гората. Ще си играят на криеница и на Хензел и Гретел, а също малко и на гоненица. А след това ще полегнат по гръб на тревата и ще гледат нагоре към синьото небе.

Както си вървяха, от храстите изскочи заек.

– Хе-хе – присмя им се той, – едното ухо на това куче стърчи нагоре, а другото е клепнало. Ето така – показва той, имитирайки кученцето.

Наистина беше така. Кученцето беше забравило за ушите си и те бяха в различни посоки.

– Виж, той ти се подиграва – каза котенцето.

Кученцето се ядоса на заека и го погна към храстите. Но заекът избяга и вече беше далече.

– Този храст има много бодили – каза кученцето, – но стига да искаш, щях да го настигна.

– Жалко, че дрехите ти пострадаха от тези бодили – каза котенцето и заедно продължиха към гората.

Както си вървяха, малко по-нататък срещнаха Милан и Милена Тарантови от Нусле, Мими и Хеленка Нойманови, Верка Лангрова и Аленка Чапкова, Отик Щорх, Боженка Самешова, а също и двете деца на Мазанкови, Зорка Кубикова и разни други деца, които бяха дошли

тук на излет. На децата им се стори странно кученце и котенце да си подхождат чак толкова, после се спогледаха и започнаха да се смеят.

– Ха-ха – викаха те, – вижте, момичета, вижте, момчета, панталоните на това кученце са скъсани! Под тях се вижда ризата му!

– Казват, че панталоните ми са скъсани – каза кученцето. – Виж, котенце, нали не е така?

Котенцето огледа кученцето от всички страни.

– Ха, вярно, кученце. Панталонките ти отзад са разпрани, срамна работа.

– Вероятно е станало, когато се втурнах да гоня заека в бодливия храсталак – вайкаше се кученцето. – Срамота е да съм със съдрани панталони точно на Великден. Само ако можеше някак да ги пооправим. Нямах ли конец?

– Нямам – каза котенцето, – но сигурно ще намерим нещо по пътя – някаква връвчица или нещо такова.

– Виж – огледа се кученцето, – мисля, че там има нещо!

Погледнаха и видяха един дълъг дъждовен червей. Тъкмо се беше поизпънал и си мислеше, че никой не го вижда.

– Много е изпънат – котенцето сръчка червея, – това е молив.

Дъждовният червей се стресна и се сви на кълбо.

– Не – извика кученцето, – това не е никакъв молив, това е връвчица! Вземи я и ми заший с нея панталонките.

Котенцето взе дъждовния червей и заши с него панталонките на кученцето.

– Така, сега вече никой няма да ми се смее – радваше се кученцето и с котенцето продължиха по пътя си, като си говореха за Снежанка и за дивите лебеди.

Докато вървяха, дъждовният червей дойде на себе си.

– Но аз не съм никаква връвчица, аз съм дъждовен червей – помисли си той и започна незабелязано да се измъква от панталонките.

Беше му трудно да го направи, защото котенцето беше зашило дупката с кръстат бод, но накрая червеят успя да се изхлузи наполовина.

– Моля ви се, аз съм червей – каза той – и това ей сега ще се разбере, само да се измъкна целият.

Наблизо мина една кокошка и видя, че от панталонките на кученцето пълзи дъждовен червей.

– Чакай малко – каза тя на кученцето. – Точно така.

Кокошката клъвна дъждовния червей, издърпа го и го глътна.

– Ей тук имаше един дъждовен червей, който май ти е направил дупка в панталонките. Не е за вярване, че дъждовните червеи могат да

ядат панталони. Никой не би предположил какви лоши работи стават днес по света. Но аз го наказах заради това, което беше направил – изядох го и вече го няма.

Котенцето установи, че панталонките на кученцето отново са разпрани.

– Но нали това беше връвчица за кърпене на панталони – каза то на кокошката, – а ти, глупачке, го изяде. Сега с какво ще зашием панталонките на кученцето?

– Не е вярно – отвърна кокошката, — кълна се, че това беше дъждовен червей, а не връвчица – да бяхте го видели само как се усуква! Познавам добре дъждовните червеи и тъкмо това ми се хапваше. Ако все още искате да зашиете панталонките – наистина такава дупка на панталони точно днес, на Великден, е срамна работа, – аз нямам игла и конец, но малко по-нагоре живее една шивачка и сигурно ще ги зашие.

И така, кученцето и котенцето тръгнаха към шивачката.

– Хм, ей Богу, на това се казва дупка – каза шивачката, – но днес е Великден и не мога да шия. Освен ако и вие не направите нещо за мен: да изловите всички мишки в килера. Но ви предупреждавам – само да не ми изпие млякото и да не ми изядете козунака и пълненото телешко!

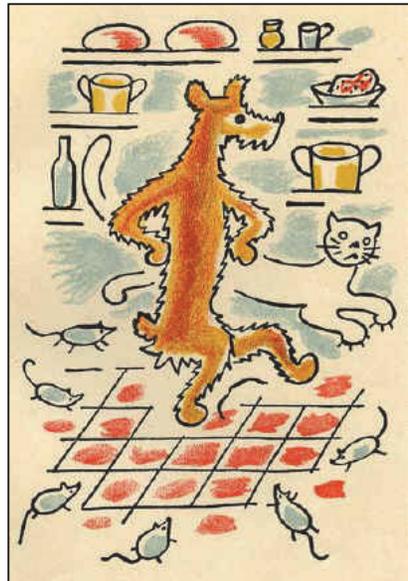
Кученцето и котенцето обещаха, че ще хванат мишките и че няма да се полакомят за нищо в килера. Шивачката ги заведе там. Мишките се изплашиха от кученцето и котенцето и се изпокриха в дупките си.

– Аз ще ги измъкна оттам – прошепна котенцето. – Кученце, ти само застани в средата на килера и започни да си пееш и да танцуваш, а аз ще се погрижа за останалото.

Кученцето застана по средата на килера и започна да се върти и да тръска козината си.

– Ха-ха – разсмя се котенцето, – колко е смешно, колко е смешно, тук има кученце с разпрани панталонки и на всичкото отгоре се върти и се тръска!

Мишките бяха любопитни и също искаха да се посмеят. Те излязоха от дупките си, избухнаха в смях при



вида на панталонките на кученцето, а котенцето ги излови всичките, така че не остана нито една мишка.

– Добре си свършихте работата – похвали ги шивачката и заши дупката на панталоните. – И понеже не се полакомихте за това, дете е в килера ми, ще ви дам нещо за из път.

Даде им по гърненце с мляко и по парче козунак и кученцето и котенцето си тръгнаха доволни към къщи.

### КАКВО СЕ СЛУЧИ НА КОЛЕДА

– Хей – каза котенцето на кученцето, – сетих се нещо.

– Какво? – зачуди се кученцето.

– Хей – отвърна котенцето, – сетих се, че господин Чапек трябва да напише за Коледа някакво разказче за малките деца, пак нещо за нас – за кученцето и котенцето.

– Хе-хе – зарадва се кученцето, – само дано да пише хубави работи за мен!

– Ами не – каза котенцето, – нищо не му хрумва, седи си на бюрото, постоянно мисли и все още не знае какво да напише. Седи, седи и все още нищо.

– Това е лошо – заяви кученцето, – така може да не му хрумне нищо добро и ще вземе да напише за нас някакви глупости.

– Точно така – продължи котенцето, – и аз малко се страхувам от това. Трябва да му подсажем. Мен не ме е грижа толкова за тоя господин Чапек, колкото за децата и за това какво ще им четат.

– Това е вярно – каза кученцето, – как ще се отрази на децата една лоша история за нас на Коледа? Хайде, да вървим и да посъветваме нещо този господин Чапек!

– Да вървим – реши котенцето, – но няма да го направим даром. Коледа е, а ние нямаме дори парче коледен сладкиш – трябва да ни даде нещо в замяна за съвета.

И така, кученцето и котенцето дружно тръгнаха към господин



Чапек, който не знаеше каква коледна история да напише за тях на децата.

– Вече знам – каза кученцето по пътя, – вече знам каква идея да му дам. Ще му кажа да напише, че ти си омагьосана принцеса, а аз – омагьосан принц.

– Какъв омагьосан принц си ти, като имаш бълхи! – присмя му се котенцето. — Принцовете нямат бълхи, кой ще ти повярва, само кучетата имат бълхи, но не и принцовете.

– Но тогава и ти не си никаква омагьосана принцеса – каза кученцето, – и аз те видях как току-що се почеса.

– Как да не се почеша – отвърна котенцето, – като нещо ме щипе! Но стига да поискам, ще кажа на господин Чапек, че аз съм омагьосана принцеса, а бълхите ми са омагьосани придворни.

– Аз пък мога да кажа – хвалеше се кученцето, – че бълхите ми са омагьосани рицари и че си имам цяла армия.

– Знаеш ли, кученце, няма да му казваме това – реши котенцето, – господин Чапек може и да ни повярва, но децата със сигурност няма да повярват и ще кажат, че е лош писател. По-добре да измислим нещо похитро, като например колко ни е хубаво, когато децата искат да си играят с нас. Знаеш, че това понякога е досадно – как само ни дърпат. Така че нека господин Чапек да напише нещо за това, та и ние също да имаме полза.

– Е, това е вярно – отвърна кученцето, – от някои деца предпочитам да бягам.

И както си говореха, кученцето и котенцето пристигнаха у господин Чапек.

Господин Чапек седеше на бюрото с молив в ръка, нищо не му хрумваше и не знаеше какво да напише.

– Господи – говореше си той, – какво да напиша на децата за кученцето и котенцето на Коледа, когато нищо не ми идва наум? Само да можеше някой да дойде и да ми даде идея!

Точно тогава на вратата се почука и вътре влязоха кученцето и котенцето и казаха:

– Господин Чапек, идваме да Ви дадем идея.

– Благодаря ви – възкликна радостно господин Чапек, – вие ме спасявате! В една страна на име Редакция властва зъл великан на име Клима, който живее зад девет врати в пещера на име Началство. Той ми възложи тежката задача бързо да напиша коледна история за деца, но аз все още не зная каква да бъде и нищо не ми хрумва. И така вече седем дни и осем нощи си блъскам главата и все така нищо не ми идва наум и

продължавам да не знам какво да напиша на децата за кученцето и котенцето. „Ако не напишеш – заплаши ме гръмогласно великанът Клима, – ще те превърна в каменен стълб и ще мислиш до края на света, и дори ще те показваме на децата за забавление срещу вход от петдесет халера. И така, мили мои кученце и котенце, стоя си и не знам какво да правя, а ето, вие идвате да ми дадете идея. Освободихте ме от тази ужасна съдба – да се превърна в каменен стълб, и аз ще ви дам в замяна каквото поискате.

– Ще Ви излезе евтино, господин Чапек – каза котенцето, – макар че сега по Коледа всичко поскъпна. Съветвам Ви да напишете, че котенцето има опашка.

– Известно ми е – учуди се господин Чапек, – но какво от това?

– О, господине, та това е много важно – каза котенцето, – котешката опашка за котенцето е най-голямата украса. Как щеше да изглежда светът, ако котенцето имаше кравешка или конска опашка, а пък конят или кравата имаха котешки опашки? Странно, но всичко в света е така правилно организирано, та котенцето да има точно котешка опашка и никаква друга и затова си я цени и се гордее с нея. Когато котенцето седне или легне, хубавичко си я наглася до себе си; когато се разхожда, я носи толкова грациозно, че всички я оглеждат, за да видят колко му отива. А когато котенцето се сърди, маха толкова силно с опашката си, че плаши всеки. За всичко това, господине, котенцето си има своята опашка.

– Това също го знам – отвърна господин Чапек, – но вас, котките, никой не ви пипа за опашките. Поне аз не съм чел нещо такова във вестниците, а ги чета всеки ден.

– Как да не го правят? – каза котенцето. – Малките деца ни дърпат за опашките! Едно момиченце искаше да си играе с мен и ме хвана за опашката, сякаш е дръжка на тиган. Не ме питайте как се бях уплашило за опашката си и как само болеше! Така ме дърпаше, че си помислих, че ще я отскубне. Най-напред плаках, после ръмжах, крещях и накрая съсках, а когато вече не знаех какво да правя, одрах момиченцето с лапичката си. Е, само малко, но да бяхте видели какъв вик нададе то! Така че, господин Чапек, трябва да напишете в коледния вестник децата да не ни дърпат за опашките, в противен случай повече никога няма да си играем с тях.

– Въобще ние, животните, понякога имаме големи проблеми с децата – добави кученцето. – Нас, кученцата, ни дърпат за ушите, а ако знаете само как боли. Кучето има уши, за да слуша какво става и да не дойде някой крадец или разбойник. Кучето, господине, има много чув-

ствителни уши. А сега си представете, че при Вас дойде някакво момче с немити уши и започне да Ви дърпа ушите и да ги размята, сякаш са някакъв парцал. И на всичкото отгоре Ви настъпи по крака, така че да изскимтите от болка. Тогава, господине, дори да съм добър до мозъка на костите си (но от тези кости, дето са по-меки – на птица или на теленце), слагам край на всякакви шегички, изправям се пред момчето и му изръмжавам: „Махай се, изчезни, изчезни или ще те ухапя!“. След което момчето хуква и реве, че кучето било лошо. Така че, господин Чапек, това също би трябвало да го напишете във вестника – децата да не дърпат кученцата за ушите и да не им настъпват лапичките.

– Също така напишете, господин Чапек, да не настъпват по лапичките и котките и да не ги дърпат за ушите – добави котенцето, – и нас ни боли също като кучетата.

– А и кучетата да не дърпат за опашките, и ние не обичаме да ни дърпат – каза кученцето. – Напишете всичко това и ни дайте нещо за добрата ни идея.

Така че господин Чапек даде за добрия съвет едно парче коледен сладкиш, а понеже все пак е Коледа, добави и един рибешки мехур. На кученцето – понеже не яде нито смокини, нито фурми, нито портокали – даде едно солидно парче салам, три парченца сирене и няколко бучки захар.

– Нашите почитания, но този съвет му излезе много евтино – казаха кученцето и котенцето, – ама точно нещо такова ни се ядеше. Така че му благодарим, нашите уважения и весела Коледа! И нека всичко в този вестник бъде написано така, както го казахме!

Тръгнаха си доволни към къщи, а господин Чапек седна на бюрото и започна да пише всичко така, както му разказаха кученцето и котенцето.

Дали го написа точно така, както му го казаха кученцето и котенцето? Дали не го написа по друг начин, а не както си беше? Ние знаем много добре какво му казаха кученцето и котенцето! – викаха децата. Ако не го е написал точно така, нека се превърне в каменен стълб, а ние ще ходим да го гледаме срещу петдесет халера.

Така, деца, след като знаете какво му казаха кученцето и котенцето, а господин Чапек току-що свърши с писането, трябва да го прочетете отново, за да се убедите сами дали го е написал точно така, както вие го знаете – какво се случи с господин Чапек, с кученцето и с котенцето.

**ЙОЗЕФ БАНАШ** е един от най-успешните съвременни словашки писатели. Той е роден през 1948 г. в Братислава. През 1972 г. завършва „Международна търговия“ в Икономическия университет в Братислава. От 1977 г. работи във Федералното министерство на външните работи на Чехословакия. В периода 1983 – 1988 г. е пресаташе в чехословашкото посолство в ГДР. След 1989 г. става специален пратеник на Чехословакия в Австрия. От 2002 до 2006 г. е депутат в парламента на Словакия и постига големи успехи в парламентарната дипломация.



Той е първият словашки депутат, който по време на един мандат е избран за ръководител на две постоянни делегации на словашкия парламент – словашките делегации при Парламентарната асамблея на Съвета на Европа и при Парламентарната асамблея на НАТО. През 2004 г. Й. Банаш е избран за вицепрезидент на Парламентарната асамблея на НАТО и като такъв е първият словак на този висок пост. Днес живее в Братислава и се занимава с писане на белетристика и публицистика. Автор е на телевизионни, филмови сценарии, драми, есета и повече от 10 романа, много от които са получили престижни награди и се нареждат сред най-продаваните книги в Словакия.

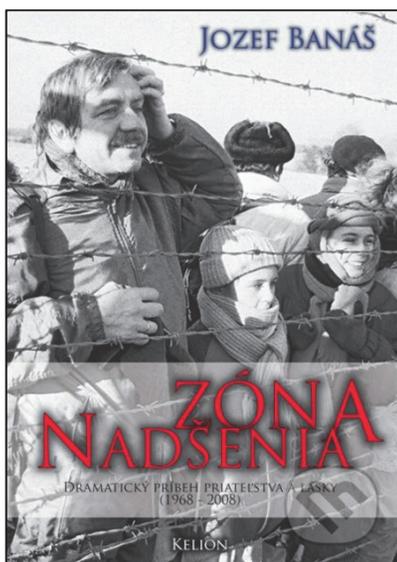
*Зона на ентузиазъм (Zóna nadšenia)* е сред най-успешните романи на Й. Банаш. Книгата излиза през 2008 г. и веднага получава висока оценка и литературни награди. Преведена е на чешки, полски, украински, хинди, английски, а благодарение на Фабиола Виценова – вече и на български език.

Действието в романа се развива в периода 1968 – 2008 г. Един горещ юлски ден на 1968 г. студентът от Икономическия университет в Братислава Йозеф Балаж (приликата с името на автора не е случайна) заминава за Киев на спортна среща, където се запознава и влюбва в красивата украинка Саша, която има словашки произход. Малко по-късно, през август същата година, във Високите Татри Йозеф се среща с Томас Анкерман от ФРГ, студент по политически науки. Двамата се сприятеляват и откриват, че имат общи възгледи както за спорта, така и за обществено-политическия живот. Но идва съдбовната нощ на 20 срещу 21 август 1968 г., когато войските на страните – членки на Варшавския договор, преминават границата на Чехословакия... Тези събития променят отношенията между словака Йозеф, украинката Саша и германеца Томас. По-нататък в рома-

на следват няколко сюжетни линии, които представят вижданията на всеки един от тримата за превратната 1968 г. и последвалите събития (периода на т.нар. „нормализация“, създаването на ЧСФР и др.). Първоначално у читателя се поражда представа, че това е любовен роман, вероятно и под въздействието на подзаглавието – „драматична история за приятелството и любовта (1968 – 2008)“. Освен превратния живот на тримата герои книгата пресъздава и реалното поведение на конкретни исторически личности, като А. Дубчек, Е. Евтушенко, Р. Дучке, Г. Хусак, В. Брант, Е. Хонекер, Л. Брежнев, В. Хавел, В. Юшченко и др. Описани са важни политически събития, преплетени с многобройни човешки съдби и сложни междуличностни отношения. Със сериозност, но и неподправено чувство за хумор авторът представя живота по време на социализма и някои емблематични за времето прояви, като манифестациите с неизменната трибуна и маркираното с бели линии място пред нея (наречено от автора „зона на ентузиазъм“), където манифестиращите задължително трябва да изразят своя възторг и въодушевление пред партийните кадри. Този роман е ценно свидетелство не само за случилото се през 60-те, 70-те и 80-те години на миналия век. Тук са представени различни виждания за ключови събития от края на XX и началото на XXI век: падането на Берлинската стена, обединението на Германия и разделянето на Чехословакия, първите стъпки на провъзгласената на 1.1.1993 г. суверенна Словашка република.

Надяваме се, че *Зона на ентузиазъм* ще се хареса на българския читател и ще „добижи“ Словакия до него, като предизвика интерес към нейното недалечно минало и култура.

**Даниела Константинова**



## ЙОЗЕФ БАНАШ. ЗОНА НА ЕНТУСИАЗЪМ (Откъс)

### VII глава Киев, 1968

Саша Гриценко, облечена в униформа, стоеше пред майор Кожухин.

– Александра Йосифовна, предайте на дежурния печата, въска, ключовете от бюрото, ключовете от трезора и от Вашия кабинет. В два часа следобед Ви очакват в областната военна администрация. Със себе си вземете само тоалетни принадлежности. Вие ефрейтор ли сте? – попита майор Кожухин от Осмо отделение на Киевския военен окръг.

– Не. Цивилна служителка съм.

– Защо не седнете? – Кожухин ѝ подаде един стол.

Саша седна и изпитателно го загледа.

– Не сте омъжена, предполагам... – опита се да се пошегува Кожухин.

– Не, не съм.

Кожухин се зачете в документите и продължи:

– Вашият баща се е бил в армията на Лудвик Свобода...

– Да. Помагал е при освобождението на Чехословакия.

– Като войник от Съветската армия ли?

– Не. Като войник от Чехословашката армия. Родителите ми са живеели в село Колодне, Иршавски район. Когато през 1930 г. община Колодне е присъединена към Унгария, баща ми заминава за Съветския съюз. Там, в Бузулук, през 1942 г. като чехословашки гражданин се присъединява към батальона на Свобода.

– Доста добре сте запозната с историята... – усмихна се Кожухин.

– Аз всъщност съм словачка...

– Така значи... Вие отивате, така да се каже, за да видите как се е чувствал баща Ви, когато е освобождавал Чехословакия...

– Нещо... такова...

Кожухин дълго гледа Саша въпросително.

– Зачислена сте като административна сила към операционната група на военната авиация на Задкарпатския военен окръг, част от съветския контингент, който заедно с армиите на четирите страни – членки на Варшавския договор, е изпратен в Чехословакия да окаже помощ на нашите чешки и словашки братя в борбата против контрареволуцията. Не трябва да Ви напомням, че тази информация е строго секретна... – Кожухин запали махорката си и дълго вдъхваше дима. – Това е времен-

на операция, няма да има много жени. Знаете, че не можем да изпратим там омъжени другарки... – каза с извинителна нотка в гласа Кожухин.

– Но аз съм готова да замина, другарю майор.

Кожухин остана леко изненадан. От всеки друг бе очаквал безропотно послушание, но от Александра Гриценко малко се боеше. Тя беше приятелка на дъщеря му, но самият той не знаеше много за нея. Знаеше, че Саша има непреклонен характер и винаги ясно и на глас изказва мнението си. От време на време имаше проблеми в Генералния щаб на окръжната администрация. Преди време дори имаше конфликт с поручик Василиев, който ѝ беше забранил на комсомолските срещи да чете стихотворения на Висоцки. Открито симпатизираше на Маяковски, Айтматов, Думбадзе, Ахматова, Есенин, Евтушенко. В кабинета си държеше *Един ден на Иван Денисович* от Солженицин. Книгата не беше забранена, но висшестоящите не обичаха да я виждат. Тъй като Саша не беше член на комунистическата партия, не ѝ обръщаха особено внимание. На Кожухин, от една страна, това му беше симпатично, но от друга, се страхуваше, че Саша може да поквари с идеите си и неговата дъщеря Татяна. Знаеше, че хората в Ужгород хващат и слушат чехословашко радио, макар че по цялата граница бяха разпръснати заглушители. Смущенията във вълните на братската радиостанция объркваха съветските граждани. От време на време Саша също се съмняваше дали контрареволуцията в Чехословакия е действителна, както пишеха съветските вестници. На Кожухин много му олекна, когато Александра учудващо безпроблемно се подчини на заповедта да отиде в Чехословакия.

– Къде ще бъде разположен щабът на въздушните сили?

– От Окръжното военно поделение ще Ви обяснат точно. Градът се казва Слиач. Там има летище. Това е всичко, което знам.

– Ще се радвам да помогна на чехословашките братя в борбата срещу контрареволуцията.

– И аз се радвам, другарко Гриценко, че разбирате нашето интернационално задължение.

Саша се върна в общежитието. Дежурната портиерка въодушевено размахваше колет от Братислава. Саша погледна печата. Две седмици беше пътувал до Киев. В стаята тя го притисна към гърдите си и с трепереща ръка го отвори. Писмото вътре бе доста смачкано. Саша се усмихна. Разбра, че освен нея и изпращача още някой го беше чел. Саша бе сътрудничка към Областното военно управление на Киевския военен окръг. Тя много добре знаеше, че в тези размирни времена всички писма, идващи от Чехословакия, задължително се контролираха.

„Мила Сашенка, изпращам ти обещаните очила. Надявам се да ти бъдат по мярка. Избрах диоптрите точно според твоите инструкции. Надявам се да ти станат и твоите прекрасни тюркоазени очи с тях да изпъкнат още повече. Но не толкова, че да привличат вниманието и на други. Не знам какво става с мен, но след като се върнах от Киев, вече съм друг човек. Ти много ме изненада с твоите познания за Словакия, за нашата литература и история. Затова си позволих да ти изпратя най-новото издание на *Марина* от Сладкович. Началният стих би трябвало да звучи така:

*„Аз сладки пориви, пориви по красота,  
възпявам от прелест озарен...  
но център, стихия, небе  
и единство на красотата моя  
е моята Сашенка.“*

Извинявай за моята искреност, но мисля, че действително съм влюбен в теб. Надявам се много скоро да се видим отново.“

Саша притисна писмото към устните си. Засмя се.

– Може би ще се видим дори по-скоро, отколкото очакваш...

### VIII глава Вашингтон (Белия дом), 20.08.1968

Беше топъл августовски следобед, 17 часа вашингтонско време. Президентът на САЩ Линдън Джонсън отпиваше от любимото си шотландско уиски „Cutty Sark“ и следеше баскетболния мач на Западната конференция между любимия си отбор, все още непознатите „San Diego Rockets“, и фаворитите „Los Angeles Lakers“. Мачът бе изключително напрегнат, но след първото полувреме „San Diego“ все пак успяха да поведат, което спомогна за доброто настроение на президента. То бе леко помрачено от факта, че съветският посланик искаше да бъде приет точно в този момент. Джонсън трябваше да даде предимство на държавните задължения пред хобито си като почитател на баскетболистите от Тексас.

Секретарят въведе Добринин в Овалния кабинет, който му беше добре познат. Добринин беше посланик на Съветския съюз в САЩ вече шеста година. Президентът го посрещна с широка усмивка. Сътрудниците на президента също му подадоха ръце. В Сан Диего започна второто полувреме на мача и Добринин забеляза, че президентът стана малко нервен. От време на време в пълен разрез с протокола той не успяваше да се съдържи и поглеждаше към екрана. Добринин знаеше за

слабостта на Джонсън към баскетбола и цигарите. Въпреки това му се стори, че президентът пуши повече от обикновено.

– Извинете, малко съм нервен, днес нашите имат шанс да бият „Lakers“. Всъщност изглежда, че и тази година „Lakers“ и Западната конференция ще спечелят, но поне няма да бият лесно. Но работата си е работа. – Президентът се изправи на крака и с лека въздишка изключи телевизора. – Моите сътрудници – председателят на Националния съвет за сигурност Уолт Ростоу и личният ми асистент Джек Валети – не е необходимо да Ви ги представям, мисля.

Добринин не знаеше, че преди няколко часа на работния обяд на президента със съветниците по сигурността и външната политика темата за евентуалното нахлуване на Съветския съюз в Чехословакия въобще не бе обсъждана. Американците не отдаваха голямо значение на това. Основните им проблеми бяха войната във Виетнам и напрежението в района на Близкия изток само една година след шестдневната война. Подробно се обсъждаше и подготовката за преговорите със Съветския съюз относно взаимното ограничаване на стратегически оръжия – SALT.

На 20.08.1968 г., в 11 часа вечерта централноевропейско време, съветският посланик влезе в кабинета на президента. Следваше точно инструкциите, дадени му от Москва, която искаше президентът на САЩ да бъде уведомен за „акцията“ в Чехословакия точно по това време. Следвайки стратегическия план, Москва беше изчислила, че по това време съветските танкове вече щяха да бъдат в Прага. Там се очакваше да ги посрещне ентузиазизираното чехословашко население, а може би дори и вече сформираното временно работническо-земеделско правителство под ръководството на Алоис Индра.

След задължителните учтиви фрази по протокол и предаването на сърдечни поздрави от най-висшестоящите съветски представители Добринин подаде на президента дипломатическа нота.

– Благодаря за информацията, Ваше Превъзходителство – учтиво благодари президентът, като свърши да чете нотата, с която председателят на Президиума на Върховния съвет на СССР Николай Подгорни информираше президента на Съединените американски щати относно това, че през нощта на 20 срещу 21 август армиите на страните от Варшавския договор ще започнат военна операция в подкрепа на социализма в Чехословакия.

Президентът предложи на посланика една цигара. Посланикът учтиво отказа.

– Джак, надявам се, че сте записали точно и вярно всичко, което каза г-н посланикът – президентът се обърна към Валети.

Ръцете на Джак леко трепереха. Кимна. Президентът се замисли за минута, погледна към Ростоу и пак се загледа пред себе си. Челото на Добринин се намръщи в очакване на бурна реакция. В случай на ожесточена критика от страна на най-високопоставените американски представители щабът в Москва му бе разрешил да се позове и на неофициалната позиция на Съветския съюз. Основната им теза беше контрааргумент, позоваващ се на американската инвазия във Виетнам. Разбира се, това становище трябваше да бъде използвано само при една действително крайно неадекватна реакция на президента. Иначе Москва препоръчваше съдържаност. Не искаше излишно да дразни.

Джонсън ядеше сухари. Добринин наблюдаваше необичайно големите му месести уши, които се поклащаха от едната страна на другата.

– Румъния в опасност ли е? – попита Джонсън.

– Не.

– Събитията в Чехословакия не трябва да блокират преговорите за намаляване на ядрените оръжия. Те са приоритет на нашата външна политика и мисля, че светът ще ни разбере. – Той поклати глава и одобрително кимна. – Утре сутрин с министър Дийн Ръск и моите съветници ще обсъдим Вашата информация. Ще Ви дадем отговор.

Джонсън допи уискито. Джак му наля отново. Забеляза, че и Добринин го беше изпил. Съветският посланик с поглед даде знак, че е съгласен на още една чашка.

Президентът запали цигара, изпусна дима и се усмихна.

– Утре сутрин възнамерявам да уведомя широката общественост за намерението си да посетя Съветския съюз. Поканих на закуска няколко приятели, за да им известя тази радостна новина. Много бих се радвал, Ваше Превъзходителство, да получа и становището на Вашето правителство за това мое посещение, преди да го съобщя на обществеността. Мисля, че това посещение е изключително важно за нашите две държави. Да вдигнем тост за развитието на отношенията между нашите велики и могъщи страни.

Добринин се облещи. Не разбираше. Цял един щаб с най-добрите експерти по съветско-американски отношения работеше върху каталога от аргументи, които стояха приготвени в джоба му. Изобщо не беше необходимо да ги използва. Президентът вдигна тост за втори път. Добринин забеляза учудване и по лицата на Ростоу и Валети. Чувстваше се разочарован от становището на президента. Предварително се

беше настроил да получи похвална телеграма от „най-висшестоящия“ за геройската защита на „операцията“. Но остана с празни ръце.

– Разбира се, господине, ще направя всичко възможно становището на моята държава да бъде на масата Ви утре сутрин до девет часа. Още отсега обаче мога да Ви уверя, че то ще бъде положително – обърна се той към президента по повод на неговата молба за становище от Москва във връзка с предстоящото му посещение.

След това президентът започна да разказва смешни истории от Тексас. Добринин изпи чашата уиски на екс. Президентът лично му наля следваща. Беше очевидно, че Джонсън не можеше да скрие доброто си настроение. Въпреки че знаеше, че съветската инвазия ще попречи на подписването на договора за контрол на оръжия, от радост искаше да прегърне Добринин. Добринин, опитен дипломат, си мислеше същото. Той беше кадър на стария и стабилен контингент на съветската дипломация, дисциплиниран войник на съветските външни служби, който никога не си позволяваше на глас да изрази своето мнение, въпреки че го имаше. Гледаше пред себе си доволния президент и знаеше, че и той си мисли същото. Тези глупаци в Кремъл не биха могли да направят за своя непримирим враг нищо по-добро от това. Усмихна се на себе си, спомняйки си, че в момента, в който научи за окончателното решение на Политбюро за инвазията, в него се пробуди нещо като здрав селски разум и той поиска да подаде оставка. Сега се радваше на представата за похвалата, която предстоеше да получи от Москва. Щеше да напише една преувеличена телеграма за приема у президента и геройски да изтъкне как е защитил „операцията“ в Чехословакия.

– Аз имам много приятен спомен от неотдавнашната ми среща с Вашия високоуважаем премиер Косигин в Гласбъро. Поздравете го сърдечно от мен – продължи Джонсън.

Ростоу се мръщеше все повече и повече, но се овладя и не прекъсна президента. На раздяла със съветския посланик президентът отново помоли за бърз отговор от Москва и подчерта, че с нетърпение очаква посещението си там. Когато съветският посланик напусна Овалния кабинет, Джонсън бързо включи телевизора. Оставаха няколко минути до края на мача. Беше ясно, че „Lakers“ ще бият. Въпреки това президентът се усмихваше. Наля уиски на сътрудниците си.

– Още утре на заглавните страници на световните медии новината за съветската инвазия в Чехословакия ще засенчи и замени новината за нашата операция във Виетнам. Наздраве, господа!

Добринин се върна в съветското посолство и веднага написа телеграма до Москва, в която информираше за приема у президента и препро-

ръчваше да му се даде положително становище за обмисляната визита. И действително положителното становище на Москва дойде след няколко часа. Той позвъни на съветника си и помоли да го свържат с министъра на външните работи Дийн Ръск. Докато чакаше да го свържат, от радост си наля чиста московска водка. В Москва не бяха и сънували за такава позитивна реакция на президента. Посланикът леко се притесни от факта, че съветникът му дълго време не успяваше да го свърже с Foreign Office<sup>1</sup>. Съветникът влезе в кабинета.

– Какво става? – нервно попита Добринин.

– Другарю посланик, трябва веднага да отидете в Министерството на външните работи. Току-що ни донесоха нота, подписана от министър Ръск.

Добринин усещаше, че професионалистите във Външно ще заемат малко по-различна позиция от тази на президента. Джонсън беше неопитен тексаски фермер, а във външната политика на САЩ по традиция Конгресът имаше решаващата дума. Надяваше се по някакъв начин да повлияе на министър Дийн Ръск и да смекчи евентуалното остро изказване. За всеки случай взе със себе си и неофициалното становище, което не се наложи да използва пред президента.

Късно през нощта Дийн Ръск прие посланика в кабинета си. Уведоми Добринин, че току-що се връща от Белия дом със задачата да му предаде декларацията на правителството на САЩ. Със спокоен глас Ръск му прочете декларацията, в която се казваше, че САЩ нямат информация за каквато и било покана на войските от Варшавския договор от страна на официални представители на Чехословакия. Накрая имаше препоръка към посланика да прецени още веднъж дали е уместно да се популяризира предваритено посещението на президента на САЩ в СССР. Добринин разбра, че посещението на президента се отлага.

След няколко дни Линдън Бейнс Джонсън се срещна с началници от щаба на американската армия. Те единодушно решиха, че срещу СССР в никакъв случай няма да се използва сила. Освен това Джонсън заповяда оттук нататък инвазията да не бъде осъждана публично. И полугшеговито допълни:

– Надяваме се Москва да оцени, че ние в САЩ не сме агресори.

<sup>1</sup> Foreign Office (англ.) – британското външно министерство – Б. пр.

## IX глава Братислава, 1968

В студентската стая имаше комар, който заедно с непоносимата горещина беше гаранция, че Балаж няма да се наспи през нощта. Той се унесе едва рано сутринта, но будилникът прекъсна опита му за сън. С кисела физиономия навлече втвърдения от цимента комбинезон. Термометърът показваше десет градуса, а беше едва четири часа сутринта. Балаж работеше като бригадир на строежа на новите трамвайни релси в новия братиславски комплекс „Щърковец“. Возеше цимент от село Рогожник до бетонобъркачките, разположени тук-там из градинките. Успоредно на релсите се изграждаше бетонно шосе с две платна до братиславския жилищен комплекс „Вракуня“.

Балаж живееше на ъгъла на улиците „Белопотоцка“ и „Лехоцка“, близо до Централна гара. Всяка сутрин хващаше ранния влак до град Търнава, където на гарата го чакаше шофьорът Фери, и двамата поемаха към село Рогожник. Този ден Балаж имаше прекрасно настроение. С Фери се бяха разбрали, че следобед ще свършат по-рано от обикновено и ще отидат на мача на „Спартак“ – Търнава, и „Цървена звезда“ – Белград. Нямаше навика да закусва. Вместо това вземаше две филии с мас, лук и чушки, грижливо приготвени от майка му, и в четири и половина вече седеше в стария влак с дървени седалки. Включи транзистора. Гордеше се с него. По това време много малко хора имаха транзистори. До гарата ходеше по краткия път напъряко, по улица „Малиновска“, около ресторанта на градинарите, през тунела и нагоре по стълбите.

И днес бързаше. Излезе на улицата, но необичаен шум привлече вниманието му. Балаж беше студент първи курс в Икономическия университет. Икономистите караха задължителната си военна служба като танкисти. Звуча на танк върху твърд бетон би разпознал дори в полунощ. Колкото повече приближаваше към улица „Малиновска“, толкова повече този звук се усилваше, докато не се превърна в грохот.

От горния край на улицата се появиха танкове Т-52 и няколко стари Т-34. Някои от тях завиха по улица „Жилинска“, а други се движеха нагоре към гарата. Мина му през ум, че танковете отиват към „Фиршал“, където миналата година по случай Деня на победата се беше провел военен парад. Тогава по улиците на града преминаха три танкови взвода и няколко бронетранспортьора. Помисли си, че за военен парад танковете са необичайно много. Какъв ти военен парад? Днес не беше 9 май, а 21 август. Вероятно снимаха военен филм. По това време снимаха много такива. Влакът му потегляше след седем минути, така че ня-

маше кой знае колко време за размисъл. Пред Централна гара също имаше танкове. Чак сега забеляза, че на тях не беше чехословашкият герб, а бяха опасани с някакви чудновати бели ленти във формата на кръст. След пет минути щеше да стане четири и половина. На гарата нямаше много хора. Изтича по стълбите във вестибула на гарата, но при входа стояха войници, които не му разрешиха да влезе. Едва сега забеляза, че войниците говореха на руски. Познаваше Фери и знаеше, че ако изпусне ранния влак, той щеше да тръгне към село Рогожник сам, а Балаж щеше да остане без надница.

– Пуснете ме, трябва да хвана влака за Търнава.

Войниците стояха и пушеха, гледайки сковано пред себе си.

– Слушайте, мне надо на поезд. Я работаю в городе Трнава – започна на руски той, като повиши глас.

– Никакого поезда нет. Ничего нет. Иди домой!

– Но... Фери ме чака.

– Иди домой!!! – нервно изкрещя войникът.

Балаж се обърна и се запъти обратно към стълбите. Включи транзистора.

– През нощта на 20 срещу 21 август войските на Варшавския договор окупираха Чехословакия. Умоляваме гражданите да запазят спокойствие. Относно позицията на най-висшия партиен и държавен апарат ще ви информираме допълнително...

По радиото започна някаква тъжна мелодия. Балаж вървеше надолу по стълбите и имаше чувството, че сънува. Не можеше да повярва, че Съветският съюз беше направил това. Реши, че има някакво недоразумение, което до края на деня ще се изясни. Тогава още не знаеше, че през нощта на 20 август, в 23 часа, е започнала инвазията с кодово име „Операция Дунав“.

– Ще ви прочетем Декларация на Президиума на Централния комитет на Чехословашката комунистическа партия.

Радиостанция „Чехословакия“ бе прекъсната от тъжна музика. Развълнуваният глас на говорителката продължи:

– Вчера, 20 август 1968 г., около 23 часа вечерта войските на Полската народна република, Германската демократична република, Унгарската демократична република и Българската народна република стъпиха на чехословашка територия, преминавайки през държавната граница на Чехословашката социалистическа република...

Балаж седна на стълбите. До него седяха две жени и плачеха.

– Не плачи. По радиото казаха, че американците ще дойдат да ни помогнат... – едната успокояваше другата.

Балаж запали цигара и се заслуша в новините. Войските на Варшавския договор започваха най-голямата военна операция от Втората световна война насам: 27 дивизии, 300 000 войници, 6000 танка, 1000 самолета, 2000 оръдия и неуточнен брой специални ракети срещу неприятел, който не съществуваше...

Балаж допуши цигарата и се затича към къщи. На ъгъла между улиците „Жилинска“ и „Малиновска“ премина руски танк и събори един електрически стълб. Около танка стояха разни хора и заплашваха съветските войници със стиснати юмруци. Балаж отново включи транзистора. Говорителката четеше Обръщение към целия народ на Чехословашката социалистическа република, в което Дубчек, Свобода, Смърковски, Черник, Кригел и други върховни представители на държавата призоваваха гражданите да запазят спокойствие и достойнство.

– Умоляваме всички граждани на нашата република да запазят спокойствие и да не оказват съпротива на въоръжените сили, които идват.

В този момент по челото му изби студена пот. На пътя му застана руски войник. Прицели се в него с автомата си и му изкрещя нещо.

Превод от словашки: **Фабиола Виценова**

**Гл. ас. д-р Марияна Биелич** (Marijana Bijelić, marijanabijelic@yahoo.com) преподава българска литература в Загребския университет. Тя е член на Катедрата по южнославянски езици и литератури на Философския факултет. Завършила е през 2005 г. хърватска филология и славянска филология във Философския факултет на Загребския университет. През 2011 г. в същия факултет защитава докторска дисертация на тема „Жертвоприношението като структурен модел на „септемврийската литература“ в контекста на българския литературен авангардизъм“ („Žrtvovanje kao strukturni model 'septembarske književnosti' u okviru bugarske književne avangarde“). Занимава се с литературен превод: превела е *Преглед на българската поезия от 19. и 20. век (Pregled bugarske poezije 19. i 20. stoljeća. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 2012)*. Научните ѝ интереси и публикации са в областта на новата българска литература, предимно български литературен авангардизъм, и на сравнителното проучване на южнославянските литератури.

**Гл. ас. д-р Борислав Борисов** (borisslav@seznam.cz) 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“. 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 езиковедие, социолингвистиката, методиката на обучението по български език, методиката на чуждоезиковото обучение.

**Фабиола Виценова** (fabiola.vicenova@gmail.com) преподава словашки език във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. Превежда от словашки и английски специализирана и художествена литература.

**Гл. ас. Гергана Иванова** (gerganapd@abv.bg) е преподавател в Катедрата по славистика към Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Води упражнения по сръбска граматика на студенти слависти, българисти и балканисти.

**Проф. д.ф.н. Диана Иванова** (driyanova@abv.bg) е от Катедрата по български език на ПУ „Паисий Хилендарски“. Чете лекции по история на новобългарския книжовен език и по 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, книжовноезиково 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 разволя 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).

**Росина Кокудева** (rosina\_bg@yahoo.com) е редовен докторант по българска литература за деца и юноши във Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Завършила е специалността „Славянска филология (бохемистика)“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Специализирала е неколккратно в Карловия университет в Прага. Научните ѝ интереси са свързани с фолклора и с литературата за деца в България и Чехия в съпоставителен аспект.

**Гл. ас. д-р Даниела Константинова** (daniela.konstantinova@gmail.com) е преподавател в Катедрата по славистика на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ от 1999 г. Завършва специалността „Славянска филология (словакистика)“ в СУ „Св. Климент Охридски“. През 2010 г. придобива научната и образователна степен „доктор“. В периода 2012 – 2013 г. работи като сътрудник в Българския културен институт в гр. Братислава. Автор е на научни публикации в България и чужбина, сред които монографиите *Иронията като начин на възприемане на света (върху материал от българската и словашката фразеология)* (2010), *Българско-словашки разговорник* (в съавторство с К. Седлакова, 2006), *Slovenčina pre Bulharov – pre pokročilých* (в съавторство с К. Седлакова, 2005). Научните ѝ интереси са в сферата на словакистиката и славистиката (в областите езикознание и лингвокултурология). Занимава се с превод на художествена и научно-образователна литература от словашки език.

**Доц. д-р Николай Нейчев** (neuchev@abv.bg) 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).

**Таня Нейчева** (tanja\_sp@yahoo.com) е завършила руска филология с магистърска степен (1998) и семестриално славянска филология, сръбско-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.

**Гл. ас. д-р Дияна Николова** (dianikwork@gmail.com) е преподавател по антична и западноевропейска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, Катедрата по история на литературата и сравнително литературознание“. Автор е на книгите: *От разказа към мита* (в съавторство със С. Черпокова, 1997), *Идеята за човека в старогръцката лирика (архаика и класика)* (2010), както и на редица публикации в сборници и в специализирани периодични издания. Съставител е на *Старогръцка лирика. Антология* (2001). Съавтор е на учебници и учебни помагала по литература (ИК „Анубис“). Професионални занимания и интереси: митология, фолклор, антична литература и култура, западноевропейска литература, сравнително литературознание, културология, изкуствознание. Член е на АКСЛИТ (Академичен кръг по сравнително литературознание – България), ACCL/CALIC (The Academic Circle of Comparative Literature/Cercle academique de litterature comparee), Българско общество за проучване на XVIII век.

**Доц. д-р Красимира Чакърова** (krchakarova@gmail.com) 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“. Хабилитационният ѝ труд е посветен на езиковите средства за изразяване

на волитивност 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“.

**Доц. д-р Юлиана Чакърова** (jchakarova@yahoo.com) е преподавател към Катедрата по руска филология в Пловдивския университет. Докторската ѝ дисертация на тема „Местоимения как средство за изразяване анафорической связи в българском и русском текстах“ е защитена през 1997 г. в Минск, Беларус. Хабилюционният ѝ труд (2013) е посветен на критически анализ на различните школи и подходи в когнитивната лингвистика и прилагането на тази оптика при лингвистичния анализ. Преподава морфология на съвременния руски език, 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 българском 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.

**Ас. Иван Чолаков** (tcholakovjean@abv.bg) е завършил славянска филология (бохемистика) в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Понастоящем е член на Катедрата по българска литература и теория на литературата към Филологическия факултет на същия университет. Преподава методика на обучението по български език.

**Доц. д-р Жоржета Чолакова** (gtcholakova@abv.bg) е преподавател по славянски литератури и чешка литература към Катедрата по славянска филология в Пловдивския университет. През 1993 г. защитава док-

торска 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, Praha, 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, полски, руски и сръбски език.

**Доц. д-р Владимир Янев** (vlado\_yanev@abv.bg) е член на Катедрата по българска литература и теория на литературата във Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Преподава съвременна българска литература. Докторската му дисертация е на тема „Поезията на Николай Марангозов в контекста на българската литература“. През периода 1995 – 1999 г. е бил лектор по българска литература в Санктпетербургския университет. Член е на Съюза на българските писатели, на българския ПЕН клуб. Автор е на литературоведските книги: *Живея и препрочитам* (1990), *Признати и непознати* (1999), *Христо Смирненски. Маскарадът и Празникът* (2000; II основно преработено издание – 2008), *Да прочетем заедно. От Любен Каравелов до Николай Хайтов* (2002), *Българският литературен авангардизъм* (ч. I, 2002), *Българската литература след Първата световна война. От Йордан Йовков до наши дни* (2002), *Живият разказвач Николай Хайтов* (2008), *Литературният Пловдив от XIX век до наши дни* (2008), *Погледи към българската поезия и проза* (2009 – електронно издание „Литернет“), *Въвеждане на безпределното. Погледи към българския авангардизъм. Погледи към изтекло и текущо* (2009). Книгите му с фрагменти *Цигулката на Енер. Строшени огледала* (2000, II изд. 2006 – електронно издание на ЕИ „Литернет“) и *Втора цигулка. Строшени херми*, (2007) са синтез между поетически, есеистични и научни открития. Автор е и на художествени и научнопопулярни книги, включително и за детско-юношеската аудитория.

## СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА НАУЧНИТЕ СТАТИИ

Статиите са в обем между 10 000 и 27 000 знака.

Страниците да не се номерират.

**Шрифт на основния текст:** *Times New Roman*; подравняване: Justify, междуредие: Single, 12 pt. First line: 1,25.

Всички научни текстове се публикуват на български език.

Ако са използвани **други шрифтове**, те трябва да се изпратят заедно с текста (в doc. и pdf) на посочения електронен адрес.

**Заглавието** се изписва с големи букви (All caps), центрирано (*Times New Roman*; Bold, Single, 14 pt.), а под него (след един празен ред) с малки букви без съкращения – името, фамилията и работното място на автора (*Times New Roman*; Bold, Single, 12 pt.). Същата информация (без работното място) се дава на руски и на английски език.

В началото на статиите се представя кратка **анотация** (Abstract) **на руски и на английски език** (500 – 700 знака всяка). След нея на отделен ред се дават 5 – 6 ключови думи (**Ключевые слова/Key words**, в **Bold** и *Italic*). Големина на шрифта за анотацията и ключовите думи – 10 pt., Normal, Single.

**Заглавията в текста** се изписват по два начина:

1. в *Italic* – ако е заглавие на самостоятелно издание;
2. в кавички и Normal – ако става дума за статия или разказ, включени в сборник или периодично издание.

**Бележките към текста** се дават под линия на всяка страница.

**При цитиране на по-голям пасаж (над три реда)** чуждият текст се оформя като самостоятелен абзац и след един празен ред изцяло (не само първият ред) се подравнява спрямо отстъпа на новия ред. След цитата в скоби вдясно на отделен ред се прилага принципната формула на цитиране (вж. по-долу) и се оставя празен ред. При отделяне на цитата в самостоятелен абзац отварящи и затварящи кавички не се поставят. Големина на шрифта – 10 pt., Normal, Single.

**Цитирането** на източниците в текста (фамилия на автора, година на изданието, двоеточие, страница) се дава в кръгли скоби, например (Караулов 1999: 43). Ако е сборник, се дават фамилията на редактора или съставителя, годината на изданието и страницата, напр. (Димитрова, ред. 1998: 56).

**Библиографията** е в края на статията. Най-напред вляво на страницата след пропускане на празен ред се изписва **ЛИТЕРАТУРА** (Small caps, Bold, 12 pt.), оставя се празен ред, след което започва подреждането на авторите (в азбучна последователност, без номериране, *Times New Roman*; Single, 12 pt.). В начална позиция се изписва името на българска кирилица и се отбелязва годината на ползваното издание. В *Italic* се дава само изходното заглавие. Задължително след града на издаване и двоеточие се посочва издателството (името му не се поставя в кавички).

Ако е цитирана статия, заглавието се дава в Normal, поставя се точка, след нея се пишат две наклонени черти с шпация от двете страни и след тях се цитира заглавието на книгата или списанието (*Italic*), посочват се мястото и годината на издаване (при списанията – и броят, въведен с № и шпация между този символ и числото), както и номерата на страниците на статията (с дълго тире и шпации от двете му страни, напр. 15 – 25). Ако статията е от вестник, след броя (пише се № и шпация, вж. по-горе) се добавя датата, а на последна позиция – страниците. В края се поставя точка.

При електронните източници първо се дава датата на публикуване (ако е посочена), след това датата на влизане в сайта, като сайтът се посочва в ъглести скоби, напр.:

<[http://www.belb.net/personal/zidarova/Chastici\\_i\\_morfemi.htm](http://www.belb.net/personal/zidarova/Chastici_i_morfemi.htm)>.

При повече публикации от един и същи автор през една и съща година след годината се слага кирилска малка буква (а, б, в).

Стандартният графичен вариант на българските кавички е „...“.

## Примери

### ЛИТЕРАТУРА

**Караулов 1999:** Караулов, Ю. Н. *Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть*. Москва: ИРЯ РАН, 1999.

**Георгиев 1985:** Георгиев, Вл. Възникване на нови сложни глаголни форми със спомагателен глагол „имам“. // Вл. Георгиев. *Проблеми на българския език*. София: БАН, 1985, 113 – 137.

**Димитрова, ред. 1998:** *Езиково съзнание*. Ред. Ст. Димитрова. София: Наука и изкуство, 1998.

**Карагъзова 1998:** Карагъзова, Сн. Езикът на рекламата. // *Езиково съзнание*. Под ред. на Ст. Димитрова. София: Наука и изкуство, 1998, 289 – 315.

**Станкова, Харлакова 1991:** Stankova, E., I. Harlakova. *English idioms*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.

**Шепърд 1998:** Sheppard, L. *Father Involvement Shows Positive Outcomes*. 13 April, 1998. University of Illinois at Urbana-Champaign. 29 July, 1999 <<http://www.urbanext.uiuc.edu/news/news980413g.html>>.

Ако статията е от вестник, оформлението е следното:

...// *Литературен глас*, V, № 161, 24.IX.1932, с. 4.

---

## **СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПРЕВОДИ**

Приемат се за публикация преводи на художествени текстове в различни жанрове – прозаически, поетически и драматургични. Стихотворенията се публикуват освен в превод и в оригинал.

Всеки преводач изпраща превода, оригинала, творчески портрет със снимка на превеждания автор и кратка автобиографична справка.

Оформянето на текстовете следва стандарта на научните статии.

**Всички постъпили материали се редактират, научните статии се рецензират от двама независими рецензенти.**

Адрес на списанието:  
ул. „Цар Асен“ 24  
Филологически факултет  
ПУ „Паисий Хилендарски“  
4000 Пловдив

Материалите се изпращат единствено по електронен път на адрес:  
**slavdialozi@gmail.com.**

## **СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ**

*Списание за славянски езици, литератури и култури*  
година X, 2013, книжка 14

Българска, първо издание

*Предпечатна подготовка: Георги Ташков*  
*Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“*

Пловдив, 2013

ISSN 1312-5346