

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Списание за славянски езици, литератури и култури

година XXI

книжка 33



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

Пловдив, 2024

ПЛОВДИВСКО УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО

МЕЖДУНАРОДЕН РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Марияна БИЙЕЛИЧ – Загребски университет, Хърватия

Мариола ВАЛЧАК-МИКОЛАЙЧАКОВА – Университет „Адам Мицкевич“, Познан, Полша

Ксавие ГАЛМИШ – Сорбона, Париж 4, Франция

Хана ГЛАДКОВА – Карлов университет, Прага, Чехия

Раймонд ДЕТРЕЗ – Гентски университет, Белгия

Людмил ДИМИТРОВ – Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

Богуслав ЖЕЛИНСКИ – Университет „Адам Мицкевич“, Познан, Полша

Благовест ЗЛАТАНОВ – Университетът в Хайделберг, Германия

Елена КРЕЙЧОВА – Масариков университет, Бърно, Чехия

Илияна КРЪПОВА – Венециански университет „Ка'Фоскари“, Италия

Борис НОРМАН – Беларуски държавен университет, Минск, Беларус

Михайло ПАНТИЧ – Белградски университет, Сърбия

Иван ПЕТРОВ – Университетът в Лодз, Полша

Галин ТИХАНОВ – Университет „Куин Мери“, Лондон, Великобритания

Сватава УРБАНОВА – Остравски университет, Чехия

Марцел ЧЕРНИ – Славянски институт, Прага, Чехия

Саша ШМУЛЯ – Университетът в Баня Лука, Босна и Херцеговина

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Жоржета ЧОЛАКОВА – главен редактор

Юлиана ЧАКЪРОВА – заместник главен редактор

Любка ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА, Диана ИВАНОВА, Николай НЕЙЧЕВ, Красимира ЧАКЪРОВА, Елена ГЕТОВА, Дияна НИКОЛОВА, Димитрина ХАМЗЕ, Лилия ИВАНОВА, Борислав БОРИСОВ, Гергана ИВАНОВА

СТУДЕНТСКИ РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП

Александра СТАНКОВА, Борислава КАСАВЪЛЧЕВА, Ана АТАНАСОВА

Технически сътрудници: Таня НЕЙЧЕВА, Даниел КАМЕНОВ

Коректори:

Гергана Иванова (бълг.), Даниел КАМЕНОВ (англ.), Таня Нейчева (рус.)

На корицата: Рафал Олбински (Rafal Olbiński, 1943), *На хоризонта*, 2020

© СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Филологически факултет

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

© Пловдивско университетско издателство, 2024

© Колектив, 2024

ISSN 1312-5346

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

БЪЛГАРИСТИКАТА ПО СВЕТА

Илияна Кръпова (Венеция). Българистиката във Венецианския университет „Ка’ Фоскари“.....	9
Паола Грасо (Венеция). Изоколните структури в старобългарския превод на <i>Слово 38 (За Рождество Христово)</i> от Григорий Богослов.....	17
Анда Нягу (Торонто). За синтаксиса и семантиката на българските конюнктивни конструкции	32
Лука Молилари (Варшава). Въпросът за произхода и граматикализацията на лексемата <i>един</i>	48

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Кольо Генов (София). Лермонтов и Достоевски: <i>contra cogito</i> , или концепцията за <i>alter</i> -познание (Наблюдения върху <i>Герой на нашето време</i> и <i>Идиот</i>)	70
Стефания Филипова-Мертзимеки (Солун). Географските граници като „зони на взаимопроникването“ в разказите на Мирослав Пенков (<i>На изток от Запада</i>).....	80
Мачей Кшемински (Влоцлавек). Творческият път на Кажимеж Орлош като отражение на реализма в съвременната полска литература Превод от полски: Димитрина Хамзе.....	87

КУЛТУРНА ИСТОРИЯ

Борислава Петкова (Пловдив). Няколко бележки върху назоваванията на дявола в българския словесен фолклор.....	99
Дияна Николова (Пловдив). Артистичната сцена на Сребърния век	122

ДИАЛОЗИ

За творчеството, литературата и историята. Разговор на Мачей Кшемински с Кажимеж Орлош Превод от полски: Димитрина Хамзе.....	154
--	-----

НОВИ ПРЕВОДИ

Кажимеж Орлош. <i>Ключът. Яцек. Дискотека. От другата страна на прозореца</i> (Разкази) Превод от полски: Димитрина Хамзе.....	160
Любица Арсич. <i>Дева Мария от Муджа</i> Превод от сръбски: Милена Тодорова	169

Зденек Сврак. <i>Гореца неделя</i> Превод от чешки: Александра Станкова.....	175
Юрай Куняк. Стихотворения Превод от словашки: Димана Иванова.....	183
ЕТАЖЕРКА	
Николай Нейчев. <i>Хронос, Кайрос, Вечност в Петокнижието</i> на Ф. М. Достоевски (Дечка Чавдарова).....	188
Добромир Григоров (съст.). <i>INTER ARMA. Предчувствието</i> за война в чешката култура (1935 – 1939). Антология с художествени текстове и публицистика (Анжелина Пенчева)	193
Емил Басат. <i>Радостите и тегобите на българската</i> <i>бохемистика</i> (Росина Кокудева).....	196
АВТОРИ, ПРЕВОДАЧИ	203
СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ТЕКСТОВЕТЕ	208

СОДЕРЖАНИЕ

БОЛГАРИСТИКА В МИРЕ

Илияна Крыпова (Венеция). Болгаристика в университете «Ка'Фоскари» в Венеции.....	9
Паола Грассо (Венеция). Изоколические структуры в старославянском переводе <i>Слова 38 (На Рождество Христово)</i> Григория Назианзина.....	17
Анда Нягу (Торонто). О синтаксисе и семантике болгарского сослагательного наклонения	32
Лука Молинари (Варшава). К вопросу о происхождении и грамматикализации лексемы <i>один (един)</i>	48

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Кольо Генов (София). Лермонтов и Достоевский: <i>contra cogito</i> , или концепция <i>alter</i> -познания (Наблюдения над <i>Героем нашего времени</i> и <i>Идиотом</i>).....	70
Стефания Филиппова-Мертзимеки (Солун). Географические границы как «зоны взаимопроникновения» в рассказах Мирослава Пенкова (<i>К востоку от Запада</i>).....	80
Мацей Кшеминский (Влоцлавек). Творческий путь Казимежа Орлоса как отражение реализма в современной польской литературе Перевод с польского Димитрины Хамзе	87

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ

Борислава Петкова (Пловдив). Несколько замечаний об именах дьявола в болгарском словесном фольклоре	99
Дияна Николова (Пловдив). Артистическая сцена Серебряного века	122

ДИАЛОГИ

О творчестве, литературе и истории. Разговор Мацея Кшеминского с Казимежем Орлосем Перевод с польского Димитрины Хамзе	154
---	-----

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Казимеж Орлось. <i>Ключ. Яцек. Дискотека. По ту сторону окна</i> (Рассказы) Перевод с польского Димитрины Хамзе	160
Любица Арсич. <i>Богоматерь из Муджи</i> Перевод с сербского Милены Тодоровой	169

Зденек Сверак. Жаркое воскресенье	
Перевод с чешского Александры Станковой	175
Юрай Куняк. Стихотворения	
Перевод со словацкого Диманы Ивановой	183
КНИЖНАЯ ПОЛКА	
Николай Нейчев. Хронос, Кайрос, Вечност в Петокнижието <i>на Ф. М. Достоевски [Николай Нейчев. Хронос, Кайрос,</i> <i>Вечность в Пятикнижии Ф. М. Достоевского]</i>	
(Дечка Чавдарова).....	188
Добромир Григоров (съст.). INTER ARMA. Предчувствието <i>за война в чешката култура (1935 – 1939). Антология</i> <i>с художествени текстове и публицистика [Добромир</i> <i>Григоров (сост.). INTER ARMA. Предчувствие войны</i> <i>в чешской культуре (1935 – 1939). Антология художественной</i> <i>литературы и публицистики] (Анжелина Пенчева).....</i>	193
Емил Басат (съст.). Радостите и тегабите на българската <i>бохемистика [Емил Басат (сост.). Радости и печали</i> <i>болгарской богемистики] (Росина Кокудева).....</i>	196
АВТОРЫ, ПЕРЕВОДЧИКИ.....	203
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТОВ.....	208

CONTENTS

BULGARIAN STUDIES IN THE WORLD

Iliyana Krapova (Venice). Bulgarian Studies at the Ca' Foscari University of Venice	9
Paola Grasso (Venice). Old Church Slavonic Isocolic Structures. Translation of <i>Oration 38 (On the Birth of Jesus)</i> by Gregory of Nazianzus	17
Anda Neagu (Toronto). On the Syntax and Semantics of the Bulgarian Subjunctive	32
Luca Molinari (Warsaw). The Question of the Origin and Grammaticalization of the Lexeme <i>One</i> (<i>един</i>)	48

LITERARY STUDIES

Kolyo Genev (Sofia). Lermontov and Dostoevsky: <i>Contra Cogito</i> or the Concept of <i>Alter</i> Cognition (Observations on <i>A Hero of Our Time</i> and <i>The Idiot</i>)	70
Stefania Filipova-Mertzimeki (Thessaloniki). Geographical Boundaries as “Zone of Interpenetration” in Miroslav Penkov’s <i>East of the West</i>	80
Maciej Krzemiński (Włocławek). The Creative Path of Kazimierz Orłoś as a Reflection of Realism in Contemporary Polish Literature Translation from Polish by Dimitrina Hamze	87

CULTURAL HISTORY

Borislava Petkova (Plovdiv). A Few Notes on the Names of the Devil in Bulgarian Verbal Folklore	99
Diyana Nikolova (Plovdiv). The Artistic Scene of the Silver Age	122

DIALOGUES

On creativity, literature and history: An interview with Kazimierz Orłoś by Maciej Krzemiński Translation from Polish by Dimitrina Hamze	154
--	-----

NEW TRANSLATIONS

Kazimierz Orłoś. <i>The Key. Jacek. Disco. On the Other Side of the Window</i> (Short stories) Translation from Polish by Dimitrina Hamze	160
Ljubica Arsić. <i>Our Lady of Muggia</i> Translation from Serbian by Milena Todorova	169

Zdeněk Svěrák. <i>Hot Sunday</i> Translation from Czech by Alexandra Stankova.....	175
Juraj Kuniak. Poems Translation from Slovak by Dimana Ivanova	183

BOOKSHELF

Николай Нейчев. <i>Хронос, Кайрос, Вечност в Петокнижието на Ф. М. Достоевски</i> [Nikolay Neychev. Kairos, Chronos, and Eternity in Dostoevsky's Pentateuch] (Dechka Chavdarova).....	188
Добромир Григоров (съст.). <i>INTER ARMA. Предчувствието за война в чешката култура (1935–1939).</i> Антология с художествени текстове и публицистика [Dobromir Grigorov (ed.). <i>INTER ARMA. The Premonition of War in Czech Culture (1935–1939).</i> Anthology of fiction and journalism] (Anzhelina Pencheva).....	193
Емил Басат (съст.). <i>Радостите и тегобите на българската бохемистика.</i> [Emil Basat (ed.). <i>The joys and sorrows of Bulgarian Bohemian Studies</i>] (Rosina Kokudeva)	196
AUTHORS, TRANSLATORS	203
MANUSCRIPT PREPARATION GUIDELINES	208

БЪЛГАРИСТИКАТА ВЪВ ВЕНЕЦИАНСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „КА’ ФОСКАРИ“

Илияна Кръпова
Венециански университет „Ка’ Фоскари“

Илияна Кръпова. Болгаристика в университет „Ка’ Фоскари“ в Венеции

Статья задается целью наметить в общих чертах историю болгаристики в Италии. Выявлены имена первых значимых итальянских исследователей и переводчиков болгарской литературы первой половины XX века – Энрико Дамиани, Луиджи Сальвини и Леонардо Пампури. Прослеживаются наиболее важные моменты в истории болгаристики. Акцент ставится на современном состоянии обучения и исследовательской работы в университете «Ка’Фоскари» в Венеции в области болгарского языка и болгарской литературы. Представлены в резюмированном виде предложенные для публикации статьи воспитанников этого университета.

Ключевые слова: болгаристика в Италии, университет «Ка’ Фоскари», Энрико Дамиани, Луиджи Сальвини, Леонардо Пампури

Iliyana Krapova. Bulgarian Studies at the Ca’ Foscari University of Venice

The article aims to briefly outline the history of Bulgarian Studies in Italy. It highlights the names of the first important Italian researchers and translators of Bulgarian literature in the first half of the twentieth century, such as Enrico Damiani, Luigi Salvini, and Leonardo Pampuri, and traces the most important moments in the history of Bulgarian studies. Emphasis is placed on the current state of teaching and research in the field of Bulgarian language and literature. The articles proposed for publication by graduates at the Ca’ Foscari University of Venice are summarized.

Key words: Bulgarian Studies in Italia, Ca’ Foscari, Enrico Damiani, Luigi Salvini, Leonardo Pampuri

Както отбелязва италианската славистка Яня Йерков Капалдо (Йерков Капалдо 1994), българистиката може да се разбира както в тесен смисъл (като област, занимаваща се със специфични проблеми на българския език, история и култура – „българистика в собствен смисъл“), така и като

* Рубриката „Българистиката по света“ е подготвена със съдействието на Националната научна програма „Развитие и утвърждаване на българистиката в чужбина“, финансирана от МОН.

интердисциплинарна област, дял не само на славистиката, но и на други области, изследващи регионално дефинирани културно-исторически реалности, като Балканите и Югоизточна Европа.

Научните тенденции, характеризиращи новия век, доведоха до известно преструктуриране на европейската славистика и до нова епистемологична интерпретация на самата славянска филология вече не като област, изследваща славянското единство в историческите му корени и цялата географска и геополитическа зона на славянско присъствие, а по-скоро като един относително фрагментиран ареал с множество зони на взаимно влияние, но и на значително различие, всяка от които обаче със собствени, макар и сродни, културно-историческия проявления. Тези промени се отразиха значително и на развитието на българистичните изследвания в Европа, и на академичното присъствие на славистиката в европейските университети. Оформиха се по-специфични изследователски полета с ориентация не само към филологията в класическия ѝ смисъл, но и към други езиково-културни реалности, които имат отношение към по-глобални категориални противопоставяния със силен приложен компонент (национално/универсално, традиционно/модерно, фолклорно/индивидуално), способни да се впишат в мащабните теми на съвремението, като културната идентичност, межкултурната комуникация в ерата на глобализацията, мултикултурализма и т.н.

Докато в славянските страни от бившия комунистически блок, като Русия, Полша, Чехия, българистичните изследвания с подкрепата на определени академични структури (изследователски центрове, институти с хуманитарен характер, адекватна академична структура) остават относително силни по отношение на човешките ресурси, ситуацията в западноевропейските страни е много различна. Там новите измерения на научната реалност вследствие на политическите и социалните промени и смяната на поколенията се отразиха значително върху присъствието на хуманитарните изследвания на академичната сцена като цяло и върху така наречените „малки“ езици и култури – в частност. И докато предишните департаменти бяха основани на по-тесен и научнообоснован ареален принцип, през последните десетилетия и заради различни „реформи“ във висшето образование те, за да функционират успешно в условията на все по-намаляващите ресурси, бяха интериоризирани в по-глобални академични обединения, често обхващащи твърде широк спектър от хуманитарни области. Тези тенденции доведоха до значително маргинализиране на малките езици и култури и до явно незачитане на изначалния европейски приоритет за стимулиране на езиковото многообразие в мултилингвистична Европа, както и до драстично намаляване на броя на

българистите и на броя на студентите, заинтересовани да изучават български език.

Сред неславянските страни Италия може да бъде определена като относително щастливо изключение. Определено може да се каже, че в момента Италия е европейската неславянска страна, в която поради духа на отвореност на италианската българистика към други историко-културни общности, които по традиция дефинират изследователския интерес на италианските слависти (*Slavia Orthodoxa*, *Byzantine Commonwealth*, балканския езиков съюз), съществува относително по-голям научен интерес към България както в традиционния, така и в интердисциплинарния смисъл.

Историята на италианския интерес към България започва през 20-те години на XX век, когато славистите Енрико Дамиани и Луиджи Салвини публикуват първите си трудове в областта на българистиката, съответно *Български поети* (*Poeti bulgari*, 1925) и *Български народни песни* (*Canti popolari bulgari*, 1930). Началото на преподаването по български език е поставено през 1929 г. в Рим, когато е създадена първата катедра по български език и литература (Йерков Капалдо 1994: 434 – 435; Станчев 2005). За основател на италианските научни българистични изследвания единодушно се счита Енрико Дамиани (1892 – 1953). Според Артуро Крония Дамиани е „първият българист в Италия“ (Крония 1940), както свидетелстват и различни изследвания, посветени на неговата личност като човек на две култури. Неговият ученик – Луиджи Салвини (1911 – 1957), познавач на всички славянски езици, е завършил български език и литература под ръководството на Енрико Дамиани с дисертация, която ляга в основата на излязлата в Рим през 1936 г. негова монография *Българската литература от Освобождението до Първата балканска война (1878 – 1912)* (вж. Салвини 1936). Той е много активен в следвоенния период като автор на литературнокритически статии и на преводи, които оставят незаличима следа в историята на преводите от български (Дел’Агата, Камуля 2000). И макар че първоначално Салвини се насочва към българския фолклор, основните му интереси са свързани с големите майстори на българската поезия и на прозата на критическия реализъм от XIX век: Иван Вазов, Алеко Константинов, Стоян Михайловски. През периода между двете световни войни излиза и списание „*Bulgaria*“, чиято цел е не само да представи България на италианската културна общественост като „мост между латинския свят и славянската раса“, но и да се подложат на критична преоценка редица страни на българския живот, култура и литература. Списанието, чиито архивни броеве са дарени на Славистичната библиотека на „Ка’ Фоскари“ от големия преводач на българска поезия Леонардо Пампури (1914 – 2007), предс-

тавлява безценен източник за историята на италианската българистика от първата половина на XX в. Ако беше просъществувало, то би било сериозно свидетелство за важното място, което българската (предимно хуманитарна) проблематика е заемала сред италианския интелектуален елит. За съжаление, след Втората световна война поради добре известни исторически причини списанието спира да излиза.

Сега, когато българистиката е утвърдена във всичките си многообразни измерения, може без колебание да се каже, че през последните почти 100 години всичко, което представя българския свят както в историко-културен план, така и като „макротекст“ (по дефиницията на един от най-значимите италиански българисти – Джузепе Дел’Агата, вж. Дел’Агата 1985), макар с променлив успех и с различна интензивност и значимост, е обект на непрекъснат интерес от страна на италианската академична общност¹.

Ранните изследвания върху българската история и култура в университета „Ка’ Фоскари“ се свързват с учредяването през 40-те години на миналия век на Института за Югоизточна Европа и Средния изток (IESOL), който като самостоятелно, но добре интегрирано в академичната структура звено е имал задачата да предложи курсове за специализация на млади кадри и да ги подготви за активна икономическа дейност в региона. Въпреки че със създаването си IESOL става част от структурата на „Ка’ Фоскари“ и през 1969 г. в резултат на променената административна политика на университета българският език влиза като допълнителен курс в рамките на специалността *Чужди езици и култури*, преподаването му не стартира по различни причини (Пицолато и кол. 2018). Дори фактът, че някои от преподавателите посвещават на българската литература сериозна част от своята изследователска дейност, не е достатъчно основание за неговото изучаване и действително присъствие в учебните програми. Един от пионерите на италианската славистика – Артуро Крония (1896 – 1967), като преподавател по сърбохърватски език и литература в университета в Падуа, а впоследствие и като преподавател по славянска филология във Венеция (през 1936 г.) провежда изследвания по общи исторически теми, напр. богомилството и средновековната българска история. Крония организира издания на текстове, публикува анализи и сравнителни изследвания, както и студии върху Христо Ботев, Иван Вазов и Пенчо Славейков. Именно Крония е този, който официално отбелязва паметта на Славейков в Брунате, провинция Комо, на 24 май 1940 г. Поводът е откриването на поставена от българските студенти паметна плоча на хотел „Бела Виста“ в Падуа, където Славей-

¹ За пълен преглед на историята на италианската българистика вж. Кръпова (под печат).

ков умира на 10 юни 1912 г. Приносът на Крония към развитието на българистиката в ранния ѝ етап включва и специализирани изследвания, част от които са посветени на ключовите моменти от старата българска литература (Крония 1936).

Академичното начало на преподаването на българистиката във Венецианския университет „Ка' Фоскари“ е поставено през 2005 г. с разкриването на един свободноизбираем модул от 30 учебни часа по български език, който се води и досега. От 2014 г. е обявен и лекторат по практически български език с хорариум от 120 часа. За първи лектор е избрана д-р Ася Асенова от Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

През последните двадесет години редица студенти от различни специалности (основно слависти, но и англинисти, испанисти, германисти) завършват бакалавърска или магистърска степен с теза върху българския език, въпреки че преподаването му продължава да бъде част от свободноизбираемите, а не от задължителните дисциплини.

„Ка' Фоскари“ продължава да осигурява богата академична среда за преподаване на чужди езици с фокус върху изучаването и изследването на над 40 езика от цял свят, включително редки и миноритарни езици. Макар да е доста по-млад в сравнение с най-старите италиански академични институции, като тези в Болоня и Падуа, университетът, основан през 1868 г., се превръща в едно от водещите италиански висши учебни заведения, специализирано в изследвания и преподаване на езици, култури и икономика и предлагащо широк спектър от езикови и културни програми, включително източноевропейски изследвания. Българистиката се вписва напълно естествено в този контекст и се утвърждава като един от двата значими центъра на преподаване на българския език в Северна Италия (другият е Болоня, кампус „Форли“). „Ка' Фоскари“ е и един от четирите университета в Италия заедно с „Ла Сапиенца“, Източния университет в Неапол и този в Болоня, в които има преподаване на български език. За повече подробности вж. Станчев 2005 и Кръпова 2024.

Интересите на студентите от „Ка' Фоскари“ са фокусирани основно върху изследването на съвременния български език в съпоставителен план, основно в областта на синтаксиса, както и върху историята на езика с оглед на книжовните процеси и специфичните балкански езикови влияния върху граматичната система. В този контекст предложените в настоящия брой на списание „Славянски диалози“ три статии представляват представителна извадка на научните занимания, които се стремим да развиваме и стимулираме, насочвайки интереса на студентите и докторантите към онези области на българистиката, които все още са недостатъчно добре изследвани или пък са значими от по-широка типологична

гледна точка (балканския тип конюнктив, посесивните конструкции в съпоставителен и диахронен аспект, разволя на определителния член и на неопределителния детерминатор „един“, темпоралните отношения, функцията на дателните клитики в синтаксиса, структурата на именната синтагма, степента на взаимна разбираемост между българския, полския и руския език).

Българският и старобългарският език са включени и в съпоставителни теми на успешно защитени дипломни работи, представени от студенти по руски, сърбохърватски и новогръцки език. Тяхната работа с оригинални текстове, както и с научни източници на български език водят до по-задълбочено осъзнаване на мястото на българския език в южнославянския езиков континуум, на проблемите на превода от лингвистична гледна точка², на мултилингвизма на Балканите и присъствието на общности като тази на арменците, а също и на определени аспекти от културната политика на България.³

По-долу ще представя накратко статиите на тримата наши бивши студенти по български език, които бяха изпратени за публикуване в този брой на „Славянски диалози“.

Паола Грасо завърши магистратура през 2023 г. и понастоящем е докторант в Департамента по лингвистични и сравнителнолитературоведски изследвания на „Ка' Фоскари“ под ръководството на проф. Бруни. Статията ѝ е посветена на *Слово 38* на Григорий Богослов (329 – 390) и разглежда въпроса за т. нар. от големия италиански славист Рикардо Пикио „изоколични структури“ като често използвано реторично средство в старобългарската литература, състоящо се от периоди, които могат да се разделят на логико-синтактични сегменти, ритмично маркирани от един и същ брой акценти. Статията предлага анализ на някои от изоколичните структури в *Слово 38* и търси паралели с оригиналния византийски текст, както и отклонения от него с цел постигане на ритмичен ефект.

Анда Амелия Нягу завършва лингвистика в „Ка' Фоскари“ през 2019 г. и понастоящем е докторант в Йоркския университет (York University), Торонто. Предложената статия съдържа кратък преглед на

² Студентите по български език редовно участват в организираните от Великотърновския университет конкурси за превод „Трансформации“ и неведнъж са печелили награди.

³ В това отношение бих искала да подчертая забележителните резултати на международния интердисциплинарен проект „Живописна България“, организиран от Министерството на образованието и от Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Този проект, чието първо издание се състоя през 2022 г., позволи на студентите, включително и на участниците от „Ка' Фоскари“, да обогатят неимоверно много представите си за България и за нейната богата литературна история.

българските *да*-конструкции като една от характерните синтактични черти на езиците от балканския езиков съюз. Фокусирайки се върху синтаксиса на тези конструкции в главни изречения и в съпоставка с румънския език, който е майчин за нея, авторката анализира основните типове модални значения на балканския тип конюнктив и защитава тезата, че модалността в двете ѝ основни подкатегории (епистемична и деонтична) зависи от илокутивната сила на изречението като декларативно, интерогативно или императивно.

Лука Молинари завършва лингвистика в „Ка’ Фоскари“ през 2022 г. и понастоящем е докторант във Варшавския университет и в „Ка’ Фоскари“. В статията си той предлага нов синтактичен подход към граматикализацията на „един“, като разграничава онези негови употреби, които го квалифицират като числително и маркер за неопределеност, способен да въвежда референти, познати на говорещия, но неизвестни на слушащия, от онези придобити черти, които все повече го доближават до поведението на неопределителен член (способността да се появява в обобщителни изречения с нереферентна интерпретация). Авторът обвързва тези разграничения с формален анализ на синтактичните им свойства от перспективата на съвременните тенденции в генеративната граматика и в съответствие с концепцията за граматикализацията на функционалните елементи в езика като резултат от процес, ръководен от общи принципи на езиковата икономия.

ЛИТЕРАТУРА

- Дел’Агата 1985:** Dell’Agata, G. La bulgaristica in Italia: bilancio di un decennio. // *Europa orientalis*, 1985, 4, 191 – 203.
- Дел’Агата 2014:** Dell’Agata, G. *La ricezione di Pencho Slavejkov in Italia*, <https://www.bulgaria-italia.com/bg/news/news/04171.asp>
- Дел’Агата, Камуля 2000:** Dell’Agata, G., e M. Camuglia, cura. *Luigi Salvini 1910 – 1957. Studioso ed interprete di letterature e culture d’Europa*. Pisa: Tipografia Editrice Pisana, 2000.
- Йерков Капалдо 1994:** Jerkov Capaldo, J. 1994. Bulgaristica. // *La slavistica in Italia. Cinquant’anni di studi (1940 – 1990)*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Giuseppe Dell’Agata, Pietro Marchesani, e Riccardo Picchio. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, 429 – 444.
- Крония 1936:** Cronia, A. *Saggi di letteratura bulgara antica: inquadramento storico e versioni*. Roma: Istituto per l’Europa Orientale, 1936.
- Крония 1940:** Cronia, A. *Commemorazione di Penčo Slavejkov a Brunate*. // *Bulgaria*, 1940, 2, 182 – 191.

- Кръпова 2024:** Krapova, I. *La bulgaristica in Italia. Bilancio di un trentennio. Gli studi slavistici in Italia nell'ultimo trentennio (1991 – 2021). Bilanci e prospettive*, edited by Rosanna Benacchio, Andrea Ceccherelli, Cristiano Diddi, Stefano Garzonio, Firenze University Press, 333 – 362.
- Пицолато и кол. 2018:** Pizzolato, T., D'Amico, T., Rizzi, D. I Paesi dell'Europa orientale e sud orientale Storia degli insegnamenti linguistico-culturali a Ca' Foscari. // Tiziana D'Amico, Tommy Pizzolato, Daniela Rizzi (a cura di). *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*. Università Ca' Foscari di Venezia, 2018.
- Салвини 1936:** Salvini, L. *La letteratura bulgara dalla liberazione alla prima guerra balcanica (1878 – 1912)*. Roma: Istituto per l'Europa Orientale, 1936.
- Станчев 2005:** Станчев, Кр. Българистиката в италианските университети: традиции и съвременно състояние. [Stanchev, Kr. Balgaristikata v italianskite universiteti: traditsii i savremenno sastoyanie.] // *Българистика / Bulgarica*. Информационен бюлетин. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2005, 45 – 53.

ИЗОКОЛНИТЕ СТРУКТУРИ В СТАРОБЪЛГАРСКИЯ ПРЕВОД НА *СЛОВО 38* (ЗА РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО) НА ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ

Паола Грасо
Венециански университет „Ка’ Фоскари“

**Паола Грасо. Изоколические структуры в старославянском переводе
Слова 38 (На Рождество Христово) Григория Назианзина**

Использование изоколических структур является одним из самых распространенных в старославянской письменности риторических приёмов. Значительный вклад в этот вопрос внес Риккардо Пиккио, который отметил во многих старославянских произведениях большое присутствие фраз, которые можно разделить на логико-синтаксические сегменты, ритмически отмеченные одинаковым количеством ударений. Задача данной статьи – внести вклад в аспект вопроса, который заслуживает углубленного изучения: вероятное происхождение использования этого риторического приема от связи с византийской христианской литературой через переводы. В данной статье предлагается анализ изоколических структур, встречающихся в *Слове 38 (На Рождество Христово)* Григория Назианзина (329–390 гг.), и их передачи в староболгарском переводе, выполненном между концом IX века и началом X века. Настоящий анализ показывает, что, за исключением нескольких случаев, славянский переводчик воспроизвел изоколические структуры исходного текста и воссоздал тот же ритмический эффект.

Ключевые слова: старославянский язык, перевод, Григорий Назианзин, *Слово 38*, изоколические структуры

Paola Grasso. Old Church Slavonic Isocolic Structures. Translation of *Oration 38 (On the Birth of Jesus)* by Gregory of Nazianzus

The use of isocolic structures is one of the most widespread rhetorical devices in Old Church Slavonic literature. A comprehensive contribution to this issue has been offered by Riccardo Picchio, who observed in many Old Church Slavonic texts a large presence of sentences which can be divided into logical-syntactic segments, rhythmically marked by the same number of accents. This paper aims to offer contribution to one aspect of the issue which deserves to be examined more closely: the likely origin of the use of this rhetorical device from contact with Byzantine Christian literature through translations. This article proposes an analysis of the isocolic structures found in *Oration 38 (On the Birth of Jesus)*, composed by Gregory of Nazianzus (329–390), and their rendering in the Old Bulgarian translation, realized between the end of the

9th and the beginning of the 10th century. The present analysis shows that, except for a few cases, the Slavic translator reproduced the isocolic structures of the original text and recreated the same rhythmic effect.

Key words: Old Church Slavonic, translation, Gregory of Nazianzus, *Oration 38*, isocolic structures

Въведение

В историята на старобългарската литература централна роля имат преводите на произведенията на византийската християнска литература, които представляват техните основни модели както от тематична, така и от стилова гледна точка. По тази причина изучаването на преводаческите техники, използвани от славянските преводачи, е важен момент за изследването на старобългарската литература.

Обект на настоящата статия е анализът на преводаческата техника на най-древната славянска версия на Слово 38¹ (*На Богоявление или на Рождество Спасителя*, по-нататък – Сл. 38) на Григорий Богослов (ок. 329 – 390, по-нататък – ГБ), която е датирана от учените към края на IX – началото на X век. По-специално се взема предвид проблемът за изучаването на така наречените изоколни структури.

В изоколните конструкции, характеризиращи се с маркиран ритмичен ефект, изреченията могат да се разделят на сегменти с едно и също количество ударения и с една и съща синтактична структура (всеки сегмент се обозначава с гръцкия термин *κόλον* – мн. ч. *κόλα*). Изоколните структури са една от използваните реторични фигури в *Словата* на ГБ, които са прекрасни примери за реторическо изкуство. Великите кападокийци (св. Василий Велики, св. Григорий Богослов и св. Григорий Нисийски) са учили в най-добрите школи по реторика във Византийската империя, а произведенията на ГБ се считат за съвършени образци по стилистика и майсторско прилагане на реторични техники². В първите параграфи на Сл. 38 се срещат различни изоколни конструкции.

Настоящият анализ има за цел да определи функциите на изоколните структури в гръцкия текст и да разгледа техния старобългарски преводен еквивалент.

¹ Εἰς τὰ Θεοφάνια, PG 36, 312A-332B; Oratio XXXVIII in Nativitatem vel in Theophania, CPG 3010.38. Гръцкият текст на *Словото* е публикуван от Морескини (срв. Морескини 1990: 104 – 149), а старобългарският превод в най-ранната версия – от Бруни (срв. Бруни 2010: 270 – 285).

² За реторично и стилистично описание на произведения на византийската християнска литература през IV в. вж. Беатриче 1994: 699 – 700, 707 – 709, Качко 2008: 408 – 409, Морескини 2008: 77 – 78, 89 – 90. За анализ на стила на ГБ вж. Морескини 2006: 18, 30 – 31; 2008: 90 – 95.

1. Изоколните структури в старобългарската литература

Изследванията на Рикардо Пикио представляват съществен принос към въпроса за използването на изоколните структури в старобългарската литература. В различни произведения на литературата на *Slavia Orthodoxa* той изтъква честата употреба на изоколни структури като един от основните принципи на стилистичната разработка. В анализирания от него примери главна особеност е сходството на ритмичната и логико-синтактичната структура: всеки изотоничен сегмент съответства на част от текста със собствена синтактична и семантична автономност (срв. Пикио 1991: 291 – 294).

Пикио предлага многостепенно сегментиране: изоколната серия е разделена на части (*cola*), а всяка част (*colon*) е разделена на акцентни единици. Ритмичният ефект се придава от факта, че количеството на акцентните единици е еднакво за всяка част. Акцентната единица се определя като тонична дума, към която могат да бъдат прикрепени различни клитични елементи. Всяка акцентна единица съответства на точна синтактична функция според модел, който се повтаря във всички части.

Важен момент в предложението на Пикио е изискването да се разглежда серията не като изолиран елемент, а като поставена в рамките на по-високо ниво, т.е. в текста като цяло, за да се определи каква е функцията на реторичното средство в предаването на значението на текста. Пикио определя следните функции на изоколните структури: подчертаване на главните понятия на текста и маркиране на сакралните цитати (срв. Пикио 1991: 302 – 304).

В настоящия анализ предлагаме още едно разграничение – между акцентните единици на всяка част, всяка със собствена синтактична функция, и думите, които служат като свързващи елементи (конектори) между различните части. Когато ги разглеждаме, не е важно дали те са клитични, или тонични думи сами по себе си, а е важно да видим какъв ефект имат в серията като цяло. Важността на ефекта в цялата ритмична структура за анализа на неясните случаи е подчертана и от Пикио (срв. Пикио 1991: 300 – 301). Свързващите елементи могат да придадат различни ефекти на изоколната конструкция – те могат да нарушат ритъма или да го подсилят с анафора или противопоставяне.

Пикио определя разнообразни видове изоколни структури: прости, редуващи се или рамкирани (*semplici*, *alternanti* o *a cornice*). В своя анализ той разглежда и някои примери, за които може да бъде предложено разделение не само на сегменти (*colon*), но и на полусегменти (*semicolon*), образуващи по-сложни структури (срв. Пикио 1991: 303). Тук предпочитаме да не използваме това най-специфично разграниче-

ние, защото считаме, че то е подходящо за стихотворни текстове, в които ритъмът преобладава над останалите аспекти, но когато се анализират текстове в проза, съществува риск подобно разграничение да изглежда принудително и безполезно. Необходимо е да се спомене, че в прозата основната структура се дава не от ритъма, а от синтаксиса. Реторически похвати, като например изоколни структури, са използвани с цел да създадат ефект, който не е естествен за прозата. Синтаксисът може да бъде модифициран под въздействието на определени стилистични или ритмични фактори. Синтаксисът може да бъде преработен в литературните текстове за стилистични или ритмични цели, но реторичният похват трябва да се адаптира съобразно с контекста. Анализирането на изоколните конструкции със специфични схеми не показва точно как работи съответната реторична фигура, която сама по себе си е по-гъвкава в сравнение с тези, използвани в стихотворните текстове.

Често заедно с тези конструкции се наблюдават и други реторични фигури: алитерация, асонанс, анафора, рими и т.н. (срв. Пикио 1991: 313). Считаме, че е полезно да се подчертае още един аспект, а именно – че ритъмът може да бъде съзнателно нарушаван. Реторическите игри на ГБ достигат до виртуозност и нерядко включват използването на вариации – допълнителен ресурс, с който разполага риторът, който създава и отменя създадените от него схеми. В статията на Пикио са представени и предварителни наблюдения върху диахронното развитие на този вид конструкции. Предполага се, че причините за установената употреба на изоколни структури са в тяхната способност за адаптиране към регионалните фонетични особености и улесняването на четенето на глас (срв. Пикио 1991: 311, 332 – 334). Проблем, който не се разглежда в статията, е ролята на византийските модели в диахронната еволюция на този реторически похват в старославянската книжнина. За да се изясни този въпрос, важен момент е проследяването на тези структури в преводите.

2. Съдържанието на Сл. 38 и неговите старобългарски преводи

Сл. 38 е било произнесено на Рождество Христово през 380 г. в Константинопол. Словото има пръстеновидна структура: първите и последните параграфи съдържат възхвала на Христос и упътване за добродетелно поведение, а в централната част се обяснява богословското значение на Рождество Христово с различни препратки към неоплатоническата философия, преосмислени в християнски дух. Този строеж на *Словото*, при който се вмъква кратък богословски трактат, адаптиран съобразно с изразните средства на ораторското изкуство, представлява специфична характеристика на стила на ГБ (срв. Морескини 2006: 17 – 18).

Сл. 38 е едно от словата на ГБ, преведени на старобългарски език³. Старобългарските преводи, достигнали до нас, са в два сборника, които съдържат 13 и съответно 16 слова⁴. Първият превод се съдържа в източнославянски ръкопис от XI в., съхраняван в Руската национална библиотека в Санкт Петербург под сигнатура Q.п.I.16 – в него е включен превод от края на IX – началото на X век. Обозначен е от Бруни в изданието на Сл. 38 като кодекс Р (срв. Бруни 2010: 116 – 131). Той е най-старият препис, съдържащ старобългарски превод на *Словата* на ГБ. Вторият сборник е известен като литургическа колекция, съхранена в 151 източнославянски и южнославянски ръкописа, датирани от XIV до XVIII в., които съдържат два превода – старобългарски и среднобългарски, условно обозначавани като Slav. 1 и Slav. 2 (срв. Бруни 2004: 124 – 127). Славянският превод на Сл. 38 е познат днес в три версии: две старобългарски версии (Slav. 1) и една среднобългарска (Slav. 2). Обект на нашия анализ е най-ранната от старобългарските версии (Slav. 1), която е запазена в два преписа: кодекс Р (л. 147 – 162) и един среднобългарски препис от XIV в., който се пази в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ в София под сигнатура 674 (л. 86 – 97). Обозначен е от Бруни в изданието на Сл. 38 като кодекс Р (срв. Бруни 2010: 116 – 131). Тази версия на превода е била направена в периода между края на IX и началото на X в. в Преславската книжовна школа от анонимен преводач⁵ и представлява ценен източник за изучаването на старобългарския език.

3. Анализ на изоконните структури в Сл. 38

В нашия анализ ще разгледаме примери на изоконни структури с маркиран ритмичен ефект, взети от началните параграфи на Сл. 38, където се наблюдават повече реторични орнаменти в сравнение с централната част, в която изложението е праволинейно и е съсредоточено върху съдържателната същност на разглежданите въпроси с идеята да не отвлича вниманието на слушателя от обяснението на сложни богословски и философски понятия. Нашият анализ се фокусира върху най-ранната версия на превода – Slav. 1, която се съдържа в кодекса Р и N. За всеки пример предлагаме гръцкия текст⁶, текста на старобългарския пре-

³ Съществуват следните преводи: Слово № 1, 2, 5, 6, 11, 14, 15, 16, 19, 21, 24, 27, 28, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45.

⁴ За ръкописната традиция на славянските преводи на *Словата* на ГБ срв. Бруни 2004, 2010, 2021.

⁵ За допълнителна информация относно текстологическата история на текста и неговите издания срв. Бруни 2010: 116 – 131.

⁶ Гръцкият текст е от критическото издание на Морескини (срв. Морескини 1990: 104 – 149).

вод⁷ и превод на съвременен български език (или два превода – един за гръцкия и един за старобългарския текст, ако има разлики)⁸.

За анализа използваме модела, разработен от Пикио, с някои изменения:

- а) За всяка част не просто броим акцентните единици, а определяме тяхната синтактична функция.
- б) Разглеждаме свързващите елементи като самостоятелни и определяме как те действат върху ритмичния ефект на цялата изоколна структура.
- в) Не използваме класифицирането на *cola* и *semicola*, а предпочитаме по-проста схема, подходяща за прозаическата реч.

За всеки пример се анализира:

- а) Как е създаден ритмичният ефект в гръцкия текст;
- б) Какви са функциите на реторичната фигура в текста;
- в) Как е произведен изоколният ефект в старобългарския превод.

За гръцкия и старобългарския текст са указани параграфите (с римски цифри) и редовете (с арабски цифри). Всяка част от изоколните серии е ограничена с квадратни скоби, а в рамките ѝ всяка акцентна единица е оградена с кръгли скоби. С фигурни скоби са указани свързващите елементи между отделните части.

№ 1

Χριστὸς γεννᾶται, δοξάσατε Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν, ἀπαντήσατε Χριστὸς ἐπὶ γῆς, ὑψώθητε (I:1-2)

[(Χριστὸς) (γεννᾶται) (δοξάσατε)] [(Χριστὸς) (ἐξ οὐρανῶν) (ἀπαντήσατε)] [(Χριστὸς) (ἐπὶ γῆς) (ὑψώθητε)]

хѣ раждають сѧ славите: хѣ съ нвѣе сърѡщѣте: хѣ на земли възнесѣте сѧ: (I,1-2)

[(хѣ) (раждають сѧ) (славите)] [(хѣ) (съ нвѣе) (сърѡщѣте)] [(хѣ) (на земли) (възнесѣте сѧ)]

Христос се роди, прославете Го! Христос (слиза) от небесата, отидете да Го посрещнете! Христос (е) на земята, възнесете се!

⁷ Старобългарският текст е от критическото издание на Бруни (срв. Бруни 2010: 116 – 131, 270 – 285), като са запазени пунктуацията и правописът, съответстващи на тези на кодекса N.

⁸ Преводът на съвременен български език е на авторката. Преводът е смислов и се придържа към гръцкия оригинал, без да отразява точно ритмичните структури в гръцкия и в старобългарския текст.

В тази изоколна серия, която е инципитът на Сл. 38, се наблюдава структура, разделена на три части, всяка от които съдържа три акцентни единици. Първата акцентна единица се състои от съществителното име Христос, втората съдържа предикат, свързан с Христос, а третата представлява апел към аудиторията, изразен чрез глагол в повелително наклонение във 2 л. мн.ч. Във втората акцентна единица предикатът, свързан с Христос, е изразен в отделните части по различен синтактичен начин, но логическата структура се запазва. В първата част предикатът е предаден чрез съгласуван глагол в 3 л. ед.ч., а във втората и третата част предикатът отсъства, като допълненията на подразбиращите се глаголи се очертават като предикативни елементи. Липсващите глаголи са подразбиращи се от самия синтактичен контекст, както и от екстралингвистичния контекст. Не е случайно, че тази маркирана ритмична конструкция е именно в началото на цялото произведение. Причината е в трите предиката, свързани с Христос, които са поставени във втората акцентна единица на частите: „раждам се“ се отнася до названието на тържеството, на което е посветено словото, а „от небето/от небесата“ и „на земята“ представят семантична опозиция между *небе* и *земя*, тематичен мотив, който е ключов в централната част на словото. В старобългарския превод ритмичната структура е запазена без промяна.

№ 2

Τίς οὐ προσκυνεῖ τὸν ἀπ' ἀρχῆς⁹; τίς οὐ δοξάζει τὸν τελευταῖον¹⁰ (I:8-9)
 [(Τίς) (οὐ προσκυνεῖ) (τὸν ἀπ' ἀρχῆς)] [(τίς) (οὐ δοξάζει) (τὸν τελευταῖον)]

КТО НЕ ПОКЛАНАЯЕТЪ СΛ ИСКОНЬНОУМОУ: КЪТО НЕ СЛАВИТЪ КОНЬЧНАГО: (I:7)
 [(КТО) (НЕ ПОКЛАНАЯЕТЪ СΛ) (ИСКОНЬНОУМОУ)] [(КЪТО) (НЕ СЛАВИТЪ) (КОНЬЧНАГО)]

*Кой не се покланя на този, който съществува от самото начало?
 Кой не прославя този, който ще бъде последен?*

Тази изоколна конструкция, с която завършва първият параграф на Сл. 38, може да бъде разделена на две части с по три акцентни единици. Всяка от тези части представлява реторичен въпрос с един и същи словоред: местоимение в именителен падеж, отрицателен глагол и допълнение. Двете допълнения изразяват опозитивни понятия, тъй като предста-

⁹ Първо послание на Йоан 1:1.

¹⁰ Откровение на Йоан 1:17; 2:8.

вят две взаимно изключващи се характеристики или титли на Бог (*първият и последният, алфата и омегата*), които са известни както от Стария завет (Исаия 44:6), така и от Новия (Първо послание на Йоан 1:1, Откровение на Йоан 1:17). В старобългарския превод се наблюдава същият ритмичен ефект като в гръцкия текст.

№ 3

Τὸ γράμμα¹¹ ὑποχωρεῖ, τὸ πνεῦμα¹² πλεονεκτεῖ, αἱ σκιαὶ παρatreχουσιν¹³,
ἡ ἀλήθεια ἐπείσέρχεται (II:5-7)
[(Τὸ γράμμα) (ὑποχωρεῖ)] [(τὸ πνεῦμα) (πλεονεκτεῖ)] [(αἱ σκιαὶ)
(παρatreχουσιν)] [(ἡ ἀλήθεια) (ἐπείσέρχεται)]

писма ѿтѣстѣпаетъ: доухъ оумножитъ сѧ стѣни мнѧ тежѣтъ: истина
находѣтъ (II,5-6)
[(писма) (ѿтѣстѣпаетъ)] [(доухъ) (оумножитъ сѧ)] [(стѣни) (мнѧ)
тежѣтъ)] [(истина) (находѣтъ)]

Буквата отстъпва, духът ще нарасне, сенките текат покрай, истината настъпва.

Тази изоколна серия, която се разделя на четири сегмента, се поставя в началната част на втория параграф на Сл. 38, посветена на необикновените събития, свързани с Рождество Христово, които са споменати в Библията. Тук паралелната синтактична структура е опростена до основните два изреченски компонента – субект и предикат; и в четирите части предикатът съответства на изречения с интранзитивен глагол, който се свързва само с подлог в първа изреченска позиция. Тук основното противопоставяне е между самите предикати и опозитивните им значения, особено двойката *отстъпвам – настъпвам*, чрез която се противопоставят и свързаните с тях субекти (*буквата, написаното vs. истината*). Тази антитеза се подсилва и интертекстуално чрез индиректни препратки към Второ послание към коринтяните (3:6) и Послание към римляните (13:12), които въвеждат две допълнителни антитези – *буквата vs. духа, сенките, т.е. делата на мрака, vs. истината*. В старобългарския превод ритмичният ефект е добре открит. Единственият спорен случай е втората акцентна единица на третата част на изоколната структура

¹¹ Второ послание до Коринтяни 3:6.

¹² Второ послание до Коринтяни 3:6.

¹³ Послание до Римляни 13:12.

„**лимо тѣхѣтъ**“: тук наречието „**лимо**“ теоретично трябва да се анализира като дума със собствено ударение, но не можем да бъдем сигурни, тъй като в речниците са посочени употреби, в които „**лимо**“ се използва като представка, чрез която се превежда гръцката представка *para-*. В SJS лемата на този глагол е посочена с представката „**лимо**“ и се уточнява, че не е възможно да се определи дали тази форма е глагол с префикс, или глагол с наречие. В Срез. (т. 2), СРЯ (т. 9) и СДЯ (т. 4) лемата е дадена с представката. Освен това вероятно цялостната изоколна структура е повлияла на четенето на отделните сегменти за постигане на ритмичен ефект и именно това приемаме като основание да смятаме, че „**лимо**“ е било произнасяно заедно с глагола.

№ 4

Πάλιν τὸ σκότος λύεται, πάλιν τὸ φῶς ὑφίσταται¹⁴, πάλιν Αἴγυπτος σκότῳ κολάζεται,¹⁵ πάλιν Ἰσραὴλ στύλῳ φωτίζεται¹⁶ (II:1 – 3)

[(Πάλιν) (τὸ σκότος) (λύεται)] [(πάλιν) (τὸ φῶς) (ὑφίσταται)] [(πάλιν) (Αἴγυπτος) (σκότῳ) (κολάζεται)] [(πάλιν) (Ἰσραὴλ) (στύλῳ) (φωτίζεται)]

пакѣтъ тѣма расхѣдѣтъ сѣ:— пакѣтъ свѣтътъ сѣставляюу сѣ: пакѣтъ егѣптътъ тѣмоу мѣчимѣтъ юсть: пакѣтъ иѣлъ стѣлѣпѣмѣтъ *огньнѣмѣтъ* просвѣщаюу сѣ: (II:13)

[(пакѣтъ) (тѣма) (расхѣдѣтъ сѣ)] [(пакѣтъ) (свѣтътъ) (сѣставляюу сѣ)] [(пакѣтъ) (егѣптътъ) (тѣмоу) (мѣчимѣтъ юсть)] [(пакѣтъ) (иѣлъ) (стѣлѣпѣмѣтъ) (*огньнѣмѣтъ*) (просвѣщаюу сѣ)]

Пак тъмнината се разтваря, пак светлината се съставлява, пак Египет е наказан от тъмнината, Израел е осветен от стълба.

Изоколната структура, присъстваща във втория параграф на Сл. 38, припомня необикновените събития, свързани с Рождество Христово. Тя се състои от четири части с три акцентни единици, като ритмичният ефект е маркиран от повторението на наречието „пак“. Първата и втората част имат следната синтактична структура: обстоятелствено пояснение „пак“ – подлог – сказуемо, а в третата и четвъртата част е добавено и допълнение между подлога и сказуемото. В първите две части се наблюда-

¹⁴ Псалтир 95:1.

¹⁵ Псалтир 95:11.

¹⁶ Изход 13:21.

дава и семантично противопоставяне между тъмнината и светлината, което има особено значение, тъй като темата за светлината е една от ключовите теми, разработени в централната част на Сл. 38, в която ГБ свързва теологични аргументи с понятия на неоплатоническата философия. В старобългарския превод ритмичният ефект е променен, в третата и четвъртата част са налице не четири акцентни единици както в гръцкия текст, а пет, защото в предпоследния сегмент има спомагателен глагол – „юсть“, а в последния е добавено прилагателното „огньнѣмъ“, за да направи превода по-ясен и да уточни, че „стѣмъ“ се отнася до огнения стълб, споменат в Изход (13: 21, 22).

№ 5

Ἰουδαῖοι σκανδαλίζέσθωσαν¹⁷, Ἕλληνες διαγελάτωσαν¹⁸, αἰρετικοὶ γλωσσαλγείτωσαν. (Π:20 – 21)

[(Ἰουδαῖοι) (σκανδαλίζέσθωσαν)] [(Ἕλληνες) (διαγελάτωσαν)]

[(αἰρετικοὶ) (γλωσσαλγείτωσαν)]

ЖИДОВЕ ДА СѦ БЛАЗНАТЬ: ЕЛИНИ ДА СМѢЖТЬ СѦ: А ЕРЕТИЦИ ДА ѦЗЪКОВОЛЮЖТЬ: (Π,17 – 18)

[(ЖИДОВЕ) (ДА СѦ БЛАЗНАТЬ)] [(ЕЛИНИ) (ДА СМѢЖТЬ СѦ)] {а} [(ЕРЕТИЦИ) (ДА ѦЗЪКОВОЛЮЖТЬ)]

Юдеите да се скандализират, гърците да се подиграват, а еретиците да изпитват болка в езичите си!

Тази изоколна структура е поставена в заключителната част на втория параграф и съдържа три инвективи против враговете на християнството – юдеите, езичниците и еретиците. Ритмичната структура подсилва библейския цитат от Първо послание към коринтяните (1:23). Конструкцията се разделя на три части с две акцентни единици, всяка от тях – с проста синтактична структура: подлог и сказуемо. Сказуемото в гръцкия текст е изразено чрез глагол в повелително наклонение в 3 л. мн.ч., а в старобългарската глаголна парадигма липсва съответна форма, която е компенсирана от добавената частица „да“ с подбудително значение, без това доведе до промяна в ритмичната структура на тези части. Рит-

¹⁷ Първо послание към коринтяните 1:23.

¹⁸ Първо послание към коринтяните 1:23.

мичният ефект на цялата структура е леко променен, тъй като е добавен конектор преди последната част на конструкцията.

№ 6

ὥσπερ ἐκ τῶν χρηστοτέρων ἦλθε τὰ λυπηρά, οὕτως ἐκ τῶν λυπηρῶν ἐπανελθεῖν τὰ χρηστότερα (IV:8-10)

{ὥσπερ} [(ἐκ τῶν χρηστοτέρων) (ἦλθε) (τὰ λυπηρά)] {οὕτως} [(ἐκ τῶν λυπηρῶν) (ἐπανελθεῖν) (τὰ χρηστότερα)]

ѿко ѿтъ блажишииѣхъ придоша печальнаѣ:— тако и ѿтъ печальнѣихъ прити блаженѣишииѣхъ: (IV:6-8)

{ѿко} [(ѿтъ блажишииѣхъ) (придоша) (печальнаѣ)] {тако и} [(ѿтъ печальнѣихъ) (прити) (блаженѣишииѣхъ)]

Както от добрите неща дойдоха печалните, така и от печалните идват по-добрите.

Тази изоколна структура е поставена в четвъртия параграф. Конструкцията се разделя на две части, въведени от два свързващи елемента, по-конкретно – два съотносителни съюза, които подчертават семантичната опозиция между понятията *добър/печален*. Двете части имат следната синтактична структура: допълнение за произход, глагол-сказуемо и подлог. В първата част сказуемото, изразено с глагол в изявително наклонение, е съгласувано с подлога, а във втората се представя чрез инфинитивната форма (с подлог във винителен падеж). В старобългарския превод ритмично-синтактичната структура е осъществена чрез промяна в падежа на подлога, изразен в дателен, а не във винителен падеж. Смяната на падежа в този случай е обикновена старобългарска преводаческа техника: дателен падеж с инфинитив съответства на гръцката конструкция винителен падеж с инфинитив (срв. Марчалис 2005: 235 – 236). Изоколният ефект е адекватно произведен в старобългарския превод.

№ 7

ἐπειδὴ κακῶν διδασκάλων κακὰ τὰ μαθήματα, μᾶλλον δὲ πονηρῶν σπερμάτων πονηρὰ τὰ γεώργια (V:11-12)

{ἐπειδὴ}[(κακῶν) (διδασκάλων) (κακὰ) (τὰ μαθήματα)] {μᾶλλον δὲ} [(πονηρῶν) (σπερμάτων) (πονηρὰ) (τὰ γεώργια)]

ИМѢЖЕ ЗЪЛЪ ОУЧИТЕЛЪ: ЗЪЛО ОУЧЕНИЕ: ПАЧЕ ЖЕ ЛОУКАВЪНЪ СЪМЕНИЪ:
ЛЖКАВЪНИ ПЛОДИ: (V:10-11)

{ИМѢЖЕ}[(ЗЪЛЪ) (ОУЧИТЕЛЪ) (ЗЪЛО) (ОУЧЕНИЕ)] {ПАЧЕ ЖЕ} [(ЛОУКАВЪНЪ)
(СЪМЕНИЪ) (ЛЖКАВЪНИ) (ПЛОДИ)]

Защото от лош учител – лошо учение, а най-вече от зли семена – зли реколти.

Тази изоколна структура е поставена в петия параграф и съдържа два алегорични образа, които представят безнравствеността на езичниците. Конструкцията е разделена на две части с четири акцентни единици, въведени от два свързващи елемента, които подсилват ритмичния ефект. Пред първата част е необходим съюз за свързване на главното с подчиненото изречение, а пред втората част е добавено наречие със значение „или по-добре“, по всяка вероятност с цел създаване на паралелизъм. Синтактичната структура на частите е построена така: първо се изразява допълнението, указващо произход (прилагателно име + съществително име), след това е поставен подлогът (прилагателно име + съществително име). В двете части глаголт-сказуемо се подразбира от контекста. В старобългарския превод ритмичният ефект е добре открит.

№ 8

Μὴ πρόθυρα στεφανώσωμεν, μὴ χοροὺς συστήσωμεθα, μὴ κοσμήσωμεν ἄγυιάς (V,1 – 2)

[(Μὴ) (πρόθυρα) (στεφανώσωμεν)] [(μὴ) (χοροὺς) (σύστησωμεθα)] [(μὴ) (κοσμήσωμεν) (ἄγυιάς)]

НЕ ВЪНЪЧАНИМЪ ПРѢДЪДВѢРИА: НЕ СЪСТАВИМЪ ЛИКОВЪ:— НЕ ОУКРАСИМЪ СЪГНЪ: (V,1 – 2)

[(НЕ) (ВЪНЪЧАНИМЪ) (ПРѢДЪДВѢРИА)] [(НЕ) (СЪСТАВИМЪ) (ЛИКОВЪ)] [(НЕ) (ОУКРАСИМЪ) (СЪГНЪ)]

Да не украсяваме входовете на къщите с венци, да не устройваме празници, да не украсяваме улиците.

Тази изоколна структура е поставена в петия параграф в поредица от призови към вярващите да не следват обичаите на езичниците. Конструкцията се разделя на три части с по три акцентни единици. Особеност на тази структура е ролята на отрицателната частица за създаване на рит-

мичен ефект. Теоретично би следвало да анализираме тази частица като клитика, но тук и в следващата конструкция (№ 9) тя е маркирана не само от цялостната ритмична структура на изречението и от трикратното ѝ повторение, но и от семантиката на целия параграф, в който ключовите елементи са отрицателните императиви. По тези причини отрицателната частица тук и в следващата конструкция може да се анализира като първа акцентна единица. Втората и третата акцентна единица съдържат глагол и допълнение (в този ред са в първата и втората част, а в обратен – в третата част). Старобългарският преводач създава структура, в която изоколноста е даже по-силно маркирана, тъй като съдържа в трите части един и същ словоред (отрицателна частица + глагол + допълнение).

№ 9

μη λίθων διαυγείαις, μη χρυσοῦ περιλάμψεσι, μη χρωμάτων σοφίσμασι (V:7-9)

[(μη) (λίθων) (διαυγείαις)] [(μη) (χρυσοῦ) (περιλάμψεσι)] [(μη) (χρωμάτων) (σοφίσμασι)]

не прозрачениѣмъ каменїа:— не свѣтъѣнїемъ злата: не мѣдростїю шаровъ: (V:6-7)

[(не) (прозрачениѣмъ) (каменїа)] [(не) (свѣтъѣнїемъ) (злата)] [(не) (мѣдростїю) (шаровъ)]

Не с блясъка на камъните, не със сиянието на златото, не с измамите на цветовете (да се отслабваме).

Тази конструкция, както и предишната, е поставена в петия параграф и съдържа указания, отправени към публиката – да не следва обичаите на езичниците. Структурата е разделена на три части с три акцентни единици и има същата особеност като предишната: отрицателната частица се очертава като първа акцентна единица. В гръцкия текст втората и третата акцентна единица съдържат изразяване на средството (съществително име в родителен падеж + съществително име в дателен). Глаголната елипса не създава проблем, тъй като присъства в началото на поредицата императиви. В старобългарския превод втората и третата акцентна единица имат същата логическа структура като гръцкия текст, но с различен словоред: съществителното име в родителен падеж следва съществителното име, указващо средството, изразено на старобългарски език с творителен падеж. Тази промяна не нарушава ритмичната равномерност.

Заклучение

Анализът на преводаческата техника на изоколните структури на Сл. 38 показва, че старобългарският преводач е възпроизвел в текста реторичния ефект на изоколните конструкции на оригиналния гръцки текст, но с някои изменения. В примерите с № 1, 2, 3, 6, 7 ритмичната структура е запазена непроменена. В № 4 акцентната структура е променена, тъй като, за да бъде преводът по-ясен, е добавена една дума, която променя количеството на ударенията. В № 5 не се променя ритмичността на отделните части, но е добавен свързващ елемент преди последната част на конструкцията. В № 8 и № 9 словоредът е променен: в № 9 изменението на словоредата не нарушава ритмичната структура, а в № 8 решението на преводача придава на изоколната конструкция даже по-голяма равномерност в сравнение с гръцкия текст. Анализът на изоколните структури потвърждава хипотезата, че Сл. 38 е преведено от опитен преводач, който е бил запознат с литературните произведения на гръцката християнска литература, защото не само е разпознал нейните реторично-стилистични похвати, но е съумял и да предложи подходящи преводачески решения.

ЛИТЕРАТУРА

- Беатриче 1994:** Beatrice, P. Fr. I Padri Cappadoci. // G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (cur.) *Lo spazio letterario della Grecia antica, vol. I, tomo III, I Greci e Roma*. Roma: Salerno Editrice, 1994, 699 – 719.
- Бруни 2004:** Бруни, А. М. *Θεολόγος. Древнеславянские кодексы Слов Григория Назианзина и их византийские прототипы*. [Bruni, Al. M. *Θεολόγος. Drevneslavyanskije kodeksy Slov Grigoriya Nazianzina i ih vizantiyskie prototipy*.] Санкт-Петербург – Москва: Нестор – История Санкт-Петербургского Института всеобщей истории РАН, 2004.
- Бруни 2010:** Бруни, Ал. М. *Византийская традиция и старославянский перевод Слов Григория Назианзина. Том I*. [Bruni, Al. M. *Vizantiyskaya traditsiya i staroslavyanskij perevod Slov Grigoriya Nazianzina. Tom I*.] Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2010.
- Бруни 2021:** Бруни, Ал. М. *Византийская традиция и старославянский перевод Слов Григория Назианзина. Том II. Коллекция 16 Слов: Описание славянских кодексов*. [Bruni, Al. M. *Vizantiyskaya traditsiya i staroslavyanskij perevod Slov Grigoriya Nazianzina. Tom II. Kolleksiya 16 Slov: Opisanie slavyanskikh kodeksov*.] Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2021.
- Качко 2008:** Kaczko, S. La koinè in A. C. Cassio (cur.) *Storia delle lingue letterarie greche*. Firenze: Le Monnier, 2008, 357 – 392.

- Марчалис 2005:** Marcialis, N. *Introduzione alla lingua paleoslava*. Firenze: Firenze University Press, 2005.
- Морескини 1990:** Moreschini, C. *Discours 38-41 / Grégoire de Nazianze; introduction, texte critique et notes par Claudio Moreschini*. Parigi: Les éditions du Cerf, 1990.
- Морескини 2006:** Moreschini, C. *Introduzione a Gregorio Nazianzeno*. Brescia: Morcelliana, 2006.
- Морескини 2008:** Moreschini, C. *I Padri Cappadoci: storia, letteratura, teologia*. Roma: Città Nuova, 2008.
- Пикио 1991:** Picchio, R. *Letteratura della Slavia ortodossa*. Bari: Dedalo, 1991.
- СДЯ:** *Словарь древнерусского языка XI – XIV вв.* [Slovar' drevnerusskogo yazyka XI – XIV vv.] Москва: Институт русского языка, 1988 →.
- Срез:** *Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам / Труд И. И. Срезневского.* [Materialy dlya slovarya drevne-russkogo yazyka po pis'mennym pamyatnikam. Trud I. I. Sreznevskogo.] Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук, 1890 – 1912.
- СРЯ:** *Словарь русского языка XI – XVII вв.* [Slovar' russkogo yazyka XI – XVII vv.] Москва: Наука, 1975 →.
- СЯС:** *Slovník jazyka staroslověnského*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1958 – 2016.

ЗА СИНТАКСИСА И СЕМАНТИКАТА НА БЪЛГАРСКИТЕ КОНЮНКТИВНИ КОНСТРУКЦИИ

Анда Нягу
Йоркски университет, Торонто

Анда Нягу. О синтаксисе и семантике болгарского сослагательного наклонения

В этой статье представлен краткий обзор болгарских сослагательных конструкций как во вложенных, так и в корневых предложениях. Во введении рассматривается типология этих структур, показывая принадлежность болгарского языка к балканскому языковому союзу и то, что сослагательные конструкции являются одной из особенностей, характеризующих этот языковой союз. Показано, что по синтаксической конфигурации сослагательные наклонения образуются с помощью маркера сослагательного наклонения „да“, за которым следует глагол, спрягаемый по изъявительному наклонению. Эта частица не может быть отделена от глагола другими элементами (например, подлежащим) и может встречаться вместе с дополнительными элементами, такими как „че“. Из-за этих характеристик „да“ анализировался либо как маркер настроения, либо как вложенный комплементар, связанный с модальностью. С точки зрения использования, болгарское сослагательное наклонение употребляется во встроенных предложениях в структурах, соответствующих инфинитивам романского типа, а также сослагательным наклонениям романского типа. В корневых предложениях он используется для передачи различных модальных значений (например, деонтического или эпистемического).

Ключевые слова: синтаксис, семантика, болгарский язык, сослагательное наклонение

Anda Neagu. On the Syntax and Semantics of the Bulgarian Subjunctive

This article provides a brief overview of Bulgarian subjunctive structures in both embedded and root clauses. The introduction presents the typology of these structures by showing that Bulgarian belongs to the Balkan Sprachbund and that subjunctive constructions are one of the features characterizing this linguistic union. In terms of their syntactic configuration, subjunctives are visibly formed by means of the subjunctive marker *da*, followed by the verb inflected for the indicative mood. This particle cannot be separated from the verb by other elements (e.g. the subject), and it can co-occur with complementizers like *če*. Because of these characteristics, *da* has been analyzed either as a mood marker, or as a low complementizer associated with modality. In terms of its usage, the Bulgarian subjunctive is employed in embedded clauses in structures corresponding to Romance-type infinitives, as well as Romance-

type subjunctives. In root clauses, it is used to convey different modal meanings (e.g. deontic or epistemic).

Key words: syntax, semantics, Bulgarian language, subjunctive mood

Статията се фокусира върху едно общо за балканските езици лингвистично явление, каквото е широкото приложение на конюнктива. По-специално, основната цел на това изследване е да се направи преглед на употребите му в подчинени и главни изречения, като се обърне внимание на модалните значения в последните конструкции. Добре известно е, че в балканските езици съществува ясно изразена тенденция за използване на перифрастични форми на конюнктива (за т.нар. „балкански конюнктив“ вж. Асенова 2002), които се формират с частица (*да* на български), последвана от глаголен комплекс, който може да включва отрицание, клитични местоимения и клитични наречия. Глаголът, който се намира в глаголният комплекс, е обикновено в изявително наклонение (1):

(1) Трябва да ѝ го върнеш.

Както може да се забележи от пример (1), частицата на конюнктива предшества целия глаголен комплекс, който в пример (1) включва клитични местоимения. С други думи, въпреки че българският няма специфични морфологични маркери за подчинително наклонение, той използва различна лингвистична стратегия – индикатив заедно с частицата *да*.

В българския език конюнктивните конструкции се използват както в подчинени, така и в главни изречения. Въпреки че може би най-типична е употребата му в подчинени изречения, конюнктивът всъщност съответства не само на подчинени изречения, които в други индоевропейски езици, например западнороманските, се маркират с конюнктив, но и на подчинени изречения с инфинитив. Причината за това е в загубата или същественото редуциране на инфинитивите в балканските езици. Начинът, по който балканските езици използват конюнктива в главни изречения, също представлява специфична особеност на този езиков ареал.

1. Балканският езиков съюз (БЕС)

Лингвистичните данни, които се анализират в тази статия, принадлежат към онези явления, които обособяват балканския ареал като езиков съюз. Добре известно е, че това е лингвистична област, в която множество езици, които не са свързани генетично, се говорят в един и същ географски регион и споделят общи езикови характеристики поради своя продължителен контакт през вековете. Според изследователите на БЕС (вж. Банфи 1985, Асенова 2002) езиките, които принадлежат към един езиков съюз, трябва да имат някои от следните характеристики: 1) да

принадлежат към различни езикови групи, 2) да се говорят в съседни територии и 3) да са разработили поредица от съвместни езикови характеристики, най-вече фонетични и морфо-синтактични. В. Георгиев (Георгиев 1968, 1977) подчертава решаващата роля тъкмо на тези две езикови подсистеми при обособяването на езиковите съюзи: общите езикови характеристики трябва да са били генерирани в относително недалечен период от развитието на съответните езици (според автора – в периода на Ранната античност), иначе те не биха могли да се разглеждат като придобити, а като част от генетичния им профил.

Балканският езиков съюз е лингвистичен съюз, образуван от някои от езиците, които се говорят на Балканския полуостров, по-точно албански, български, гръцки, румънски (дакорумънски, мегленорумънски, арумънски), балкански ромски и частично сръбски. Причините за относително големия брой черти, споделяни от тези езици въпреки тяхната принадлежност към различни езикови групи от индоевропейското семейство, са многопластови и трябва да се търсят в няколко посоки. Например според А. Росети (Росети 1978) те могат да се припишат на три основни фактора: а) влиянието на тракийския, дакийския и илирийския субстрат; б) двуезичието в рамките на общата географска територия, което от своя страна е повлияно от социално-икономически фактори; в) културната хегемония на византийската цивилизация с нейната роля на генератор на културни модели, възприети впоследствие в целия балкански ареал. В. Георгиев също подчертава, че общите черти между балканските езици са резултат от комплексни причини – субстратни влияния, унаследени развойни тенденции, калкиране на чужди модели, но според него най-важната причина се корени в „езиковата и културната симбиоза в условията на общ исторически живот и продължителен би- и полилингвизъм“ (Асенова 2018: 35).

Особеностите, които споделят езиците от балканския езиков съюз, са много и включват няколко аспекта на всеки език, като най-важните са от морфо-синтактичен характер. Една от тях е морфологията на звателните форми, която тук (2) е представена с примери на румънски и български (вж. по-подробно Панъ Динделеган 2013 за румънски и Гаравалова 2004 за категорията вокатив в българския език):

- (2) а. Maria (номинатив) – Mario (вокатив) (румънски);
- б. Петър (обща форма) – Петре (вокатив) (български).

Друго явление, характерно за балканските езици, е наличието на задпоставен определителен член. Например (3):

- (3) а. Приятел – приятелят (български);
- б. prieten – prietenul (румънски).

Примерите в (4) от румънски, албански и български илюстрират балканския тип конюнктивна конструкция с участието на частица, по същество с модална семантика, и финитна глаголна форма:

- (4) а. Vreau **să** beau (румънски);
- б. Dua **të** ri (албански);
- в. Искam **да** пия (български).

2. Развитие на балканския конюнктив

Според някои лингвисти (Сандфелд 1930, Ролфс 1933, Джоузеф 1983) сходните стратегии за формиране на балканския тип подчинително наклонение са резултат от продължителен период на междуезикови контакти, но съществува и мнение (Демирадж 1970, Филипиде 1927), че езиците на Балканите са развили тези структури самостоятелно (вж. представената дискусия у Хил 2013). Ако анализираме балканските езици от диахронна гледна точка, забелязваме например, че българският никога не е имал конюнктив, докато гръцкият конюнктив се развива с времето и се превръща в еквивалент на индикатива (Асенова 2002). В гръцкия появата на конюнктива е свързана с изразяването на предходност във финални изречения, представляващи онзи функционален контекст, който е обусловил прехода от употреба на инфинитивен глагол към употреба на финитна форма в случаите, когато се въвежда от съюза *hina* – „за да“, който впоследствие се редуцира и се превръща в конюнктивна частица в новогръцки език (*na* – „да“). Тази промяна е породена от вторичните функции на конюнктива, които позволяват алтернативната употреба на инфинитивни и финитни конструкции. Намаленото използване на инфинитивни форми в гръцки е засвидетелствано в библейските текстове от VII век и след византийския период инфинитивът вече не се използва (Хорокс 2010). Развитието на тези конструкции с използване на частица, ако приемем хипотезата за контакт, е резултат от гръцкото влияние върху другите езици на Балканите. По-точно – гръцкият се разглежда като епицентър, от който се разширява употребата на тази конструкция. Що се отнася до българския език, първите преводи на Библията (IX/X в.) от гръцки повлияват върху развитието на конюнктива, който започва постепенно да заменя инфинитива в аналогични на гръцкия контексти, като инфинитивът най-дълго се запазва при т.нар. контролни глаголи (*мога, знам* и др.), изискващи кореферентност на субекта в главното и в подчиненото изречение (Кръпова 2001).

И. Кръпова и Г. Чинкуе (Кръпова, Чинкуе 2018) изтъкват, че макар конюнктивът и инфинитивът да се конкурират в българския език до XV/XVI в., замяната на инфинитивните форми с конюнктивни е засви-

детелствана по-рано и се явява отличителен белег на т.нар. неидентична референция (disjoint reference):

Първите употреби на *да*-конструкцията, изглежда, са свързани с използването на частицата като частица на неидентична референция в контексти (напр. във финални изречения), където инфинитивът би предполагал еднаквост на субекта (т.е. стриктна кореференция). Понякога обаче двете конструкции изглеждат (твърде) сходни. Например в Зографското евангелие намираме *испълниша са дъниѣ родити ѿи*, докато на същото място Асеманиевото евангелие използва *да*-конструкция: *испълниша са дъниѣ да родитѣ* (Мирчев 1978: 233).

(Кръпова, Чинкуе 2018: 170, бел.18)

Противоположното мнение гласи, че развитието на гръцката структура на конюнктивна не оказва влияние върху развитието на другите балкански конюнктиви. Основният аргумент в полза на това твърдение идва от проблемите на хронологията. О. Мишеска-Томич (Мишеска-Томич 2006) обръща внимание на наблюдението на К. Мирчев (Мирчев 1937) и предлага следното тълкуване:

Замяната на инфинитива с конюнктивни конструкции в старобългарски е в противоречие с факта, че някои от инфинитивите в гръцките оригинали на Библията са преведени на старобългарски с финитни изречения, въведени от комплементизатора *да*, което показва, че употребите на инфинитив и конюнктив в гръцки и старобългарски са се различавали.

(Мишеска-Томич 2006: 413)

Каквато и хипотеза да приемем в отсъствие на специфично изследване върху етапите на документирания исторически развой, очевидно настаняването на балканския конюнктив е свързано с конкуренцията между наклоненията и със загубата на инфинитива като самостоятелна категория и изместването му от форми на индикатива.

3. Синтаксис на българския конюнктив

Българският конюнктив има следното разпределение в подчинените изречения (5а) и в главните изречения (5б):

(5) а. Искам Иван да дойде / Искам да дойде Иван;

б. Да мълчиш!

Първото условие за синтиктична реализация на балканския тип конюнктив е съседството на глагола и частицата *да*. Дори когато подлогът е лексикализиран, той трябва да се появи или преди, или след глаголният комплекс, образуван с конюнктивната частица и глагола. Това показва, че поведението на *да* се различава от поведението на комплементизатора *че*, вж. (6):

(6) Мисля, че Иван ще дойде.

Пример (6) показва, че когато присъства комплементизатор, подлогът може да се появи между него и глагола. Сравнението със словореда в (5), където подлогът не може да разкъса глаголният комплекс, показва, че конюнктивната частица не трябва да се анализира като съответстваща по позиция на комплементизатора *че*, т.е. *да* заема различна синтактична позиция.

В теоретичните разработки, основаващи се на схващането, че синтактичните единици в изречението са организирани йерархично, са предложени различни подходи относно позицията на *да*. В ранна своя статия И. Кръпова (Кръпова 1998) анализира *да* като елемент (съюз), чиито свойства са подобни на тези на другите комплементизатори в българския език, но синтактичната му позиция е йерархично по-ниска поради факта, че *да* притежава модални свойства. Други изследователи анализират *да* като елемент (частица), който заема вътрешноизреченска позиция, типично свързваща я с модалността (Риверо 1994, Кръпова 2001, 2021) или дори с темпоралността (глаголното време) (Сочанац 2017). Тези елементи обикновено заемат вътрешноизреченски позиции, задължително са по-ниски от позициите на комплементизаторите, които обикновено се разполагат в лявата периферия на изречението, защото са отговорни за илокутивната му сила или за синтактичния му тип (декларативно, въпросително и т.н.).

Има някои синтактични свойства на *да*, които подкрепят анализа на този елемент като флективен и го разграничават от комплементизаторите: а) *да* трябва да е строго съседен на следходния глагол, вж. (5а) по-горе; б) *да* има поведението на проклитика; в) може да се появи в главно изречение, вж. (5б); г) може да се появи съвместно с комплементизатор, както е показано по-долу (7):

(7) Проектът е замислен така, че да отговаря на стандартите.

Дотук обърнахме внимание на някои от синтактичните особености на българската конюнктивна частица. В следващия раздел ще разгледаме част от нейните употреби и тяхното значение.

4. Употребата на българския конюнктив

Конюнктивът се използва в българския език в подчинени и в главни изречения. Употребата му в подчинени изречения е може би по-фреквентна, тъй като, както споменахме и по-горе, той съответства на съцинските конюнктиви в други индоевропейски езици, например западнороманските, а също и на подчинени изречения с инфинитив в езиците, които пазят тази особеност на глаголната морфология. Освен това начинът, по който балканските езици използват конюнктива в главни изречения, представлява специфична черта на балканския езиков съюз. По-долу ще покажем, че за разлика от западноро-

манските езици българският и другите балкански езици се отличават с разнообразна употреба на конюнктивна, включваща широк спектър от модални значения и позволяваща появата на тази структура в изречения с различна илокутивна сила – императивни, въпросителни и декларативни.

4.1. Конюнктив в подчинените изречения

Беше вече споменато, че по-голямата честота на подчинения конюнктив се дължи вероятно на липсата на конструкции с инфинитив. Вж. (8):

- (8) а. Je veux aller au cinéma. (френски)
аз искам отивам (ИНФ) на кино
Искам да отида на кино.

- б. Maria deve studiare. (италиански)
Мария трябва учи. (ИНФ)
Мария трябва да учи.

- в. Иван иска да пее.

Примерите по-горе показват сравнение между два западноромански езика, а именно френски (8а) и италиански (8б), и български (8в). В романските езици например (8а; 8б) модални глаголи като *искам*, *мога*, *трябва* и др. задължително изискват инфинитив, ако главното и подчиненото изречение имат идентичен субект. Вж. и примерите в (9):

- (9) а. Je voudrais étudier le grec. (френски)
аз искам уча. (ИНФ + ОПР. ЧЛЕН) гръцки

- б. Mi piacerebbe studiare il greco. (италиански)
ми харесва уча. (ИНФ + ОПР. ЧЛЕН) гръцки

- в. Бих искал да уча гръцки.

В сравнение със западноромански езици (9а; 9б) българският показва различно поведение (9в). Освен с разликата по финитност, редуването на инфинитив/конюнктив в небалканските езици е свързано със семантичните свойства на главния глагол. Всъщност има глаголи, чиито семантични свойства изискват подлогът на глагола на главната структура и подлогът на подчинената структура да са кореферентни. Например фазовите глаголи имат тази характеристика. Следващите примери илюстрират как се държат тези глаголи (10):

- (10) а. Je commence à lire. (френски)
аз започвам (КОМП) чета. (ИНФ)

- б. Comincio a leggere. (италиански)
започвам (КОМП) чета. (ИНФ)

- в. Започвам да чета.

Романските езици като френски (10а) и италиански (10б) използват в тези случаи инфинитивни изречения, въведени със специален съюз ком-

плементизатор (à, а), докато българският си служи със същата *да*-конструкция като в (8) и (9), където съответните романски глаголи не изискват такъв съюз.

Друга част от романските глаголи – модалните – притежават лексикални свойства, които налагат задължителен избор на морфологичен конюнктив, въведен от редовния за тези езици комплементизатор (*que, che*), ако подлогът на главното изречение и подлогът на подчиненото изречение не са кореферентни, вж. (11):

- (11) а. Je veux qu' il apprenne. (френски)
 аз искам (КОМП) той учи. (КОНЮНКТИВ)
 б. Voglio che lui impari. (италиански)
 искам (КОМП) той учи. (КОНЮНКТИВ)
 в. Искам той да учи.

Примерите в (11а, б) илюстрират характерната за глаголите с желателна семантика употреба на конюнктив от романски тип. Другите типове глаголи, които също могат да се свързват с конюнктив, са модалните глаголи за вероятност и необходимост (епистемични), както и за позволение, задължение или забрана (деонтични)¹.

Накрая ще посочим още един контекст, изискващ конюнктив в българския и в останалите балкански езици: отрицателната форма за бъдеще време, както в пример (12). Тъй като в случая става въпрос за аналитична глаголна форма, също свързана с отрицателната семантика като подобласт на модалността (отрицание на вероятност), логично е в синтактичната редица негацията, която заема по-висока позиция от модалността в генеративните модели, да има обхват върху модалната частица, което води до отрицанието на вероятността:

- (12) Мария няма да дойде.

Примерите показват, че българският език използва т.нар. подчинително наклонение в структури, които съответстват както на инфинитиви, така и на конюнктиви от романски тип. Това свойство на българския и на балканските езици като цяло е свързано със загубата на инфинитива.

4.2. Подчинителното наклонение в главни изречения

Този раздел е посветен на прегледа на различните употреби на подчинителното наклонение в главни изречения. Също така ще представим терминологията, използвана в анализа, отнасяща се до различните модални значения, които те изразяват. По-конкретно ще покаже, че макар подлогът да се използва в главните изречения и в други езици, например

¹ Вж. по-долу за разграничението между епистемична и деонтична модалност.

в западните романски езици, съответните структури в българския език са по-разнообразни, що се отнася до тяхната интерпретация и модални характеристики. Вж. например (13):

(13) а. Dove dovrei andare? (италиански)

къде трябва отида. (ИНФ)

б. Къде да отида?

За разлика от италианския пример в (13а) българският в (13б) използва различна езикова стратегия за изразяване на същото значение: докато в първия случай се използва модален глагол, във втория се избира балкански конюнктив. Именно този вид употреби ще разгледаме в останалата част на този раздел, по-специално различните модални значения, предавани от подлози, които се срещат в главни изречения. Ще покажем, че подлогът може да се появява в изречения, носещи различна илокутивна сила: повелителна², въпросителна и декларативна. Освен това, за да опишем разнообразието от модални значения, изразявани в подобни изречения, свързваме императивните структури с един специфичен тип модалност, а именно деонтичната модалност, която може от своя страна да бъде класифицирана в четири подгрупи: задължение, желание, позволение и подкана. Въпросителните изречения, от друга страна, се свързват или с деонтична модалност, или с дубитативно-епистемична модалност. В последния случай съмнението, изразено от говорещия, може да се отнася или до истинната стойност на самото изказване, или до елементи, принадлежащи към контекста. Ще бъде показано също така, че конюнктивите, появяващи се в този тип изречения, могат да предават и други модални нюанси, най-вече миративност. И накрая това, което ще анализираме като декларативни клаузи, всъщност представляват съкратени конструкции, съответстващи на съкратени контрафактуални условни изречения или на структури. В следващите параграфи ще анализираме структури, взети от българския WordNet и Българския национален корпус, като се фокусираме върху модалните значения, изразявани от главни конюнктиви в повелителни, въпросителни и декларативни изречения (вж. по-подробно Нягу 2019).

Първо обаче ще разгледаме по-отблизо връзката между повелителното наклонение и конюнктива. Тези две „наклонения“³ имат не само

² Използваме термина „императив“ в традиционния смисъл, т.е. като морфологично маркирано повелително наклонение.

³ Тук няма да коментираме до каква степен има основание мнението, че в българския език конюнктивът е вид наклонение. Този спор в българската лингвистика е добре известен и мненията и досега са противоположни – вж. напр. Маслов (1962), Куцаров (1999: 400), Ницолова (2008).

редица общи морфосинтактични характеристики, но и споделят различни семантични свойства в междуетиков план. Докато балканските езици са склонни да заменят в определени случаи императива с конюнктив, западните романски езици използват последния само в ситуации, в които липсва императивен морфологичен облик, който би могъл да се използва вместо него, или когато говорещият иска да изрази желание (волунтативна модалност) вместо заповед (императивна модалност). Последният тип ситуации обаче е характерен за балканските езици, всеки от които притежава императив като самостоятелна грамема. От семантична гледна точка двете основни общи свойства, които императивът и конюнктивът споделят с останалите наклонения, засягат това, което Джон Сърл и Даниел Вандервекен (1985) наричат „world-to-word fit“ (съответствие между света и езика), както и заради темпоралните ограничения, характерни за парадигмите на двете наклонения. От гледна точка на темпоралните рестрикции Т. Сочанац (2017) анализира славянските конюнктиви в подчинени изречения и показва, че те „могат да се свързват само с ограничен, ориентиран към бъдещето времеви интервал по отношение на референтното време на главния предикат“ (Сочанац 2017: 78). Що се отнася до първата характеристика, и императивът, и конюнктивът принадлежат към групата на наклоненията, изразяващи съответствие между света и езика (вж. дискусията, представена в Т. Сочанац 2017). По-конкретно семантиката на императивните изречения и на конюнктивите в главни изречения с императивно значение реферира към това какъв трябва да бъде светът според определени норми или според волята, желанията, очакванията на говорещия и т.н.

Задължението (т.нар. облигативна модалност) например винаги се свързва със заповеди, изречени от говорещия, или с поредица от правила/законои, на които адресатът трябва да се подчини, както е например в следното изречение (14):

(14) Да затвориш вратата!

Волята, от друга страна, измества желанията на говорещия, както и молбите и заповедите (Попова, Спенсер 2020). Използваме разграниченията, направени в изследванията на А. Аман и Дж. ван дер Ауера (Аман, Ван дер Ауера 2004), за да класифицираме волята, или волунтативната модалност в следните подвидове: подкана, увещаване или желание, които спадат към областта на опитативната модалност, понякога наричана и хортативна. Следните примери илюстрират употребата на конюнктив в опитативно-модални пожелания (15а) и с подбудителна/хортативна (15б) семантика:

(15) а. Да бъдеш винаги щастлив!

б. Да се опитаме!

Примерите в (16) от българския WordNet и Българския национален корпус илюстрират употребата на конюнктивни конструкции, използвани в повелителни контексти:

(16) а. Ти да мълчиш!

б. Да се използва само за зайци под 5 кг.

в. Да разгледаме това следствие.

г. Да ви е честит новият стадион! (Пожела кметът на София.)

Примерите показват, че от гледна точка на т.нар. коренна модалност, която се свързва с твърдения относно това как трябва/може или не трябва/не може да стоят нещата от гледна точка на определени обстоятелства, а не от гледна точка на това, което говорещият знае, българските конюнктивни конструкции изразяват, между другото, задължение (един от аспектите на деонтичната модалност), както е в (16а) и (16б), и воля (един от аспектите на волунтативната модалност), както е в (16в) и (16г). Нека разгледаме примерите един по един.

Що се отнася до задължението, то може да идва или от говорещия (16а), или от някаква норма (16б). В първия случай говорещият налага на адресата да извърши или по-често да престане да извършва някакво действие, а именно да спре да говори. Въпросната употреба може да се свърже с това, което в традиционните граматики се нарича „повелително наклонение“. Не анализираме този пример като изразяващ хортативна модалност, т.е. като подбуда или призив, изразени от говорещия към адресата, защото смятаме, че в случая семантиката на изречението е по-силна и това я приобщава към семантичния подклас на задължението, а не към подкласа на хортативната модалност, която от своя страна е близка до волеизявлението. За сметка на това пример (16б) е по-лесен за анализиране, тъй като тук модалната семантика се основава на някакъв вид регулация. От това следва, че семантично този пример може да се анализира като задължение, наложено на адресата(ите) от някаква норма, която той или те трябва да спазва(т).

Що се отнася до волеизявата, тя е представена от примера в (16в), който изразява кохортативно⁴ значение, и от примера в (16г), изразяващ оптативно значение. Първото е израз на желанието и призива на говорещия адресатът или адресатите да извършат определено действие, в частност в примера в (16в) говорещият иска адресатите да помислят за опре-

⁴ Кохортативното значение е подвид на хортативното значение: накратко казано, докато хортативното значение се използва, за да насърчи или подтикне някого да направи нещо, кохортативното значение включва говорещия като получател.

делен факт. Кохортативното значение се свързва с първо лице множествено число, следователно говорещият е един от адресатите. Както беше споменато по-горе, пример (16г) е изказване с оптативно значение. По-конкретно говорещият е кметът на София и той желае адресатите да се радват на новия стадион. Оптативната модалност включва само желанията на говорещия и няма апел, който да произлиза от тях. Следователно адресатите са по-скоро експериенцери, а не агенти.

Интерогативните конструкции, от друга страна, могат да изразяват или деонтична модалност, подобно на императивните конструкции, или епистемична модалност. По-конкретно тези изречения обикновено се използват за изразяване на съмнение, недоумение и волеизявление, наред с други субективномодални значения.

Следващите примери (17а; 17б) илюстрират как деонтичната модалност може да се изрази чрез въпросителна конструкция:

(17) а. Да взема ли лъжичка?

б. Да тръгвам ли?

Пример (17а) е въпросително изречение, което изразява задължение или желание. Говорещият пита адресата дали трябва да вземе лъжичка, защото това е наложено от обстоятелствата или се изисква от адресата, или защото адресатът иска говорещият да го направи. В първия случай изказването изразява задължение, защото предполага наложено действие, т.е. действие, което говорещият трябва да извърши. Във втория случай изказването изразява желание, защото включва желанието на адресата говорещият да извърши действието. Същата аргументация е приложима и към пример (17б).

Когато изразяват епистемична модалност, отнасяща се до истинното значение на дадено твърдение или по-точно до възможността или необходимостта от истина (Байби, Флайшман 1995), въпросителните структури обикновено изразяват съмнение, както е в пример (18) по-долу:

(18) Ти да не си болен?

Примерът в (18) принадлежи към дубитативно-епистемичния подтип на модалността, чрез който говорещият изразява несигурност относно истинността на информацията, в случая – свързана със здравословното състояние на адресата.

Епистемичните въпроси понякога имат и други модални нюанси, като например миративност – термин, използван за обозначаване на изказване, съдържащо информация, която говорещият счита за нова или неочаквана (ДеЛанси 2001: 370). Вж. например (19):

(19) Ти да не си си изпил акъла?

Ти да не си полудял, бе!

Структурите в (19) са изказвания, в които говорещият изразява недоумение, вероятно вследствие на предишно изказване на адресата. Тези въпросителни изречения имат дубитативно-епистемична семантика, а миративният нюанс е тясно свързан с дубитативната интерпретация, която се усилва чрез добавения ефект на неочаквано осъзнаване, неподготовеност на ума или изненада от страна на говорещия.

Последният тип структура, който ще опишем тук, са декларативните изречения, съдържащи конюнктивна конструкция. Тези структури най-често съответстват на контрафактуални условни изречения като тези в (20):

(20) а. Да беше се научил да пишеш (сега нямаше да се скиташ из горите).

б. Да го бях потърсила тук.

Изреченията в (20) показват поведение на съкратени изречения с условна семантика. Въпреки че пример (20а) може да се интерпретира и като пълнозначно условно изречение, анализът му като съкратено изречение е приложим както към (20а), така и към (20б), защото и в двата случая говорещият изказва съжаление за действие, свързано с миналото. В първия случай съжалението се отнася до действие, което адресатът е трябвало да извърши, докато във втория съжалението се отнася до действие, за което говорещият съжалява, че не е извършил.

В този раздел разгледахме семантиката на конюнктивните конструкции в главни изречения. Беше показано, че т.нар. конюнктив в българския език може да се появи в повелителни, въпросителни и декларативни изречения и че всеки тип изречение притежава и допълнителни модални значения. Императивите могат да изразяват задължение или воля, инте rogативите изразяват както коренна, така и епистемична модалност, докато декларативите имат контрафактивна семантика и изразяват съжалението на говорещия за действия, свързани с миналото и извършени от самия него или от друго лице. В по-широк езиков контекст всички тези модални значения се срещат и в останалите езици, принадлежащи към балканския езиков съюз.

5. Заключение

В тази статия бе направен общ преглед на конюнктивните конструкции в българския език от гледна точка на тяхната модалност. Беше показано, че основните характеристики, наблюдавани в тези синтактични структури, се споделят и от други балкански езици, по-конкретно от тези, които формират балканския езиков фонд. Т.нар. подчинително наклонение се употребява в българския език както в подчинени, така и в главни изречения, като двете употреби са свързани с различни синтактични и се-

мантични характеристики. Употребата на балкански тип конюнктив в подчинените изречения в българския език и в другите балкански езици съответства както на конюнктив, така и на инфинитив от романски тип.

От друга страна, употребите на конюнктивни конструкции в главни изречения служат предимно за изразяване на специфични модални значения, което позволява да се избегне използването на модален глагол, за разлика от аналогични контексти в романските езици, в които модалният глагол е задължителен. Конюнктивни конструкции могат да се появят в повелителни, въпросителни и декларативни структури, където изразяват главно деонтична и епистемична модалност. Изследването на тези структури би могло да се превърне във важен инструмент за по-задълбочено разбиране на някои синтактични и семантични характеристики на българския език и на типологичното му място в балканския езиков съюз.

ЛИТЕРАТУРА

- Асенова 2002:** Асенова, П. *Балканско езикознание*. [Asenova, P. *Balkansko ezikoznanie*]. Велико Търново: Фабер, 2002.
- Аман, Ван дер Ауера 2004:** Ammann, A., J. van der Auwera. Complementizer-headed main clauses for volitional moods in the languages of South-Eastern Europe. // Olga Mišeska Tomić (ed.). *Balkan Syntax and Semantics*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2004, 293 – 314.
- Байби, Флайшман 1995:** Bybee, J., S. Fleischman. Modality in grammar and discourse: An introductory essay in Modality. // Joan L. Bybee, Suzanne Fleischman (eds.). *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins, 1995, 1 – 14.
- Банфи 1985:** Banfi, Em. *Linguistica balcanica*. Bologna: Zanichelli, 1985.
- Гаравалова 2004:** Гаравалова, Ил. За организацията на морфологическата категория ‘вокатив’ и характера на т.нар. звателни форми в съвременния български книжовен език. [Garavalova, Il. Za organizatsiyata na morfologicheskata kategoriya ‘vokativ’ i haraktera na t.nar. zvatelni formi v savremenniya balgarski knizhoven ezik.] // *Български език*, 2004, № 2 – 3, 137 – 142.
- Георгиев 1968:** Georgiev, Vl. Le problème de l’union linguistique balkanique. // *Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*. Bd. VI Linguistique. Sofia, 1968, 7 – 19.
- Георгиев 1977:** Georgiev, Vl. L’union linguistique balkanique. L’état actuel des recherches. // *L’Union linguistique balkanique. Actes du colloque international sur les problèmes de la linguistique balkanique*. Varna, 11 – 16 octobre 1976. Sofia, 1977, 5 – 15.

- ДеЛанси 2001:** DeLancey, S. The mirative and evidentiality. // *Journal of Pragmatics* 33.3, 2001, 369 – 382.
- Демирадж 1970:** Demiraj, S. De la perte de l'infinifitif en albanais. // *Studia Albanica* 7, 1970, 125 – 130.
- Джоузеф 1983:** Joseph, B. *The synchrony and diachrony of the Balkan infinitive*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Кръпова 1998:** Krapova, I. Subjunctive complements, null subjects and case checking in Bulgarian. // *University of Venice Working Papers in Linguistics* 8, 1998, № 2, 73 – 93.
- Кръпова 2001:** Krapova, I. Subjunctives in Bulgarian and Modern Greek. // Angela i Ralli, Maria Luisa Rivero (eds.). // *Comparative Syntax of the Balkan Languages*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2001, 105 – 126.
- Кръпова 2021:** Krapova, I. Complementizers and particles inside and outside of the left periphery: The case of Bulgarian revisited. // Björn Wiemer, Barbara Sonnenhauser (eds.). *Clausal complementation in South Slavic*. Berlin and Boston: Mouton de Gruyter, 2021, 211 – 269.
- Кръпова, Чинкуе 2018:** Krapova, I., G. Cinque. Universal Constraints on Balkanisms. A case study: The absence of Clitic Climbing. // Iliyana Krapova, Brian Joseph (eds.). *Balkan Syntax and (Universal) Principles of Grammar*. Berlin and Boston: Mouton de Gruyter, 2018, 151 – 196.
- Куцаров 1999:** Куцаров, И. Морфология. // Бояджиев, Т., И. Куцаров, Й. Пенчев. *Съвременен български език*. [Kutsarov, I. Morfologija. // Boyadzhiev, T. I. Kutsarov, Y. Penchev. *Savremeninen balgarski ezik*.] София: ИК „Петър Берон“, 1999.
- Маслов 1962:** Маслов, Ю. С. К семантике болгарского конъюнктива. [Maslov, Y. K semantike bolgarskovo konyunktiva.] // Учен. зап. ЛГУ. № 316. Сер. филол. наук. Вып. 64. *Славянское языкознание*: Сб. ст. / Отв. ред. Б. А. Ларин. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962, 3 – 10.
- Мирчев 1937:** Мирчев, К. *Към историята на инфинитивната форма в българския език*. [Mirchev, K. *Kam istoriyata na infinitivnata forma v balgarskiya ezik*.] София: Придворна печатница, 1937.
- Мишеска-Томич 2006:** Mišeska-Tomić, O. *Balkan Sprachbund Morpho-Syntactic Features*. Dordrecht: Springer, 2006.
- Ницолова 2008:** Ницолова, Р. *Българска граматика. Морфология* [Nitsolova, R. *Balgarska gramatika. Morfologiya*.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2008.
- Нягу 2019:** Neagu, A. *The Syntax and Semantics of Bare Subjunctives in Romanian: a Balkanism*. MA Thesis, 2019.

- Пань Динделеган 2015:** Pană Dindelegan, G. *The syntax of Old Romanian*, Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Попова, Спенсер 2020:** Popova, G, A. Spencer. Volitional Mood in South Slavic with a Focus on Bulgarian: A Paradigmatic View. // *Linguistica*, 60, № 1, 61 – 81.
- Риверо 1994:** Rivero, M. L. Clause Structure and V-Movement in the Languages of the Balkans. // *Natural Language and Linguistic Theory* 12, 1994, 63 – 120.
- Ролфс 1933:** Rohlf, G. *Scavi linguistici nella Magna Graecia*. Halle-Roma, 1933.
- Росети 1978:** Rosetti, Al. *Istoria limbii române I*. Bucharest: ed. Științifică și enciclopedică, 1978.
- Сандфелд 1930:** Sandfeld, Kr. *Linguistique balkanique: problèmes et résultats*. Paris: Champion, 1930.
- Сочанац 2017:** Sočanac, T. *Subjunctive Complements in Slavic Languages: A Syntax-Semantics Interface Approach*. Doctoral Thesis, 2017.
- Сърл, Вандервекен 1985:** Searle, J., Vanderveken, D. *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge University Press, 1985.
- Филипиде 1927:** Philippide, Al. *Originea românilor*. Iași: Viața Românească, 1927.
- Хил 2013:** Hill, V. The emergence of the Romanian subjunctive. // *The Linguistic Review* 30.4, 2013, 547 – 583.
- Хил, Мишеска-Томич 2009:** Hill, V., O. Mišeska-Tomić. A Typology of Subjunctive Complements in Balkan Languages. // *Bucharest Working Papers in Linguistics XI*, № 1, 2009, 197 – 208.
- Хорокс 2010:** Horrocks, G. *Greek: a history of the language and its speakers*. Wiley-Blackwell, 2010.

ВЪПРОСЪТ ЗА ПРОИЗХОДА И ГРАМАТИКАЛИЗАЦИЯТА НА ЛЕКСЕМАТА *ЕДИН*

Лука Молилари
Венециански университет „Ка’ Фоскари“

Лука Молилари. К вопросу о происхождении и грамматикализации лексемы *един* (*един*)

В данной статье предлагается синтаксический подход к грамматикализации *един* ‘один’ от числительного к неопределённому маркеру. Всё больше исследований в литературе признают, что *един*, помимо функции числительного, принял на себя функции неопределённого маркера, вводя референты, которые известны говорящему, но неизвестны слушающему. Более того, *един* также начал приобретать некоторые черты, характерные для неопределённых артиклей, например, способность встречаться в родовых предложениях с нереферентной интерпретацией. Предложенный анализ показывает, что различные функции *един* (числительное, специфическое неопределённое, неспецифическое неопределённое), соответствуют различным синтаксическим свойствам, которые могут быть переведены в различные структурные позиции внутри именной группы. Точнее, утверждается, что числительное находится в SpecNumP, неопределённый конкретный маркер – в SpecDP, а почти-неопределённый артикль – в D. Полученный синтаксический путь, как утверждается, полностью соответствует классическим формальным представлениям о грамматикализации и отражает процесс, управляемый общими принципами экономии языка. Выдвигается также формальное предположение о происхождении лексемы *един*, которая, возможно, является результатом процесса «перестановки синтаксических границ» (rebracketing) исходного слова, означающего «один» **инъ*, с его наречным усилителем **(й)едь*.

Ключевые слова: болгарский язык, грамматикализация, неопределённый определитель, числительное «один», «перестановка синтаксических границ»

Luca Molinari. The Question of the Origin and Grammaticalization of the Lexeme *One* (*един*)

This article proposes a syntactic approach to the process of grammaticalization of word *edin* (‘one’) from a numeral to an indefinite marker. The grammaticalization of the numeral ‘one’ into an indefinite marker (and, ultimately, into an indefinite article) is very frequent cross-linguistically. Bulgarian is not an exception to this general pattern: an increasing number of studies recognize that *edin* has assumed the functions of an indefinite marker. In particular, beyond its numeral function, *edin* is able to introduce referents which are known to the speaker but are unknown to the hearer.

Moreover, it has also started assuming some features typical of indefinite articles, such as the ability to occur in generic sentences with non-referential interpretation. The present analysis shows that the different functions (numeral, specific indefinite, non-specific indefinite) *edin* takes up correspond to different categorial statuses with different syntactic properties that can be reconducted to different structural positions inside the nominal expression. The resulting syntactic path of *edin* is perfectly in line with classical formal accounts of grammaticalization and reflects a process guided by general principles of the economy of language. A formal proposal for the origin of the lexeme *edin* is also proposed: it is argued to be the result of rebracketing of the original word for ‘one’ **in*” with its adverbial reinforcer **(j)ed*’.

Key words: Bulgarian language, grammaticalization, indefinite determiner, numeral ‘one’, rebracketing

1. Встъпление

Още през 80-те години на XX век българските учени приписват на числителното *един* допълнителен статут на изразител на неопределеност, въпреки че спорят за категориалния му статут. Ст. Георгиев (Георгиев 1978), П. Пашов (Пашов 1978), С. Стоянов (Стоянов 1987), В. Зидарова (Зидарова 2017) го смятат за неопределително местоимение¹; Ю. С. Маслов (Маслов 1982), Р. Ницолова (Ницолова 2008; 2017) и С. Буров (Буров 2004) твърдят, че е неопределителен член; Хр. Стаменов (Стаменов 1985; 1987) и И. Куцаров (Куцаров 2007) заемат междинна позиция, като твърдят, че „[...] поне в определени позиции *един* (наричан частица, местоимение, неопределена форма пр.) поема функция на „неопределителен член“ (Куцаров 2007: 450) в някои контексти, но не и в други, поради което не може да се смята за пълноправен неопределителен член (за подробен литературен обзор вж. Зидарова 2018, Алексова 2019, Стоевски 2019).

Следвайки значимите изследвания на Т. Гивон (Гивон 1981) и Б. Хайне (Хайне 1997), които описват процеса на граматикализация на числителното ‘един’ в различни езици, Л. Гайст (Гайст 2013) оценява степента на граматикализация на *един* в българския и адаптира предишните модели, за да характеризира по-точно мястото на тази лексема в граматичната система на българския език. Неотдавнашната работа на Е. Йовкова-Шии (Йовкова-Шии 2022) разглежда функциите на *един* и прави малки промени в модела на Гайст. Равносметката от изследванията на Л. Гайст и Е. Йовкова-Шии е, че числителното *един* определено е

¹ В. Зидарова (Зидарова 2017: 35) разграничава два варианта на местоимението: *неопределително местоимение*, което въвежда референти, които не могат да бъдат идентифицирани нито от говорещия, нито от слушащия, и *полуграматикализирано неопределително местоимение*, чийто референт може да бъде идентифициран само от говорещия.

придобило статут на неопределителен маркер и е започнало да развива някои функции, типични за неопределителния член, въпреки че все още не може да се смята за пълноправен неопределителен член.

Като изхождаме от добре познатия функционален модел на Л. Гайст, в настоящата статия ще предложим формален синтактичен модел за граматикализацията на *един* (тук няма да разгледаме множественото число *едни*) и ще коментираме как този процес съответства на съвременните генеративни модели на граматикализацията – вж. например И. Робъртс и А. Русу (Робъртс, Русу 2003), Е. ван Гелдерен (Ван Гелдерен 2004) и по-късни работи². Освен това ще покажем как такъв процес може да е започнал със самото образуване на числителното *един*, което приемаме за резултат от т.нар. „пренареждане на синтактичните граници“ (rebracketing) и „приписване на различна синтактична категория“ (relabeling), описано от Х. Вайс (вж. Вайс 2019, 2021).

Настоящата статия е организирана по следния начин: Раздел 2 описва модела на Л. Гайст и индивидуализира етапа на граматикализация на *един*. В Раздел 3 се разглеждат различните синтактични позиции на *един* според различните му функции. Раздел 4 доказва, че синтактичната промяна, която е претърпяло числителното *един*, съответства на приетите понастоящем формални модели за граматикализация на лексикалните единици. В Раздел 5 предлагаме възможно обяснение за начина, по който това числително се е образувало. Раздел 6 съдържа заключението.

2. Моделът на граматикализация на *един*

Влиятелните разработки на Т. Гивон (1981) и Б. Хайне (1997) вече показваха, че в различни езици числителното ‘един’ е претърпяло процес на граматикализация от числително към неопределителен маркер (и накрая към неопределителен член) и че този процес изглежда твърде последователен, тъй като преминава през приблизително едни и същи етапи³. Т. Гивон анализира данни от иврит, английски и испански език и предлага следния триетапен процес, вж. (1):

- (1) квантификация > референтност/денотация > генеричност/конотация (Т. Гивон 1981: 50).

Моделът в (1) е представен като импликационна скала, в която всяка функция може да бъде придобита само ако лексемата ‘един’ е добила и

² Обсъждането на формалния модел на *един* се основава на неотдавнашната работа на Л. Молинари (под печат).

³ Поради последователността на този процес М. Робийтс и Х. Куикенс (Робийтс, Куикенс 2013: 3) смятат, че той „се ръководи от универсални принципи на езиковото структуриране“. Навсякъде в текста преводът е мой – Л. М.

всички останали вляво от нея. ‘Един’ възниква като числително: първоначалната му функция е квантификаторна (т.е. да сигнализира, че множеството, спрямо което говорещият квантифицира, е съставено от един обект). Придвижвайки се надясно по скалата, числителното претърпява „семантично избледняване“ (semantic bleaching), т.е. губи част от семантиката си. На междинната стъпка се губи квантификационната функция и ‘един’ само въвежда референтни същности (но не ги квантифицира). На последния етап се губи референтната му функция: на този етап ‘един’ може да въвежда нереперентни същности (например в общи или генерични контексти).

Б. Хайне (1977: 72 и сл.) предлага модел, състоящ се от пет стъпки, който в общи линии запазва предложения от Т. Гивон подход. Етапите са представени в (2):

- (2) а. числително
- б. представителен маркер (presentative marker)
- в. специфичен маркер
- г. неспецифичен маркер
- д. генерализиран член.

Приблизително същото разпределение по етапи възприема и Л. Гайст в своя модел на граматикализация на *един* в българския език, представен в Таблица 1 с кратко обяснение за особеностите на всеки етап⁴.

Таблица 1. Моделът на граматикализацията на *един* в българския език (адаптиран по Гайст 2013: 145)

Етап	Функция
(i) Числително	Множеството, върху което говорещият квантифицира, е съставено от единичен брой.
(ii) Представителен маркер	Въвеждане на нов дискурсно значим референт (за който се говори в следващите изречения); референтът е известен само на говорещия.
(iii) Специфичен маркер	Въвеждане на нов референт (независимо от неговата значимост), известен само на говорещия.
(iv) Предикативна и генерична употреба	Нереперенциална интерпретация в предикативна позиция и в генерични изречения.

⁴ Е. Йовкова-Шии запазва подредбата на етапите на Л. Гайст, като само заменя „предикативна/обща употреба“ с по-общия етикет „неспецифичен маркер“ (както в модела на Б. Хайне). Този етап на свой ред е допълнително разделен на три подетапа: „предикативна употреба“, „генерична употреба“ и „непредикативна/негенерична употреба“.

(v) Нереференциална употреба в обхвата на отрицанието и модалните глаголи	Интерпретация с тесен семантичен обхват, типична за модални или отрицателни оператори.
(vi) Обобщен/генерализиран член	Задължителен член във всички неопределителни контексти.

Функцията на числителното (i) е съвсем тривиална, в (3) тя е подчертана чрез употребата на наречието *само*⁵:

(3) *Само един телефон ли имате?* (с. 127).

Типичен контекст за представителния маркер (ii) е началото на приказките както в (4). В тази втора стъпка квантификационната функция вече отсъства, тъй като основната функция на *един* е да въвежда дискурсно значимия референт:

(4) *Имало едно време един старец. Той имал трима синове* (с. 131).

Относно (iii) Л. Гайст твърди, че условието, на което трябва да отговаря употребата на *един* като специфичен маркер, е „идентифицируемост“ според определението у Т. Йонин (Йонин 2013: 82), т.е. ако говорещият въвежда *един X*, той трябва да може да отговори на въпроса „Какво е X?“. Специфичността на *един* в този случай се изразява в това, че въвежда нов референт, известен на говорещия. Изречението в (5) може да получи продължение като в (5a), но не и това в (5b)⁶:

(5) *Чете ми се едно списание.*

a. *А именно – последният брой на „Ново време“.*

b. *# Каквото и да е*⁷ (с. 132).

Етапите (ii) и (iii) съответстват на това, което Т. Гивон нарича „референциалност/денотация“ на *един*. Лексемата в тези си функции ще бъде окачествена тук като „неопределителен детерминатор“. От функция (iv) нататък *един* навлиза в етапа, на който може да се окачестви като неопределителния член, тъй като именно функциите, описани в (iv) – (vi), обикновено се приписват на неопределителния член. Типичен пример в случая е употреба в групата на предикатива, която обаче в българския език може да получи само референциална интерпретация – вж. контраста между (6a) и (6b):

⁵ Примерите (3) – (9) са взети от статията на Л. Гайст (Гайст 2013), затова е посочена само съответната страница.

⁶ Английският еквивалент на изречението в (5) е „*I want to read a journal*“, където *journal* – „списание“, се въвежда от неопределителния член *a* (който в английския се е образувал от числителното *one* – „един“). Английското изречение е двусмислено, тъй като *a journal* – „едно списание“, може да означава както едно конкретно списание, така и каквото и да е списание (и дори може да се интерпретира като „Чете ми се списание, а не книга“).

⁷ # означава, че не е подходящо продължение на първото изречение.

(6) а. *Той е (*един) журналист по професия*⁸.

б. *Той е (един) журналист, когото познавам отдавна* (с. 139 и сл.).

Що се отнася до генеричните изречения, в тях *един* може да получава нереперенциална интерпретация, както е илюстрирано в (7):

(7) *(Един) лекар не би постъпил така* (с. 143).

Обаче функциите, описани в (v) по-горе, не са характерни за *един*: при отрицание този маркер може да получи само референциална интерпретация, както е в (8)⁹. Изречението в (8) може да означава само „Има една подробност, която той не спомена (но например спомена останалите)“, а не „Той не спомена никаква подробност“¹⁰.

(8) # *Той не спомена една подробност* (с. 144).

Елементът *един* не изпълнява и условието в (vi), понеже не е задължителен във всички неопределителни контексти, както и в пример (9) референтът *дете* не е необходимо да бъде въведен от *един*.

(9) *В стаята влезе дете* (с. 136, по Иванова, Ковал 1994: 59).

Разгледаните дотук факти са причината Л. Гайст да постави *един* приблизително в етап (iv), който обаче все още не е окончателно придобит¹¹. Това означава, че *един* в съвременния български език отговаря на всички изисквания, за да бъде разглеждан като неопределителен маркер/детерминатор. Поведението му в генерични изречения (и възможността да се появява като определение на предикатива) също подсказва, че е направил „крачка“ към превръщането си в неопределителен член, макар че все още не може да се смята за такъв.

3. Различни функции, различни позиции

В този раздел ще разгледаме синтактичната реализация на отделните функции на *един*. Ще покажем, че *един* може да заеме различни позиции в именната група в зависимост от функцията, която изпълнява.

3.1. Числителното *един*

Числителното *един* се различава от другите числителни, понеже притежава различни синтактични свойства. Първо, *един* има пълна пара-

⁸ (**един*) означава, че вмъкването на *един* би довело до неграматичност на изречението.

⁹ За интенционални контексти с подобна интерпретация вж. пример (5).

¹⁰ В английския си еквивалент изречението в (8) („*He did not mention a detail*“) е двусмислено и може да се интерпретира и по двата начина: „Има една подробност, която той не спомена“ и „Той не спомена никаква подробност“.

¹¹ Р. Ницолова (Ницолова 2008, 2017) отбелязва, че формата за множествено число (т.е. *едни*) е по-малко продуктивна и по-ограничена от тази за единствено число. Е. Йовкова-Шии (2022) обяснява това с по-малката степен на граматикализация. Множественото число *едни* заслужава отделно специализирано изследване.

дигма за род и число и се съгласува със съществителното име, което определя количествено. Това поведение е типично за прилагателните имена. Интересни идеи за позицията на *един* идват от една работа върху квантификаторите в българския език на Дж. Джусти и М. Димитрова-Вълчанова (Джусти, Димитрова-Вълчанова 1996). Авторките предполагат, че числителните в българския имат статус на опора, тъй като могат да подбират бройна форма (която, както е добре известно, се различава от обикновената форма за множествено число на съществителните от мъжки род), вж. например (10а). Освен това в присъствието на прилагателно (10б) числителните може лесно да бъдат „заобиколени“ от прилагателното (10б') (независимо от промяната в значението на конструкцията). Това е възможно, тъй като прилагателните се генерират в позиция на спецификатори в именната фраза (Чинкуе 2010) и поради това числителното не пречи на движението им (което би могло да бъде блокирано само от наличието на междинен спецификатор).

(10) а. *Два(та) стола/*столове.*

б. *Двете нови книги.*

б'. *Новите две книги* (Джусти, Димитрова-Вълчанова 1996: 133 и сл.).

За разлика от другите числителни *един* не предизвиква появата на специална форма на съществителното, а само се съгласува с него (11а – 11а'). Нещо повече, *един* заема фиксирана позиция в именната фраза, която авторките интерпретират като невъзможност този маркер да бъде „заобиколен“ от каквото и да е прилагателно, срв. (11б) и (11б'), които са неграматични именно защото прилагателното е преместено вляво от *един*.

(11) а. *Интересен стол/интересна книга/интересно дете/интересни очила.*

а'. *Един стол/една книга/едно дете/едни очила.*

б. *Една нова книга.*

б'. **Нова една книга.*

От представените факти следва, че в синтактично отношение *един* се намира в спецификаторната позиция на една от проекциите, образуващи именната фраза. Статусът му на спецификатор добре се съчетава с поведението му на прилагателно, тъй като, както споменахме по-горе, именно прилагателните заемат спецификаторни позиции. Това също така обяснява защо числителното *един* не може да бъде „заобиколено“, тъй като движението на прилагателното към по-висока позиция би било блокирано от него (а то, числителното, заема по-високата спецификаторна позиция) по силата на едно универсално за естествения език ограничение (т.нар. *Head Movement Constraint*). Вътрешната позиция на *един*

(т.е. в рамките на именната фраза) се доказва и от възможността този маркер да се появи след (но – а това е изключително важно – не и преди) показателно местоимение, вж. (12), както отбелязват М. Димитрова-Вълчанова и О. Томич (Димитрова-Вълчанова, Томич 2009):

(12) а. ? *Този един мъж.*

б. **Един този мъж* (Димитрова-Вълчанова, Томич 2009: 9).

Точната позиция на *един* може да бъде изведена от общи предположения за структурата на именната фраза: Г. Чинкуе (Чинкуе 2010) предлага числителните имена да се местят в специална проекция NumP (Numeral Phrase, т.е. числителна фраза), която се намира по-високо от проекциите за прилагателни имена, но по-ниско от левия край (left edge) (където например се срещат показателните местоимения – вж. Л. Брудже 2002, Дж. Джустини 2002). Следователно би могло да се предположи, че във функцията си на числително *един* заема позицията на спецификатора на NumP.

Трябва да се отбележи, че в тази си функция *един* не може да се замени с неопределително местоимение, тъй като заместването би дало неприемлив резултат, както е показано в (13б):

(13) а. *Само един телефон ли имате?*

б. #? *Само някакъв телефон ли имате?*

Тъй като по принцип само елементи от *един* и същи тип могат да се заместват един друг, (13) показва, че числителното и неопределителното местоимение принадлежат към две различни синтактични категории.

3.2. Неопределителният детерминатор *един*

Интерпретацията на неопределителния детерминатор *един* като елемент, отнасящ се до някаква конкретна същност, известна на говорещия, съответства синтактично на най-лявата област (на левия край) на именната фраза, тъй като йерархично най-високата част на именната структура е свързана с референциалността на целия израз (от С. Ебни 1987 нататък тази най-висока проекция е известна със символа DP – абревиатура на Determiner Phrase, т.е. фраза с опора детерминатор). Тъй като функцията на детерминатора *един* е именно референциална, естествено е да допуснем, че в този случай той се намира в DP.

В действителност има доказателства, че неопределителният детерминатор *един* е по-висок от другите числителни. Доказателствата идват от изречения като (14), където детерминаторът *едни* предхожда (и следователно заема по-висока позиция в структурата) числителното *двама*. Референциалната функция на *едни* в този пример е ясно изразена чрез изрече-
та добре известни, който показва, че референтът, въведен от *едни*, може да се идентифицира от говорещия. Трябва да се отбележи, че в (14)

едни е недвусмислено неопределителен детерминатор, тъй като е съчетан с броймо съществително¹².

(14) *Това го казвам, в случай че едни двама добре известни съфоруници вземат да си помислят нещо...* (bgTenTen12, 397374359)¹³.

Допълнително доказателство за по-високата позиция на неопределителния детерминатор *един* е фактът, че в същата позиция, показана в (14), могат да се появят и други неопределителни маркери, като *някакъв* (15). Също така в неопределителна функция по принцип е възможно *един* да се замени с *някакъв* (16). Тази замяна не би била възможна при *един* във функцията на числително – срв. (13), което е знак, че детерминаторът *един* принадлежи към синтактична категория, различна от тази на числителното *един*:

(15) *Някакви двама студенти ми гостуваха...*

(БНК, L00198386bCIA)¹⁴;

(16) *Един/Някакъв твой познат те търси по телефона.*

(Бисеров, Александрова 2023: 110)

След като установихме, че детерминаторът *един* се позиционира в DP, е необходимо да проверим дали този елемент заема позиция на опора или на спецификатор. За да направим това, прибягваме до разграничението на Дж. Джустини (Джустини 1997, 2002, 2015) между опори и спецификатори в класа на детерминаторите, което тя прави въз основа на данни от различни езици (напр. италиански, румънски, немски и др.). В Таблица 2 е представен частичен списък на свойствата, които са присъщи на елементи, заемащи SpecDP (като показателните местоимения), и опората D (т.е. като определителния член).

Таблица 2. Някои свойства на елементи, заемащи SpecDP и D.

Свойство	SpecDP (напр. показателни местоимения)	D (напр. определ. член)
Може да лицензира нулеви (елиптични) имена (NP).	Да	Не
Притежава способност за противопоставяне.	Да	Не
Има семантичен принос/интерпретируеми черти (interpretable features).	Да	Не

¹² Числителната употреба на множественото число *едни* се допуска само при съществителните *pluralia tantum* (Маслов 1982). Въпреки че в тази статия се фокусираме върху единственото число, примери от този тип могат да се намерят само с формата за множествено число *едни*, тъй като единственото число не може да се комбинира с други числителни.

¹³ bgTenTen12 е корпус на българския език, достъпен на SketchEngine (<http://www.sketchengine.eu>).

¹⁴ Български национален корпус: <https://dcl.bas.bg/bulncl/>.

Като се имат предвид свойствата в Таблица 2, неопределителният детерминатор *един* се изравнява с детерминаторите в SpecDP по възможността да лицензира появата на нулево (елиптично) име (17б) и по възможността да участва в семантично противопоставяне (от рода на *един* – *друг*) (18б):

- (17) а. *След живота, който беше водил, изходът можеше да бъде само един. Този <NP> (БНК, L00004702tDZE).*
 б. *На минаване през хола и през бара някои ме питаха къде съм бил. Един <NP> се провикна: – Хей, господине!*
 (БНК, 00048926tDAE)
- (18) а. *Ние сме тези, а не онези. Онези са назад*
 (БНК, L00003411bDCE).
 б. *Едни изглеждаха поуплашени, други – развеселени*
 (БНК, 00048852tDKE).

В допълнение детерминаторът *един* все още запазва някои интерпретируеми черти (напр. число) и има семантичен принос. Всъщност *един* въвежда само единични референти (singletons), така че неговият единичен квантификационен признак се запазва в неопределителната функция¹⁵. Семантичният му принос е идентифицируемост: присъствието на *един* сигнализира, че говорещият е в състояние да идентифицира референта.

По тези причини ще приемем, че неопределителният детерминатор *един* е в SpecDP. Това е в съответствие и с теорията на Дж. Джуги (Джуги 2002, 2015), която твърди, че референциалните елементи (като показателни местоимения) се намират в SpecDP, тъй като интерпретацията им на ниво логическа форма се осъществява именно в тази позиция. Нещо повече, приемането на *един* за намиращ се в SpecDP дава и принципно обяснение за семантиката на *един* като числително, когато се среща заедно с показателно местоимение – срв. пример (12а):

- (12) а. *Този един мъж.*

Ако неопределителният детерминатор *един* се намира в SpecDP също както и показателното местоимение, двата елемента ще се конкурират за една и съща позиция. Следователно в случаите, в които структурата съдържа експлицитно употребено показателно местоимение, единствената възможност *един* също да се появи, е да заеме ниската си позиция, т.е. SpecNumP, където се интерпретира като числително.

3.3. *Един* като почти-неопределителен член

От функциите, характерни за неопределителния член, *един* несъмнено е придобил възможността да получи нереференциална интерпрета-

¹⁵ Същото може да се каже и за *едни* в множествено число, тъй като референтите, които въвежда, винаги се интерпретират като множествени.

ция в генерични изречения (19). Приемаме този факт като доказателство за безспорната членна употреба на *един*:

(19) *Една жена винаги е права.*

Нека сега се върнем към Таблица 2. Анализът на свойствата на *един*, когато се среща в генерични изречения, много ясно показва, че в случая тази лексема е различна от неопределителния детерминатор. Всъщност във функция на това, което наричаме почти-неопределителен член, *един* не може да лицензира нулеви имена (20), а контрастът с *друг* води до референциална интерпретация, в която участват точно две същности (и следователно изречението губи генеричния си привкус) (21):

(20) *(Като говорим за жените) *Една <NP> винаги е права;*

(21) *# Една жена винаги е права, а друга жена никога не е.*

Относно интерпретируемите черти – почти-неопределителният член *един* не притежава такива: количественият признак, който е интерпретируем в неопределителната функция, тук става неинтерпретируем. В изречение като (19) съществителното *жена*, въведено от *една*, не се отнася до една-единствена жена, а по-скоро до разширението (extension) на самото съществително, съдържащо всички проявления на обектите, отговарящи на условието да бъдат *жена*. Така въпреки морфологичната форма за единствено число *един* се отнася до множество, съставено от множества обекти или същности. Що се отнася до семантичния му принос, той е избледнял, тъй като *един* не поставя никакво условие въвежданят от него обект да бъде идентифицируем, в резултат на което обектът съответства на нерелевантна същност (за която липсва дори презумпция за съществуване).

Допълнително потвърждение на различния категориален статус на почти-неопределителния член *един* е фактът, че не е възможно той да бъде заменен с неопределителното местоимение *някакъв* в (19), тъй като заместването би довело до референциална интерпретация (22). Изключително важно е обаче, че генеричната интерпретация се запазва, ако *един* се замени с определителен член (23):

(22) *# Някаква жена винаги е права;*

(23) *Жената винаги е права.*

Трябва да се отбележи, че *един* в генерична употреба не може да бъде изразител на числителното, тъй като комбинацията с наречието *само* (която е типична за семантиката на числителното) води до квантификационна интерпретация (24):

(24) *# Само една жена винаги е права.*

Представените доказателства са в посока на разглеждането на почти-неопределителния член *един* като реализация на опората D в DP. Както

ще бъде показано в Раздел 4, тази позиция напълно съответства на процесите на граматикализация, както се предполага от формалните модели.

4. Синтаксисът на граматикализацията на *един*

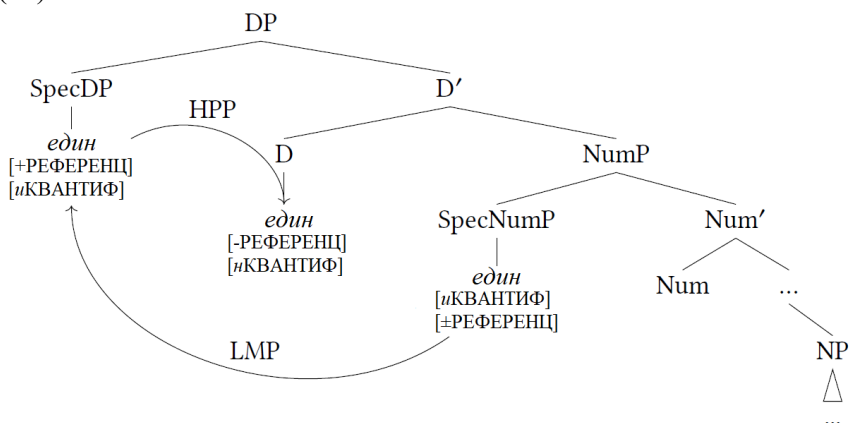
Едно от първите определения на граматикализацията е дадено от Й. Курилович (1965: 52), който пише, че „[г]раматикализацията се изразява в увеличаване на обхвата на дадена морфема, която преминава от лексикален към граматичен или от граматичен към по-граматичен статус“¹⁶. По този начин граматикализиращият се елемент преминава през процес, който го превръща във все по-граматичен.

На синтактично равнище този процес се описва от основните формални модели на граматикализацията (Робъртс, Русу 2003; Ван Гелдерен 2004 и следващи работи) като водещ към структурно опростяване. Това може да се постигне по малко по-различни начини. Според И. Робъртс и А. Русу (Робъртс, Русу 2003) такъв процес обикновено се състои в: а) изместване на елемента, подложен на граматикализация, нагоре в структурната йерархия, последвано от: б) структурен реанализ, в резултат на който се получава структура, която е по-проста от първоначалната. Стъпка а) е проявление на промяната на параметъра от движение на елемента в структурата (Move) към директно включване в структурата (Merge) (последното се смята за по-икономична операция), докато б) е пример за тенденция на езиковия парсер към генериране на по-прости структури. Моделът, предложен от Ван Гелдерен (Ван Гелдерен 2004; 2011 и др.), също обосновава етапите а) и б), като разработва два принципа, които ръководят процесите на граматикализация, а именно „принцип на късното включване“ (Late Merge Principle – LMP) и „принцип за предпочитание към генериране на опорни конституенти“ (Head Preference Principle – HPP). LMP също разчита на икономията на операцията за директното включване като по-икономична и следователно предпочитана, което Ван Гелдерен формулира като принцип „включи в структурата на възможно най-късен етап“ (Ван Гелдерен 2004: 12), изискващ елементите да бъдат директно включвани колкото е възможно по-късно в процеса на генериране на изречението, вместо да бъдат включвани по-рано и впоследствие премествани нагоре в структурната йерархия. Обаче HPP на практика означава, че в естествения език се предпочитат структури с опора пред тези със спецификатор, както се изразява Ван Гелдерен: „Бъди опора, а не фраза“ (Ван Гелдерен 2004: 11).

¹⁶ Оригиналният цитат е: „Grammaticalisation consists in the increase of the range of a morpheme advancing from a lexical to a grammatical or from a grammatical to a more grammatical status“.

Тъй като моделите за граматикализация на *един* приемат числителното за отправна точка на граматикализацията, целият процес, през който то преминава, може да бъде представен като в (25). Добавили сме символите на принципите на Ван Гелдерен, за да покажем, че граматикализацията на *един* е в съответствие с току-що въведените формални модели:

(25)



В (25) [иКВАНТИФ] се отнася към интерпретируемия количествен признак, а [иКВАНТИФ] – към неинтерпретируемия. Вместо това [+РЕФЕРЕНЦ] сигнализира за референтната функция (която липсва при [-РЕФЕРЕНЦ]). [±РЕФЕРЕНЦ] под числителното показва, че то може да бъде или референтно, или не (както е отбелязано от Т. Гивон).

По този начин моделът в (25) показва как граматикализацията на *един* е в съответствие с общите формални модели. Първата стъпка от числително към неопределителен детерминатор се съотнася с преминаването от SpecNumP към SpecDP. Това следва от прилагането на LMP на Ван Гелдерен (2004, 2011), докато от гледна точка на И. Робъртс и А. Русу (Робъртс, Русу 2003) тази промяна би следвало да се опише в термините на езиковата икономия. Втората стъпка – от неопределителен детерминатор към почти-неопределителен член – се изразява в реанализа на SpecDP в D (т.е. от спецификатор, който носи повече структура, в по-малка опора, която е структурно по-опростена и с по-малка когнитивна тежест).

На интерпретативно ниво този процес върви ръка за ръка със семантичното избледняване (както беше посочено в Раздел 2), формализирано от Е. Ван Гелдерен (ван Гелдерен 2011) чрез трети принцип, който ръководи граматикализацията, т.е. „икономия на признаците“ (“Feature Economy”), която облагодетелства неинтерпретируемите черти за сметка

на интерпретируемите¹⁷. Сравнението на спецификацията на чертите на всеки етап от граматикализацията на *един* естествено следва от този принцип: от числителното с интерпретируем количествен признак и неспецифицирано по отношение на референциалността до почти-неопределителния член с неинтерпретируем количествен признак и липса на референциалност.

Грамматикализирането на *един* в неопределителен детерминатор и в крайна сметка в неопределителен член е често срещано в различните езици. Като се има предвид моделът в (25) и като се приеме, че дори различните езици в основата си имат една и съща синтактична структура, е вероятно една от причините за последователността на този процес да произтича от структурни причини. Всъщност синтактичните правила ограничават възможността за движение на елементите вътре в номиналния израз. Тъй като числителното вече се ражда като спецификатор на една висока позиция, то може да се придвижи само до най-високата спецификаторна позиция (т.е. SpecDP). Оттук нататък всяко движение нагоре е блокирано, тъй като то би излязло извън именната фраза. Единствената оставаща възможност е тогава да се подложи на реанализ от спецификатора към опора.

Случаят с числителното *един* в славянските езици обаче е доста особен, тъй като самото числително най-вероятно е резултат от граматикализацията на две независими думи. Това е темата на Раздел 5.

5. За етимологията и формирането на *един*

Числителното *един* в славянските езици е с общ произход, който се отразява и в сходните морфологични форми, които то има в различните езици (напр. в руски и украински – *один*, в полски и чешки – *jeden*, в хърватски и сръбски – *jedan*, в македонски – *еден*, и др.). Обикновено се приема, че това числително е резултат от съпоставката между реконструираната форма **инъ*, произлизаща от индоевропейското **oyno* – ‘един’, и „префикса“ **ѣдъ/ѣдъ* (Ваян 1962; Комри 1992; Блажек 1999)¹⁸. Известно е, че **инъ* е оригиналната форма за ‘един’, докато няма съгласие относно семантиката на „префикса“. А. Ваян (Ваян 1962) предполага, че той произлиза от относително местоимение с неопределителна функция, реконструирано въз основа на среднобългарското *ѣдѣ кой*. Най-раз-

¹⁷ Изхождайки от определението на Н. Чомски (Чомски 1995), Е. ван Гелдерен приема, че неинтерпретируемите признаци са по-икономични от интерпретируемите, тъй като трябва да бъдат елиминирани, следователно поддържат деривацията.

¹⁸ В такъв контекст знакът *** означава, че формата е реконструирана, тъй като няма писмени доказателства за дадената дума.

пространеното мнение, споделяно от Б. Комри (Комри 1992), В. Блажек (Блажек 1999) и други, е, че *ѣдь/ѣдь първоначално е означавало ‘само’, за което свидетелства наличието на форми като ѣдва/ѣдѣва.

Това означава, че самото числително е резултат от процес на граматикализация, който е довел до опростяване на входната верига (input string) чрез синтез на две отделни думи в една. Какъв процес би могъл да обясни такъв резултат? Един възможен отговор идва от Х. Вайс (Вайс 2019, 2021), който описва някои случаи на процеси на граматикализация, включващи т.нар. *rebracketing* – изместване на синтактичната граница, и *relabeling* – приписване на различна синтактична категория. Това е процес, при който на дадена верига от думи се приписва основна структура, която се различава от първоначалната, и на някой елемент се приписва различна синтактична категория. Ключов пример, който той дава, е този със старонемското *als* – ‘като/когато/колкото’, възникнало чрез сливането на *al so* – ‘всичко както’. *Al* е служило за адвербиално подсилване на изречение, въведено от *so* (26а), така че двата елемента са били съседни. В старовисоконемски вече двата елемента са се слели (26б). Първоначално *al* и *so* са били разделени от изреченска граница, но обединяването на двата елемента е станало възможно заради изместването на тази граница преди *al*, както е представено в (26в).

(26) а. *bi namen uuéiz ich thih ál só man sinan drút scal*

Познавам те по име, както човек познава господаря си.

б. *Niman en was also gut also iob*

Никой не е бил толкова добър, колкото Йов.

в. [_{XP} *al* [_{CP} [_{C°} *so* [...]]]] > [_{CP} [_{C°} *also* [...]]] (Вайс 2021: 11).

Х. Вайс отбелязва, че интензифициращата функция на *al* се е запазила по време на универбацията, тъй като *also* отначало е било използвано като усилената форма на *so*. Освен това, тъй като двата елемента първоначално са били разделени от изреченска граница, факторът, който може да е благоприятствал за синтактичната промяна, е тяхното линейно съседство, което е довело до това двата елемента да попаднат в една и съща прозодична единица.

Случаят с ‘един’ (ѣдинъ или ѣдинъ, както се появява в първите старобългарски ръкописи) изглежда подобен на току-що описания. Нека да разгледаме някои факти, които помагат да се очертаят паралелите между двата случая. Известно е, че ‘един’ е само едно от значенията, които е дал развоят на *инъ, като другото е значението ‘друг’ (срв. напр. думата *иностранец*, т.е. от друга страна) (Комри 1992 и др.). Тъй като *инъ е двусмислено между тези две значения, е добавено *ѣдь/ѣдь, за да се разграничи семантиката на числителното от тази на ‘друг’, както предпо-

лага А. Ваян (Ваян 1962). Освен това, значението ‘друг’ вероятно е било развито на по-късен етап: Ф. Томсън (Томсън 1998: 811) установява, че думата *иномъшление* ‘съгласие’ (преведена от гръцкия *ὁμόνοια*) е била коригирана в *ѐдиномъшление* в по-късна версия на Псалтира, тъй като префиксът *ин-* вече е бил развил значението ‘друг’. Трябва да се добави и още нещо: досега няма засвидетелствани писмени примери за самостоятелна употреба на *ин* със значение ‘един’ (Курц 1958), винаги, когато *ин* се появява самостоятелно, то има значение ‘друг’. *ин* като ‘един’ се е запазило само в сложни съществителни, като *инорогъ* ‘еднорог’ (от гръцкия *μονόκερως*). Едно изследване на Л. Тасева (Тасева 2022) върху старобългарските композити с първа съставка *ин-* в значение ‘един’ доказва, че такива думи принадлежат към архаичния лексикален пласт: *ин-* се заменя с по-новите съставки, най-често с *ѐдин-*. Така имаме основание да смятаме, че значението ‘друг’ е възникнало от *ин-*.

Вече разполагаме с всички елементи за анализ на емблематичния случай на ‘един’. Първото нещо, което трябва да се има предвид, е, че *ин-* е породило семантиката на ‘друг’, която трябва да се корени в самото му основно значение. Е. Горишнева (Горишнева 2016) изследва различните функции, които ‘един’ може да изпълнява в българския и в руския език (освен като числително, то може да функционира и като прилагателно със значение ‘същият’, ‘единствен’, ‘от същия тип’ и т.н.), и обособява *единичността* (singularity) като значението, което лежи в основата на всички различни употреби на този елемент. Тя извежда различните значения, като прилага понятието за единичност на различни нива: разграничава „единичност, свързана с обекта“ (“object-related singularity”) и „дистрибутивна единичност“ (“distribution-related singularity”) (Горишнева 2016: 146). Първото обяснява количественото му значение (т.е. ‘само един’), докато второто поражда значението ‘от същия тип’. Ако приложим разсъжденията на Горишнева към разглеждания случай, *инорогъ* е случай на свързаната с обекта единичност (тъй като има само едно проявление на *рог*, а *ин-* превежда гръцкото *μόνo-*), докато *иномъшление* е случай на единичност, свързана с дистрибуция (тъй като може да съществуват повече проявления на мисленето, които да са от един и същи тип; тук *ин-* превежда гръцкото *μόνo-*). Последният случай вече „хвърля мост“ към отслабването на семантиката на единичност на *ин-*: прилагането на понятието за единичност към множество същности благоприятства загубата на семантиката на *ин-* като ‘най-малко и най-много един’. Отслабването на горната част ‘най-много един’ проправя пътя за развитието на семантиката на „другостта“, която възниква в контраст с първоначалното значение на единичността.

Ако този анализ е правилен, тогава отслабването на горната граница на *ин-* е довело до необходимостта от нейното укрепване чрез добавяне на подсилващ елемент (както в случая с *als*). В този момент *ин-* трябва да е било модифицирано все по-често от **ѣдь/ѣдь*. Съседството на двата елемента, за които се предполага, че образуват уникално прозодично единство, би могло да е благоприятствало за преместването на синтактичната граница, както е показано в (26в). По този начин адвербиалният подсилващ елемент вече не е от категорията AdvP, а се причислява към категорията QR. В този случай пренареждането на изходната структура с изместване на фразовата граница на *ин-* вляво от **ѣдь/ѣдь* е още по-лесно, защото между тях няма изреченска граница. В (27) представяме процеса, като определяме **инъ* чрез категорията квантификатор (QR), а **ѣдь/ѣдь* – като адвербиален подсилващ елемент (AdvP).

(27) [QP [AdvP **ѣдь/ѣдь*][Q' **инъ*]] > [QR *ѣдинъ/ѣдинъ*]

Тук няма непосредствено семантично изследняване на усилващия елемент **ѣдь/ѣдь*, тъй като неговата цел е да подсили горната граница 'най-много един' на **инъ* и да го разграничи от **инъ* със значение 'друг'.

За съжаление, както беше подчертано по-рано, няма писмени доказателства за отделните случаи на поява на **ѣдь/ѣдь* и *ин-* в значение 'един'. Все пак допълнителна подкрепа за този анализ идва от един подобен процес, описан от К. Мирчев (Мирчев 1978). Както той пише, старобългарската частица *любѣ* „е могла да се присъедини към числителното *ѣдинъ* и да образува неопределително местоимение *любѣѣдинъ*“ (Мирчев 1978: 190). М. Витанова (Витанова 2005: 4) забелязва, че в диалектите на някои градове в Западна Тракия се среща неопределително местоимение *пудин*, което според авторката е възникнало от сливането на *поне* и *един*, по аналогия със старобългарското *любѣѣдинъ*. В село Тихомир същото неопределително местоимение има формата *барадин*, което според авторката идва от съчетанието на *барем/баре/бар* 'поне' и *един*. Тази форма „се употребява успоредно с *бадин* < стб. *любѣѣдинъ*, като между двете форми съществува и звукова близост“ (Витанова 2005: 5).

Заклучение

В тази статия изследвахме процеса на граматикализация на *един* в българския език. Най-напред разгледахме етапите, през които е преминал този маркер. След това изследвахме синтаксиса на *един*, като показвахме, че има поне три различни позиции за този елемент в именната фраза: SpecNumP – за числителното, SpecDP – за неопределителния детерминатор, и D – за почти-неопределения член. Като цяло беше пока-

зано, че процесът е в съответствие и с други процеси на граматикализация, познати в литературата и описани чрез формални модели: *един* първо претърпява движение нагоре в йерархията и след това бива реанализирано от SpecDP към D. Процесът води до структурно опростяване на *един* и до фаворизиране на неинтерпретируемите черти за сметка на интерпретируемите. В заключение обсъдихме начина, по който ‘един’ се лексикализира като единична дума от *ѐдъ/ѐдъ и *инъ. Показахме как значението ‘друг’ може да е било получено от *инъ и как с понятието за пренареждане на синтактичните граници и на приписване на различна синтактична категория може да се обясни процесът, довел до формирането на ѐдинъ/ѐдинъ като числително име.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексова 2019:** Алексова, Кр. За процеса на граматикализация на *един* в полето на неопределеността. // *Известия на Института за български език „Проф. Любомир Андрейчин“* [Aleksova, Kr. Za protsesa na gramatikalizatsiya na *edin* v poleto na neopredelenostta.], XXXII, 2019, № 1, 160 – 200. 10.7546/PIBL.XXXII.19.05.
- Андрейчин 1978:** Андрейчин, Л. *Основна българска граматика*. [Andreychin, L. Osnovna balgarska gramatika.] София: Наука и изкуство, 1978.
- Бисеров, Александрова 2023:** Бисеров, Б., П. Александрова. Проблемът за граматикализацията на неопределителния член в съвременния български език (през призмата на съпоставката с английския и италианския език). [Biserov, B., P. Aleksandrova. Problemat za gramatikalizatsiyata na neopredelitelniya chlen v savremenniya balgarski ezik (prez prizmata na sapostavkata s angliyskiya i italianskiya ezik).] // *Verba iuvenium* 5, 2023, 105 – 121.
- Блажек 1999:** Blažek, V. Indo-European „ONE“ and „FIRST“. // *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia Minora Facultatis Phblosophicae Universitatis Brunensis*, 48, 1999, 5 – 25, <<https://hdl.handle.net/11222.digilib/101542>>.
- Бояджиев, Куцаров, Пенчев 1978:** Бояджиев, Т., И. Куцаров, Й. Пенчев. *Съвременен български език*. [Boyadzhiev, T. I. Kutsarov, Y. Penchev. Savremenен balgarski ezik.] София: Петър Берон, 1978.
- Брудже 2002:** Brugè, L. The Positions of Demonstratives in the Extended Nominal Projection. // G. Cinque (ed.). *Functional structure in DP and IP: The cartography of syntactic structures*, vol. 1 (Oxford studies in comparative syntax), 2002, 15 – 53. Oxford: Oxford University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1093/oso/9780195148794.003.0002>>.

- Буров 2004:** Буров, Ст. *Познанието в езика на българите*. [Burov, St. *Poznaniето v ezika na balgarite*.] Велико Търново: Фабер, 2004.
- Вайс 2019:** Weiß, H. Rebracketing (*Gliederungsverschiebung*) and the Early Merge Principle. // *Diachronica* 4, № 36 – 39, 2021, 509 – 545, <https://doi.org/10.1075/dia.00015.wei>.
- Вайс 2021:** Weiß, H. Reanalysis Involving Rebracketing And Relabeling: A Special Type. // *Journal of Historical Syntax* 5, № 32 – 39, 2021, 1 – 26, doi.org/10.18148/hs/2021.v5i32-39.147.
- Ван Гелдерен 2004:** Van Gelderen, E. *Grammaticalization as economy* (Linguistik aktuell/Linguistics today 71). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, DOI: <https://doi.org/10.1075/la.71>.
- Ван Гелдерен (2011):** Van Gelderen, E. *The Linguistic Cycle: Language Change and the Language Faculty*. New York: Oxford University Press, 2011, <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199756056.001.0001>>.
- Ваян 1962:** Vaillant, A. Jeter ŭ et jedinŭ. // *Die Welt der Slaven* VII.4, 1962, 342 – 345.
- Витанова 2005:** Витанова, М. Неопределителни местоименни форми в българските диалекти. // *Научни изследвания в чест на проф. д-р Боян Байчев*. [Vitanova, M. Neopredelitelni mestoimenni formi v balgarskite dialekti. // *Nauchni izsledvaniya v chest na prof. d-r Boyan Baychev*.] Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2005, 61 – 68.
- Гайст 2013:** Geist, L. Bulgarian *edin*: The Rise of an Indefinite Article. // *Formal Description of Slavic Languages: The Ninth Conference*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, 125 – 148.
- Георгиев 1978:** Георгиев, Ст. Лексико-морфологическата модификация на първичното числително *един* в съвременния български език. // П. Пашов (съст.). *Помагало по българска морфология. Имена*. [Georgiev, St. Leksiko-morfologicheskata modifikatsiya na parvichното chislitelno *edin* v savremenniya balgarski ezik. // P. Pashov (ed.). *Pomagalo po balgarska morfologiya*.] София: Наука и изкуство, 1978, 397 – 410.
- Гивон 1981:** Givón, T. On the development of the numeral ‘one’ as an indefinite marker. // *Folia Linguistica Historica*, II, 1981, № 1, 35 – 54.
- Горишнева 2016:** Gorishneva, E. *The variety of functions of the numeral and indefinite marker “one” in Bulgarian and Russian*. Slavistische Beiträge 503. Herne: Gabriele Schäfer Verlag, 2016.
- Димитрова-Вълчанова, Томич 2009:** Dimitrova-Vulchanova, M., & Tomić, O. (2009). The structure of the Bulgarian and Macedonian nominal expression: Introduction. In: M. Dimitrova-Vulchanova and O. Tomić (Eds.), *Investigations in the Bulgarian and Macedonian Nominal Expression*, pp. 1-23. Trondheim: Tapir Academic Press.

- Джусти 1997:** Giusti, G. The categorial status of determiners. // L. M. V. Haegeman (ed.). *The new comparative syntax*. London and New York: Longman, 1997, 95–123.
- Джусти 2002:** Giusti, G. The functional structure of noun phrases. A bare phrase structure approach. // G. Cinque (ed.). *Functional structure in DP and IP: The cartography of syntactic structures*. Oxford University Press, 2002, vol. 1, 54 – 90.
- Джусти 2015:** Giusti, G. *Nominal syntax at the interfaces: A comparative analysis of languages with articles*. Cambridge Scholar Publishing, 2015.
- Джусти, Димитрова-Вълчанова 1996:** Giusti, G., M. Dimitrova-Vulchanova. Quantified noun phrase structure in Bulgarian. // J. Toman (ed.). *Formal Approaches to Slavic Linguistics: The College Park meeting, 1994*, Michigan Slavic Publications, 1996, 123 – 144.
- Ебни 1987:** Abney, St. P. *The English Noun Phrase and Its Sentential Aspect*. Ph.D. dissertation. MIT, 1987.
- Зидарова 2017:** Зидарова, В. Детерминаторите в българския книжовен език. [Zidarova, V. Determinatorite v balgarskiya knizhoven ezik.] // *Научни трудове – Филология*, 55, 1, 2017, 28 – 37. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“.
- Зидарова 2018:** Зидарова, В. *Семантика и прагматика на именната детерминация в българския език*. [Zidarova, V. Semantika i pragmatika na imennata determinaciya v balgarskiya ezik.] Пловдив: Коала прес, 2018.
- Иванова, Ковал 1994:** Иванова, Е. Ю., С. Коваль. Болгарское един с точки зрения референциального анализа. [Ivanova, E. Y., S. Koval'. Bolgarskoe edin s tochki zreniya referentsial'nogo analiza.] // *Вестник Санкт-Петербургского университета*, 23, 1994, 58 – 64.
- Йовкова-Шии 2022:** Yovkova-Shii, El. The Grammaticalization of the numeral *edin* in Bulgarian. // *Slavia Iaponica* 25, 2022, 83 – 102.
- Йонин 2013:** Ionin, T. Pragmatic variation among specificity markers. // C. Ebert & S. Hinterwimmer (eds.). // *Different kinds of specificity across languages* (Studies in Linguistics and Philosophy, 92). Dordrecht: Springer Netherlands, 2013, 75 – 103, <<https://doi.org/10.1007/978-94-007-5310-5>>.
- Комри 1992:** Comrie, B. Balto-Slavonic. // J. Gvozdanović (ed.). *Indo-European numerals*. Trends in linguistics 57. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1992, 717 – 833, <<https://doi.org/10.1515/9783110858464.fm>>
- Курилович 1965:** Kuryłowicz, J. The Evolution of Grammatical Categories. // *Diogenes*, 13, 1965, № 51, 55 – 71, <<https://doi.org/10.1177/039219216501305105>>.

- Куриц 1958:** Kurz, J. *Slovník jazyka staroslověnského: Lexicon linguae palaeoslovenicae*. Prague: Nakladatelství Československá Akademie Věd, 1958.
- Куцаров 2007:** Куцаров, И. *Теоретична граматика на българския език. Морфология*. [Kutsarov, I. Teoretichna gramatika na balgarskiya ezik.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2007.
- Маслов 1982:** Маслов, Ю. С. *Грамматика на българския език*. [Maslov, Y. S. Gramatika na balgarskiya ezik.] София: Наука и изкуство, 1982.
- Мирчев 1978:** Мирчев, К. *Историческа граматика на българския език*. [Mirchev, K. Istoricheska gramatika na balgarskiya ezik.] София: Наука и изкуство, 1978.
- Молинали (под печат):** Molinari, L. The syntax of Bulgarian *edin* ‘one’. // *Journal of Slavic Linguistics* 31, 1 – 2.
- Ницолова 2008:** Ницолова, Р. *Българска граматика. Морфология*. [Nitsolova, R. Balgarska gramatika. Morfologiya.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2008.
- Ницолова 2017:** Nicolova, R. *Bulgarian grammar*. Berlin: Frank & Timme, 2017.
- Пашов 1978:** Пашов, П. По някои въпроси на числителните имена като части на речта. // П. Пашов (съст.). *Помагало по българска морфология. Имена*. [Pashov, P. Po nyakoi vaprosi na chislitelnite imena kato chasti na rechta. // P. Pashov (ed.). Pomagalo po balgarska morfologiya.] София: Наука и изкуство, 1978, 384 – 396.
- Робийтс, Куикенс 2013:** Robbeets, M., H. Cuyckens. Towards a typology of shared grammaticalization. // M. Robbeets & H. Cuyckens (eds.). *Shared Grammaticalization: With special focus on the Transeurasian languages*, vol. 132 (Studies in Language Companion Series). Amsterdam: John Benjamins, 2013, 1 – 20, <<https://doi.org/10.1075/slcs.132.05rob>>.
- Робъртс, Русу 2003:** Roberts, I., A. Roussou. *Syntactic Change: A Minimalist Approach to Grammaticalization* (Cambridge studies in linguistics). New York: Cambridge University Press, 2003, <<https://doi.org/10.1017/CBO9780511486326>>.
- Стаменов 1985:** Стаменов, Хр. За употребата на *един* като показател на неопределеност в българския език (в сравнение с английски). [Stamenov, Hr. Za upotrebata na *edin* kato pokazatel na neopredelenost v balgarskiya ezik (v sravnenie s angliyski).] // *Език и литература*, 1985, № 3, 334 – 344.
- Стаменов 1987:** Стаменов, Хр. Показателят за неопределеност ЕДИН и предикативната именна фраза. [Stamenov, Hr. Pokazatelyat za neopredelenost EDIN i predikativnata imenna fraza.] // *Доклади от Втория международен конгрес по българистика (Съвременен български език 3)*. София: БАН, 1987, 430 – 441.

- Стоевски 2019:** Стоевски, А. Status and uses of *edin* 'one' in contemporary Bulgarian. // *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*, Факултет по класически и нови филологии, 112, 2019, 177 – 219.
- Стоянов 1987:** Стоянов, Ст. По въпроса за наличието на неопределителен член в българския език. [Stoyanov, St. Po vaprosa za nalichieto na neopredelitelnen chlen v balgarskiya ezik.] // *Език и литература*, XLII, 1987, № 6, 3 – 10.
- Тасева 2022:** Тасева, Л. Хронотипът на старобългарските композита с ИН- 'един'. [Hronotipat na starobalgarskite kompozita s IN- 'edin'] // *Старобългаристика*, XLVI, 1, 2022, 51 – 80.
- Томсън 1998:** Thomson, Fr. J. The Slavonic Translation of the Old Testament. // J. Krašovec (ed.). *The Interpretation of the Bible: The International Symposium in Slovenia*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1998, 605 – 920.
- Хайне 1997:** Heine, B. *Cognitive foundations of grammar*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Чинкуе 2010:** Cinque, G. *The syntax of adjectives: a comparative study*. Linguistic inquiry monographs 57. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Чомски 1995:** Chomsky, N. *The Minimalist Program*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

ЛЕРМОНТОВ И ДОСТОЕВСКИ: *CONTRA COGITO*, ИЛИ КОНЦЕПЦИЯТА ЗА *ALTER*-ПОЗНАНИЕ (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ГЕРОЙ НА НАШЕТО ВРЕМЕ И ИДИОТ)

Кольо Генов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Кольо Генов. Лермонтов и Достоевский: *contra cogito*, или концепция *alter*-познания (Наблюдения над *Героем нашего времени* и *Идиотом*)

В данной статье автор комментирует идею М. Ю. Лермонтова и Ф. М. Достоевского создать концепцию *alter*-познания в романах *Герой нашего времени* и *Идиот*. Идея эта не подчиняется законам логики. Основная задача статьи – выявить общую для обоих писателей нарративную практику при создании аналогических (сопоставимых друг с другом) концептуальных корпусов познания. Исследование ставит перед собой и другую важную задачу – проверить, существует ли в названных романах общий нарративный прототип в построении персонажей. Автор статьи предпринимает своеобразную попытку прокомментировать оба романа через призму концептуального блока создания *альтер*-познания.

Ключевые слова: знание, Достоевский, Лермонтов, герой, *alter*-познание, Печорин, Мышкин

Kolyo Genev. Lermontov and Dostoevsky: *Contra Cogito* or the Concept of *Alter Cognition* (Observations on *A Hero of Our Time* and *The Idiot*)

The present article comments on the idea of creating a concept of alter knowledge, which is generated outside the logical womb in the novels *The Idiot* by F.M. Dostoevsky and *A Hero of Our Time* by M. Lermontov. The main goal of the current article is to discover common narrative practices for creating similar ideational corpus of knowledge beyond the logical process of deduction, as well as finding a prototype of similar narrative practices for character creation. This is an attempt to comment on both novels through the idea of creating an ontology of Alter knowledge.

Key words: knowledge, Dostoevsky, Lermontov, hero, alter knowledge, Pechorin, Myshkin

Целта на настоящия анализ е да открие онези моменти в нарративната цялост от романите на М. Ю. Лермонтов и Ф. М. Достоевски, с помощта на които да се структурира специфичен вторичен прочит за проблема за познанието, неподлежащо на сенсуални или рационални аргументи. И двамата класици на руския XIX век създават една своеобразна филосо-

фия на познанието, която отчетливо препраща към идеята за познание *contra cogito*. С помощта на метатекстуални препратки Лермонтов и Достоевски коментират познавателния процес, който няма ясна логическа каузалност и в този смисъл неговият генезис е заложен в рамките на енигматично спиритуалистичното. А най-ясно отчленимата характеристика на спиритуалистичното е невъзможността за споделимост, тоест това познание не следва кохерентния силогистичен праксис, генериран посредством набор от предпоставки, които да водят до конкретни изводи.

Фокусът на анализа попада върху два романа: *Герой на нашето време* – най-известното прозаическо произведение на Лермонтов, образец на руската литературна мисъл от 30-те години на XIX век, и *Идиот* на Достоевски, създаден през втората половина на същия век. И в двете прозаически произведения е възможно да бъде верифицирана и ясно откроена херменевтиката на спиритуалистичното *alter-познание*.

Но нека първоначално да направим опит за конкретното разбиране на спиритуализма в концепта на тълкуването на *alter-познанието*: специфична *psyche* нагласа, чрез която се достига до определено знание на базата на интуитивност и спиритуално изживяване, които нямат нито сенсуални, нито рационални основания. Това е духовната настройка на героя, която в двата романа се провижда в „действие“: тя бегло се маркира като елемент на повествованието, защото авторът не отделя специално внимание на описанието ѝ. И именно заради това в коментарната традиция на канона на руската литература тя остава на заден критически план. Обаче тази нагласа води до една *гранична ситуация*, точно каквато и Карл Ясперс описва (Ясперс 2000: 21, 22). Посредством именно тази *гранична ситуация* може да провидят в първичните текстови масиви напълно легитимни доказателства за отчленяване на пласта на метафизичното светоусещане на *alter-знанието*, в който се полага идейният корпус на *contra cogito* познанието.

Последната глава от романа *Герой на нашето време* повествува за срещата между Печорин и сърбина Вулич, както и за неизбежната „фатална“, дори предизвестена смърт на героя с балкански произход. Големият реторичен въпрос, който *Фаталист* оставя у четиция, е свързан с това как Печорин познава „отпечатъка на смъртта“¹ и как се култивира такъв тип знание. Изключва се прокарването на идеята за оракулска практика, както и не се откроява търсеният авторов мотив за „всевиждащото око“. Следователно ситуацията, в която ни въвежда Лермонтов, е

¹ „[...] аз наистина прочетох на неговото изменило се лице печата на близкия край“ (Лермонтов 1967: 295).

онази на *граничното познание*, неподлежащо на индуктивен разпад от предпоставки и изводи.

Психологизирането, своеобразното *psyche*-проникване на двата образа – на Печорин и на Вулич – един в друг, както и размяната на рационални и метарационални позиции у тях, оказва силно влияние върху вторичното осъзнаване на съществуването на познание без ясни логическо-следствени белези. Веднага след облога и раздялата им Печорин започва да осмисля и едновременно да приема позицията на Вулич, свързана със съществуването на предопределението:

- Какво? Вие почнахте ли да вярвате в предопределението?
- Вярвам; само че не разбирам сега защо ми се стори, че вие непременно трябва да умрете днес...

(Лермонтов 1967: 290)

Дори да се приеме, че физиогномическата наука е водещ концептуален принцип за познание на човека, то тя гарантира на тези, които следват догматичното интерпретиране на телесните дадености на конкретен субект, известно познаване на нрава му, но не и на онова, което ще се случи. В дневника на Печорин се открива описание на Вулич през физиогномиката:

Висок ръст и мургав цвят на лицето, черни коси, черни проникателни очи, голям, но правилен нос – принадлежност на неговата нация, печална и студена усмивка, която вечно блуждае на устните му – всичко това като ще се съгласуваше, за да му придаде вид на същество особено, неспособно да споделя мислите и страстите с онези, които съдбата му е дала за другари.

(Лермонтов 1967: 286)

Тази характеристика тласка съзнанието на четящия към архетипа на войника, който винаги е в онтоситуацията на „внезапната смъртност“, но не предзадава никакви формалнологически предпоставки за предизвестена смърт.

Вулич от своя страна с последния си дъх признава, че Печорин е знаел по някакъв начин за предстоящата му смърт, без да има дедуктивно генерирани доводи за това:

[...] дотичали, дигнали ранения, но той бил вече на издъхване и казал само две думи: „Той е прав!“.

(Лермонтов 1967: 294)

Това неизменно е не само *onto-creatio* на матрицата на *alter-познанието*, но е и засилване на впечатлението за проявата му, за което мимоходом Лермонтов разказва. Това познание не съществува като ответна реакция на логическото, както и не се формира като *псевдоистина*, защото развитието на сюжетната линия убеждава четящия в противното.

Както при Лермонтов, така и при Достоевски се наблюдава устойчив уклон не само към представянето, но и към фокусирането върху герои, които се идентифицират през маргиналното. Тези герои се конструират както през идеята за различни дефицити – ментални, морални и др., така и през описателните механизми, противоречащи на принципа на калокатията и фокусирани върху недъгавостта или дори уродливостта. Конкретни примери за това в прозата на двамата класици са *сляпото момче*, което говори на неправилно наречие, или *идиотът*, който няма рационалната способност за прагматично оценяване на дадени ситуации. Сходното в тези образи е, че те притежават несподелима с останалите способност за провиждане на света през призмата на строго индивидуален *alter-познавателен* процес. Такъв тип метакогнитивна настройка се открива при наратива за *сляпото момче* и срещата му с Печорин. Въпреки внушението за нещо „нечисто“, за топос, отдалечен от сакралното („нито една икона – лош знак!“ – Лермонтов 1967: 167), *сляпото момче* знае по някакъв начин за пристигането на Янко по време на силна буря и това е в противовес на изказаното рационално обосновано съждение на неговата събеседничка, че може би той няма да дойде. „Ти бълнуваш, сляпо!“ (Лермонтов 1967: 169) – е твърдото убеждение на жената и макар Печорин също да потвърждава, че нищо не приближава брега², след известно време се появява очакваната от *сляпото момче* лодка.

Alter-познанието на Печорин, а и на *сляпото момче*, може да се сведе в настоящия тълкувателски ракурс до определен аналог с познавателната компетентност *contra cogito* на княз Лев Николаевич Мишкин от романа *Идиот*. Предстоящото изложение ще въведе ключови примери за онова познание на княз Мишкин, което е отвъд *cogito* генезиса. Това е познание, с чиято помощ дори се разкриват пред читателя някои от ключовите развръзки и внушения на прозаическото произведение на Достоевски.

Романът *Идиот* на Ф. М. Достоевски проследява придвижването на княз Лев Н. Мишкин от Швейцария към Руската империя и обратно. Това е своеобразен затворен цикъл, защото отправната точка е и финалната. По време на това завръщане към дома младият княз се среща с отбрани лица от московското и петербургското общество, научава повече

² „Да си призная, колкото и да се мъчех да различа в далечината нещо подобно на лодка – безуспешно“ (пак там: 169).

за своя род и създава трайни емоционални, любовни и приятелски отношения.

Читателят обикновено следи и съпреживява външната и най-незначителна линия на сюжета, фиктивния любовен триъгълник между Мишкин, Настася Филиповна и Рогожин, разпаднал се с финалното жертване на жената – но затова пък категорично му се изплъзват далеч по-важните екзистенциални начала и архетипи, на които залага художественият наратив

(Димитров 2021: 10).

Повествованието генерира вътрешни смислови противоречия, както и проф. Димитров отбелязва (пак там), които са налице единствено с цел да се мистифицира както сюжетната линия, така и персонажната система и да се придаде значителен метафизичен смисъл. Едни от ключовите търсения, заложили в романа, са свързани с темите за любовта, убийството, греха и верификацията на различни еталони за това какво е нормално, както и изявата на високо ценени от обществото или на непристойни поведенчески модели. „Романът, както и цялото творчество на Ф. М. Достоевски са изпълнени с предчувствието за нещо трагично и страшно; авторът търси причините, които го пораждат и които пречат то да бъде възпрено и унищожено“ (Анчев 2017: 111 – 112). А краят на романа впечатлява и дори ужасява читателя, защото реконструира протообраза на първородния грях – убийството на Настася от Рогожин. Именно това убийство препраща към многобройни метатекстуални въпроси, чиито отговори читателите на Достоевски могат да аргументират по един или друг начин, позовавайки се на описанието и изборите на героите.

В аналитичен план е възможно да се търсят основания за смекчаване на греха за убийството, защото Рогожин го извършва от любов. Такъв тип интерпретация е допустим, макар че се съсредоточава единствено върху емоционално-менталните състояния на Парфьон, довели до това крайно действие. Вследствие на тези размишления се стига до идеята за променливостта, дори за пълното израждане на любовното чувство, което ще се окаже основен мотив за убийството. Следователно любовта на младия Рогожин се превръща в собственическо чувство и в патологично желание за реваншизъм, когато Настася не откликва на чувствата му. А големият парадокс около убийството на Настася ще се изрази в това, че тя доброволно отива при убиеца си, може би избирайки него за свой съпруг.

Неизменно трябва да се спомене, че образът на Рогожин е един от най-ярките в руската литература от втората половина на XIX век. Именно посредством неговия образ Достоевски заявява, че „човекът, като свободно същество, е отговорен за злото“ (Бердяев 1992: 89), но и

посредством този образ (алюзията за „злото“) читателят опознава княз Мишкин (алюзия за славянския Христос; интересно е да се спомене тезата, че Христос е еквивалент на идиота, но това не изключва *alter-poznavatelniya* процес – вж. Нейчев 2024). Злото „трябва да бъде разобличено“ (Бердяев 1992: 89) чрез дисекция на всеки един мотив, довел до избора на грехопадението, а доброто предусеща и познава злото посредством мистифициран *contra cogito* процес (реферира се към мотива, че княз Мишкин предвижда, че Рогожин ще убие Настася, за което ще стане въпрос малко по-нататък в текста).

Трябва да се отбележи, че княз Мишкин неколкратно изпреварва хода на събитията и дава еднозначни оценки и предсказания, които се сбъдват. Имайки предвид, че все пак обществото го приема за *идиот* (в смисъла на медицинска диагноза и на социален етикет, натоварен с негативно подигравателна и иронично оскърбителна семантика), читателят на романа на пръв поглед може много лесно да пропусне някои реплики, изречени в моменти, когато думите на Мишкин звучат налудничаво и/или не са логически свързани с текущия разговор. Но неговите изказвания задават парадигмата на *мъдростта на идиота*, те предугаждат, предричат онова, което ще последва с пълна точност, и са ярък белег на *alter-poznavaniето*. То е свръхпознание за света, защото „Достоевски влага в идиота „божествено съвършенство“, „юродство“ (Нейчев 2024: 160).

Най-значимото доказателство за *alter-poznavaniето* на Мишкин относно любовта е онази знаменита сцена, в която Гаврил Ардалионович разговоря с княза и на въпроса му дали Рогожин би се оженил за Настася, Мишкин дава следния отговор:

Защо не, да се ожени, мисля, и утре може; би се оженил, а подир седмица, току-виж, я заклал.

(Достоевски 2013: 39)

Да се върнем към споменатото предположение по-горе: Настася отива сама при Рогожин, който вероятно е нейният окончателен избор за съпруг. Поставено в този контекст, цитираното изказване на идиота Мишкин напълно отговаря на събитието, което ще се случи в бъдещ момент.

Непретенциозният разговор между княза и секретаря на генерал Епанчин още в самото начало на романа кодира неговия финал. За да не се пропусне важна фактологична особеност, нека припомним, че Мишкин познава Рогожин и Ганя от няколко часа и въпреки това изцяло успява да предвиди греха на Парфьон.

В първия ден от престоя си в Москва Мишкин вижда портрета на Настася Филиповна, който го изумява. Князът по някакъв начин е силно

привлечен от красотата ѝ, но в същото време отсява и част от физиогномичните характеристики на лицето ѝ и ги анализира. Портретът е „изразителен ескиз“, който „постепенно се запълва с живите и топли краски от непосредствените впечатления“ (Гросман 1995: 180), до които Мишкин стига по трансцендентен начин.

Читателят се запознава с Настася посредством нейния миниатюрен образ, нарисуван върху платно. Това е отчетлива препратка към Гоголевия *Портрет* и към идеята за затварянето на частица от душата върху платното. Портретът е опит за подражание, който обаче запечатва моментното, изключва историчността и „отправя“ претенция за автентичност, напълно близка до реалността. Това е снемане на малка частица от душата на Настася, която явно подбужда или провокира процеса на спиритуалното познание. Самият княз твърди, че може да получава информация посредством физиогномиката:

Аз ги познавам по лицата – заяви князът, като особено наблягаше на думите си.
(Достоевски 2013: 72)

Ситуацията с пристигането на Настася Филиповна в къщата на Ганя може би с оскърбителна цел, както Коля предполага, е един от по-ярките примери не само за спиритуалистичното познание на Мишкин за Настася, но е и първият повествователен признак на романовата рамкова двойка Мишкин – Филиповна, която противостои на двойката Рогожин – Филиповна. Целият роман работи с тези две двойки, макар те да са само частично и моментно възможни заради диаметрално противоположното колебание на Настася кой от двамата е по-подходящ за нея. Романовите внушения за любовта, изборът и припознаването на *другостта* като *alter ego* са възможни през разпада и моментното осъществяване на тези двойки.

Своеобразната мистификация на текстуалните и метатекстуалните внушения през двете основни двойки води да различни сюжетни развръзки. Може би една от най-ярките следи след прочитането на *Идиот* е идеята за двойствеността на образа на Настася, заложена още в началото на романа. Настася не е водена от корисни подбуди в действията си, а е крайно емоционална на моменти, което замъглява изцяло изборите ѝ и понякога води до негативна оценка за нея от страна на обществото. Доказателство за това е изказването на Коля пред Мишкин, което не само показва Настася като двойствен образ, но потвърждава *alter-познанието* на Мишкин за хората:

Но как тогава ѝ казахте право в очите, че „не е такава“. И изглежда, познахте. Излезе, че и наистина може би не е такава. Впрочем не мога да я разбера!
(Пак там: 128)

Друга ситуация, която има важен смисъл в изграждането на образа на княза като човек, който опознава човешката природа по свой начин, нехарактерен за останалите, е когато Ганя се обръща с извинителни думи към Мишкин след посещението на Настася у тях:

И откъде ми дойде одеде, че сте идиот! Вие забелязвате това, което другите никога няма да забележат.

(Пак там: 129)

Аналогична позиция за младия аристократ изказва и Лебедев:

Тогава слушайте, само на вас ще кажа истината, защото вие прониквате в сърцето на човека.

(Пак там: 331)

В различни анализаторски ракурси към романа фигурата на княз Мишкин остава почти винаги еднозначно интерпретирана през идеята за идиотизма като нелечима диагноза за състояние, което прогресира или регресира в определени моменти. Но чрез по-горе представените сюжетни смислово натоварени „възли“ се кодира и верифицира статусът на идиота не през ощърбеното, деформираното ментално състояние, удостоверимо с медицинска диагноза, а чрез онтоидеята за донякъде „сляпото“ (неслучайно се използва това сравнение, което да прокара паралелен мост между Лермонтов и Достоевски: *сляпото момче – идиотът*), интуитивно знание, независимо от логическа индукция или дедукция следствие от несподелим интимен опит. Това е *alter-знание*, породено от метакогнитивен и метасенсуален познавателен процес. То е несподелимо с общността, защото е невъзможно да бъде схематично разчленено на съставни предпоставки, довели до него. В текста на Достоевски то травестира като идиотизъм, болна психика, а всъщност е онтосъстояние на знание от нелогически и несенсуален тип.

Героите на Лермонтов и на Достоевски – Печорин и Мишкин – имат сходна съдба: и двамата в края на сюжета не присъстват физически, а за тях се разказва. Печорин е починал на връщане от Персия и читателят на *Герой на нашето време* се запознава с дневника му – повестуването е в аз форма, с което по някакъв начин се засилва „мрачното и измъчващо душата впечатление от целия роман, който е биография на едно лице“ (Белински 1955: 138), а княз Мишкин е върнат в швейцарското лечебно заведение заради влошаване на състоянието му. Интересното в случая на младия княз е, че медицинското му състояние на идиот, което силно прогресира само за една нощ, не би следвало да му позволява да разпоз-

нава добро от зло. Ако допуснем тази хипотеза, може да се открие аналогия между младия княз, непознаващ добро и зло, и протообразите на Адам и Ева, преди да опитат от дървото на познанието. От това би следвало, че Швейцария, където е локализирано лечебното заведение, е контекстуален аналог на райската градина.

Князът тръгва от Швейцария, за да отиде в Петербург, където не само познава добро и зло, но става свидетел на повторението на първородния грях. Здравословното му състояние се влошава, след като вижда мъртвата Настася, и той е върнат отново в Швейцария.

Но той вече нищо не разбираше от това, което го питаха, и не познаваше влезлите и наобиколили го хора.

(Пак там: 647)

Романът на Достоевски отрежда специално място на княз Мишкин, в случай че се приеме посоченото предположение. Отправната и крайната му дестинация е Швейцария, чийто протообраз е раят. А регресът в здравословното му състояние може да бъде тълкуван като метафорична реинкарнация на райския статут. Това закодира и позитивната нагласа на Достоевски към възможността за опазване на изконното добро независимо от генерирането на греха. Логически следва изводът, че идеята за *alter-познанието* на младия княз в романа *Идиот* се конструира и на базата на неговия онтостатут на границата между абсолютното незнание (еквивалент на райско битие) и съприкосновението с греха.

Смъртта на Печорин позволява печатането и издаването на дневника му, който разкрива пред читателя част от вътрешната му мотивация и страстите, които го вълнуват. Посредством аз-формата се удържа идеята за автентичност и достоверност на описаното. Това е своеобразен „художествен експеримент, опит за *история на душата* в отчаяния ѝ стремеж да постигне своята цялост, а оттам и целостта на битието“ (Нейчев 2009: 244). Споменатите разкази за слепото момче и за Вулич всъщност са част от дневника на Печорин. Това е сякаш своеобразно авторово препотвърждение за неподправеността на написаното. Следователно идеята за *alter-познанието* в романа *Герой на нашето време* се удържа през проекция на личния автентичен опит, който еднозначно свидетелства за съществуването на знание, което не е логически обосновано.

И в двете творби – *Герой на нашето време* и *Идиот* – като *perpetuum mobile* се генерира онтополагането на *contra cogito* познанието. То е гарант за сложното изграждане на романовите метатекстуални авторови търсения на знание отвъд опита и логическия конструкт. То удържа и авторовата диалектика на ироничното, посредством която към битието

се подхожда с насмешка, с осъзнаване на граничността и деликатната немощ на всяко познание.

ЛИТЕРАТУРА

- Анчев 2017:** Анчев, П. *В зоната на разпада. Романите на Ф. М. Достоевски*. [Anchev, P. *V zonata na razpada. Romanite na F. M. Dostoevski*.] София: Захарий Стоянов, 2017.
- Белински 1955:** Белински, В. *Избрани произведения*. [Belinski, V. *Izbrani proizvedeniya*.] София: Издателство на БКП, 1955.
- Бердяев 1992:** Бердяев, Н. *Мирогледът на Достоевски*. // [Berdyayev, N. *Mirogledat na Dostoevski*.] Превод: Иван Цветков. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.
- Гросман 1995:** Гросман, Л. *Живописиста на Достоевски*. // *Руска литературна класика. Етюди и портрети*. Част 2. [Grosman, L. *Zhivopista na Dostoevski*. // *Ruska literaturna klasika. Etyudi i portreti. Chast 2*.] Превод: Николай Бояджиев. София: Тилиа, 1995.
- Димитров 2021:** Димитров, Л. „Идиот“. *В търсене на оригинала*. [Dimitrov, L. „Idiot“. *V tarsene na originala*.] // *Култура*, LXV, 2021, бр. 8 (2981).
- Достоевски 2013:** Достоевски, Ф. М. *Идиот*. [Dostoevski, F. *Idiot*.] Превод: Иван Пауновски. София: Захарий Стоянов, 2013.
- Лермонтов 1967** Лермонтов, М. Ю. *Избрани произведения*. [Lermontov, M. Yu. *Izbrani proizvedeniya*.] Съст.: Георги Германов. София: Народна култура, 1967.
- Нейчев 2009:** Нейчев, Н. *Литература и Месианизъм. Руското литературно месианство през XIX век*. [Neychev, N. *Literatura i Mesianizam. Ruskoto literaturno mesianstvo prez XIX vek*.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2009.
- Нейчев 2024:** Нейчев, Н. *Хронос, Кайрос, Вечност в Петокнижието на Ф. М. Достоевски*. [Neychev, N. *Hronos, Kayros, Vechnost v Petoknizhieto na F. M. Dostoevski*.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2024.
- Ясперс 2000:** Ясперс, К. *Введение в философия*. [Jaspers, K. *Vvedenie v filosofiyu*.] Минск: ЕГУ Пропилей, 2000.

ГЕОГРАФСКИТЕ ГРАНИЦИ КАТО „ЗОНИ НА ВЗАИМОПРОНИКВАНЕТО“ В РАЗКАЗИТЕ НА МИРОСЛАВ ПЕНКОВ (*НА ИЗТОК ОТ ЗАПАДА*)

Стефания Филипова-Мертзимеки
Солунски университет „Македония“

Стефания Филипова-Мертзимеки. Географическите граници как граници «взаимопроникновения» в разказах Мирослава Пенкова (*К востоку от Запада*)

Граници как обект на изследване започват да играят важна роля в постмодернистките политически и социални теории и културни изследвания. Различията между нациите и културите вече не се представят като разделящи ги географически граници, а, по-скоро, помагат да се определи ново пространство, в което първоначално противостоят и постепенно взаимопроникват един в друг. В това пространство текстовете на съвременната емигрантска литература могат да бъдат разглеждани и интерпретирани по-различно.

Ключови думи: граница, идентичност, емигрантска литература, хибридность, трето пространство, Мирослав Пенков, *К востоку от Запада*

Stefania Filipova-Mertzimeki. Geographical Boundaries as Borders of “Interpenetration” in Miroslav Penkov’s Short Stories (*East of the West*)

Borders as an object of study are becoming important factors in postmodern political and social theory and cultural studies. The differences between peoples and cultures are no longer represented by the geographical boundaries that separate them. Most recently, they help in delineating a new space where they are initially opposed and gradually start interpenetrating one another. Within this space, texts from contemporary émigré literature could be considered and interpreted differently.

Key words: border, identity, emigrant literature, hybridity, third space

В литературните търсения темата за съществуването, поставянето и премахването на границите се появява като резултат от настъпилите глобални политически и социокултурни промени и процеси. Като обект на изследване границите заемат значително място в постмодерните политически и социални теории и културологични изследвания. В хуманитаристиката и културологията интерес представлява тенденцията към фокусиране на изследванията върху метафоричните измерения на границите и критичното им тълкуване с оглед на модерните концепции за

пространство и време, и по-специално – на връзката им с разбирането за култура и идентичност. В исторически и политически план границите се развиват от неясни зони в ярки демаркационни линии, което се отразява и в терминологията, която е разпределена между *frontier* – гранична зона, *boundary* – условна линия, която обединява или разделя две колективни общности, и *border* – в тесния смисъл – граница, която заявява строгото разграничаване между държавата и другите административни единици. Научното обяснение за граница би могло да бъде съсредоточено в концепцията „за разделителната линия, която създава различия в пространството“ (Цицеликис 2021: 35). Историята на граничността обаче показва, че комуникативната линия между държавите вече е нещо, което се променя непрекъснато и с доста голяма скорост; нещо, което се основава както на географската специфичност, така и на концептуалната смислова пластичност. Различията между народи и култури не се представят от географските граници, които ги разделят, а по-скоро самите различия спомагат за очертаването на ново хетерогенно пространство, където след първоначалното им противопоставяне настъпва постепенно взаимно проникване. В рамките на това имажинерно и географски несъществуващо „трето пространство“, както го нарича и определя Хоми Баба (Баба 1994: 20), биха могли да бъдат разглеждани и интерпретирани по различен начин текстове от съвременната емигрантска литература, към които принадлежи и сборникът с разкази *На изток от Запада* на Мирослав Пенков, излязъл за първи път през 2011 г. в САЩ.

Метафоричното заглавие *На изток от Запада* и текстовото му маркиране в разказа („Вятърът вее все към запад [...], а реките текат на изток от запада“ – Пенков 2014: 47) засилват многозначността в пространственото измерение на географско-политическото понятие за граница като условна линия, очертаваща територията и суверенитета на държавата. В семиотичните си анализи Умберто Еко определя понятието за граница като основополагаща идея на латинската култура:

Латинският рационализъм приема принципите на гръцкия, но ги преобразува в правен и договорен план. Принципът, който не може да бъде оспорен, е този за *limes*, за граница или следователно за ограничение. Така идеологията на Рах готмана се основава върху стриктното спазване на границите. Когато изчезне ясното понятие за границите на империята и варварите наложат своите схващания, тогава столицата на империята може да бъде навсякъде, а това означава нейния край.

(Еко 2005: 13)

В архаичните представи за света границата е контрапункт на центъра, респективно – на дома. Целта на границите е съзнателна – да препречат пътя на „другите“, действащи като маргинални географски пространства. Символиката им обаче е преди всичко подсъзнателна, защото тези „други“ сме самите ние. Именно там се осъществява срещата на идентичността с другостта, на еднаквото с различното, на автентичното с чуждото. Границите се състоят от феноменално разнородни помежду си елементи, но онова, което ги свързва, е неизменното желание на човека да ги пренебрегва и да живее свободно. Границата се „вклинява“ в човешкото съществуване, устремено към абсолютна свобода, и именно в този смисъл тя бива интерпретирана в художественото пространство на част от разказите.

В едноименния разказ границата е линия, очертана от естествена бариера – реката е вододелът, разделящ бившето Старо село на две части – българска и сръбска („няма митници, няма проверки“), а демаркационен знак се явява кръстът на „удавената в реката църква“. Многофункционално е използването на кръста не само като символ на вярата или като художествен образ, който статично се възпроизвежда през вековете, но и като приобщаващо място, което подслонява падналият, страдащия, чужденеца. Граничното социокултурно пространство се формира в условията на постоянно взаимодействие и взаимно проникване с физическото. Естествената граница – реката, е център на това пространство, физическите ѝ разделителни функции се развиват в мекотата и динамиката на водата и се проявяват с обратен на тях пространствен геопоетичен заряд, който разделя, обединява и свързва две общности с една и съща културна идентичност. Реката е контактна зона на семейно-обредни ритуали (сватби, годижи, погребения), на икономически отношения (пазари), на културно-социални връзки (събори), на психологически и интимни отношения (любовта между Нос и Вера, между Елица и Бобан). Един хетерогенен топос, чиято смислова и художествена натовареност може да бъде тълкувана на различни нива – от сакралното до абсурдното. Водното гранично пространство се сакрализира¹ като нещо осезаемо и устойчиво: то е там, където политическото се среща с религиозното, а настоящото – с архаичното. Според Режи Дебре по този начин може да бъде съхранен „един запас от памет и да бъде запазен редкият характер на едно място“, а чрез него – и „уникалността на една колективна група“ (Дебре 2019: 17).

В разказа *Македонија* художественото взаимно проникване на реалното, епистоларното, преживяното и фантастичното води до разчупване

¹ Във френския език *sacré* („свещен“) произлиза от латинското *sancire* със значение *очертавам, заграждам, забранявам*. – Б. а.

на географските линии на границите и те се превръщат в естествен център на битието: в сянката на планината като естествена граница („Минаваме Пирин и утре ще бъдем в Македония“ – Пенков 2014: 11), в смяната на чужди радиостанции („Един чуждестранен звук влачи след себе си друг, сливат се и като река текват, свободни от една държава в друга“ – пак там: 8), в чертаенето на карти на България из прахоляка („грамадна, каквато е била, преди да ни я вземат турците“ – пак там: 13), в инвалидната количка и сетивното възприемане на света, набразден от граници („виждам отвъд стените – не с очи, а с уши“ – пак там: 10). Пресичането на политически и културни граници не се третира като „травма“ от историческото минало, а по-скоро е предпоставка и катализатор за формиране на друг тип идентичност, която не се свързва с определена територия или национална памет, а с междинността и преходността, предоставени като място за литературно пребиваване самите гранични пространства.

В книгата си *Гибелни идентичности*² Амин Маалуф отбелязва:

Всеки от нас има две наследства, едното – „вертикално“, оставено му от прадедите, от народната традиция и религиозната му общност, и другото – „хоризонтално“, което му е дадено от епохата, в която живее, и от съвременниците му.
(Маалуф 1999:137)

Според изследователя много по-важно е второто (хоризонталното) и с всеки изминал ден то става все по-определящо. Но въпреки това тази реалност не се отразява в разбирането ни за самите нас. Не претендираме за „хоризонталното“, претендираме за другото. Аналогично интерпретиране, що се отнася до културната конфронтация между „вертикално“ и „хоризонтално“ наследство, се открива в разказите *Как купихме Ленин* и *Девширме*. Героите прекосяват свободно като „горди носители на зелени карти“ границата океан, обременени или с детските спомени за една политическа идеология, или с товара на историите от легендарното историческо минало и митовете на националната памет. Напускайки социалистическата си родина, Чеслав Милош пише, че се чувства като човек, който „може да се придвижва свободно, но все така не е престанал да влачи след себе си веригите, които го държат привързан към едно и също място – и тези вериги са най-често съществуващи в самия него“ (Милош 2012: 236). Мирослав Пенков се опитва да превърне освобождаването от веригите в една абсурдна игра на опитомяване на различията. Ние сме

² С това заглавие книгата на ливано-френския писател Амин Маалуф е издадена на български език през 1998 г. и оттогава е многократно преиздавана. В текста е ползвано гръцкото издание. – Б. ред.

като тях и те са като нас, или по-скоро ние искаме да бъдем като тях, но когато станем като тях, разбираме, че те са били като нас. Библията със словата на Спасителя („нашия Водач“) от разказа *Как купихме Ленин*, която подаряват на героя при пристигането на летището в Америка, е също като събраните съчинения на Ленин, които му чете вместо приказки неговият дядо. Върху „плоската земя“ на настолната игра в разказа *Девширме* Джон Мартин „превзема Виетнам“, а Майкъл „разгръща“ Великото българско царство (Пенков 2014: 198). Истината е, че са все по-малко различни, въпреки настоятелното изтъкване на разликите. Защото въпреки всичките сблъсъци и натрупаната вековна враждебност с всеки изминал ден се изглаждат малко по малко различията и се увеличават малко повече приликите. Усърдното учене на английски се оказва безсмислено от момента, в който осъзнаеш, че това, което казваш, няма никакво значение за другите:

Никой не знаеше откъде съм, никой не го беше грижа. На този свят аз нямаше какво да му кажа.

(Пенков 2014: 63)

Без оглед на всички натрапени геополитически прегради все пак от идеологията може да се избяга само когато тя бъде превърната в антоним на спомените и настоящето – внукът купува като подарък за дядо си труп на Ленин от eBay. Единственото бъдеще, което се предлага, е това, от което не могат да избягат само лъжепророците и продавачите на истини в изчетените томовете от „събрани съчинения на Ленин“ и от студентските „бележки за империализма“ (Пенков 2014: 62, 75). Едно бъдеще, което Фукуяма определя като „тъжен период, в който няма да съществуват изкуството или философията, а само музейно съхранение на човешката история“ (Фукуяма 1993: 256). В разказите на М. Пенков „вертикалното“ наследство (или човешката история) търси начин за литературно съхраняване в дискурсивното метафорично пространство на текстовете – то е като детско зъбче в недоядена ябълка („не е ли хубаво да си така малък, че да загубиш зъб, без да усетиш?“ – Пенков 2014: 43), като „пълпната връв на телефона, опъната на десет хиляди километра над океана“ (пак там: 63), като „кокалите в земята, които не ти дават да мръднеш“ (пак там: 52). Веднъж прекрачило обаче географските граници (неслучаен е изборът на пропускливи естествени граници – река, планина, океан), които го отделят от останалия свят и правят неговите послания да изглеждат „капсулирани“, то се освобождава от оковите („Смърт по смърт и брънка по брънка падат оковите. Свободен съм“ – пак там: 52) и прави опит да се слее с „хоризонталното“ наследство, обръщайки гръб

на различията. Наложената или самоизбрана „изкорененост“³ търси възможности за пребиваване или в намирането на ново пространство, където да проникне и да пусне отново корени, или в избора на пълно отричане на връзките с предишното. „Направи си услуга и убий всички неща, които те теглят назад!“ – е съветът на братовчедата на Майкъл от *Девширме*. Бездомността се превръща в убежище, когато са напуснати пространствата, стените на които се оказват непроницаеми за всички гласове както на общото щастие, така и на личностното отчуждение. Или както споделя Никифор от *Задочните репортажи* на един друг писател емигрант:

Това е орисията да не те свърта никъде. Ти утре-вдругиден ще побегнеш и оттука, и оттам, където вече си побегнал.

(Марков 1990: 492)

На латинското линейно виждане за граница Умберто Еко противопоставя старогръцкото, според което светът непрекъснато е привличан от безкрайното (то *ἀπειρον*), а безкрайността няма нито граница, нито посока. По този начин редом с понятията за идентичност и непротиворечивост в старогръцката философия възниква и идеята за постоянната метаморфоза. В човешкия ум съществуват въображаеми репрезентации на възможни светове, в които можем да поискаме от нещата да бъдат това, което не са. И само ако те продължат да бъдат онова, което са, ние мислим, че те ни противопоставят някаква граница.

Коленната става се свива и разпуска, защото познава само възможности, а не граници.

(Еко 2005: 38)

Героите в разказите на Мирослав Пенков са като номади – те са напуснали пространството, в което са родени, бродят по всички земи, все едно че са техни, и са готови във всеки момент да ги напуснат. В техните истории, белязани от граници, изживените дилеми и екзистенциалните тревоги преотстъпват място на търсенията на възможности за освобождаване от тях. И колкото повече границите се „свиват“ и „разпускат“, и колкото повече това, което те определят или разделят, губи своите очер-

³ Терминът е на френската философка и политическа активистка Симон Вейл, според която „чувството за „изкорененост“, което изпитват хората в съвременната неолиберална глобализация, е породено от човешката потребност за принадлежност към общност в рамките на позната пространствено-времева среда. Всяко човешко същество трябва да има множество корени. За него е добре да черпи целия си живот от средата, от която е естествена част“ (Вейл 2005: 40). – Б. а.

тания или налага нови такива, толкова повече нарастват усилията и предоставените възможности за преодоляване на отчуждеността, за преобръщане на вярванията и разбиване на предразсъдъците.

ЛИТЕРАТУРА

- Баба 1994:** Bhabha, H. *The Location of the Culture*. London/New York: Routledge, 1994.
- Вейл 2005:** Veil, S. *The Need for Roots*. London/New York: Routledge Classics, 2005.
- Дебре 2019:** Ντεμπρέ, Ρ. *Εγκώμιο των συνόρων*. [Debray, R. *Éloge des frontières*.] Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2019.
- Еко 2005:** Еко, У. Понятие за граница. // Еко, У. *Около Умберто Еко. Семиотика и идентичност*. Съст.: И. Зняполски. [Еко, U. *Ponyatie za granitsa*. // *Okolo Umberto Eko. Semiotika i identichnost*. I. Znepolski (ed.).] София: Дом на науките за човека и обществото, 2005, 12 – 42.
- Маалуф 1999:** Μααλούφ, Α. *Οι φονικές ταυτότητές*. [Maalouf, A. *Les Identités meurtrières*.] Αθήνα: Ωκεανίδα, 1999.
- Марков 1990:** Марков, Г. *Задочни репортажи за България*. [Markov, G. *Zadochni reportazhi za Bulgaria*.] София: Профиздат, 1990.
- Милош 2012:** Милош, Ч. *Родната Европа*. [Miłosz, Cz. *Rodnata Evropa*.] Русе: МД „Елиас Канети“, 2012.
- Пенков 2014:** Пенков, М. *На изток от Запада*. [Penkov, M. *Na iztok ot Zapada*.] София: Сиела, 2014.
- Фукуяма 1993:** Φουκουγιάμα, Φ. *Το τέλος της ιστορίας και ο Τελευταίος άνθρωπος*. [Fukuyama, Fr. *The End of History and the Last Man*.] Αθήνα: Λιβάνης-Νέα Σύνορα, 1993.
- Цицеликис 2021:** Τσιτσελίκης, Κ. *Σύνορα, κυριαρχία, γραμματόσημα*. Πειραιάς: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, 2021.

ТВОРЧЕСКИЯТ ПЪТ НА КАЖИМЕЖ ОРЛОШ КАТО ОТРАЖЕНИЕ НА РЕАЛИЗМА В СЪВРЕМЕННАТА ПОЛСКА ЛИТЕРАТУРА

Мачей Кшемински

Държавна академия за приложни науки, Влоцлавек

Мацей Кшеминский. Творческий путь Казимежа Орлося как отражение реализма в современной польской литературе

В статията обобщава се прозаичното творчество на Казимежа Орлося. В синтетическия ракурс са издвоени мотиви, характерни за неговите разкази и романи. Важна проблематика, около която е фокусирано изследването, е също доминиращият реализъм в художественния свят на писателя.

Ключеве думи: Казимеж Орлош, творчество, реализъм, проза

Maciej Krzemiński. The Creative Path of Kazimierz Orłoś as a Reflection of Realism in Contemporary Polish Literature

This article provides a comprehensive overview of Kazimierz Orłoś's prose works. It succinctly synthesizes the distinctive motifs present in his short stories and novels. An important aspect highlighted in the analysis is the prevalence of realism in the worlds depicted in Orłoś's creations.

Key words: Kazimierz Orłoś, literary works, realism, prose

Кажимеж Орлош (1935, Варшава) е писател, чието творчество отразява тенденциите в развитието на реализма в полската литература от втората половина на XX век и първите две десетилетия на XXI век. В този смисъл художествените му търсения в областта на прозата се ситуират в широкото поле на понятието за реализма като направление и творчески метод. Най-общо творчеството му може да бъде разделено на три етапа. Първият започва с литературния дебют на твореца през 1958 г. и завършва с публикуването на романа *Вълшебният бардак* (*Cudowna melina*) през 1973 г. Последната година поставя началото на нов период, в който преобладават произведения, открито описващи множество негативни социални явления по времето на ПНР (Полската народна република).

лика). Третият етап започва символично заедно с историческия прелом през 1989 г., когато в Полша настъпва смяната на общественото устройство.

Орлош дебютира през втората половина на петдесетте години на ХХ век в специален за полската история момент. Годината 1956-а е свързана с много промени: властта в страната е поета от ново правителство, а в длъжността първи секретар на ПОРП (Полската обединена работническа партия) встъпва Владислав Гомулка. До преломния момент се стига вследствие на многобройни обществени протести, които довеждат до същностни промени, както пише Антони Дудек: „във всички области на социалния живот“ (Дудек 2000: 98). Тези промени, довели до известна либерализация както в културата, така и в литературата, са представени от полския историк по следния начин:

Промяната на културната политика беше равнозначна на отхвърляне на соцреализма, а временното смекчаване на цензурата позволи публикуването на много книги от западни и емигрантски автори начело с Витолд Гомбрович. Спечелиха слава автори от младото поколение като Марек Хласко, Збигнев Херберт, Станислав Гроховяк и Иренеуш Иредински.

(Дудек 2000: 100)

Следователно 1956 г. е символично начало на важни литературни дебюти, които оказват влияние върху тогавашните събития в страната. Влиянието на литературата върху тогавашната обществена ситуация в Полша подчертава и Тадеуш Древновски: „Участието на литературата в процеса на размразяването и октомврийските събития¹ е огромно“ (Древновски 1997: 159). Той акцентира и върху ролята на някои списания, като например месечното литературно списание „Творчощч“ („Twórczość“, бълг. – „творчество“), което „поема грижата за културно-естетическото развитие и за живите връзки със световната литература. Благодарение на позицията на неговия главен редактор (Ярослав Ивашкевич – бел. м., М. К.) то до известна степен остава незасегнато от конюнктурата и политическите манипулации“ (Древновски 1997: 160).

Именно в това реномирано списание през 1958 г. дебютира Орлош с разказа *Момичето от лодката* (*Dziewczyna z łódki*). В разговор с Кшиштоф Лисовски писателят си спомня за своите първи контакти и с други литературни среди, свързани с водещи по онова време периодични издания, които се разграничават от официалната политическа рамка:

¹ Понятията „Полски октомври“ и „октомврийско размразяване“ са свързани с настъпните през 1956 г. промени в посока към либерализация на политическата система в Полша. – Б. р.

В онези мои първи творчески години започнах да посещавам редакцията на „Вспулчесношч“ („Współczesność“, бълг. – „съвременност“) – литературно списание на младите. То се появява благодарение на група ентусиасти, които изплуват на гребена на вълната на октомврийското размразяване от 1956 г. По-късно списанието бива забранено от властта, но аз го помня още от първия му период, когато на фона на соцреализма се открояваше като нещо ново и необикновено. Редакцията му беше на „Краковские пшедмиешче“ и аз носих там няколко пъти свои разкази.

(Орлош 2023: 30)

Още самият дебют на писателя слага началото на неговата реалистическа форма на писане. За Орлош окръжаващата го действителност в своето всекидневие е най-интересният извор на знание за света – тя предлага достоверен и разнообразен материал, който вдъхновява творческата мисъл на писателя.

Първи творчески етап – разказване на всекидневието

Шейсетте години на XX век са за Орлош време на усилена работа – както професионална (той работи като юрист на големи строителни обекти в ПНР), така и творческа – през този период издава три сборника с разкази: *Между бреговете* (*Między brzegami*, 1961), *Крайт на забавата* (*Koniec zabawy*, 1965) и *Тъмните дървета* (*Ciemne drzewa*, 1970). Героите в тези произведения са обикновени хора, чийто живот често е маркиран от ритъма на всекидневието и от събитията, които поглъщат цялото им внимание. Писателят изтъква значението на индивидуалните преживявания, представени в контекста на незначителни на пръв поглед случки. Такава перспектива позволява близък контакт с персонажите. Съществена част от живота им е уловеният и сякаш задържан – като фотографски кадър – екзистенциален миг. Такива ракурси са характерни за разказите *Обущарят Филип* (*Szews Filip*), *Крайт на забавата* (*Koniec zabawy*) или *Самотата на мъжа* (*Samotność mężczyzny*). Сюжетната линия е ситуирана най-често в провинцията, разбира на в широкия смисъл на думата: местности, села, а също и природа – гора, езера, море. Героите и местата, които те обитават, се допълват взаимно, създавайки особения космос на тогавашното време.

Постоянен сюжетен елемент на тези разкази са междучовешките отношения, показани в ситуации, в които се открояват морално-етичните позиции на персонажите: такива са *Крайт на забавата*, *Самотата на мъжа*, *Дете на баща си и майка си* (*Dziecko ojca i matki*). Действията на героите и взаимоотношенията им рисуват панорамата на човешките ис-

тории, изградени върху отделни, най-често незначителни случки, съставляващи пъстрата картина на човешкото присъствие в света.

Време на творчество без цензура

Вълшебният бардак

Публикуването на *Вълшебният бардак* през 1973 г. в Париж към поредицата „Библиотека „Култура“ на издателство „Литературен институт“² става причина за налагане на тежки санкции върху неговия автор. В разговор с Аркадиуш Грушчински писателят припомня тогавашното време със следните думи:

След неуспешните опити да издам у нас *Бардака*, реших да го публикувам в „Литературния институт“ на Йежи Гедройч във Франция. Това, разбира се, доведе до неприятни за мен последствия – уволнение от работа, забрана за пътувания в чужбина и дългогодишна цензура. Не можех да публикувам нищо в собствената си страна в продължение на петнайсетина години³.

Орлош подчертава, че *Вълшебният бардак* е формирал неговия писателски натюрел и допълва:

Както е известно, в живота на пишещия има различни периоди. Този кратък роман е свързан с периода на ПНР. Тогава тази книга беше много важна за мен. В нея обобщавах опита си от работата на строежите, използвах наблюденията си от живота в провинцията. Пишех за човешките убеждения, за фалша, за издигнатата от пропагандата фасада и за разминаването между тази фасада и действителността.

(Орлош 2002: 159)

Кажимеж Орлош възприема писателството като мисия – в *Историята на „Вълшебният бардак“* (*Historia „Cudownej meliny“*) говори за това съвсем открито:

² Издателството „Литературен институт“ („Instytut Literacki“) и списание „Култура“ („Kultura“) са създадени от Йежи Гедройч съответно през 1946 и 1947 г. в Рим, където се установява за кратко време непосредствено след края на Втората световна война. През 1947 г. се заселва във Франция и оттогава издателството и списанието се установяват в Мезон-Лафит – предградие на Париж. Издателската серия „Библиотека „Култура“ започва да излиза през 1953 г. и включва над 600 книги на полски писатели, забранени от официалната власт. Издателството и списанието съществуват до 2000 г. – годината, в която умира Гедройч. За него виж още кн. 8 на сп. „Славянски диалози“ за 2007 г. – Б. ред.

³ <<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24945817,kazimierz-orlos-warszawskim-tworca-literatura-nie-udziela.html>>. – Б. а.

Твърдя, че дълг на писателите реалисти, живеещи тук, в страните, задушавани от комунизма, е пресъздаването на тази истинска действителност.

(Орлош 2009: 174)

Писателят насочва вниманието на читателите към множество негативни явления от обществения живот, характерни най-вече за малките населени места, а наблюденията му са израз на неговия професионален и личен опит. Както сам отбелязва, *Вълиебният бардак* е роман, написан с убеждението, че трябва да бъдат разказани „всички патологии на полския провинциален живот“, но и „със заблудата, че времето на всевластващите партийни големци е отминало безвъзвратно“ (Орлош 2019: 374).

Героите на романа са представители на властта в малък областен град. Сред тях е Турон – председателят на местния общински съвет, който е в конфликт с Миедза – секретар на Градския комитет на партията. Оста на действието е изградена от конфликта между позитивния образ на председателя (общественик, честен човек, въздържател, добър съпруг и баща) и негативния образ на секретаря (склонен към пиянство и злоупотреба с властта). Именно така изграденият портрет на партийния секретар става причина за реакцията на тогавашната цензура. Ето как изглеждат накратко враждебните отношения между героите през призмата на разказвача: „Ако Турон каже да, Миедза ще каже не, и обратно“ (Орлош 1989: 17). В по-широка символна перспектива непримиримостта между двамата антагонисти придобива всеобхватен смисъл, какъвто се съдържа в борбата между доброто и злото.

Първият роман на Орлош е критично изображение на представителите на властта, ограждащи се единствено с хора, които ги подкрепят, но чиято цел е да черпят възможно най-много облаги. Мястото, където живеят, те третираят като своя собственост, а изгодите, които им носи властта, смятат за нещо естествено, като „запазена марка“ за тях. Това негативно явление особено ярко се откроява в случая с почивния център край езерото, построен с обществени пари, но от него се възползват само тези, които са от приятелския кръг на секретаря.

Третата лъжа (Trzecie kłamstwo)

Публикуваният през 1980 г. роман се ражда от опита на писателя, натрупан през шейсетте и седемдесетте години на XX век по време на работата му на големите строежи в ПНР. Периодът, свързан със строителството на язовира на река Солина, е особено богат на преживявания и размисли, които писателят умело претворява в романа. Вече без цензурни ограничения Орлош показва два свята – на работниците и на ръководните кадри. Писателят споменава, че в *Третата лъжа* иска да

обърне внимание на това разделение и на произтичащата от него несправедливост. Животът на интелегентите, на инженерите, работещи в строителството, е съвсем различен от живота на т.нар. „работници на физическия труд“ (Орлош 2019: 419). В романа по забележителен начин са показани истинските страни на голямото социалистическо строителство, убедително е разкрит в цялата му пълнота животът на работниците, тяхното трудно материално положение, тежките условия на труд, жилищните неволи (работниците живеят главно в бараки в стаи за няколко души), липсата на смислени начини за прекарване на свободното време (сериозен проблем е злоупотребата с алкохол). Светът на управляващите кадри или на административния персонал изглежда твърде различен: те имат по-добри работни и битови условия, по-високи заплати, по друг начин прекарват и свободното си време.

Изображението на действителността в ПНР носи силно критичен подтекст за тогавашната власт, тъй като лъжата, визирана и в заглавието на романа, представлява същността на системата. Една от всеобщите заблуди е тази, че работниците като социална група упражняват властта в страната, но тази тяхна власт фактически е единствено прокламирана в лозунгите, които висят по стените на предприятията. Лозунгите и пропагандният жаргон са безмилостно опровергавани от самата действителност.

Изтрезвителното (Przechowalnia)

Изтрезвителното – роман, издаден през 1985 г., е малко по-различен от останалите творби на писателя. Различието засяга преди всичко езиковия пласт (доминира творчески използваната партийна фразеология; някои събития са представени от разказвача в канцеларски стил или в стила на официалните журналистически изказвания на партийно-пропагандния език на тогавашната власт, а това неизбежно предизвиква комичен ефект), но също така и сюжета. На преден план авторът поставя определени събития в училището, свързани с образуването следствие по повод на неправомерното според властите поведение на група ученици, „подозирани в редактиране и разпространяване на вражески позиви“ (Орлош 1985: 46). Не по-малко важен мотив е самото място на действието, което през авторовата призма се оказва място за злоупотреби, за ограбване на хората и за потъпкване на човешкото им достойнство. Изтрезвителната служба, ръководена от партийен деец, е представена като институция, чиито служители са носители на множество негативни черти. Дейността на институцията дословно и символично разкрива механизмите на властта, сред които доминират чувството за безнаказаност и желанието за извличане на максимална лична изгода.

Романът открито, в критична и сатирична тоналност представя реалиите на ПНР: вездесъщата цензура, лъжите на управляващите, манипулирането на младото поколение, фалша на официалните партийни лозунги.

Романите *Вълшебният бардак* (1973), *Третата лъжа* (1980) и *Изтрезвителното* (1985) са публикувани в чуждестранни издателства. Тези творби осъждат функционирането на тогавашната политическа система, показват факти от ежедневието по времето на ПНР. Чрез обикновени случки се разкриват негативните последици от управлението на системата, основаваща се до голяма степен на лъжата. През онзи период произведенията са били важни, тъй като огласяват протеста срещу злото, генерирано от самата система, която руши обществената и икономическата тъкан на страната. Пшемислав Чаплински отнася *Вълшебният бардак*, *Третата лъжа* и *Изтрезвителното* към произведенията, вписващи се в поетиката на антисоциалистическия реализъм (Чаплински 1997: 36 – 37). Заслужава да добавим, че Орлош е писал не само романи в тази поетика, но и много разкази, като *Последният лов на едър добитък* (*Ostatnie polowanie na grubego zwierzca*), поместен във втория брой на списание „Запис“ („Zapis“, 1977). Именно с това периодично издание е свързан важен период от биографията на писателя – неговата работа и публикуването му в списание, издавано от Независимия издателски институт (НИИ), който се появява през втората половина на XX век в ПНР в контекста на т.нар. неофициален издателски поток. Писателят се ангажира с публикуването на текстове, които не могат да се появят в официалните издателства. Лешек Шаруга пише за първия брой на „Запис“, който се появява през 1977 г., че е „алманах на текстовете, задържани от цензурата в официалните периодични издания“ (Шаруга 2016: 182 – 183). През същия творчески период излиза интересният сборник с разкази *Пустинята Гоби* (*Pustynia Gobi*, 1983), който също съдържа творби с критичен поглед към реалностите в ПНР.

След прелома в общественото устройство – творчество в свободна Полша

Резултатите от изборите в Полша през юни 1989 г. довеждат до смяна на политическата система. Управляващата партия губи и както пише Анджей Пачковски, „поражението на Полската обединена работническа партия (ПОРП) е всепризнато за пълно елиминиране на дотогавашния – преди принудителен, по-късно „нагаждан“ с помощта на реформаторски маневри – мандат за упражняване на властта“ (Пачковски 2000: 582).

Времето на политически прелом в Полша поставя началото на лавина от промени, сред които на литературното поприще на първо място е отпа-

дането на цензурата. Пряко следствие от тази промяна е появата в официалния издателски поток на книги от автори, публикували дотогава само в чуждестранни или в т.нар. независими издателства. Един от тях е Орлош, чиито произведения са били забранени в родината му. След 1989 г. се преиздават по-ранните му творби, но се появяват и нови, сред които специално внимание заслужават романите *Курортистът от Межея*⁴ (*Letnik z Mierzei*) (2008) и *Къщата край Лютня* (*Dom pod Lutnią*) (2012). В тези произведения авторът описва важни за него места – Межея и Мазурия⁵.

Към околностите на Межея Орлош насочва вниманието на читателя още в първите си разкази, но най-цялостно тя присъства в романа *Курортистът от Межея*. Тази творба е своеобразен разказ на бащата, предназначения за сина му. Предшестван е от обяснението на разказвача, който решава да напише своята история. В началото споделя: „Всичко подредих. Малко добавих – малко отнех. Разказът съдържаеше преживяното ден след ден, седмица след седмица, така че адресатът – след смъртта ми – да получи един прозрачен текст. Прост (макар че самата история, естествено, не е проста)“ (Орлош 2008: 5).

Романът е интересно изследване на живота на героя, на неговите авторефлексии, но в същото време е опит да се разбере влиянието на различни събития върху съдбата на човека – опит, който не води до еднозначни изводи. Марек Лавринович пише за автора на *Курортистът от Межея* следното: „Той настоява да участва във всекидневните пътешествия на героя, в които първоначалната цел на неговото пристигане се губи и се разкрива истинската му цел: да намери изгубеното време и накрая най-важното – да разбере собствения си живот, ценностите, които му придават смисъл“⁶.

Къщата край Лютня (Dom pod Lutnią)

Престижното издателство „Видавництво Литерацкиє“ (Wydawnictwo Literackie), което от години публикува книгите на Орлош, само с едно съдържателно изречение описва фабулата на романа: „В анклав на мазурското село следвоенните корабокрушенци намират своето малко отечество“⁷. Действието в романа се развива няколко години след Втората световна война в Липово – местност, разположена край Мазурските

⁴ Българският еквивалент на тази географска реалия (Mierzeja Wiśłana) е Висленска коса. Намира се на брега на Балтийско море и представлява гранична, но непропусклива зона между Русия и Полша. При превода на заглавието запазваме оригиналното звучене. – Б. ред.

⁵ Мазурия е област, разположена на границата с Русия и Беларус. Известна е с множеството езера. – Б. ред.

⁶ <https://kwartalnikwyspa.pl/marek-lawrynowicz-bezpowrotnie-utracona-niewinnosc/> (16.02.2024).

⁷ <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/produkt/2299/dom-pod-lutnia> (15.02.2024).

езера. Героите – десетгодишният Томек и неговият дядо полковник Броневич – живеят в особено време за нововъзникналата общност в бивша Източна Прусия. Водещ мотив в произведението е изграждането на връзка между дядото и подрастващия му внук. Връзката се опира на изповядваните от стария войник принципи. Взаимоотношенията са проследени в обикновеното ежедневие – това са августовските вечери, които „бяха хладни след горещите дни. Стъмваше се по-рано. Седяха в кухнята на светнати лампи. В печката под ламарината лудуваше огънят. Играеха с дядото на шах. Понякога Броневич четеше на глас *Пан Володьовски*“ (Орлош 2012: 287).

Писателят показва силата и красотата на природата, която става важна за Томаш. Интересен отзвук намира в романа и човешката отвореност към културните различия, видими сред новосъздадената общност от дошлите тук украинци и преселници от други области на Жечпосполита и автохтонното население. Съдбите на героите са втъкани в по-широк контекст – следвоенната обстановка в Полша и понякога твърде драматичните събития, разиграващи се в Мазурия. Историческите обстоятелства и техните обществено-политически последици оказват влияние върху съдбата на героите, но служат по-скоро за фон, тъй като в перспективата на сюжета доминират именно тези, които са пряко свързани с личните взаимоотношения на героите.

Момичето от балкона (Dziewczyną z ganku)

В творчеството на Орлош от ключово значение са мазурските мотиви. Темата за трудната история на тези земи е разработена по много въздействащ начин в разказа *Момичето от балкона*, който е включен в издадения през 2006 г. едноименен сборник. Разказът илюстрира както драматичната съдба на главната героиня, така и историята на Мазурия. Останалите разкази, например *Червени боровинки (Żurawiny)*, *Съперникът (Rywal)*, особено в някои пасажки, отнасящи се до мазурската природа, говорят за съществената роля на природата в живота на човека. Разбира се, тя е важен елемент и в живота на самия автор. Природата е за него както извор на вдъхновение, така и пространство, което му позволява по друг начин да почувства собственото си съществуване. Илюстрация на дълбокото преживяване на заобикалящата го природа са думите на разказвача от разказа *Съперникът*, който описва своята колоездачна разходка из гората по следния начин: „Помня вятъра, мириса на ели, шума в ушите и рева на елена зад мен. Все по-далечен, все по-малко доловим. А после вече само шума на гората. По гумите се лепят листа, проскръцват калниците. Тишина“ (Орлош 2006: 96).

Завръщане (Powrót)

В творчеството на писателя буди интерес и сборникът с разкази *Завръщане*, издаден през 2021 г. Изборът на творбите, които томът съдържа, е доста изненадващ – самият автор ги определя като гранични: „между разкази, писани в периода на реалния социализъм, и разкази от времето на свободна Полша“ (Орлош 2021: 299). Томът е интересен с разнообразните си мазурски сюжети, отвеждащи към различни исторически времена – той съчетава разкази като *Благослови ни (Ty nam błogosław)* (2016) и *Нощта на Суверена (Noc Suwerena)* (2017), потопени в реалиите на съвременна Полша, с такива като *Ключът (Klucz)* (1957/2020) и *Шумон и Горчица (Szymon i Gorczyca)* (1958/2020), чийто фон са реалиите на Межея Вишлана от края на петдесетте години на XX век. Подборът на разказите, бихме подчертали още веднъж, потвърждава споменатата вече последователност у писателя да търси и намира вдъхновение в реалните моменти на всекидневието; потвърждава още неговата изострена чувствителност към човешкото страдание, изразена със средствата на реализма. Такъв подход дава възможност за проникателно вглеждане в промените, настъпили в годините от най-новата история на Полша и ясно доловими например при съпоставяне на разказите *Идалка (Idalka)* (1963) и *Нощта на Суверена (Noc Suwerena)* (2017).

Обобщение

Творчеството на Кажимеж Орлош представлява интересен пример за реалистично писане, което систематично се основава на реалния свят. Писателят се движи свободно и изкусно в този познат за него свят, който отразява неговия опит, преживяванията, впечатленията, наблюденията му. Именно те най-често са изходна точка за описваните истории (например в романите *Третата лъжа (Trzecie kłamstwo)*, *Къщата край Лютня (Dom pod Lutnią)*). Важно е да се отбележи, че реалистичната формула, която благодарение на особената чувствителност на писателя се свежда до специално акцентуване върху преживяванията на хората, поставени в тежки житейски условия, на хората, които са отхвърлени и онеправдани, е много плодотворна за този вид проза – постоянно я обогатява с нови морално-етични измерения. Това е очевидно още в дебютния разказ на писателя – *Момичето от лодката*, а също така и в много от разказите, поместени в сборника *Завръщане*.

Да се обрисуват най-важните според писателя страни на действителността по начин, който да пробуди размисъл у възприемателя, – ето това е основата на творческия метод на Орлош. Той изразява позицията си по следния начин: „Единственото, което можем да направим ние, хората,

които пишем книги, е да описваме действителността, стига това, което се случва в нашата страна, да ни интересува. Размишленията остават за читателите“⁸. Описаният в творбите на К. Орлош свят е реалният свят, в който съществува единствено правдоподобното, това, което действително се е случило или е могло да се случи. Границите на тази действителност делят реализма от фантастиката.

Вниманието към детайлите, достоверността, прецизните описания, плътното придържане към историческия, обществения и фактическия контекст придават документална стойност на тази художествена проза. Ето защо творчеството на Кажимеж Орлош, създавано в продължение на повече от шестдесет години, представлява художествено свидетелство за отминалите времена, разказвани в богата и многоаспектна перспектива.

ЛИТЕРАТУРА

- Древновски 1997:** Drewnowski, T. *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Дудек 2000:** Dudek, A. *Ślady PeeReLu: ludzie, wydarzenia, mechanizmy*. Kraków: Wydawnictwo ARCANA, 2000.
- Орлош 1985:** Orłóś, K. *Przechowalnia*. Londyn: Puls Publications, 1985.
- Орлош 1989:** Orłóś, K. *Cudowna melina*. Warszawa: Iskry, 1989.
- Орлош 2002:** Orłóś, K. *Kłopoty z cudem. // Szewc, Piotr. Wolność i współczucie: rozmowy z pisarzami*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- Орлош 2006:** Orłóś, K. *Dziewczyna z ganku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Орлош 2008:** Orłóś, K. *Letnik z Mierzei*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- Орлош 2009:** Orłóś, K. *Historia „Cudownej meliny“. Cudowna melina*. Bellona: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2009.
- Орлош 2012:** Orłóś, K. *Dom pod Lutnią*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Орлош 2019:** Orłóś, K. *Dzieje człowieka piszącego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- Орлош 2021:** Orłóś, K. *Powrót*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- Орлош 2023:** Orłóś, K. *Przyjaźnie są jak ludzie. Przychodzą i odchodzą. // Gazeta Wyborcza, 14 – 15 października 2023.*

⁸ <<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24945817,kazimierz-orlos-warszawskim-tworca-literatura-nie-udziela.html>> (16.01.2024).

Пачковски 2000: Paczkowski, A. *Pół wieku dziejów Polski 1939 – 1989*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

Чаплински 1997: Czapliński, Prz. *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976 – 1996*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

Шаруга 2016: Szaruga, L. *Wyjście z utopii. Szkice*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2016.

ИНТЕРНЕТ ИЗТОЧНИЦИ

<<https://kwartalnikwyspa.pl/marek-lawrynnowicz-bezpowrotnie-utracona-niewinnosc/>> (16.02.2024).

<<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24945817,kazimierz-orlos-warszawskim-tworca-literatura-nie-udziela.html>> (16.01.2024).

<<https://www.wydawnictwoliterackie.pl/produkt/2299/dom-pod-lutnia>> (15. 02. 2024).

Превод от полски: **Димитрина Хамзе**

НЯКОЛКО БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ НАЗОВАВАНИЯТА НА ДЯВОЛА В БЪЛГАРСКИЯ СЛОВЕСЕН ФОЛКЛОР

Борислава Петкова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Борислава Петкова. Несколько замечаний об именах дьявола в болгарском словесном фольклоре

В тексте основное внимание уделяется одному из элементов личности дьявола в болгарском повествовательном фольклоре. На материале 31 текстов – фольклорных легенд и сказок, – опубликованных на страницах *Сборника народных умотворений* в период, охватывающий около 100 лет (том I, 1889 г. – том LVI, 1980 г.), прослеживаются личные имена дьявола, сгруппированные в три категории в зависимости от их происхождения, структуры и специфики: имена библейского происхождения, имена народного происхождения, эвфемистические имена. Имена дьяволов, принадлежащие к каждой группе, анализируются с точки зрения их происхождения и функций. Прослеживается влияние канонического испытания, дуалистического учения богомилов, апокрифической литературы.

Ключевые слова: народные предания, сказки, черт, именование

Borislava Petkova. A Few Notes on the Names of the Devil in Bulgarian Verbal Folklore

The text focuses on one of the elements of the Devil's identity in Bulgarian narrative folklore. The research focuses on 31 folklore legends and tales published in the *Collection of Folk Thoughts* in a period of about 100 years (from vol. I (1889) to vol. LVI (1980)). The text traces the Devil's personal names, grouped into three categories, depending on their origin, structure, and specifics: names of biblical origin, names of folk origin, and euphemistic names. The Devil's names belonging to each group are analyzed in terms of their origin and their functions. The influences of the canonical test, the dualistic teaching of the Bogomils, and the apocryphal literature are traced as well.

Key words: folk legends, folk tales, devil, naming

В този текст се опитваме да извършим една своеобразна реконструкция на същността на злото, извеждайки отделни елементи по отношение на назоваването му. Фокусът е върху основната реализация на образа на демоничното в българския фолклор – дявола, и по-специално – върху неговите имена и назовавания. Материалът, с който работим, принадлежи

към дела на словесния фолклор – общо 31 легенди и приказки¹, публикувани в Сборника за народни умотворения² в период от около 100 години (от том I (1889) до том LVI (1980)).

Още в началото е необходимо да подчертаем, че словесният фолклор, като част от т.нар. фолклорен тезаурус³, е онзи елемент от наследената култура, който е особено важен, но и към който все по-малко изследователи обръщат поглед. Словесният фолклор удържа в себе си последните реликти на един отминал (а може би и съзнателно пренебрегван днес) свят, подчинен на наследената (а не на изобретената) традиция, на думането⁴, на описването със слова на вселената и съществата в нея. Тази традиционна култура, плод на колективистичното мислене, е все по-трудно да бъде осмислена поради специфичните центробежни сили на съвременния свят. Днес ние живеем в индивидуалистична култура, в която не цялата общност, а отделният индивид е положен в центъра на света. Днес сме поставени в условията на яростна визуализация на рационалния свят, подчинен на науката, на оперативната логика и на задъхващите се (и задъхващите ни) в своето бурно развитие технологии. И тъкмо тази нагласа ни отдалечава и затруднява разбирането на традиционната култура, характеризираща се със своите представи за отделните елементи на света. Затова се заемаме с тази нелека задача – да се опитаме да разплатим и да анализираме един от концептите, характерни за традиционната фолклорна култура: този за злото и неговото присъствие в човешкия живот.

¹ В този текст под *легенда* ще имаме предвид фолклорен сюжет, в който главни действащи лица са библейски персонажи. Във фолклорните легенди винаги се разказва за някакъв произход, т.е. те „обясняват света, неговото създаване или край, възникването на обекти и явления или тяхната промяна, съществуващия природен и социален ред, нравствените норми и необходимостта от спазването им и т. н.“ (Георгиева <https://>).

В контекста на класическата фолклорна култура *приказките* са специфичен фолклорен повествователен жанр с отличителни форма и съдържание. Те съхраняват възгледите на предците ни за връзката между човека и природата, отразяват моралните принципи за съществуването на общност от хора в постоянна борба за оцеляване, определят ясна граница между добро и зло. Понякога в тях са вплетени и някои характерни елементи от архаични вярвания, от древни всекидневни и обредни практики, но специфичната особеност на приказката е нейната „извънисторичност“ или по-скоро надисторичност – вж. Живков 1994: 18.

² По-нататък в текста – СБНУ.

³ Под *фолклорен тезаурус* имаме предвид „цялата позната до този момент информация от фолклорния по тип социум, заедно с културологични кодове за нейното разчитане“ – вж. Малчев 2017: 24.

⁴ За концепцията на думането като елемент на структуриране на традиционната култура вж. у Живков 1994: 18.

За компилациите в словесния фолклор – няколко кратки бележки

Налага се да направим още една предварителна уговорка по отношение на словесния фолклор. Достигналите до нас и публикувани на страниците на СБНУ легенди и приказки трябва да бъдат осмислени като резултат от няколко изключително сложни и дълговременни процеси на преплитания, напластявания, утаявания и преосмисляне, случили се в полето на словесния фолклор в продължения на столетия. Наративите удържат разнообразни представи, елементи от различни култури, наследени, съхранени и предадени традиции, вече забравени устни първоизточници, трансформирани езически и религиозни представи. Не на последно място трябва да отбележим и изключително силното влияние на вариативността⁵, характерна за словесната фолклорна култура. Тъкмо колективната обработка на словото е онова, чрез което се омесват представите, за да се появят нови словесни амалгами, чиито корени откриваме в различни културни източници. Те удържат в себе си мащабни концепти, характерни както за епохата, в която са възникнали, така и за създателите и носителите на конкретната култура. В контекста на българския словесен фолклор бихме могли да изведем няколко основни източника, които отдават своята образност, мотиви и сюжети.

На първо място, това е плътният пласт на езическата култура, оформян в продължение на столетия. В него откриваме както разнородните митологични представи на трите етнически групи, споили темелите на българския народ⁶, така и паганистична образност, „привнесена“ от чужди култури в резултат на културния, най-вече междусъседски, обмен. Този ясно оформен и здраво укрепен в основите на традиционната словесност езически пласт е една от отправните точки при анализ на фолклорния материал. Изобщо огромна част от представите, от сюжетите и от образите са пряко наследени от митологията и това твърдение отдавна е доказано в хуманитарните науки⁷.

От друга страна, християнството с теософското и философското си учение оказва изключително силно влияние върху фолклора. Високата култура на писменото слово и на новата религиозна образност се преплита с културата на думането, на устното слово, на изградените и унаследените традиционни (езически) представи. Двете култури започват своеобразен и продължителен диалог, в резултат на който наблюдаваме две линии на

⁵ За спецификите на вариативността във фолклора вж. Бочков 2002: 46 – 51.

⁶ Вж. напр. изследванията на Теодоров 1999; Панчовски 1993; Добрев 1982.

⁷ Вж. връзката между мит и легенда у Левинтон 1988; за връзката между мит и приказка вж. Георгиева 1990; Мелетински 1995: 364 – 374; Мелетински 1988; Георгиева 2018 и др.

развитие. От една страна, откриваме категоричните сложни и динамични процеси на християнизирание на фолклора. От друга страна, устойчивата паганистична основа на словесния фолклор не може да бъде заличена въпреки усърдните опити на църквата. В резултат на всичко това се появява нова специфична културна форма – тази на фолклорното християнство⁸. В неговия контекст словесният фолклор продължава да удържа един внушителен по своя обхват свод от предхристиянски представи, умело преплитайки ги с каноничната концепция за света. Схващането за злото не прави изключение – в нашия фолклор християнската представата за дявола често влиза в своеобразен културен диалог с паганистичния ѝ вариант. Словесният фолклор се превръща в удобно място за „помиряване“ на двете представи⁹.

Успоредно с развитието и утвърждаването на християнството още през III – IV в. на територията на Мала Азия възникват и последователно се развиват няколко дуалистични учения за двете начала във вселената¹⁰. Експанзията на дуализма сред населението на различни държави и империи от тогавашния свят може да бъде определена като яростна. Новото учение залива все повече територии, а лесното припознаване на дуалистичните представи в приемащите култури води до това, че все повече християни обръщат поглед и приемат ученията на късния зороастризм, маздеизма, манихейството, павликянството, масалианството¹¹. Дуалистичната вълна бързо достига Балканите, където намира благоприятна среда за развитие сред местното население. През IX в. в новопокръстената България се появява богомилството. Неговите основни религиозни концепции са положени върху дуализма, привнесен от Изтока. Новото учение е категорично заклеймено от християнската църква и църковният клир започва тежка и неравна битка с еретичната доктрина.

Богомилите поясняват в съзвучие с манихейската ерес, че светът е резултат от космогоничните усилия на две вечни и равностойни същества, първоначално сътрудници, а след това – съперници при създаването

⁸ Повече за фолклорното християнство вж. в обзорната статия на Михайлова 2000: 3 – 15; вж. и Малчев 2017: 24.

⁹ Напр. легендата, в която по заръка на Господ детето Исус оформя топки от кал, подхвърля ги в небето и по заповед на Бога те се превръщат в небесните светила. – Вж. Как са сътворени слънцето и звездите. // *СбНУ*. Т. VIII, 1892: 181 – 182; препечатано в Петкова 2017: 237 – 238.

¹⁰ Тази представа води началото си от широко разпространения близначен мит, характерен за всички аграрни народи на древността. Повече за близначния мит вж. у Золотарьов 1964.

¹¹ Повече за същността на тези дуалистични учения вж. у Стоянов 2006, Иванов 2007: 1 – 13.

на света и хората. Според богомилската космогония Господ твори невидимия свят, небесните нива и ангелското войнство. Той има не един, а двама синове, учат ранните богомили¹² – старшият син е самият Сатанаил, създател и владетел на видимия, земния, материалния свят, както и на смъртния човек. Макар да е определян като „тираничен създател на този свят“ (Стоянов 2006: 9), този творец е равностоен в космогоничните действия на Бога. След вероломното опълчване на Сатаната и неговото низвергване Бог Отец възплъщава Словото в човешки облик и изпраща своя втори Син – Иисус Христос, Бога Слово¹³. В смъртно тяло, приел кръстната смърт, Иисус изкупва всички човешки грехове.

Богомилското учение успява да повлияе силно не само върху религиозните възприятия на населението по нашите земи, но съвсем закономерно, лесно се влива в традиционната култура. Тя, вече подчертахме няколко пъти, описва света с думи, а те са все по-силно повлияни от богомилската образност. Словесният фолклор започва да се трансформира под мощното въздействие на дуалистичните представи; тях откриваме в голяма част от фолклорните легенди (Иванов 2007: 361 – 382).

На този фон, в който християнството води безпощадна полемика и ожесточена битка за потушаване на богомилската ерес, се появява и един дял от средновековната българска литература, който прави крачка встрани от канона и отваря път на представи, които по-скоро кореспондират с дуализма. Апокрифната литература, първоначално преводна от гръцки език, а по-късно и собствено авторска, дава възможност за наросяване на множество неканонични представи, в по-голямата си част богомилско-дуалистични.

Широко разпространеното (и предимно учебникарско) определение за *апокриф* влага смисъла на „таен, скрит“, подсказвайки, че става дума за специално познание, достъпно на малцина посветени. Всъщност реалността е тъкмо обратната – апокрифната литература е всичко друго, но не и тайна. Много бързо тя се превръща в любим източник на сюжети и мотиви, преписвана е и е разпространявана не само сред миряните, но дори сред клира: „селските свещеници, монасите, богомилските водачи и проповедници са онези, които особено много допринасят за умножаването на апокрифите в България и за тяхното разпространение сред

¹² Това е причината изследователи като Юри Стоянов да определят новото учение като умерено монархическо – вж. Стоянов 2006.

¹³ Богомилската „троица“ – Бог Отец и неговите двама синове – Сатанаил и Иисус Христос, силно наподобява зороастрийската „троица“ на Зурван, Ариман и Ормазд, поради което Мирча Елиаде, един от изключителните познавачи на ранните религиозни форми, твърди, че представата за богомилската триада произхожда от иранските традиции. Вж. Елиаде 1979: 83 – 84. Вж. същото твърдение и при Зенер 1955: 70, 450.

народа“ (Петканова 1978: 28)¹⁴. Тъкмо защото е достъпна, нейната пищна сетивност оказва изключително влияние и моделира своеобразна еkleктична фолклорна образност, дооформяйки представите за света, за тук и отвъд, за добро и зло, за правилно и грешно, за хора, ангели и дяволи, които винаги влизат в някакви, равноправни или зависими, отношения помежду си.

И още един шрих, макар и само маркиран, но с изключително важно значение. Като най-близък съсед, а и за цели два века като част от самата империя България е силно повлияна в политическо, религиозно, икономическо, социално отношение от Византия. Традиционната култура не прави изключение и в нашия словесен фолклор откриваме утаени и трансформирани (понякога са трудно разпознаваеми) цели сводове от представи, особено в частта за демоните, чиито корени можем да проследим във византийската култура (Петрински 2018).

И така, ако поставим българската традиционна култура в центъра на тази сложна плетеница от връзки, зависимости, влияния и добавки, ще се убедим, че онова, което наричаме словесен фолклор, всъщност получава своята „закваска“ от всички посочени и успоредно съществуващи източници: паганистичните представи, каноничното християнство, богомилския дуализъм, апокрифната литература и византийската култура. Към тази сложна смесица трябва да добавим и автентичните фолклорни представи и да оставим всички съставки да „набухнат“ в продължение на няколко столетия, докато най-сетне днес пристъпим към изследването на българските фолклорни легенди и приказки, за да „издърпаме“ онези нишки, които ни помагат да проследим традиционните представи за имената на дявола.

Екскерпиран материал

В това изследване работим с няколко разнообразни по форма и съдържание източника. Тук отделяме внимание на основните раздели екскерпиран материал.

На първо място, това са общо 31 легенди и приказки, публикувани в СБНУ. Необходими са няколко уговорки. Първо, за улеснение на читателя всеки текст е кодиран, като буквата обозначава вида на фолклорния текст (Л – легенда, П – приказка), а цифрата – поредния номер на хронологично отпечатаните в СБНУ текстове:

¹⁴ По-подробно вж. у Петканова 1978: 19 – 28; Петканова 1982: 11; Шнитер 1992: 92.

Код	Заглавие
Л1	Зерзевул, когато Господ го изпъди от рая (Зезрзевулот, коа го истерал Господ от рајот). СБНУ. Т. I. 1889, с. 97 – 98.
Л2	Без заглавие. СБНУ. Т. IV. 1891, с. 129.
Л3	Защо дяволът е с един крак? (Зашто е гъвола с един крак?). СБНУ. Т. IX. 1893, с. 148.
Л4	Свети Атанас. СБНУ. Т. IX. 1893, с. 168.
Л5	За вълка. СБНУ. Т. XII. 1895, с. 132.
П1	Преписня между дявола и едно момче. СБНУ. Т. I. 1889, с. 99 – 100.
П2	Трима братя овчари и Жуглан (Труица братя уфчарье и Жуглан). СБНУ. Т. I. 1889, с. 101 – 102.
П3	Дявол, майка и син (Гъвол, макъа и син). СБНУ. Т. I. 1889, с. 103 – 104.
П4	Човекът, който хвана дяволите в чувал (Чоекот што и вати гъаолите во врекъата). СБНУ. Т. II. 1890, с. 178 – 179.
П5	Дяволът даскал (Гъаолот даскал). СБНУ. Т. II. 1890, с. 186.
П6	Влахът и дяволът (Влахот и врагот (гъаолот). СБНУ. Т. II. 1890, с. 186 – 187.
П7	Дяволът и Ветер-вълк (Гъавуло и Ветер-волк). СБНУ. Т. III. 1890, с. 153 – 155.
П8	Дяволът и старата баба (Гъаолот и старата баба). СБНУ. Т. IV. 1891, с. 120 – 121.
П9	Без заглавие. СБНУ. Т. IV. 1891, с. 126 – 128.
П10	Дяволът и царската дъщеря (Гъавуло и царовата керка). СБНУ. Т. V. 1891, с. 145 – 147.
П11	Детето, което беше калфа при дявола три години (Детето що беше при гъаолот калфа три години). СБНУ. Т. VI. 1891, с. 105 – 107.
П12	Дядо Господ, дяволът и един гурбетчия (Дедо Госпо, гъавуло и еден курбетчия). СБНУ. Т. VIII. 1892, с. 161 – 164.
П13	Дяволът, който щеше да ожени четиридесет калугери (Гъаолот, што кье оженеше четириесет калугери). СБНУ. Т. VIII. 1892, с. 164 – 167.
П14	Дявол в джамия. СБНУ. Т. IX. 1893, с. 146 – 147.
П15	Момчето, обещано на дявола (Момче, дявол, св. Богородица и три кучета). СБНУ. Т. X. 1894, с. 137 – 141.
П16	Сватбата на един владика и потеклото на паяците. СБНУ. Т. XI. 1894, с. 91 – 94.
П17	Господ и дяволите с жената и детето (Госпо и дъаволите со жената и детето). СБНУ. Т. XV. 1898, с. 81 – 83.

П18	Дяволът и съдружникът му (Гъавол и содружникот му). СБНУ. Т. XV. 1898, с. 85 – 87.
П19	Дяволът и бабата (Гъаоло и бабата). СБНУ. Т. XV. 1898, с. 89 – 90.
П20	Селският човек, който пътувал с дявола (Селцкыйо чоек, што патул со гъаолот). СБНУ. Т. XVI. и XVII. 1900, с. 282 – 284.
П21	Дяволът и златарят (Гъаолот и куменджията). СБНУ. Т. XVI и XVII. 1900, с. 284 – 285.
П22	За момчето и за дявола, що го направил щастлив. СБНУ. Т. XIX. 1903, с. 9 – 14.
П23	Дявол и чирак (Г’авол и чирак). СБНУ. Т. XXXII. 1918, с. 609 – 610.
П24	Иванчо научава дяволски занаят. СБНУ. Т. XXXVIII. 1930, с. 155 – 158.
П25	Майката с помощта на дявола успява да направи мързеливите си дъщери работни. СБНУ. Т. LVI. 1980, с. 130.
П26	Мързеливият момък, който започва да работи, и с помощта на дявола става царски зет. СБНУ. Т. LVI. 1980, с. 126 – 129.

Второто уточнение е свързано с архаичността на езика и диалектните особености. Всички цитати от легендите и приказките в основния текст са предадени на съвременен български език, а правописът и пунктуацията са коригирани. Оригиналните цитати са добавени в бележки под линия. Всичко това е необходимо за по-оперативната работа с фолклорните текстове.

Следващият източник на образност е средновековната апокрифна литература. За нуждите на настоящия текст използваме апокрифите, преведени на новобългарски и публикувани в том I на *Стара българска литература в седем тома* (1982)¹⁵.

Не по-малко важен източник на информация е каноничният текст, към който препращаме в анализа. Всички библейски цитати са по синодалния превод на Библията (1993).

Тези основни корпуси от текстове са положени в основата на опита ни да извлечем онези късчета информация, от които да се опитаме да „слепим“ някои специфики в идентичността на дявола по отношение на неговите назовавания. Постарахме се да изведем и етимологията на названията, с които той се е появява в българския словесен фолклор.

¹⁵ По-нататък в текста – СБЛ. Т. I. 1982.

Назоваванията на дявола

Фолклорните текстове разкриват изключително разнообразие от назовавания на дявола. Поделяме ги в три групи, обособени според произхода, структурата и спецификите.

Имена с библейски произход

Обратно на очакваното, дяволът е наречен *Сатана* само в един текст (П11: 120), по веднъж е назован *Юда (iуда)* (Л15: 167) и *Антихрист* (П1: 99). Най-често фолклорните текстове използват името *Зерзевул* (Л1: 97; Л2: 114; П11: 106; П17: 82) и *Веезé(á)вул* (П13: 164), производни от библейското име Веелзевул.

Препратките към първата група от имена трябва да търсим както в библейския текст, така и в богомилските представи за устройството и подредбата на света.

Дяволът според каноничния текст изпитва изначална омраза и дълбока горчивина към Бога, ангелското войнство и смъртните хора, сее завист и враждебност, разпространява лъжи и заблуди, клевети човека пред Бога, донася смърт. Той се превръща в предводител на свита от зли/нечисти духове или демони. Евангелистите го наричат *Веелзевул (Велзевул)* (Мат. 12: 22 – 32, Марко 3: 20 – 30, Лука 11: 14 – 21), макар че в Библията се среща и с множество имена: *Сатана* (Йов 2: 6; 2 Кор. 11: 14)¹⁶, *Левиатан* (Йов 40: 20), *Денница* (Исаия 14: 12 – 20), *Син на зората* (Исаия 14: 12), *Печат на съвършенството* (Езек. 28: 12), *Осентяващ Херувим* (Езек. 28: 16), *Изкусител* (Мат. 4: 3, 1 Сол. 3: 5), *Бяс* (Мат. 9: 32), *Бесовски княз* (Мат. 9: 34, Мат. 12: 24, Марко 3: 22, Лука 11: 15), *Сеяч* (Мат. 13: 39), *Легион* (Мат. 26: 53, Марко 5: 9, Лука 8: 30, Марко 5: 9), *Нечестив дух* (Лука 8: 29), *Баща дявол* (Йоан 8: 44), *Баща на лъжата* (Йоан 8: 44), *Князът на тоя свят* (Йоан 12: 31), *Рикаещ лъв* (1 Петър 5: 8), *Антихрист* (1 Йоан 4: 3, Дан. 7 – 8 гл.), *Богът на тоя век* (2 Кор. 4: 4), *Велиар* (2 Кор. 6: 15), *Ангел на светлината* (2 Кор. 11: 14), *Княз на въздушната власт* (Еф. 2: 2), *Светоуправник на тъмнината* (Еф. 6: 12), *Смърт* (Евр. 2: 14), *Ангелът на бездната* (Откр. 9: 11), *Губител* (Откр. 9: 11), *Големият змей* (Откр. 12: 9), *Древен змей* (Откр. 12: 9), *Клеветник* (Откр. 12: 10), *Лъстител* (Откр. 20: 10), *Звяр* (Откр. 11: 7; 20: 10), *Лъжепророк* (Откр. 20: 10).

С названието *дявол* в Библията се означават всички паднали духове, наречени *зли духове* или *духове на злобата* (Лука 8: 2, Еф. 6: 12, Деян. 19: 13 – 15), *нечисти* (Мат. 12: 43 – 45), *бесове* (Мат. 12: 24 – 28, Марко

¹⁶ По-подробно за произхода на името Сатана вж. у Лангтън 1945: 27 – 28, цитиран от Петрински 2018: 155; Ван дер Торн, Бекинг, Ван дер Хорст 1999: 726 – 732, както и посочената там библиография.

16: 17), *бесовски духове* (Откр. 16: 13 – 14), *съгрешили ангели* (2Пет. 2: 4). В Стария завет злите духове са изпращани от Бога, за да донесат наказание на прегрешилите. Дяволът започва своята злонамерена дейност още при появата на Адам в райската градина (ср. Прем. Сол. 2: 23 – 24).

Новият завет променя тази представа и дяволът се превръща във висша еманация на безмерното зло. Неговата свита обаче според Евангелията се състои не от безстрашни войни демони, а от страхливи същества. Те се разбягват при споменаването на Иисус Христос, ужасени от неограничената власт, която Той притежава над слугите на дявола (Мат. 8: 28 – 34, Марко 5: 1 – 20, Лука 8: 26 – 39).

Отношението на богомилите към дявола е различно. Те го наричат Самаил, Сатанаил, Сатана, Мамон. Определят го като неограничен владетел до идването на Христос, затова го назовават и *миродържец*, *владетел*, *княз*, *властелин* и др. (Ангелов 1993: 133, 169, бел. 31).

Йордан Иванов разяснява, че името Самаил (от Сама-ел със значение „отрова божия“¹⁷) се среща в талмудската литература и еврейските апокрифи (Иванов 2007: 25). Там той е описан като първия от ангелите от чина на престолите¹⁸, а името му носи значението „отрова божия“. Самаил е предводителят на демоните и ангел на смъртта (Конради 1924: 38 – 41).

Сатанаил е другото име на дявола, с което го срещаме в богомилското учение. Името означава „враг божий“, оттам Сатана – *враг*. Сливането, смесването на имената Самаил и Сатанаил се среща още в предбогомилските и раннобогомилските легенди¹⁹. Християнската литература обединява името Сатана с гръцката дума *дявол* (със значение „измамвам“, „клеветя“) и името добива смисъла на „противник“, „клеветник“, „лъжец“. Дяволът, подобно на Сатаната, е възприеман като главен демон (дух, бяс). Ислямът трансформира името Сатана в *шейтан* със значение „дявол“ (Иванов 2007: 25, бел. 1).

В дуалистичната космология и космогония на богомилите Сатанаил е представен като отпаднал ангел и създател на небето, земята и човека; той прилича на Бога по външен вид и облекло (Ангелов 1993: 127). Обявен е за „повелител на небето, слънцето, въздуха и звездите“ и поради това в образа на „княза на този свят“ от Евангелието от Йоан богомилите привиждат самия дявол (Йоан 12: 31).

¹⁷ Samael. // Еврейска Енциклопедия 1901 – 1906: 665 – 666.

¹⁸ Повече за небесната йерархия и за трите триади ангели вж. у Ареопagit 2001.

¹⁹ Димитър Ангелов твърди, че образът на Самаил (Сатанаил) не е оригинална богомилска представа, „а е в стари апокрифни съчинения..., които са под влияние на юдаизма. „Самаил“ в еврейската религия се явява ангел на смъртта и враг на Адам“ (Ангелов 1993: 162 – 163, бел. 11; вж. и посочената там библиография).

Представата, че Сатанаил е първородният син на Бога, е широко разпространена сред учението на ранните богомили и вероятно е заимствана от апокрифния текст „Въпросите на Вартоломей“ (Стоянов 2006: 494, бел. 105). Наричат Сатанаил още „неправеден уредник“, защото покъсните богомили го идентифицират с малкия син от притчата за блудния син, а Христос – с големия син (Лука 15: 11 – 32)²⁰.

В апокрифната книжнина два текста се фокусират върху произхода на името Сатана. В „За Тивериадското море“ е описан космогоничният процес, резултат от съдружието на Господ и дявола. Сатанаил, приел облика на водоплаваща патица, се гмурка до дъното на океана и донася пръст и кремък, с които Бог създава земята и ангелите (СБЛ. Т. I. 1982: 31). В резултат на вероломното опълчване на Сатанаил и след загубата в битката с Архангел Михаил Господ отнема частицата *-ил* от името му (СБЛ. Т. I. 1982: 32).

В „Разумник“-а се разказва за творческата същност на Бог. В космогоничното начало на времето и пространството той вижда сянката си и ѝ заповядва: „Излез, брате, и бъди с мене!“. Сянката излиза от водите в облика на човек и застава редом до Бога (СБЛ. Т. I. 1982: 336). Спътникът получава името Самаил, но поради проявеното вероломство и притворство тялото му почернява, името му е променено на *дявол* и е прогонен от рая.

Юда и *Антихрист(m)*²¹ са две от множеството имена на дявола, които откриваме във фолклорните текстове. Те препращат към общата концепция за предателството и за опълчването срещу Иисус Христос и изобщо към представата за дявола като антагонист на Сина Божи.

Най-висшият в християнската демонология е наречен *Веелзевул*. С това име най-често е назоваван дяволът във фолклорните легенди.

Името произлиза от древнофиникийската митология (Довженко 1999), в която откриваме демоничното божество Baal (Баал/Ваал), представяно обикновено в облика на човек или в тяло на бик (Милер 2000: 32). В стремежа си да дискредитира езическия пантеон, християнството натоварва древнофиникийското божество с отрицателни характеристики, добавяйки названието на друго семитско божество –

²⁰ Както уместно отбелязва Юрий Стоянов, „[о]бъркващото в „Беседа против богомилите“ е, че в текста богомилският дуализъм третира Христос като по-големия син на Бога, а Дявола като неговия по-млад брат, докато в по-ранните предупреждения срещу езическо-„манихейските“ учения за Дявола той е представен като по-големия син на Бога“ (Стоянов 2006: 211).

²¹ В името Антихрист представката *анти-* трябва да бъде разбрана в смисъла на „вместо“, а не „срещу“, т.е. Антихристът е лъжливият месия; онзи, който се представя за Божия помазаник и разпространява неверни учения за него. Вж. Ринекер, Майер, Вендел, Шик 1998: 95. Вж. Войнов, Георгиев, Геров, Дечев, Милев, Тонев 1992: 68.

Zebub, в което семитските езици влагат значението „муха“ (Ван дер Торн, Бекинг, Ван дер Хорст 1999: 154). Baal Zebub се превръща в „господар/повелител на мухите“²² и се отъждествява с нечистото, развалено, гнилото, зловонното и най-общо – злото. Християнството провъзгласява Baal Zebub = Ве(е)лзевул за принц на демоните (4Цар. 1: 2; Мат. 12: 24, 27; Марко 3: 22; Лука 11: 15, 18) и постепенно го отъждествява със Сатаната (Мат. 12: 26; Марко 3: 23, 26; Лука 11: 18), който е в състояние да променя външния си вид ту на човек, ту на животно²³. В Откровението св. Йоан посочва, че под негова власт са безчет войнства, които се изправят в апокалиптичната битка срещу Бога (Откр. 19: 19. Ср. Марко 5: 9; Лука 8: 30; Откр. 3: 9).

Името Веелзевул преминава от библейските текстове в дуалистичните представи, а оттам – в апокрифната литература²⁴ и в легендите. Фолклорните текстове разказват, че като върховен пълководец на пълчищата дяволи Зерзевул (фолклорният вариант на Веелзевул) се опълчва на Бога и сам се превръща в демон демиург, създавайки свой „рай“: „Направиха го, съградиха го както беше раят на Господ“²⁵. Там дяволските орди се крият, за да се отдалечат от ангелските песнопения в Божия светъл рай. По-късно „раят, който бяха насадили [дяволите] с всякакви дървета и цветя, всички се превърнали на тръни и глогини и безплодни камъни“²⁶.

В една приказка с мотив *момчето – чирак при дявола*²⁷ е направено уточнението, че предводителят на дяволите успява да се сдобие с ученик, измамвайки майстора грънчар: „Какъв дявол беше, нали беше големият [дявол] Зерзевул, беше го излъгал [майстора] и му беше взел детето“²⁸.

Личните имена в първата група принадлежат към библейските названия на дявола, които в апокрифната и във фолклорната среда претърпяват някои промени. Връзката с каноничния текст обаче е налице и това е ясен знак, че носителите на фолклорната култура притежават и достатъчно добри познания за библейския текст.

²² За връзката Веелзевул – дявол – муха вж. Христова-Шомова 2005: 227 – 234.

²³ Съгласно с библейския текст всички зли духове са в състояние да се вселят в човешко тяло, защото нямат свои плът и кости. Вж. Лука 24: 39. Вж. и Петрински 2018: 161.

²⁴ Ср. „дяволския княз Велзевул“ – „Евангелие на Никодим“, СБЛ. Т. I. 1982: 148.

²⁵ „Го направиха го, съградиха го, се како што беше райот отъ Господ“ – Л1: 98.

²⁶ „...райо, што го беа насадили [дяволите] со секакви дърва и цвекиња, сите се претвориле на трње и глогје и бесплодни камење“ – Л1: 98.

²⁷ Повече за този мотив вж. във фундаменталното проучване на Поливка 1898.

²⁸ „Како гоаол што беше, асли големио гоаол зерзевулот, беше го надлагал и беше му зел детето“ – П11: 106.

Имена с фолклорен произход

Втората група названия обхваща лични имена, които дяволът получава от човека вследствие на срещите си с хората. Дяволът всячески се опитва да вземе надмощие, но обикновено резултатът е сведен до надхитрянето му и пълното разгромяване на демоничните планове.

Известни от фолклорните приказки имена на дявола са *Жуглан* (П2: 101), *Само* (П10: 146), *Джоддже* (*Джоджѐ*) (П23: 611) и *Алидмбуш* (П26).

Жуглан/ище е названието на ужасяващ демон циклоп, подмамил трима овчари да пренощуват в пещерата, която обитава: „*Когато дошли до огъня, тогава овчарите видели Жугланището голо-голеничко, с едно око, страшна страхотия, и тогава чак се сетили на какво място са дошли, та много се изплашили*“²⁹.

За личното име на дявола Жуглан е добавено уточнението, че така наричат чудовище, което живее в пещерите по стръмните канари и броди нощем. С това име назовават и много грозните хора (П2: 101, бел. 4).

Вероятно е името *Само* да представлява съкратена форма на Самил/Самаел – ангела на смъртта, демон обвинител, съблазнител и разрушител. За библейско-дуалистичния произход на това име вече говорихме по-горе.

Името *Джоддже* дяволът получава, когато един воденичар го пленява за свой слуга. В опита си да го очовечи, той го облича в човешки дрехи и му дарява мъжкото име *Джоддже* – производно от Георги, диалектна форма на кюстендилските говори, откъдето произхожда и фолклорната приказка. Дяволът приема нарежданията на воденичаря, но винаги върши обратното на заповяданото: „*Ако му каже воденичарят: „Иди докарай дърва“, дяволът цял ден ще седи и няма да докара дърва. Ако му каже: „Джоддже (такова име му дал), ти днес не карай дърва!“, той веднага отивал и докаравал дърва!*“³⁰. След три години в плен, навръх Великден, дяволът успява да избяга, захвърляйки мъжките си дрехи и изоставяйки личното си човешко име.

Подобно „очовечаване“ на дявола е специфично за българския словесен фолклор, в който той притежава характеристики и качества, доближаващи го повече до човека, но с обратен знак. Дяволът и в легендите, и в приказките е нашият огледален образ, затова и често го намираме в

²⁹ „Ага душли ду оганеат, тугава уфчаръете видеали Жуглаништету голу гольничичку, с адно оку, страшна страхута, и тугава чеак са сеаили на какво меасту са душли, та са іеаце исплашили“ – П2: 102.

³⁰ „Ако му каже воденичаро – „иди докарай дръва“, г'аволо цел ден че седи и нече докара дръва. Ако му каже: „Джоддже (така му турил име) ти не моі днеска да докараш дръва!“ он веднага отивал и докарувал дръва“ – П23: 611.

човешка среда – той живее в свое село, има семейство и деца, дом и стада, за които да се грижи, включва се във военна структура, подчинява се на йерархии и изпълнява заповедите на главатаря.

Алилѡмбуш е едно от най-загадъчните лични имена на дявола. За неговата етимология трябва да имаме предвид няколко изходни представи.

Първо, произхода на името трябва да потърсим в турската митология, където откриваме Албъз – демона на злото и лъжата³¹. Постепенно името се трансформира в Иблис. Описват го като висок и много силен, грозен, с рошава коса, кървясали очи. Той е отговорен за всички видове зло, като болести, суша, глад, смърт на животни (Ерсавчъ 2022). За да не бъде повикан в този свят и за да се предпази от срещата с него, човек почуква два пъти по(д) дърво (Тархъ 2021)³².

Второ, според традиционните турски представи Албъз – Иблис обитава безлюдни местности близо до реки или се крие във водните пространства. Ако човек се опита да убие демона, той се превръща във вода. Като вземем предвид, че фолклорната приказка е от Пазарджишко, и към това добавим факта, че едно от най-старите имена на река Марица е Ромбус (по-късно римляните я назовават Хеброс), бихме могли да търсим аналогии и в посока връзката между водния демон Албъз и местообитанието му в/около Ромбус. Още повече че в приказката се разказва за момък, който се опитва да намери късмета си при нощна среща с дяволите. Майка му заръчва: *„Иди, сине, нощеска на Маришкия мост, и кога почнат да минават дяволете, дай тва писмо на нийния главатар, оти така заръча баща ти!“* (П26: 126). Синът следва насоките на майка си и получава от главатаря на дяволите своя личен помощник, наречен Алилѡмбуш.

И така, макар и с известна доза предпазливост, бихме могли да предположим, че загадъчното име на дявола Алилѡмбуш вероятно е резултат от фолклоризираното трансформиране на названието Албъз – Иблис, демона, владеещ Ромбус.

Два текста подчертават несъразмерния телесен облик на дявола, използвайки аугментатива *дяволище*: *„На тая планина имало едно дяволище – Жуглан, много голямо и страшно и с едно око на челото“*³³.

Древната представа, че дяволът е способен лесно да променя формата си, е предадена чрез названието *жин (джин)*: *„В едно ахрянско“*³⁴

³¹ Повече за етимологията на Albiz вж. у Абдулкадир 1933.

³² Благодаря на етнологата Радосвета Раколиева за съдържателните насоки и за превода от турски на български език на материалите, свързани с турската митология.

³³ *„На таа планина ималу адно деавулище – Жуглан, еаце гулеаму и страину и с адно оку на челуту“* – П2: 101. Вж. също и П14: 146.

³⁴ Помашко.

село имало един месджит³⁵, където нощем излизало едно дяволище – джин...³⁶.

Друго описателно наименование е дух. Момче пита дявола: „Ти ли си дяволът? Аз него споменах. – Не ми викай така, аз съм дух и отсега ще ти бъда побратим; хайде, ела с мене!“³⁷.

Особено интересни са имената възклицания, с които дяволът се представя пред хората. Текстовете поясняват, че той се нарича Ох, леле или Ух, леле: „В кладенеца имало един дявол, името му било Ох леле“³⁸. В друга приказка дяволът взима внучето на бедна старица за чирак и ѝ заръчва: „Догодина, когато дойде това време, ще дойдеш при тоя кладенец (?) и ще кажеш „Ух леле“ и ще ти дам детето научено“³⁹.

В приказките за дявола помощник се срещат и съкратените форми на имена възклицания: „Като вървели, вървели и се уморил дядото и седнал до една чешма да си почине и рекъл „Ох“ и изведнъж от чешмата изскочил един дявол“⁴⁰. В друг текст дяволът заплашва стара баба: „Ти ме извика, бабо, защото моето име е Ох и щом си се подиграла с мене, сега ще те отвлека!“⁴¹.

Пак в приказка с мотив дяволът помощник жена предава сина си за чирак на дявола: „Добре, рекла жената, как ти е името и кога да дойда да си го взема [момчето]? – Името ми е Оф, рекъл той; да дойдеш да си го вземеш след година, на днешния ден. Викни „Оф“ и аз ще ти се явя!“⁴².

Имената възклицания, с които дяволът се представя пред хората, се срещат само във фолклорните приказки, в които дяволът влиза в ролята на благодетел за сина/внука на бедна вдовица/старец. В подобни приказки е запазено вярването, че дяволът лесно може да бъде повикан. Неволна въздишка или възглас биха могли да заличат границите между световите във вертикален план и дяволът да проникне в човешкото пространство.

³⁵ Малка джамия.

³⁶ „Ф аедно ахреанцу селу ималу еадин меачитъ, та наштеа излизалу еадно деавулиштеа – жин...“ – П14: 146.

³⁷ Момче пита дявола: „– Ти си гъаолот? – іа него го споменив. – Не викаі ме така; іа су дух и отсега кѐе ти бида побратим; аїде, ела по мене!“ – П22: 10.

³⁸ „В бунаро имало един гъавол, коїто му било името „ох леле“ – П3: 103.

³⁹ „Догодина, кога доїде това време, че доїдеш при тоїа дап, че речеш „У-х леле“ и че ти дадем детето научено“ – П23: 609.

⁴⁰ „Кѣт въррели, въррели і сѣ умурилу д'атту і седнѣл ду інѣ чушмѣ дѣ си пучини і рекѣл ох и туку іскочил ут чушмѣтѣ ідин д'аул“ – П24: 156.

⁴¹ „Ти ма извика, бабо, оти моето име е Ох и щом си се подиграла с мене, сега ще те отвлека!“ – П25: 130.

⁴² „Арно, рекла жената; како ти іе името и кога да доїда, да си го зема? – „Името ми іет: оф, рекол той; да доїш, да си го земиш в година, на денешен ден; – викни: оф, и іа кѐе се іава!“ – П5: 186.

В приказките ПЗ, П5, П23, П24, П25 момчето е отведено в отвъдния свят, чиракува при дявола и е дарено с чудодейни способности. Обикновено сюжетът продължава с неколкостепенните превъплъщавания на момчето в различни животни или предмети, които майката/дядото продават срещу голяма сума и се замогват. Приказките завършват с надпревара между момчето и дявола по преобразяване, от която обикновено победител излиза момчето.

Мотивът за дявола – помощник на човека, ясно кореспондира с представата за т.нар. демон *пàредър*⁴³, познат от епохата на Късната античност и Ранното средновековие. Неговия произход изследователите извеждат от представата на елините за могъщ въздушен дух, повикан в средния свят чрез разнообразни магически практики, за да помогне и покорно да изпълни заповедите на своя господар, дарявайки го с несметни съкровища или красива съпруга, а често – и с двете (Петрински 2018: 136). По-късно в източната ислямска традиция античният *пàредър* се трансформира в образа на джина от приказките (Петрински 2018: 139), запазвайки всички функции на първообраза. Изобщо оказва се, древната представата за демона помощник е широко разпространена и изключително устойчива, нейно отражение намираме и в нашия словесен фолклор в образа на дявола – помощник на човека, търсещ или не отплата за своята помощ. Подобни унаследени и утаени в нашия фолклор представи са доказателство за случилите се преди столетия сложни процеси на миграции на образи в полето на устната култура.

Евфемистични названия

В третата категория откриваме разнообразни заместващи названия на дявола.

Срещаме го като *Нечестив* в легендата за св. Атанасий: „*Свети Атанас бил постник в гората. Дошъл нечестивият (дяволът) и му рекъл: „Отче, хайде да ти стана чирак“*“⁴⁴.

Дяволът веднъж е назован *Проклетия*. В приказка П16 той е уловен от царя и му слугува дълги години. Дяволът с хитрост измамва господаря си да му върне калпака, „*а пък той, проклетията, излетял през комина и изчезнал*“⁴⁵.

Срещаме го два пъти с названието *враг*.

⁴³ Повече за демона *пàредър* вж. у Петрински 2018: 136 – 140.

⁴⁴ „Свети Атанас бил посник у гората. Дошел нечестиф (гъвал), на му рекал: „отче, айде да ти станем чираче“ – Л4: 168.

⁴⁵ „а на он, проклетията, излитнал низ комино и утекал“ – П16: 94.

В приказка П6 дяволът и човекът стават ортаци, обработват нивата и разпределят реколтата: *„Най-сетне се спогодили: врагът да вземе плодовете, а на влаха да останат корените – синият кромид. Така влахът взел кромида, а врагът – перата“*⁴⁶.

В дуалистичната легенда ЛЗ дяволът се опитва да вдъхне душа на създадения от него вълк, но не успява. Моли Господ за помощ, *„а той му рекъл: Иди, та му кажи: „Стани, вълчо! Хвани врага за крака“, и той ще оживее“*⁴⁷.

Евфемистичните имена са част от архетипното фолклорно наследство, в което откриваме ясната и категорична представа за табуиране на имената на злите сили, болестите и пр. Табуирането на името на дявола притежава апотропейни и отгонващи функции, а с евфемистичните названия се избягва прякото му назоваване. Целта е да се предотвратят по-явата и злонамерените му действия в човешкия свят⁴⁸.

В три фолклорни текста дяволът е наречен *Едноног*.

След поражението на Зерзевул в космогоничната небесна битка с Господ в знак на съпричастност всички дяволи от свитата окуцаят: *„На всички [дяволи] им станало жал и взели, че всички си счутили по един крак и оттогава така останало да казват хората: едноногият“*⁴⁹.

Една приказка разказва за опита на два дявола да измамят един търговец, а той им връща продаденото муле с думите: *„Ня ви парите, бре, ня ви и оглавникът, дано пукне едноногият“*⁵⁰.

В друга приказка стара баба примолва деца да ѝ откъснат череши от дървото, защото не може да се покатери, а те я задяват: *„Хайде де, нека те качи едноногият, пък да те видим паднала на гръб“*⁵¹.

Името *Едноног* е следствие от фолклорното описание на тялото на дявола. То е представено като несиметрично, следователно различно, принадлежащо не към човешкия, а към отвъдния свят. В световните ми-

⁴⁶ „Наиседне се погодили: – врагот да земит родот (плодът), а на Влаот да останеет корнишката, – синиот кромид. И така Влаот зел кромидот, а Врагот – перята“ – П6: 187.

⁴⁷ „а той му рекъл: „иди, та му кажи: „стани, вълчо! Фани врага за крак“ и той ще оживее“ – ЛЗ: 148.

⁴⁸ Ср. библейския сюжет с прогонването на демоните (легион) от тялото на гадаринския бесноват (Марко 5: 2 – 13; Лука 8: 27 – 33). Исус среща един обезумял мъж и извършва поредното чудо – разпознава нечистия дух и настоява да чуе името му (Марко 5: 9, Лука 8: 30). С узнаването на името на Сатаната Христос придобива власт над бесовете, заповядвайки им да напуснат човешкото тяло и да се вселят в стадо пасящи наблизно свине (Марко 5: 13; Лука 8: 33).

⁴⁹ „На сите му паднало жал, и ватиле та сите си скъришиле по една нога и от тогаи останало да се вели у лугето: едноногио“ – Л1: 97.

⁵⁰ „Ня ви парите, бре, ня ви и огламникот, да нека пукни едноногиот“ – П4: 175.

⁵¹ „Ха де, нека те натера едноногио, да кье те видиме на плекъи падната“ – П19: 89.

тологии, а оттам и във фолклора хтоничните персонажи обикновено притежават несъразмерни, непропорционални тела – освен че са черни и грозни, те винаги са куци или недъгави⁵². Несиметричното тромаво тяло на дявола винаги е противопоставено на симетричното здраво и пъргаво човешко тяло.

В контекста на вредоносните действия на дявола в една приказка той е назован и *Сечй-фърлай*, и *Кърсий-фърлай*. Момче се представя с имената на дявола пред двама занаятчии, при които отива да чиракува: „*Сечи-фърляй си беше казал името, дявола така го наричат*“ и „*Кърши-фърляй дявола го наричали*“⁵³.

В приказките предводителят на дяволите е назован *Големио*: „*Овчарят, щом излязъл пред големия, се насъбрали там всичките дяволи...*“⁵⁴, или *Големец*: „*Като се покачили всички на крушата, най-големецът им, който освен опашка, както другите дяволи, имал и рога, седнал в средата, а пък другите дяволи седнали около него*“⁵⁵.

С тези названия на дявола се откроява ясната представа за наличието на йерархия при демоничните сили на отвъдното.

Натѐма е името проклятие, което е най-употребяваното във фолклорните приказки (П5, П8, П11, П12, П15, П18, П20). Към него винаги са добавени лично или притежателно местоимение (във винителен или в дателен падеж), за да се конкретизира реципиентът на проклятието: *Натѐмаго/натѐма го* (П5: 186; П8: 102; П12: 163; П18: 89; П20: 283) и *натѐма му* (П15: 138). Една от приказките дори пояснява произхода на евфемизма: „*тази фраза се употребява от омраза към дявола, когато [хората] искат да кажат нещо за него, а не рачат да го споменат по име*“ (П5: 186).

В приказка със сюжет *чирак при дявола* момчето пояснява на майка си къде е попаднал: „*даскалът, при когото ме заведе, беше Натемаго (дяволът)*“⁵⁶.

В друга приказка сиромас се опитва с молитви да стане богат и собствен човек в селото: „*Тия мисли и думи, които имал лошият сиромас, ги*

⁵² Сергей Неклюдов пояснява, че териоморфните белези на демона като негови опознавателни характеристики се откриват „преди всичко в крайниците на тялото му“ (Неклюдов 2007: 142).

⁵³ „*Сечи-фърляй беше си го казал името, гъоа така го викале*“ и „*Кърши-фърляй гъоа го викале*“ – П11: 105, 106.

⁵⁴ „*Овчаро щом излезъл пред големия се насубрал там сѣти гъавули...*“ – П7: 153.

⁵⁵ „*Кѣту са пукачили сичкити на крушата, на гъльжмецѣт им – коѣту усвѣжн упашка, какту другити дѣавули имал и рога, седнѣл на средѣтѣ, пѣк другите дѣавули седнѣли укул негу*“ – П9: 126.

⁵⁶ „... *даскалот, тоѣ што ме зеде, беше Натемаго (гъаволот)*“ – П5: 186.

чул натема го, едноногият, и се изправил зад него, та [после] му се появил като някой много богат човек пред него“⁵⁷.

Името проклятие е производно от християнската анатема – ритуален символичен акт на формално посочване и последвалото от това маргинализиране и отлъчване на духовно лице или мирянин от църковното паство и от лоното на (Православната) църква(та). Анатемосаният се възприема като покорил съзнателно собствената си воля на дявола и изгубил завинаги Божията благодат⁵⁸.

Използването на думата *анатема* (в диалектната ѝ форма) в качеството ѝ на личното име на дявола бихме могли да проследим още в дуалистичните представи, а оттам – и в апокрифната литература, където отделянето на Сатаната от Божието войнство е описано като съзнателен акт на самоотлъчване и отдалечаване от Бога⁵⁹. В първоначалните си опити Сатаната се стреми да изравни силата си с тази на Бога и дори да го надмogne. Разбира се, притворството му е наказано и той е низвергнат от небесата.

Като се има предвид честотата на употреба на името проклятие в приказките (общо седем пъти), можем да предположим, че дуалистично-апокрифният мотив устойчиво се е закрепил във фолклорна среда и се е трансформирал в едно от най-разпространените евфемистични имена на дявола.

* * *

Опитите за именуване на върховната зла сила е един от централните въпроси в християнството, където Иисус най-напред пита за името, а едва след това придобива силите за прогонване на бесовете от тялото на обсебения (Марко 5: 13, Лука 8: 33). Не по-малко важно е именуването в контекста

⁵⁷ „На тие мисли и разгоори, што и праел поганіо сиромаш, го чул – натема го! – едноногию и туку му се испраїл осад него, та му се представил, како некої много богат чоек предъ него“ – П18: 85.

⁵⁸ Ср. алтернативната форма Kat(an)athema в Откр. 22:3. Вж. Хамилтън, Хамилтън, Стоянов 1998.

⁵⁹ Ср. „Сатанаил видя, че те [ангелските ченове] от бога произлязоха и че е славен от всички ангели, и науми да стане равен на бога. Той помисли в своята гордост: „Ще поставя престол на облаците и ще бъда подобен на вишния“ („За Тивериадското море“ – СБЛ. Т. I. 1982: 32) и още: „Станаил видя тогози човек, падна ничком на земята, обладан от зла мисъл и си рече: „Господ създаде от земна пръст човека и го постави над всички, всевишният отец го прослави, а ангелските сили му се покланят. Аз не мога да го гледам, нито да му се поклоня. Но да събера своите сили, славата си и всички ангелски чинове – 40 хиляди, и да взема боготканата одежда, всечестния богоплетен венец и скиптъра на архангелските чинове. Наистина всичко ще взема и ще изляза от небесата; ще поставя своя престол на небесните облаци и ще бъда подобен на вишния.“ („Слово за лъжливия Антихрист, безбожния Сатанаил, как го плени Архангел Михаил, восвода на всички ангели“, СБЛ. Т. I. 1982: 41–42). А също и: „И като наблюдаваше [Сатаната] славата на оня, що движи небесата, намисли да постави своето седалище над облаците и пожела да стане подобен на всевишния“ (*Тайна книга на богомилите*, СБЛ. Т. I. 1982: 289).

на фолклорната култура; това не е случаен, а обмислен ритуален акт, с който се легитимира принадлежността на индивида към християнската общност.

Във фолклорните сюжети именуването на свръхестествената зла сила също е ключов момент. Опитите за назоваване на злото и множеството варианти на личните имена на дявола са пример за това, че фолклорният човек проявява нескрит интерес не само към своя свят, но и към света на отвъдното, макар това отвъдно да е опасно. Опитите да се даде име на злото, в някакъв смисъл и в някаква степен са равностойни на приближаване до злото, на скъсяване на дистанцията, на своеобразно приобщаване, на опознаване на демоничното. Във фолклорните легенди и приказки дяволът придобива лично/и име/на, превръщайки се в част от обкръжението на човека, още повече че често успява да се промъкне в света на хората, опитвайки се да общува с тях по един или друг начин.

Важно е да отбележим и наблюдението, че в текстовете, с които работихме в това изследване, дяволът е наречен Сатана само веднъж. Предимство имат разнообразните имена и назовавания, които обаче са табуирани, звукоподражателни, описателни, заклеяващи, митологични или евфемистични. Те притежават апотропейни функции – чрез тях човекът говори за дявола, но се предпазва от неволното му повикване и зловредните му действия. Очевидно „вливането“ на разнообразните имена на дявола в словесния фолклор става и през апотропейното слово, и през сюжетното визуализиране на православните представи за отвъдното. А подобни примери са поредното доказателство за взаимното проникване на високата и фолклорната култура, на визуалното и словесното, на изобразеното и въобразеното.

ЛИТЕРАТУРА

- Абдулкадир 1933:** Abdulkadir, I. “Al” ruhu hakkında. Türk mitolojisiinde kötü bir ruh (Al, Albastı, Albız, Almış, Albıs, Abası). // Türk tarih, agkeologya ve etnografya dergisi. Sayı: I, 1933, с. 160-167 <https://isamveri.org/pdfs/bv/D01148/1933_1/1933_1_ABDULKADIR.pdf> (27.12.2023).
- Ангелов 1993:** Ангелов, Д. *Богомилството*. [Angelov, D. Bogomilstvoto.] София: Булвест 2000, 1993.
- Ареопagit 2001:** Ареопagit, Псевдо-Дионисий. *За небесната йерархия. За църковната йерархия*. [Areopagit. Psevdo-Dionisiy. Za nebesnata yerarhiya. Za tsarkovnata yerarhiya.] София: Лик, 2001.
- Библия 1993:** Библия, сиреч книгите на Свещеното Писание на Ветхия и Новия Завет. [Bibliya, sirech knigite na Sveshtenoto Pisanie na Vethiya i Noviya Zavet.] София: Св. Синод на Българската православна църква, 1993.

- Бочков 2002:** Бочков, Пл. *Увод във фолклорната култура*. [Bochkov, Pl. *Uvod vav folklornata kultura*.] Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2002.
- Войнов, Георгиев, Геров, Дечев, Милев, Тонев 1992:** Войнов, М., Вл. Георгиев, Б. Геров, Д. Дечев, Ал. Милев, Мл. Тонев. *Старогръцко-български речник*. [Voynov, M., Vl. Georgiev, B. Gerov, D. Dechev, Al. Milev, Ml. Tonev. *Starogratsko-balgarski rechnik*.] София: Отворено общество, 1992.
- Ван дер Торн, Бекинг, Ван дер Хорст 1999:** Toorn, K. van der, B. Becking, P. W. van der Horst. *Dictionary of deities and demons in the Bible* (2nd extensively rev. ed.). William B. Eerdmans Publishing Company. Leiden, Boston, Köln, 1999, 726 – 732.
<https://www.academia.edu/30069945/Dictionary_of_Deities_and_Demons_in_the_Bible> (20.12.2023).
- Георгиева 1990:** Георгиева, Алб. *Етиологичните легенди в българския фолклор*. [Georgieva, Alb. *Etiologichnite legendi v balgarskiya folklor*.] София: СУ „Св. Климент Охридски“, 1990.
- Георгиева https.:** Георгиева, Алб. Легенди. [Georgieva, Alb. *Legendi*.] // *Българска етнография*. <<https://balgarskaetnografia.com/narodnotvorchestvo/legendi/vii-legendi.html>> (20.12.2023).
- Георгиева 2018:** Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. [Georgieva, Iv. *Balgarska narodna mitologiya*.] София: БАН, 2018.
- Еврейска енциклопедия 1901 – 1906:** *Jewish Encyclopedia*. New York: The Kopelman Foundation, 1901 – 1906, 665 – 666.
<<https://www.jewishencyclopedia.com/articles/13055-samael>> (20.12.2023).
- Добрев 1982:** Добрев, Ив. *Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение*. [Dobrev, Iv. *Proizhod i znachenie na praslavyanskoto konsonantno i diftongichno sklonenie*.] София: БАН, 1982.
- Довженко 1999:** Довженко, Ю. С. *Финикийская мифология*. [Dovzhenko, Yu. S. *Finikiyskaya mifologiya*.] Санкт-Петербург: Летний сад, 1999.
- Елиаде 1979:** Eliade, M. *The Two and the One*. University of Chicago Press. 1979.
- Ерсавчъ 2022:** Ersavcı, R. *Hay Albız Alsin Canını...*
<<https://tr.linkedin.com/pulse/hay-albız-alsın-canını-reha-ersavcı>> (27.12.2023).
- Живков 1994:** Живков, Т. Ив. За българската приказка, за нейните събирачи и проучватели. [Zhivkov, Todor Iv. *Za balgarskata prikazka, neynite sabirachi i prouchvateli*.] // Даскалова-Перковска, Л., Д. Добрева, Й. Коцева, Евг. Мицева. *Български фолклорни приказки. Каталог*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994.

- Зенер 1955:** Zaehner, R. C. *Zurvan: A Zoroastrian Dilemma*. Oxford. Clarendon Press, 1955.
- Золотарьов 1964:** Золотарев, Ал. М. *Родовой строй и первобытная мифология*. [Zolotarev, Al. M. Rodovoj stroj i pervobytnaya mifologiya.] Москва: Наука, 1964.
- Иванов 2007:** Иванов, Й. *Богомилските книги и легенди*. [Ivanov, Y. Bogomilskite knigi i legendi.] София: Захарий Стоянов, 2007.
- Конради 1924:** Конради, Л. Р. *Ангели и демони*. [Konradi, L. R. Angeli i demoni.] София: Адвентно книгоиздателство, 1924.
- Лангтън 1945:** Langton, Ed. *Satan. A Portrait*. London: Skeffington & Son. London: 1945.
- Левинтон 1988:** Левинтон, Г. Легенды и мифы. [Levinton, G. Legendy i mify.] // *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1988, 45 – 47.
- Малчев 2017:** Малчев, Р. *Агиология и демонология. Напрежения в структурата на фолклорната вяра*. [Malchev, R. Agiologiya i demonologiya. Naprezheniya v strukturata na folklornata vyara.] София: ROD, 2017.
- Мелетински 1988:** Мелетинский, Ел. Сказки и мифы. [Meletinskij, El. Skazki i mify.] // *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1988.
- Мелетински 1995:** Мелетински, Ел. *Поетика на мита*. [Meletinski, El. Poetika na mita.] София: Христо Ботев, 1995.
- Милер 2000:** Miller, P. *Israelite religion and Biblical theology: collected essays*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.
- Михайлова 2000:** Михайлова, К. За съдържанието на термина битово/фолклорно християнство в славянската фолклористика. [Mihaylova, K. Za sadarzhaniето na termina bitovo/folklorno hristiyanstvo v slavyanskata folkloristika.] // *Български фолклор*, 2000, № 3, 3 – 15.
- Неклюдов 2007:** Неклюдов, С. Зоодемонизъм. [Neklyudov. S. Zoodemonizam.] // *Етнология и демонология*. София: Импресарско-издателска къща ROD, 2007, 141 – 154.
- Панчовски 1993:** Панчовски, Ив. *Пантеонът на древните славяни и митологията им*. [Panchovski, Iv. Panteonat na drevnite slavyani i mitologiyata im.] София: Булвест 2000, 1993.
- Петканова 1978:** Петканова, Д. *Апокрифна литература и фолклор*. [Petkanova, D. Apokrifna literatura i folklor.] София: Наука и изкуство, 1978.
- Петканова 1982:** Петканова, Д. (съст. и ред.). *Апокрифи*. [Petkanova, Donka. Apokrifi.] // *Стара българска литература в седем тома*. Т. I. София: Български писател, 1982.

- Петкова 2017:** Петкова, Б. *Да направим земя и хора. Разказът за сътворението и грехопадението в българската култура.* [Petkova, B. Da napravim zemya i hora. Razkazat za satvorenieto i grehopadenieto v balgarskata kultura.] Пловдив: Студио 18, 2017.
- Петрински 2018:** Петрински, Г. *Образът на демона във византийската житиенпис (IV – X в.).* [Petrinski, G. Obrazat na demona vav vizantiyskata zhitiepis (IV – X v.)] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018.
- Поливка 1898:** Поливка, И. Магьосникът и неговият ученик (Сравнителна фолклорна студия). [Polivka, I. Magyosnikat i negoviyat uchenik (Srvnitelna folklorna studiya).] // *Сборник за народни умотворения.* Т. XV. София: Държавна печатница, 1898, 393 – 448.
- Ринекер, Майер, Вендел, Шик 1998:** Rienecker, Fr., G. Meier, U. Wendel, Al. Schick. *Lexikon zur Bibel.* R. Brockhaus, 1998.
- СбНУ:** *Сборник за народни умотворения.* [Sbornik za narodni umotvoreniya.] Т. I – т. XLIII. София: Държавна печатница; Т. XLIV – т. LVI. София: Българска академия на науките.
- Стоянов 2006:** Стоянов, Ю. *Другият Бог. Дуалистичните религии от Античността до катарската ерес.* [Stoyanov, Yu. Drugiyat Bog. Dualistichnite religii ot Antichnostta do katarskata eres.] София: Кралица Маб, 2006.
- Таръхъ 2021:** Tarihı, G. *Sen Hiç Albız Gördün Mü? Türk Mitolojisi ve Destinlerindeki Kötücül Ruh,* <<https://www.lacivertdergi.com/dosya/2021/11/25/sen-hic-albiz-gordunmu-turk-mitolojisi-ve-destanlarindaki-kotucul-ruh>> (27.12.2023).
- Теодоров 1999:** Теодоров, Евг. *Древнотракийско наследство в българския фолклор.* [Teodorov, Evg. Drevnotrakiyskoto nasledstvo v balgarskiya folklor.] София: БАН, 1999.
- Хамилтън, Хамилтън, Стоянов 1998:** Hamilton, J., B. Hamilton, Yu. Stoyanov, *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World, c. 650 – c. 1450,* Manchester – New York 1998, <<https://www.kroraina.com/varia/kaluzh/cdhfins.pdf>> (03.01.2024).
- Христова-Шомова 2005:** Христова-Шомова, И. Превъплъщенията на Велзевул. [Hristova-Shomova, I. Prevaplashteniyata na Velzevul.] // *Между ангели и демони.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, 227 – 234.
- Шнитер 1992:** Шнитер, М. *Стара българска литература.* [Shniter, M. Stara balgarska literatura.] Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1992.

АРТИСТИЧНАТА СЦЕНА НА СРЕБЪРНИЯ ВЕК

Дияна Николова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Дияна Николова. Артистическа сцена Серебряного века

В изследовании представлены некоторые тенденции культуры Серебряного века: понимание синтеза искусств, *modernité*; сопряжение образов Аполлона и Диониса; демонизация развлечений и новые локусы удовольствия, артистические локусы (арт-кабаре, кабак, подвал), тема смерти (сопряжение Эроса и Танатоса; *locus amoenus* и *locus terribilis*); русские арлекинады; образы Эллады и Александрии в искусстве; «Русские сезоны» Дягилева.

Ключевые слова: *modernité*, Серебряный век, «галантный праздник» (*Fête galante*, *Fête champêtre*), Михаил Кузмин, Константин Сомов, пляска, «Русские сезоны» Дягилева

Diyana Nikolova. The Artistic Scene of the Silver Age

This study presents some trends in Silver Age culture: the perception of a synthesis of the arts, *modernité*; the pairing of the images of Apollo and Dionysus; the demonisation of entertainment and new entertainment and artistic loci (art cabaret, cabaret, cellar), the theme of death (the pairing of Eros and Thanatos; *locus amoenus* and *locus terribilis*); the Russian harlequinades, the longing images of Hellas and of Alexandria; the “Ballets russes”.

Key words: *modernité*, Silver Age, “Fête galante” (*Fête champêtre*), Mikhail Kuzmin, Konstantin Somov, dance, “Ballets russes”

Модерните лица на европейската култура имат своя дълга история. Част от нея е „написана“ в руския **Сребърен век**. Като се говори за тази култура и това време и с термините *fin de siècle* и *Belle Époque*, следва да се уточни, че *Belle Époque*, *fin de siècle* и Сребърен век са културноисторически понятия, свързани с относително ясни темпорални граници, които донякъде се препокриват. Като времеви обхват на Сребърния век се сочи периодът от 80-те – 90-те години на XIX век до 20-те години на XX век (аналогичен е и времевият обхват на *Belle Époque*). Това е пъстро в културно отношение време, свързано със символизма, акмеизма, футуризма (кубофутуризм, егофутуризм), неопрimitивизма, имажинизма, лъчизма, супрематизма. *Belle Époque*, *fin de siècle*, Сребърен век са и метафорични понятия, носещи ярък оценъчен характер – в руската култура

„сребърен“ спрямо „златен“ век. В сп. „Современник“ (№ 1 – 2) през 1869 г. излиза статия на Максим Антонович, в която се констатира относно руската словесност от XIX век, че това е „наистина златен век на литературата, време на невинност и блаженство“ (Антонович 1984: 55). Тази полемична статия с красноречивото заглавие *Литературната криза (Литературный кризис)* борава с опозициите златен век – железен век:

Сега в нашата литература настъпи железен век и дори глинен; времето на невинността и безупречната нравствена чистота отмина; единството на цели и единогоушието на стремежи изчезна.¹

(Пак там)

Следва да се отбележи, че ако по отношение на литературата на XIX век Максим Антонович си служи с определението „златен век“, то по отношение на другите изкуства (музика, живопис, театър, балет) именно културата на Сребърния век е определима по-скоро като „златен век“.

Понятията Belle Époque, fin de siècle, Сребърен век са свързани и с определена философска и естетическа парадигма, със специфична ментална нагласа, с интензивни социокултурни процеси, рефлектиращи в десетките „-изми“, които се роят в рамките на две-три десетилетия в края на XIX и началото на XX век и в Русия, и в Западна Европа. Те са свидетелство за това, че „вътрешният свят“ на това време е особено динамичен и многолик. В него се срещат гласовете на постромантици, неокласицисти, символисти и постсимволисти; световите на академични живописци, на импресионисти и постимпресионисти, на представителите на ар нуво, на синтетисти, набисти, кубисти, футуристи, експресионисти, супрематисти.

Културата на Сребърния век е отражение и на специфични социални и политически процеси в Русия, на събитията от 1905 – 1907, 1914 и 1917 г., на гражданската война (1918 – 1921) и на режима след 1922 г., започнал с „высылка интеллигенции“ още през лятото на 1922 г. Времето е съзвучно в културен план с Бел епок и може да се говори за генотипна еднородност на явленията, свързани с модернизма, но същевременно се оразличава по отношение на някои базисни характеристики на Бел епок в Западна Европа през същите десетилетия. За Западна Европа това е време на политическа стабилност и на икономически просперитет, ясно изразен в мегаполисите, за разлика от драматичните политически бури в Русия, започнали в навечерието на 1905 г. и продължили през следващите десетилетия. За синхронността на литературните и живописните стилове и направления, както и на манифестни творби, появили се в Русия и в Западна

¹ Преводите от руски език в настоящия текст са мои, Д. Н.

Европа почти по едно и също време, е писано обстойно². Известно е и че голяма част от историята на руския авангард от началото на века се създава извън пределите на Русия основно по политически причини.

Много е писано за сложната менталност на руския интелектуален универсум от периода на Сребърния век, съчетал утопичното и епатажното, мистичното и карнавалното, сън и реалност(и), екстатичното и рационалното, еротичното и аскетичното, езическото и християнското, идеите за примитивно, архаическо, философски и социални проекти за нов човек, нов социум, ново изкуство.

Руската култура на Сребърния век е многолико явление. В нея съжителстват и европейските идеи за **modernité**, огласени още от Бодлер (*Le Peintre de la Vie Moderne*, 1863), Вагнер, символистите, както и нови концепции за изкуството, родени през първия етап на авангардизма. Първата вълна на музикалния авангард в Русия и Западна Европа е ок. 1908 – 1925 г. Свързана е с реформи в сферата на тоналността (атоналност, додекафония) и с интерес към микрохроматиката³. В живописата на Русия за начало на авангардизма се сочат представителите на художествените объединения *Голубая роза* (1907) и *Союз молодёжи* (1909), в които участват творци като П. Кузнецов, С. Судейкин, Н. Милиоти, М. Матюшин, Е. Гуро, К. Малевич, О. Розанова, М. Матюшин, М. Ларионов и др. През 1910 г. Александър Бенуа в рецензия за изложбата на „Союз русских художников“ говори за ариергард, център и авангард: към първите причислява Б. Пастернак, В. Васнецов, В. Суриков, В. Переплетчиков, С. Жуковски; творците от „Мир искусства“ определя като център, а за авангард – М. Ларионов, Г. Якулов, П. Кузнецов, А. Лентулов, братята Бурлюк. (През 1910 г. Михаил Ларионов инициира редом с Давид Бурлюк и Аристарх Лентулов първата изложба на руските авангардисти – „Вале каро“/„Бубновый валет“.) В същата рецензия Ал. Бенуа определя творбите на

² Контактологичните и типологическите връзки между руските и западните авангардисти са обстойно представени от Владимир Поляков (Поляков 2007), както и в изследванията на Никита Сироткин и материалите, поместени на сайта „Поэзия авангарда“ (<<http://avantgarde.narod.ru/index.html>>). На взаимоотношенията между руския и френския импресионизъм е посветена монографията на Вячеслав Филипов *Импресионизм в русской живописи* (Москва: Белый город, 2003).

³ Атоналните композиции на Шьонберг са от 1907 – 1908 г. насетне. Първия руски трактат за новата музика публикува Николай Кулбин през 1909 г. (Кулбин, Н. *Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке*). Редом с идеите на Скрябин и Лурие се появяват и трактатите на Матюшин, отразяващи идеите му за четвъртото измерение, синтеза между музика, живопис и литература, за взаимодействието между звук, цвят, светлина. Аналогични са и експериментите на футуристите и супрематистите в живописата, свързани с отношенията цвят – светлина – форма – пространство.

М. Ларионов като „някакъв нов примитивизъм“, като „скоморошество“, „чудачество“⁴.

По това време се формира ново художествено съзнание. Водеща в изкуството става идеята за **синтез** – между различни изкуства, между наука и изкуство, между времена и култури, между живот и изкуство. Синтезизмът е важен концептуален код на модерността, определящ новите пътища на изкуството, свързани с идеята за радикално обновление на „мъртвата“ традиция. Те са толкова много, колкото са и „-измите“, роящи се в краевековието, и колкото ярки и провокативни творци (авторски почерци) се появяват през десетилетията преди и след Първата световна война.

Въплъщение на синтеза на всички изкуства за Сергей Дягилев, Леон Бакст, Михаил Фокин и Вацлав Нижински е новият балет, който най-ярко и адекватно предава тайнствения ритъм на живота чрез новаторско единение на танц, музика и живопис (Дягилев 1982: 214, 232.). Балетният модернизъм руши каноните на класическия балетен спектакъл, става израз на идеята за креативност, за достигане до нулевата точка на традицията, за да се съгради нещо напълно ново (пример за това са балетните постановки на трупата на Дягилев). В театъра тази идея води до появата на авангардни творби още през първото десетилетие на XX век – с Н. Евреинов, Вс. Майерхолд, В. Комисаржевска, с експериментите по сцените на руските арткабарета, кафе шантани и „театри миниатюр“ (театри на миниатюрата), с футуристичната опера *Победа над Слънцето* (*Победа над Солнцем*, 1913) на М. Матюшин и творческия му екип (А. Кручоних, В. Хлебников, К. Малевич), а в литературното поле – със заумната поезия, футуристичните книги, албума *Звуци* (*Klänge*, 1913) на В. Кандински, издаден в Мюнхен, който включва гравюри и стихотворения в проза. И футуристичните книги, излизали в Русия от 1910 г. насетне, разбиват линейния език, градят визуални образи, работят с иконични знаци – както в живописата на ранния авангард.

По напълно своеобразен и неповторим начин синтезът между изкуствата е органично реализиран в творбите на художника и композитор Микалоюс Чурльонис (1875 – 1911)⁵. На него Вяч. Иванов посвещава статия (*Чурлѐнис и проблема синтеза искусств*, 1914), в която споделя, че Мстислав Добужински нарича Чурльонис „надземен“ човек и цитира Блок, който го сравнява с ангел – „до такава степен всичко разбира и сияе

⁴ Бенуа 1910. Вж. и Василева 2019: 130. За многозначността на наименованието *Бубновый валет* виж Флакер 2000: 242.

⁵ Картините на Чурльонис са симфонични поеми, пример за което са циклите *Годишни времена*, *Соната на пролетта*, *Соната на слънцето* и др. Микалоюс Чурльонис е от литовски произход, но след като учи в художествените академии на различни европейски градове, през 1909 г. се установява в Петербург и създава активни творчески контакти с Бенуа и бъдещите участници в „Мир искусства“.

с голяма вътрешна и светла сила“ (Добужински 1987: 272). Вяч. Иванов определя Чурльонис като „ясновидец на невидимия свят“, тръгващ от детайли във физическата реалност и създаващ инобитие, когато „серафимът докосне пророческите му зеници“, защото *синтезът между Музика и Живопис* е метафизически мислим и видим:

Творецът съзерцава времето и пространството като единни – като умопостижима хармония на сферите, като стройно движение на световете, пеещи с цвят и светещи със звуци. [...] Ние оставаме в света на формите, но те се разгръщат пред нас като музикални редове. [...] Така изначалната мелодия на живописния образ се подлага на тематично развитие по законите на музиката.
(Иванов 1979: 151 – 152)

Модернистите в началото на ХХ век влагат в идеята за синтез по-различно разбиране в сравнение с това на предходниците си – поетите романтици, Ницше, Вагнер⁶, Бодлер, символистите. Духът на *modernité*, за който пише Бодлер в *Художник на съвременния живот*, е свързан с идеята за уникален и ярък авторски почерк (да си постоянно различен), с провокативното присъствие на твореца и в социалното, и в културното поле, както и с отхвърляне на канони – с освобождаване на изкуството от декорите и бутафорните костюми на отминали исторически времена, с улавянето на мимолетното, на изменчивия лик на ежедневието и скритата в него красота. В началото на ХХ век тази тенденция се усилва. В *Пътищата на класицизма в изкуството* (*Пути классицизма в искусстве*) Леон Бакст констатира:

През последните десетина години вече имаме не само представители на отделни течения в живописа, а школи, тръгващи от особеностите на таланта на водача или водачите с ярко изразена индивидуалност.
(Бакст 1909: 63)

Олга Розанова изисква не само творческа индивидуалност, но и неповторимост на всяка отделна творба, създадена от даден художник:

Няма нищо по-ужасно от неизменния Лик на художника, по който приятели и стари купувачи го разпознават на изложбите – от тази проклета маска, закриваща погледа му, отправен напред [...], ако не е отпечатък на стихийната сила на индивидуалността.
(Розанова 1913: 22)

⁶ Идеята за тотално произведение на изкуството (*Gesamtkunstwerk*), реализирано в *Пръстенът на нибелунга*, Вагнер обговаря в *Изкуството на бъдещето* (1849), *Опера и драма* (1852), *Религия и изкуство* (1880).

Участниците в първата изложба на авангардистите в Русия – *Бубновий валет*, също са ярки творци, които скоро след 1911 г. ще поемат по свои пътища и ще създадат различни нови живописни стилове. М. Ларионов заявява, че няма една-единствена представа за прекрасното; че системата, школата, отделните „-изми“ не са цел на твореца, нито го определят. Художникът трябва постоянно да се променя, да търси, да не е в мъртвешки застой, да експериментира в различни стилове (това той нарича „всёчество“⁷). Според Ларионов няма абсолютно новаторство в изкуството, а най-често завръщане към забравеното, защото изкуството е многолико и ние постоянно виждаме различни негови лица. През 1911 г. и Давид Бурлюк разсъждава върху съвременното изкуство и пише, че реализмът е само разновидност на импресионизма и символизма, разбирани от него в много широк естетически план – като закони на творческия акт, чиито корени са в произведенията на древното, на „варварското“ изкуство на египтяни, асирийци, скити⁸. Късат се нишките, свързващи изкуството с академизма и строгите му правила за яснота, конструкция, симетрия, пропорции, перспектива.

В началото на XX век все по-отчетливо се проявява потребността да **се провокира** публиката по нови начини, донякъде различни от епатажните жестове на творците от втората половина на XIX век, да се предизвиква културен шок и в същото време да се „придърпва“ масовата аудитория към изкуството (в театралната зала, към сцените на арткабаретата, в изложбените зали) посредством новите книги и периодични издания. Не става дума за самоцелни епатажни творчески жестове, нито само за начин на оразличаване в собственото художествено поле, а за следствие от много процеси – естетически, философски, социално-политически. Сред факторите, определящи многоликостта и културните специфики на това време за цяла Европа, е и един важен феномен, осмислен от В. Бенямин – лишаването от аура на произведението в епохата на техническата възпроизводимост на изкуството (Бенямин 2006). Творците се намират в нова социокултурна ситуация: те все по-осезателно усещат, че има нова и многолика аудитория, както и нова по своя характер и мащаби културна индустрия, задаваща вкусове и естетически нагласи, нови представи за автор, за функциите на изкуството, за начините, по които се общува с него. Появата на фотографията и на кинематографа също поражда разнолики и продуктивни резултати, видими в началото на XX

⁷ Концепцията на Ларионов вж. в: Ларионов 1913. Тези идеи са доразгърнати и от Иля Зданевич в манифеста *Лучисты и будущники* (1913).

⁸ Статията „Дикие“ *России* Давид Бурлюк пише през 1911 г. Публикувана е в първия брой на алманаха *Синият конник* през 1912 г.

век в живописата, литературата и сценичните изкуства. През 1916 г. излиза *Манифест на футуристичната кинематография*, а през 1911 г. Ричото Канудо е заявил в *Манифест на седемте изкуства* следното:

Ние съединихме Наука и Изкуство (имам предвид открития, а не аксиоми на Науката) с идеала за Изкуство, прикрепяйки първата към второто, за да се уловят и въплътят ритмите на светлината. Това е киното. [...] Ние преживяваме първите часове от новия Танц на Музите около придобилия нова младост Аполон. ХОРОВОДЪТ НА СВЕТЛИНА И ЗВУЦИ ОКОЛО НЕСРАВНИМОТО ОГНИЩЕ: НАШАТА СЪВРЕМЕННА ДУША.

(Канудо 1988: 24)⁹

Тази „съвременна душа“ (в смисъл също и на „модерна душа“) отразява новото разбиране за човека, както и за преживяването на света – и като тайнство, и като отношение към съвремието, към природата и цивилизацията, към техниката, към „примитивното“, „древното“, „детското“. Ново е и осмислянето на отношенията материален свят – виждане – вътрешен образ – изображение – смисъл. Идеите за форма, пространство, движение, линия, ритъм, звук, цвят, светлина завладяват всички творци от европейския авангард. Ражда се и руският формализъм, включил се в дебата за отношенията словесно – визуално, езиково – отвъд езиково. Вяч. Вс. Иванов в статията си *Практиката на авангарда и теоретичното знание през ХХ век* изтъква, че ако формалистите са изследвали езиковите структури, поетите от авангарда са деформирали тези структури, което може да се съпостави с експеримент в естествените науки (Иванов 2007: 346). През 1913 г. Якобсон посещава „Бродячая собака“¹⁰, запознава се с Хлебников, Кручоних, Малевич, Ларионов и Гончарова, участва в поетическите вечери на Балмонт. В спомените си той споделя колко е възхитен, когато вижда сб. *Садок судей I* и *Ряв* на Хлебников (Якобсон 2000: 83). През 1915 г. той инициира Московския лингвистичен кръжок. По това време заедно с Кручоних посещава Малевич в Кунцево, запознава се и с Матюшин. Под псевдоними публикува футуристичните си стихотворения в сборниците *Заумная гнига* (1916) и *Заумники* (1922)¹¹.

⁹ Големите букви и курсивът в цитата са на автора, Канудо. За кинематографизма като част от езиковите системи на отделните авангардистични течения вж. Чолакова 1998: 16 – 17, 145 – 149.

¹⁰ „Бродячая собака“ е един от най-ярките символи на Сребърния век. Това литературно-артистично кабаре събира почти всички представители на руската култура от началото на века. Съществува от 31 декември 1911 до 3 март 1915 г. Негов приемник става „Привал комедиантов“ (1916 – 1918).

¹¹ Вж. и Якобсон 2004.

Първите две десетилетия на века са белязани не само от различни ярки авторски почерци, от различни художествени направления, но и от засилена **театралност** и **автореферентност**. Тази тенденция е видима и в социалното поле, и в провокациите на футуристите (творците от „Гилея“, наричащи себе си „будетляне“), и в новия балет, както и в театъра – с идеите за „театралност“, „театрокрация“, „ретеатрализация на живота“ (Евреинов), „ретеатрализация на театъра“ (Майерхолд). Това води до потърсените нови връзки между съвременното сценично изкуство и балагана, средновековния театър (жанрове като пастурела, мистерия, миракъл, традицията на руските скоморохи), комедия дел арте; между сериозното и игровото; между условното, ерудитското и по детски безизкусното. Преосмислят се отново и концепти като *persona* (πρόσωπον), играещ човек, „лицедей“¹².

По нови начини изкуството общува с публиката и брани високия си статут, решава въпросите за „чиста“ и „ангажирана“ творба, за „индивидуализъм“ и „соборност“, за изящно и приложно, тотално и персонално. Решенията са различни. Едната посока е към синтез на изкуства и занаяти, на естетическо и функционално, елитарно и утилитарно. Примери са Arts and Crafts¹³, ар нуво, концепцията за „нахлуването на изкуството в живота“, оповестена от Ларионов и Зданевич (*Почему мы раскрашиваемся*, 1913); превръщането на плаката и на сценичния декор в художествена творба; пантомимата, едноактната пиеса и различните експериментални сценични форми като средства за авангардни експерименти (не само за целите на развлекателната култура, чийто разцвет е още в първите десетилетия на XX в.). И новата музика (от 20-те години на XX век) съчетава класически с дисонантни акорди, ползва ритмически и мелодически елементи от рагтайма, джаза, фолклора, африкански и латино ритми. Това е видимо при композиторите Ерик Сати, Франсис Пуленк, Жорж Орик. Оригинално съчетание на джаз и руски фолклор осъществява и Стравински в *Историята на войника* (1917). Появява се кубистичната музикална пиеса на Артур Лурие *Форми във въздуха* (1913) с посвещение на Пикасо¹⁴; футуристичната опера на Ма-

¹² При Евреинов и Майерхолд „лицедейство“ е синоним на игра, включително и театрална игра, и е мислено като основен модус на човешкото, характерен за всички етапи на културата.

¹³ Движението „Изкуства и занаяти“ се заражда в Англия в края на XIX в., но неговите идеи, утвърждаващи превъзходството на ръчно изработените предмети на изкуството над машинното им производство, бързо се разпространяват из Европа и Северна Америка.

¹⁴ Творбата не е само плод на възхищението на Лурие от живописиста на Пикасо, а на нова музикална задача – да се намери музикално възплъщение на принципите на кубизма. В такава посока ще поеме и балетът на С. Дягилев – *Парад* (1917) на Е. Сати и *Пулчинела* (1920) на И. Стравински, където костюмите и декорите изработва П. Пикасо.

тюшин *Победа над Слънцето* (1913). Сред примерите за тази новаторска посока са и проектите на Кандински в театъра – „композициите за сцена“ *Дафнис и Хлоя* (1908 – 1909) и *Жълтият звук* (1909), също творби на композиторите Скрябин, Матюшин, Лурие, Вишнеградски, както и музикалният театър на Гнесин и Майерхолд. В теорията за „музикалното четене“, разработена към 1906 г. от Михаил Гнесин, стои идеята за античната мелодекламация, за синтез между музика и поезия като тонически изкуства (вж. Майерхолд, Гнесин 2008: 44 – 80). Сходни идеи има и Вера Комисаржевска, говореща за „драма с музика“ като ново синтетично изкуство (концепцията ѝ е различна от *dramma per musica* на флорентинските създатели на операта). Вячеслав Каратигин през 1911 г. пише за новаторския синтез на музика и танц в съвременната хореографска мимодрама и в балетния театър, представяйки в исторически план синтеза между поезия, музика и танц (дума – звук – действие) от Античността и Средновековието до съвременното изкуство.

Такъв синтез, в който хармонично са уравнивесени всички изкуства, в който музика и слово, жест, цвят и архитектурна форма всъщност са само средства за създаването на драма и в който всички тези средства се сведени до театрално прекрасното, такъв синтез най-вече се осъществява в „драма с музика“.
(Каратигин 1911: 170)

И при съзнателното елитарно дистанциране на твореца от комерсиалното, и в двусмислените отношения на авангардните творби с „масовата публика“ резултатите са в посока на рушене на клишета и рецептивни очаквания, „говорене“ през нови езици, включително при ползването на традиционни културни кодове. Бунтарските изяви имат не само естетически и философски, но и социален и политически аспект¹⁵.

Във *fin de siècle* се огласява и идеята за **синтез между аполоническо и дионисиевско**, между разумно и екстатично, интелектуално и ирационално като постигане на тоталност, на съкровения смисъл на нещата, като трансцендиране. В статията *Художествените ереси*, написана в драматичната за Русия 1905 г., Александър Бенуа заявява:

Под *свобода* разбирам мистичното начало на вдъхновението, т.е. „свободното подчинение“ на върховното свръхчовешко начало. А под *светлина* разбирам всичко, което е смисълът и прелестта на творчеството: търсене и откриване на красотата, проникване в съкровения смисъл на нещата, откровение в това,

¹⁵ Борис Гройс интерпретира изкуството на авангарда през политическото поле и социалните промени в обществото като реплика към техническия прогрес и разпадащата се единна картина на света, като проект за нов свят и нов тип човек (Гройс 2013).

което е прието да се нарича поезия. Без тези начала изкуството се свежда до механично копиране, научно изследване, хаотично дилетантство.

(Бенуа 1906: 84 – 85)

Статията отразява и усилията на руските интелектуалци да осмислят понятията „анархизъм“, „индивидуализъм“, „соборност“ не само в естетически план, но и в контекста на политическите събития от 1905 – 1907 г. Бенуа говори за изкуството като култ, като „единение“, „общение“, като танц на един, но двулик бог – Аполон-Дионис. От 1909 г. започва да излиза и сп. „Аполлон“, в което участват представители на различни направления в изкуството (в началото – основно символисти и акмеисти). В края на XIX и през първото десетилетие на XX век в руската култура много важен културен фактор са списанията („Мир искусства“, „Весы“, „Золотое руно“, „Аполлон“, „Гиперборей“, „Маски“), огласяващи нови естетически програми, поместващи творби на автори от различни изкуства. Част от тези списания са елитарни, „камерни“, предназначени за специализирана аудитория, което отразяват и тиражите им¹⁶. В тази литературна периодика зачестяват творби и манифести, говорещи за вакхическото и аполоническото, за двуликия бог Аполон-Дионис. Този сдвоен образ не е само продължение на конструкта у ранния Ницше. Отново активно се осмислят *логос* и *патос*, *етос* и *патос*, *разумно* и *безсъзнателно*. Това оповестява и първият брой на сп. „Аполлон“ с уводната програмна статия на Ал. Бенуа *В очакване на химна към Аполон (В ожидании гимна Аполлону)*, 1909). Максимилиан Волошин озаглавява статията си за Анри дьо Рение *Аполон и мишката* (1911). В сп. „Маски“ статията на М. Волошин *Театърът като съновидение (Театр как сновидение)*, 1912 – 1913) говори за „аполоническото съновидение“¹⁷, метнато като покров над света на дионисиевското безумие (*mania*), за особената специфика на театъра, свързана и с естетическото преобразуване на света в „творческия сън“ на автора, и с дионисиевската игра на актьора и пасивното съновидение на зрителя (Воло-

¹⁶ Основните литературни списания на руските символисти, акмеисти и футуристи са елитарни за разлика от популярността и големите тиражи на „Вестник Европы“, „Новый путь“ и др. В отчетите на Императорската библиотека в Петербург, свързани с читателското търсене на печатни издания и техните тиражи, се сочи, че „Новый путь“ е на 13. място, „Весы“ – на 30., а „Мир искусства“ не попада в статистиката, тъй като тя отчита читателските поръчки, надхвърлящи 100 броя. Тиражите на списанията показват същото съотношение – през 1900 г. „Вестника Европы“ е с тираж 7000, а „Весы“ – към 1500/2000. „Аполлон“ и „Золотое руно“ се ориентират към типа богато илюстрирано художествено-литературно списание, а тиражите им са малко над 500 (вж. Иванова 2002: 3, Махонина 2004).

¹⁷ Стгр. *ὄναρ*, *ὄνειρος* – сън, съновидение; мечта, блян. Аналогично на високочестотните лексеми при френските символисти – *songe*, *rêve*, при руските творци – *грёза*, *сновидение*, *мечта*.

шин 1988: 349, 355). Волошин сродява *съновидението* и *танца* като явления, чиято обща природа е човешкият дух, създал приказките и митовете. Актьорът преживява този тип съновидение, което е най-близко до дионисиевската оргиастичност, а танцът е действеният израз на това съновидение, на тази творческа игра. В следващия брой на „Маски“ (№ 6, 1912 – 1913) е публикувана статията на Хофманстал *Сцената като съновидение*. В същия брой е и рецензията на Бонч-Томашевски за току-що излязлата книга на Николай Евреинов *Театърът като такъв* (*Театр как таковой*, 1912). За Евреинов сънят е театрализация на мечтанието („грёза“), драматизация на събития, които не е нужно да са преживени реално. Илюзорността, характерна за съня, е спасителна за човека и в реалния живот, и в изкуството (Евреинов 1921: 45). Това е свързано със специфичното разбиране на Евреинов за катартичната функция на изкуството, помагачо на човека да възплъти и в живота мечтанието. По-късно в *Азazel и Дионис* (1924) той разсъждава по нов начин над въпроса за природата на театъра, свързана с оргиастичното начало, с дионисиевската стихия, с култа, с танците около жертвения козел¹⁸. Съвременният театър черпи импулси от древните театрални форми, характерни за различни култури (не само за елинската, но и за тази на семити, германци, славяни), свързани и с маските, театралните костюми, ритуала, лицедейството – пише Евреинов.

През 1919 г. в лекция за античния театър Вяч. Иванов разсъждава по следния начин за дионисиевската *manía*:

Дионис е музикално състояние на душата, което стига до екстатичното и следователно до такова състояние, което човек изпитва, когато забравя себе си и се слива с целия свят. Колкото по-силен е излазът на духа извън пределите на личността и колкото по-дълбоко е сливането с цялото, толкова по-силно е художественото произведение.

(Цит. по Гусейнов 2015: 449)

Въпреки общоевропейския фокус върху тези концепти руският културен контекст има свои специфики.

Славянофилската християнски обогрена „соборност“ постепенно се превръща в дионисиевско, ирационално-подсъзнателно, скитско начало, носещо на стария европейски свят унищожение и обновление.

(Гройс 1990: 70)

¹⁸ Евреинов създава *Азazel и Дионис* след трагичните събития в Русия, свързани с революцията и последвалата гражданска война; във време, което може да се осмисли и като „театър“, свързан с жертвоприношението, колективния екстаз, дионисиевската *manía*.

Двата модуса – аполоническото и дионисиевското – видени в динамично единство, присъстват и в проекта на Кандински, Хартман и Сахаров за музикално-сценична творба по романа на Лонг (сценичната композиция *Дафнис и Хлоя*), както и в сб. *Флейтата на Марсий* (*Флейта Марсия*, 1911) на Бенедикт Лившиц. В поетическия сборник на Лившиц това е осмислено посредством образите на Аполон, Марсий, Пан и Ерос; през темата за музиката, отразена на образно и тематично ниво, и в жанровите избори – сонет, рондо, секстина, фуга. По това време Вяч. Иванов вече е публикувал много от важните си статии (*Ницше и Дионис*, 1904; *Елинская религия страдающего бога*, 1903 – 1904; *Вагнер и Дионисово действо*, 1905; *Кризис индивидуализма*, 1905). След изкуството на свръх-индивидуалистите настъпва времето на реинтеграция на културните сили, на тяхното вътрешно единение и синтез, пише Вяч. Иванов в статията *Предчувствия и Предизвестия. Новата органична епоха и театърът на бъдещето* (*Предчувствия и Предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего*, 1906 – Иванов 1974: 89). Разбирането му за синтез и за обновление в изкуството е свързано с концепта „соборность“, а идеята му за „соборный театр“ играе важна роля за развитието на сценичните изкуства през тези десетилетия¹⁹. Полемиките около концептите „соборность“ и „индивидуализм“ се разгръщат по страниците на списанията „Золотое руно“ и „Весы“. В тях са видими разминаванията между Вяч. Иванов и Александър Бенуа с Максимилиан Волошин. Волошин отрича социално презентирания образ („почерк, маска, име“) на индивидуалиста творец, а не изначалната персоналност, която стои в основата на творческия акт:

Индивидуалността трябва да се влее изцяло в художественото произведение и да умре в него. [...] В основата на всяко велико изкуство стои индивидуализмът, но не този, който е самодостатъчен, а онзи, който е преодолел самия себе си, който се е отказал от себе си в името на своя плод.

(Волошин 2007: 66)

Естетическата програма, заявена в първия брой на сп. „Аполлон“ от редакционната колегия, е следната:

¹⁹ Идеите на Вяч. Иванов за театъра са обстойно анализирани още от Вс. Майерхолд. Той обговаря и различията по отношение на *соборный театр* при Ф. Сологуб и Вяч. Иванов. На концепцията на Вяч. Иванов „соборный театр“ е посветена монографията на Г. Степанова *Идея „соборного театра“ в поэтической философии Вячеслава Иванова*. Москва: ГИТИС, 2005.

Аполон! В самото заглавие е избраният от нас път. [...] Аполон е само символ, далечен зов от още непостроени храмове, който ни възвестява, че за изкуството на съвремието настъпва време на стремежи – искрени и силни – към нова истина, към дълбоко осъзнато и стройно творчество. [...] Ликът на бъдещия Аполон не може да се види. Ние знаем само, че този лик не е гръцки със застинали в божествен йератизъм черти и не е ликът на Ренесанса, а съвременен – обвеян от всички предчувствия на новата култура, на новия човек. [...] За изкуството най-страшен е мъртвият образец. Но няма нищо по-нужно и насъщно от идеала.

(Аполлон, 1909: 3 – 4, Вступление, ред.)

Дионисиевското и аполоническото начало са важни културни кодове, през които се мисли за времето и вечността, живота и смъртта, рациято и екстаза, изкуството и твореца, за „чистата красота“, за „мъртвата“ традиция и импулсите на вечното обновление. За Черепнин, Стравински, Бакст, Бенуа, Дягилев, Фокин, Нижински и съвременниците им древното изкуство е и средство за модерно реализиран копнеж по съвършенството. В статията *Бразди и синори (Борозды и межи)*, публикувана в първия брой на „Аполон“, Вяч. Иванов нарича занимаващите се със сценични изкуства „Дионисиеви занаятчий“, „техници на свещеното лицедействие“ и негови ипостаси (Иванов 1909: 75), които отхвърлят стария тип театър, а новото, което търсят и предусещат, тепърва предстои да съградят. Бенуа в манифестната си статия *Беседа за балета (Беседа о балете)*, 1908) също отрича придворния балет, предназначен единствено за развлечение на аристокрацията, и пледира за балет, издигащ в култ „Бога на радостта“, който според него е най-изразителното сценично изкуство, носещо повече красота, хармония и смисъл и от драмата (Бенуа 1908: 104, 108). В първия брой на „Аполлон“ всички манифести, свързани с поезията, музиката, живописа и сценичните изкуства, говорят за ново и дръзко изкуство, в което творецът откровено разкрива субективния си свят. За Дягилев същността на новия балет е в *стихията*, в изразяване на *чувствата и страстите*, които са самият живот отвъд думите и понятията, отвъд разсъдъчното (Дягилев 1982: 214). Така естествено се появява и интересът към естетиката на голото тяло на сцената, за което пише Николай Евреинов през 1908 година²⁰. И Л. Бакст в *Пътищата на класицизма в изкуството* заявява, че художникът трябва да е дързък, примитивен, да изобразява голото човешко тяло (Бакст 1909: 61).

Подривните стратегии на модерността нахлуват с еротизма, с дионисиевската стихия, с новия тип сценичен „разказ“, стоящ в основата на много руски проекти. Пример за това е пиесата *Нощни танци (Ночные*

²⁰ Вж. Евреинова, ред. 1911.

пляски, 1908) на Ф. Сологуб, поставена от Евреинов и Фокин в Петербург през 1909 г. и пресъздадена на сцена от „литератори“²¹. Това е време, в което руската публика вече е видяла и танците на Айседора Дънкан, а на Олга Глебова-Судейкина тепърва предстои да вдъхнови публиката като „вакханка“, „фавнеса“ в *Козлоногите* (*Козлоногие*, 1912). Във второто действие на *Нощни танци* (*Ночные пляски*) на сцената танцуват боси и в прозирни дрехи 12 принцеси („королевы босоножки“). Това е нощна сцена с красиви танци и игриви еротични разговори между Младия поет и дванадесетте принцеси, които изчезват призори, последвани от поета, и попадат в призрачна зала в подземното царство. В приказката на Сологуб танците на принцесите са след поетическия текст:

Рейте, сестры, в легкой пляске,
с нами вместе пляшут сказки
под волшебницей луной.
(Рейте се, сестри, в лек танц, / с нас заедно танцуват приказките /
под вълшебната луна.²²)

(Сологуб 1908)

И тук глаголът „пляшут“ носи идеята за дионисиевската стихия, за свободния танц. Лексемата присъства на много места в текста (не само в заглавието).

Важно е да се открие и контекстът, в който се вписва *Нощни танци*. В първия от „Руските сезони“ (1909 г.) Анна Павлова танцува в знаменитата *Вакханалия* на Михаил Фокин и предизвиква фурор²³. Бенуа я определя като „дивно видение на ясната красота на древния свят“ (Бенуа 1980: 510), а Фокин – като пълно осъществяване на мечтата му за античен танц. Балетни критици като Андрей Левинсон обаче дават негативна оценка, имайки предвид доминирането на дионисиевското начало над аполоническата хармония, на индивидуализма над ансамбловото начало.

Това може и да е страница от живота на Древна Елада, но не и възстановка на „хоровото начало“ на античната орхестрика.

(Левинсон 1911: 20)

²¹ Основните роли се изпълняват от Н. Гумильов, М. Кузмин, С. Городецки, С. Ауслендер, М. Волошин, Ю. Верховски, А. Ремизов, художниците Л. Бакст и И. Билибин.

²² Този рефрен се появява във второто и третото действие на *Нощни танци* – в песента на младия поет.

²³ *Вакханалия* е от IV картина (*Есен*) на балета *Годишни времена* (*Времена года*, 1900) и е представена на премиерата на балета в Париж през 1909 г.

Вакханалия действително е тържество на дионисиевската стихия, свързана с концепцията за нов тип танц в руското балетно изкуство. На сцената е представен есенен празник, озаглавяващ тържеството на плодородието с танци на сатири, вакханки, Бакхус, с всеобщото вакхическо веселие. По-късно в Мариинския театър (1915) ще бъде поставен и танцът *Вакх* по музика на Черепнин и с хореография на Фокин.

Новаторският сценичен проект на Евреинов в *Нощни танци* има и своя конкретна предистория. Той вече е публикувал статии за актьора и актьорската игра през Средновековието и Ренесанса, за комедия дел арте, за монодрамата, за естетиката на голото тяло и сценичните му функции, а в „Старинный театр“ е поставил средновековни пиеси и пастурелата на Адам дьо ла Ал *Играта на Робен и Марион* (*Le jeu de Robin et de Marion*, 1907). Драматизираната приказка на Сологуб *Нощни танци* не остава само с двете си постановки в Русия²⁴. Фокин добавя в либретото на поставения в Париж балет на Стравински *Жар-птица* (1910) и танц на омагьосаните царкини („хоровод черевен“, 3. сцена). През 1912 г. Париж ще види и „скандалния“ с новаторствата си едноактен балет *Следобедът на един фавн* (*L'après-midi d'un faune*). Танците на Нижински и сценографията на Бакст са съзвучни с идеите и внушенията на модерната живопис и на театъра от онова време. Нимфите отново танцуват боси в прозирни антични туники (подобно на сцената в *Нощни танци*); пръстите на краката им са оцветени в червено, очите и клепачите са в бяло-розово – ясно разпознаваем артистичен жест на руските футуристи.

Както в литературната периодика важни естетически манифести огласяват новите възгледи за изкуството, твореца и природата на творческия акт, така и сценичните новаторства се реализират и в десетки **камерни театри, арткабарета, кафе шантани**. Ярко експериментаторски постановки има в различен тип театри, специализирани за по-камерна или за голяма и разнородна аудитория. Тези театри и кабарета се превръщат в „творческа лаборатория“, дават импулсите за емблематичните за Сребърния век творби, които ще реализират балетмайсторите Фокин и Нижински, режисьори като Евреинов, Майерхолд, Комисаржевска, творци като Матюшин и Кручоних.

В московските и петербургските камерни театри и кабарета през първите две десетилетия на XX век се поставят предимно забавни и остроумни пародии, обиграващи известни антични фабули, а също и пародии,

²⁴ Премиерата е в „Литейный театр“. Спектакълът е повторен само веднъж – в „зал А. Павловой“ в Петербург. За постановката разказва Наталия Крандиевская-Толстая (вж. Крандиевская-Толстая 1972).

полемично насочени към съвременни творби и автори²⁵. Сред интересните примери са балетът пантомима *Нарцис и Ехо*, балетните миниатюри *Дафнис и Хлоя*, *Козлоногите*. Анакреонтичният балет пантомима *Нарцис и Ехо* (1915, по текст на Татяна Щепкина-Куперник), поставен в „Современный театр миниатюр“, има огромен успех. Същият театър представя в края на 1915 и началото на 1916 г. едноактната оперета *Дафнис и Хлоя* на Жак Офенбах. Тя е нова и забавна реплика към романа на Лонг: вакханките се опитват да съблазняват пастира Дафнис, който е изцяло отдаден на любовта си към Хлоя. На младия пастир пречи и Пан, който на свой ред също преследва Хлоя. Забавно недоразумение води до щастлива развръзка – вместо Дафнис Пан отпива от чаша, в която има вода от река Лета, и забравя за ухаждането на младата пастирка Хлоя. Накрая, след веселите танци на вакханките, всички актьори призовават публиката да е нежна като агнета и да е снизходителна към тази оперета.

Балетът пантомима на Иля Сац *Козлоногите* с хореограф Борис Романов е поставен в „Литейный интимный театр“ през 1912 г., а след няколко месеца – и в „Бродячая собака“. В главната роля е Олга Глебова-Судейкина, а кордебалетът на „козлоногите“ се състои от танцьорки и танцьори, изпълняващи вакхически танци. Те са диви божества на природата, каквито авторите от Сребърния век обичат да включват в творбите си. Композиторият Сац по това време е известен с музикалните си пародии на големи оперни и балетни творби и може да се предположи, че в *Козлоногите* има препратки към *Лебедово езеро* на Чайковски. Премиерата на *Козлоногите* предизвиква шок и заради новаторската музика, но най-вече заради дръзките танци, определяни като „оргазъм“, „дикая пляска“. Хореографията е в духа на новаторските балети на Фокин. Олга Глебова-Судейкина танцува в стил А. Дънкан, която руската публика вижда за първи път през 1904 г. Ахматова пише: „Козлоногата води вакхическото шествие като на чернофигурна ваза“ (Ахматова 1976: 520). Макар и в друга стилистика, през същата 1912 г. в Париж Вацлав Нижински взривява балетните вкусове със *Следобедът на един фавн*.

През 1912 г. в Санкт Петербург е поставен музикалният пасторал *Кралицата на май* на К. В. Глук по текст на Шарл Фавар. Костюмите изработва Александър Головин. От ескизите му е видима стилистиката на спектакъла – пастирите и пастирките са с дрехи, характерни за времето на Луи XV и присъстващи в живописата на рококо. Този музикален пасторал се задържа сравнително дълго на сцена – поставен е първо в

²⁵ Разцветът на този тип артистични заведения, както и на увеселителните градини и паркове със сцени в тях е свързан и с театралната реформа от 1882 г., която отменя монопола на императорските театри в Русия.

театъра на Комисаржевска (през 1908 г., в ролята на пастирката Филинта е В. Комисаржевска), а след това – и в Мариинския театър, през 1818/1819 г.

Руската култура през това десетилетие е белязана със силния афинитет към **френската култура от XVIII век**. И в поезията, и в живописата, и в театъра изящните рококо визии за света, любовта, *locus amoenus*, острова на Китера²⁶ вълнуват творците. В „Литейный интимный театр“ е представена изящната балетна стилизация *Лубок XVIII века* (1914) с художествено оформление от Н. Гончарова, а постановката е на Борис Романов. В „Бродячая собака“ се организират вечери на Тамара Карсавина, чиито танци стават емблематични за времето: носят внушение и за безгрижие, красота, щастие, и трагичното предусещане за приближаващи драматични промени. В спомените си Карсавина споделя как танцува в „Бродячая собака“ по музика на Франсоа Купрен, обвита в гирлянди от цветя, защото в този период е увлечена по изкуството на рококо и френската барокова музика – „с кринолините, под очарователните звуци на клавесина, напомнящи жуженето на пчели“ (цит. по Тихвинска 2005: 132).

Сребърният век е ярко „театрално“ време. Неслучайно сцената става място за разнопосочни новаторства, за синтез на танц, пантомима, поезия, музика; на високото и пародията, естрадното и класическата драматургия. **Танцът** е *locus communis* в модернистичните проекти за синтез на изкуствата. Той е важна тематична доминанта и в живописата от краевековието, и в новите театрални и музикални творби, представяни на сцените в Русия и Западна Европа. Танцът се превръща в символ на живота, на вечното движение и обновление в природата, социума и човека, на освободеност от социални норми, отрицание на статичността, съня, смъртта. И литературата през Сребърния век изобилства с глаголи, свързани с движението, с танца²⁷. Тази менталност е отразена в цикъла *Снежна маска* (*Снежная маска*, 1907) на Блок, създаден под влиянието на Вяч. Иванов и актьорите от театъра на В. Комисаржевска. Артистичните срещи с тях, наричани „снежные пляски“, „хороводы“ (Веригина 1961: 89 – 90, 312 и сл.), са мислени като излаз от делничното и пребиваване в друга реалност.

Думите и буквите във футуристичните книги също „танцуват“ („пляшут“) – най-често около рисунки и графики. Този футуристичен жест е осмислян многозначно, като знак не само за модерен звукопис, но и за урбанистичната динамика на съвременния живот. Хлебников говори

²⁶ Едно от най-популярните прозвища на богинята Афродита е Китера (Китерея, Ките-рида) – по името на острова, на който се е появила след раждането си от морската пяна (Омир, *Одисея* XVIII. 193, Хезиод, *Теогония* 193, 196, 198).

²⁷ Тази тенденция обговаря Булгакова 2005: 96 – 103.

за движение, затворена крива, въртене в цялостното пространство на книгата, т.е. буквите и думите са мислени и като пиктограми, като знаци, като графична репрезентация на концептите на модернистите. При Н. Бурлюк в *Поэтические начала* този жест е видян и през диалога с традицията – като реплика към фигурната поезия на изтънчените александрийци, към Дюрер (орнаментите и винетките в гравюрите му), към дървените полихромни панели на Гоген. Разнородни елементи от традицията, от различни нейни културноисторически етапи съграждат „нова азбука за нови звуци“, за да могат думите „да оживеят в нови очертания“ (Бурлюк 1914: 82, 84). Тези очертания носят авторския светоусет и почерк от часа на „страшната виелица на вдъхновението“²⁸: те не са анонимни и еднотипни като обичайните книги, излизащи от печатниците (Хлебников, Крученых, *Буква как таковая*, 1913).

Следва да се отбележи и разликата между високочестотните в Сребърния век лексеми „**пляска**“, „**танец**“ и „**хоровод**“²⁹. Екстатичността на танца в руския език се предава чрез „пляска“, носеща значението на освободено от условности и норми танцуване, на *ἔκστασις*, на дионисиевско начало (различно от балните танци, от класическия балет). Лексемата „екстасис“ е високочестотна в Сребърния век, натоварена с важни значения в манифестите на руските творци и в десетки художествени творби. Обвързана е с *Дионисиевите хороводи*, с идеята за *оргиастичния танц*. И модерният балет, наричан *свободен танц*, се ражда и осмисля като *екстатическа пляска, дикая пляска*. По повод на танците на А. Дънкан, видени като противовес на класическия балет, в статията си *Революция в балета* (*Революция в балете*, 1909) Михаил Фокин пише:

Старият балет закъсня да умре [...] Вече извън балета се осъществява възраждането на танца, извън балета се култивират красотата и изразителността на човека и тялото му отново става предмет на радостно съзерцание и най-добро средство за изразяване на всички душевни настроения, преживявания.

(Фокин 1981: 303 – 304)

В това становище на Фокин, очертаващо опозицията *балет – съвременен танц* (т.е. стария балет – съвременния танц), е видима модернистката идея за пълното дистанциране от наследената традиция, за

²⁸ В оригинала: „в час „грозной вьюги вдохновения“. Фразата е цитат от Гогол (*Мертви души*, 7. гл.).

²⁹ Хоровод, хороводная пляска (от стрг. *χορός*) – танци, ритуални песни и танци в чест на божество. Думите „танец“ и „танок“ в руския език навлизат по времето на Петър I и неговите „ассамблеи“ (бални танци), устройвани след 1718 г. В речника на Владимир Дал дефиницията за „танок“ е „хоровод, игровые пляски“ (Дал 1880 – 1882, Т. 4, с. 400).

рушене на „старото“ изкуство, за радикално обновление, свързано с потребността на твореца да изрази новата менталност – своята и на съвремието, по нов начин, а не през каноничните правила на балета, създадени още от Пиер Бошан. Това променя и облика на модерните балетни творби, дори и когато те ползват „стари“ либрета. А. Дънкан завладява руската сцена през 1904 г. и вдъхновява за новаторски експерименти Фокин, Нижински, Дягилев, Евреинов, О. Глебова-Судейкина и много други руски творци. Новаторската хореография на Михаил Фокин в балета *Ацис и Галатея* (1905) може да се види и като следствие от това творческо общуване. Дънкан се среща с М. Фокин, С. Дягилев, А. Павлова, М. Петица, Л. Бакст, К. Станиславски. Максимилиан Волошин възторжено пише, че танците ѝ показват как „древната стихия на танца не е умряла“ (Волошин 2007: 258).

Копнежният образ на **Елада** и на **Александрия**, на светлата антична култура, мислена и като Златен век, е много характерен за творците от руския Сребърен век. Той присъства в творби на руски поети, в сценични проекти като балета *Дафнис и Хлоя*, осъществен от трупата на Дягилев. Сред примерите е и цикълът *Александрийски песни* на Михаил Кузмин, който е сред ярките творци от Сребърния век, възпитан в така характерния за времето *синтез на изкуствата* – поет, прозаик, драматург, преводач, композитор, възпитаник на Петербургската консерватория, ученик на Николай Римски-Корсаков и Анатолий Лядов. И поетическите, и прозаическите си творби, както и театралните си проекти Кузмин подготвя, като композира и музика към голяма част от тях, и често сам изпълнява стиховете си като мелодекламации в камерните литературни салони. Цикълът *Александрийски песни* (създаван от 1904 г. насетне, публикуван през 1908 г.) е композиран като поетическа симфония, мислен е като *мѐлос*, т.е. поетическо слово, изпълнявано под съпровод на музикален инструмент. Част от цикъла е издадена с нотации през 1921 г. *Александрийски песни* извайва пленителния образ на Александрия, отразена в ума и душата на ерудита Кузмин.

Максимилиан Волошин създава проникновен и обстоен портрет на многоликия творец Кузмин. Статията му от 1906 г., посветена на цикъла *Александрийски песни*, започва красноречиво:

Когато видиш Кузмин за първи път, ти се иска да го запиташ: „Кажете открито на колко години сте?“, но не се решаващ, боейки се да не получиш отговора: „На две хиляди“. [...] Във външния му вид има нещо толкова древно, че макар да е млад, си мислиш дали не е египетска мумия, върната за живот с някаква магия.

(Волошин 1988: 471)

Волошин коментира и лицето му, подобно на фаюмските портрети, и прекрасния му гръцки профил, подобен на изображенията на Перикъл и на бюста на Диомед. И констатира:

Без съмнение той [Кузмин] е умрял в Александрия като млад и красив юноша и е бил изкусно балсамиран. [...] Именно там, в Александрия, е живял своя истински живот, в радостната Гърция от времената на упадък, напomniaща на Италия от осемнадесети век. [...] Кузмин носи в своите песни цветовете на истинската антична поезия.

(Пак там: 472, 473)

Волошин контекстуализира *Александрийски песни* в европейската литература от последните десетилетия на XIX век и отбелязва, че Гюстав Флобер, Анатол Франс, Пиер Луис също възкресяват в творбите си някогашната Александрия.

Тема на песните му [на Кузмин] е любовта – щастлива, мигновена и необяснима. [...] В *Александрийски песни* я няма ясната краткост на епиграмата. Те не са писани, не са редактирани десетки пъти на восъчни дъсчици. Те са създавани свободно и леко под струнните звуци на лира и са изпълнявани под акомпанимент на флейта. В техните неправилно и свободно редуващи се стихове са се съхранили извивките на живия глас и интонациите му. Те са неразделни от онази музикална вълна, която ги е създала.

(Пак там: 476)

Важно наблюдение на М. Волошин е, че в лириката на Кузмин Ерос не е трагически осмислен – „той се появява сега между нас в трагична Русия с лъч елинска радост в звънките си песни и ласкаво ни гледа със своите големи очи, уморени от хилядолетия?“ (пак там: 477).

Темата за Ерос, която Волошин коментира, не е случайна за руските творци от Сребърния век. Това е времето, когато активно се преосмисля отношението **Ерос – Танатос**, както и антиномията **locus amoenus – locus terribilis**. Съзнателно се обиграват едновременно и двата локуса, както и важната в културата на модерността тема за смъртта. Новото осмисляне на locus terribilis е видимо и в парижките кабарета от 90-те години на XIX век („L'Enfer“, „Cabaret du Néant“, „Grand Guignol“), и в руските арткабарета от началото на XX век, в които също е активна тенденцията към артистична демонизация, т.е. към демоничен образ на развлеченията. Това е свързано и с новия литературен образ на града (от Бодлер насетне), и с активното присъствие в руската култура на артис-

тични локуси, като подземие („подвал“³⁰), кръчма („кабак“), а също и като следствие от политическите бури от 1905 г. нататък. Темата за смъртта доминира и в „Литейный театр“, създаден през 1909 г. в Санкт Петербург като руска версия на „Le Théâtre du Grand-Guignol“, отворил врати в Париж през 1897 г.

При творците от Сребърния век все по-активно се сродяват Ерос и Танатос: в творби на Ал. Бенуа (вдъхновени и от А. Вато³¹), Н. Феофилактов, Л. Бакст, К. Сомов, М. Кузмин. Лексемата „смърт“ стои и в редица заглавия на произведения от това десетилетие: *Победа на смъртта* (*Победа смерти*) на Сологуб, *Веселата смърт* (*Веселая смерть*) на Евреинов, *Грешката на смъртта* (*Ошибка смерти*) на Хлебников, картини като *Пиеро и смъртта* (*Пьеро и смерть*) на Н. Милиоти, *Арлекин и смъртта* (*Арлекин и смерть*) на К. Сомов, рисунките на Н. Сапунов към постановката на Майерхолд по *Смъртта на Тентажил* на Метерлинк. В пиесата *Веселата смърт* (1908), с която през 1909 г. се открива „Веселый театр для пожилых детей“ в Петербург, Евреинов заявява:

Вие проповядвате свръхчовека? Аз – свръхшута. Най-дръзкото предизвикателство към съдбата е шутът пред лицето на смъртта.

(Цит. по Коган 1974: 192)

Този драматичен светоусет отразяват творбите, създавани в първите две десетилетия на века. В тях често присъстват *привечер, сумрак, нощ, печалната есен, зима*, както и локусите *пещера, град*. При творците от Сребърния век ще се появяват и камерни пространства в тялото на града – кръчма, кабаре, подземие („подвал“). Носталгично ще представи ритъма (сезоните) на човешкия живот, движещ се към зимата, самотата, старостта и смъртта, и М. Кузмин в музикалния пасторал *Куранти на любовта* (*Куранты любви*, 1910).

Руската култура в тези десетилетия осмисля двойко и темата „**галантен празник**“ от живописните рококо сцени на Буше, Вато, Фрагонар и Патер, от изящните музикални миниатюри на Купрен и Рамо, от френската „*poésie fugitive*“. Тези процеси са открити във френската култура още с Готие, Нервал, Бодлер, в поетическия цикъл на Верлен *Галантни*

³⁰ Пример за това е „Подвал Бродячей собаки“ („Подвал Общества интимного театра“ от 1911 – 1912 г.). Много от арткабаретата по това време са разположени в приземия, наричани „артистический подвал“, а спускането по стръмните стълби към тях представлява своеобразен ритуално-карнавален катябазис.

³¹ Историците на изкуството са посветили изследвания на въпроса за отношението на А. Бенуа към културата на френския XVIII век и към „мита за Вато“, възроден с Готие, Нервал, Бодлер и Верлен. Вж. Заявлова 2019: 300 – 324.

празници (1869), по който Дебюси създава едноименната си композиция за глас и пиано (1882 – 1904), а Габриел Форе – *Лунна светлина* (1887). През 1901 г. ведрият игрови свят на Антоан Вато, към когото имат под-чертан афинитет и руските модернисти, е осмислен задълбочено и с елегантен хумор от Александър Бенуа – като огледало на едно специфично за Франция време, настъпило след смъртта на Луи XIV:

Весело, лекомислено или лекомислещо време: грандиозен отдих след грандиозна скука. Вато е художник на това време. [...] Той е поет на *отдиха в лоното на природата*. Неговите очарователни, но малко глуповати и пустовати фигурки са само стафаж, само очарователен декоративен елемент към главното – свободната мила природа. [...] Той рисува предимно любовни двойки, но гледайки тези изящни, маниерни кавалери и розовати, очарователно облечени дами, и за миг не ни хрумва, че те могат да са отдадени на любовна страст. Миловидното изкуство на Вато е обвито в меланхолична мъгла. Добре е да се лежи на тревата, но те така са скучали в позлатените мраморни покои, в лишените от сянка подкастрени градини, че вече не им е до страст, не им е до възторг, а само до почивка сред поляните, гледайки агънцата, плуващи в небето, и до игриви разговори с милите на сърцето им хора. Прекрасна е Китера на Вато, но тя няма нищо общо с гръцката сладострастна Китера. Всички тези господа за нищо на света няма да свалят своите удобни, домашни, но и разкошни атлазени костюми – от страх вероятно, че иззад дърветата всеки момент може да се появи г-жа дьо Ментнон³² и да ги прогони обратно на някой скучен прием.

(Бенуа 1901: 86 – 87)

Аналогичен е и идиличният свят в картините на Константин Сомов, в които отново водеща е светлата печал, меланхолията, изящната дистанцираност от „света на идеала“. Михаил Кузмин интерпретира живописиста на К. Сомов през вдвояването на смъртта с празничния карнавал на живота. Той вижда в картините на Сомов „череп, скрит под дрехи и цветя, автоматичност на любовните пози, мъртвило и кошмарност на любовни усмивки“; „театрален фалш“, носещ широк спектър от значения: безпокойство, ирония, комедия на еротизма, показване на куклената маскарадност на света³³. Театралното, условното, животът като пъстър маскарад, пресъздаден с фина ирония, е доминираща тема при К. Сомов. В галантните му пасторални сцени има нежна и приглушена, но осезаема декоративност. Пример за това са *Арлекин и смъртта*, *Арлекин и да-*

³² Бенуа визира Франсоаз д’Обине (Françoise d’Aubigné, Marquise de Maintenon, 1635 – 1719), втората съпруга на Луи XIV.

³³ Статията на М. Кузмин за К. А. Сомов е публикувана като предговор към албума на Сомов от 1916 г. Цит. по Кузмин 2019: 101 – 102.

мата, Пиеро и дамата, Влюбеният Арлекин, Галантна сцена (в парка), Разходка след дъжда (Пасторал), Пейзаж с дъга, Лятно утро. Аналогично са интерпретирани образите на Арлекин и Пиеро в плакати и картини на Адолф Уилет (Adolphe Willette – *Parce Domine*³⁴; *Passage de Vénus devant le soleil*). И Уилет, често сравняван с Вато, обича да изобразява безумния жизнерадостен маскарад на живота като карнавално шествие, водено от Смърт и Пиеро. При Сомов тези персонажи и изобразителни визии също са реплики към творби от френската рококо живопис – например към А. Вато (*Арлекин и Коломбина*, ок. 1717), Ж.-Б. Патер (*Арлекин и Коломбина*, 1721/1736).

Руските модернисти радикално преосмислят света на *commedia dell'arte*. Сред емблематичните **руски арлекинади** са *Балаганчик* (1906) на Блок със сценографията на Сапунов в постановката на Майерхолд; *Бедният Арлекин* (1909) на Е. Гуро, *Веселата смърт* (пост. 1909) на Евреинов, *Шарфът на Коломбина* (1910) на Майерхолд, пиесата на Хлебников *Грешката на Смъртта* (1915); картините *Пиеро и смъртта* (1913) на Н. Милиоти; *Арлекинада* (1915) и *Моят живот* (*Кабаре „Привал комедиантов“*) на С. Судейкин и др.

В Русия пътищата за обновление на изкуството се реализират и в живописа, и в литературата, и по сцените на руските кабареа и театри – артистични локуси за естетически, философски и социално-политически послания. **Новите артистични локуси** първо са камерни – като „Башня“ (1905 – 1912) на Вяч. Иванов, обединенията „Аргонавты“ около Андрей Бели и „Общество свободной эстетики“, инициатирано от В. Брюсов и обединяващо представители от всички изкуства. Тези пространства – най-често домове на творци, са митологизирани, а общуването в тях е превърнато в ритуал. В „Башня“ събиранията са наричани *symposion*³⁵. На тях присъстват Бердяев, Блок, Кузмин, Брюсов, Сологуб, Мережковски, Гипиус, Ауслендер, Городецки, Сомов, Бакст, Майерхолд и др. Николай Бердяев определя периода, свързан с тези творчески събирания от 1905 г. насетне, като „време на духовна криза и идеен прелом в руското общество, в най-културния му слой“, когато въпреки драматичната политическа ситуация руските интелектуалци се занимават с поезия, философия, мистика, религия, а атмосферата на срещите им е заредена с

³⁴ *Parce Domine* (*Смили се, Господи*) – популярен латински израз, който отвежда към Стария завет: „Смили се, Господи, над народа Си, не предавай наследията Си на поругание“ (Книга на пророк Иоиля 2:17).

³⁵ Засвидетелствано в статията на Н. Бердяев от 1915 г. *Ивановские среды* (вж. Бердяев 2004: 123 – 127). На културното явление „Башня“ е посветен сборникът с научни статии *Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века*. СПб., 2006.

младост, енергия, освобождаваща стихия (Бердяев 2004: 123 – 127). За ролята на „Башня“ красноречиво свидетелства и Сергей Маковски, който заявява, че почти цялата тогава млада поезия, ако и да не е „излязла“ от „Башня“, поне е минала през нея“ (цит. по Лебедева 2004: 136). Аналогично функционират и домът на Сергей Дягилев в Санкт Петербург, в който се подготвя сп. „Мир искусства“, и домът на поета и преводача Михаил Лозински, превърнал се в редакция на сп. „Гиперборей“ – с петъчните събирания на младите хиперборейци. В приятелския кръг на тези артистични пространства се изпълняват новосъздадени произведения, играят се спектакли, раждат се художествени обединения, нови теоретични визии за изкуството. Сред примерите е статията на А. Блок *За драмата* (публ. в „Золотое руно“ 1907, № 7 – 9), вдъхновена от изпълнени от М. Кузмин пиеси, като *Комедия за Евдокия от Хелиопол* (*Комедия о Евдокии из Гелиополя*, 1907). А. Блок я определя като „лирическа драма, мистерия, свещен фарс“, влагайки в тези понятия характерната за това десетилетие мисловност, афинитета към пиеси, носещи „очарователна печал“ и „пропити с фината отрова на онази ирония, която е свойствена за творчеството на Кузмин“ (Блок, *О драме*, вж. Блок 1907).

И срещите на създадената през 1909 г. „Поетическа академия“ („Общество ревнителей художественного слова“) се провеждат в „Башня“. По това време там се ражда идеята за сп. „Аполлон“, вече работи и камерното издателство „Оры“³⁶, публикувало флорилегия на руските символисти *Цветник Ор*³⁷, книги на Вяч. Иванов, творби на А. Блок (*Снежная маска*), С. Городецки (*Перун*), Ю. Верховски (*Идиллии и элегии*), М. Кузмин (*Комедии*) и др. Създаденият в Петербург „Цех поэтов“ (1911 – 1914) функционира в дома на Городецки и също е камерно общество. В петербургския ресторант „Виена“, превърнал се след 1903 г. в артистичен литературен клуб, е учредена „Академия Эгопоэзии“ (1912). Емблематична е и историята на „Бродячая собака“, „Привал комедиантов“, „Троицкий театр миниатюр“. Кабаре „Подвал Бродячей собаки“ събира много представители на руския модернизъм. В него през 1912 г. се ражда театрално обединение около Майерхолд, експериментиращо с постановки в Териоки³⁸.

³⁶ Името „Хори“ отправя към античните Хори (Ἥροι), богини на сезоните, свързани с благоденствие и изобилие. То е вдъхновено и от литературното списание „Die Noren“ (1795 – 1797) на Шилер.

³⁷ „Цветник“ – „букет“, съответства и на антология; отправя към античните Хори, както и към градините с цветя, свързани с честването на Афродита, Адонис, Дионис, към розата в поетическата вселена на Вяч. Иванов (*Роза Диониса; Ad Rosam*).

³⁸ Териоки – град в Русия, след 1948 г. преименуван на Зеленогорск.

Паното *Привал комедиантов* на С. Судейкин става емблематична част от живописното оформление на едноименното кабаре. То цитира много изобразителни сюжети, свързани и с руската живопис, и с френската рококо живопис. Видимата реплика към Вато с неговия остров на Китера е отражение и на ред културни и политически събития в Русия. Кабарето е поредният дом на руската бохема в драматичното време преди революцията (1917), белязано е от знака на творческото опиянение, на театрално-карнавалното, от усещането за илюзорността на света и краха на разумността, от жизнерадостно буйство пред лицето на хаоса и смъртта. Кабаре „Привал комедиантов“ е разположено на приземния етаж на сграда, в която живеят по това време Б. Пронин, В. Каменски, Л. Андреев, С. Судейкин и О. Глебова-Судейкина. Паното на Судейкин *Привал комедиантов* (1914) вдъхновява творците да нарекат така новото кабаре, замислено като „театър на подземните класици“ („пристан бродячегото собачьего искусства“). Кабарето отваря врати с две знаменателни постановки: *Шарфът на Коломбина* (пост. на Майерхолд) и пасторала на Кузмин *Два пастира и нимфа в хижа* (пост. на Евреинов). Смесово натоварено е и името на кабарето – временен пристан за комедианти, за творци, бродещи в неуютния свят и намиращи пристан само в изкуството. Такива са и персонажите, изобразени от Судейкин – от различни времена и култури, с различни национални/сценични костюми, потопени в свят, изпълнен с роли, в пъстър маскарад с танци, музика, разговори и любовни сценки сред стилизирана идилична природа. И платната на корабите, стигнали до острова на Китера, са като театрални завеси, пред които са „сценичните площадки“ за персонажите. Всичко е пропито от поетичност и ирония, от надежда и скепсис, от ярка театралност – като атмосферата в самото кабаре, както и в кабаре „Бродячая собака“ (съществувало до 1915 г.), където намират изява експериментите, представяни на публиката по техните сцени. Редом с концерти на съвременна музика са поставяни фарсове, танцови спектакли. През 1914 г. Тамара Карсавина танцува барокови танци по музика на Купрен, изпълнявана на виола да гамба и клавесин. Постановката е на Борис Романов, наречена е *Елементи на природата* (*Элементы природы*) и е представена на „Вечер танцев XVIII века“ в арткабарето. На сцената има дървени амури в стилистиката на „галантния век“. Рецензия на изкуствоведа Едуард Старк за тази балетна вечер осветлява събитието:

XVIII век – векът на изтънчената галантност, копнежните въздишки, безгрижните усмивки; векът, проникнат от обаянието на висше изящество; векът, може би единствен, когато са умеели да обичат и да умират за любовта – възкръсна пред нас, той възкръсна в танца, предусетен от щаст-

ливото вдъхновение на младия балетмайстор Романов; той възкръсна в музикално-пластичния релеф, придаден му от Карсавина. [...] Карсавина танцуваше с рядко хармонично съвършенство, лицето ѝ, ръцете, торсът, краката, цялото тяло, облечено в костюм от XVIII век по рисунки на Судейкин, бяха затворени в единен ритмичен кръг и подчинени безсъзнателно на единен замисъл, и оттук – от майсторството на художника, царуващ в своето изкуство, се раждаше това очарование, този образ на безвъзвратно отминал век, когато любовта и красотата са вървели ръка за ръка като две неразделни същества, когато любовта и красотата са правели свой празник на острова на Китера. О, прекрасен, дивно сияещ век, твоята красота са възпели с четка Вато и Буше, и Ланкре, и замисленият Грьоз³⁹; ти вчера, в тази тиха нощ, в това тясно подземие, още веднъж за кратък миг ни се усмихна чрез танца на най-прекрасната жена на XX в.

(Цит. по Шекалов 2019: 88, 90)

При руските модернисти от първите две десетилетия на века живописните светове от картините на Вато, Буше, Патер и Фрагонар се превръщат в театрален декор, сред който бродят съвременни хора, опиянени от Ерос и Афродита, съзнателно загърбили хаоса на настоящето. Усещането за бутафорност, сериозно-ироничното, сдвояването на карнавала, на театралното (светът на *commedia dell'arte*) с танца на живота и танца на смъртта отразяват не само емблематичното пано на С. Судейкин *Привал комедиантов* и картините му от това десетилетие. В диалог с *Отплаване към Китера* на Вато са и картините на К. Сомов *Островът на любовта* (1900), *Влюбеният Арлекин* (1912), където мястото на галантния „пастир“ е заето от Арлекин. Аналогична е и картината му *Арлекин и дамата* (1912) – паркът отново е като театрална сцена, на която персонажите са с маски и костюми и всичко е подчертано игрово. Още по-театрално същия сюжет и със същото заглавие – *Арлекин и дамата*, Сомов пресъздава и през 1921 г. Неслучайно Михаил Кузмин пише обстойно и проникновено за майсторството на Сомов в стилизацията, в уметлостта, в иронично цитиране на живописците от XVIII век, на техните художествени светове, като откроява съществени разлики в светоусета на двете епохи и съответно на Сомов спрямо художниците от рококо:

Ретроспективността му не е само историческа илюстрация на любима епоха, а необходим метафизичен елемент от творчеството му, усмихваща се скука от вечното повторение, пъстро и мимолетно очарование от най-леки прашинки, летящи в безсмислената пустота на забравата и смъртта. Осемнаде-

³⁹ Жан-Батист Грьоз (Jean-Baptiste Greuze) – френски живописец от XVIII в.

сети век дори в самия си край е бил по-спокоен, по-простодушен, не е вярвал без колебания и без съмнения, бил е по-рационален и хладен и в идеите, и в увлеченията, и в любовта.

(Кузмин 2019: 103)

За същата специфична ретроспективност пише в статиите си за съвременната руска живопис и художественият критик Сергей Маковски през 1909 – 1910 г. Творци като Бенуа, Сомов, Борисов-Мусатов, Судейкин и Сапунов той определя като „ретроспективни мечтатели“, заплени от красотата на отминалите времена, от пищността и фриivolността на културата от времето на Луи XIV и Луи XV, от руската приказка, от театралните декори и маските (Маковски 1999: 51 и сл.). Живописния свят на Бенуа, Судейкин и Сомов той вижда като специфичен тип ретроспективност, внушаваща не само фееричното, празничното, безгрижно нежното, театралното, но и ефимерното, изкуствено до кукленост, до алегория. Тези декоративни образи Маковски определя като двойно фикционални, защото са пресъздадени и през филтъра на рококо визиите за света и човека, през светоусета на други живописци, през техните художествени светове.

Театралното, карнавалното и човекът, скрит зад маски, актьорът („лицедей“) стават доминантни, превръщат се в образи на човешкото битие-в-света. Руските реплики към френската рококо визия за *joie de vivre* и фриivolната карнавална игра на пастири и нимфи, на Арлекини и Коломбини сред дворцови градини и паркове се превръщат в драматичен разказ за лудостта и илюзорността на света, за безумния житейски маскарад.

Руските символисти преосмислят и отношението **индивидуално, субективно – обективно**, „личина“ – „лик“. През 1904 г. Вяч. Иванов пише в *Новите маски*:

Ние искаме да проникнем *зад* маската и *зад* действието, в умопостижимия характер на лицето, и да прозрем вътрешната му маска, но това е вече маска [личина]⁴⁰ на Вечността – не е ли наш собствен вътрешен двойник тази духовна, безлика маска [личина]?

(Иванов 1974: 78)

Той съзнателно ползва „личина“ в целия ѝ спектър от значения – на лик, маска, на притворство (измамен лик), на съзнателно избрана роля, на лице (прóσωπον). Аналогично борави с лексемата „личина“ и Андрей Бели. В есето *Маска*, публикувано в списание „Весы“ през 1904 г., той пише, че и в

⁴⁰ В превода на български език в цитата от Вяч. Иванов и в следващия, от Андрей Бели, запазвам и лексемата „личина“ (поставена в скоби) заради целия смислов потенциал, който носи.

живота, и в изкуството усещането и мисленето за маската се усилва в преломни исторически моменти, когато творецът се изправя пред „съдбовна граница“, вслушва се в струните на човешката душа, открива „странните лабиринти от преживявания, стаили непознатото“. Зад маската („личина“) на видимото – казва той – сияе невидимото. Маската („личина“) слива плоскост с дълбочина (Бели 1904). Насетне А. Бели продължава:

По маските се познават заговорниците на бъдещото действие. Трагическата маска – символ на съзряващото действие – с неизказания си вид тя е способна да превърне съзрателя в изваяние – ужасна, гледаща пустотата маска на Горгона в ореола от змийски коси. Ето защо започваме да подозираме, че лицата, при цялото си благообразие, са способни да ни заразят със страх – маски [„личини“], зад които е ужасът ни от Медуза.

(Пак там)

Неслучайно духът на това драматично и многолико време е белязан от много камерни спектакли, танци, маскаради, „дионисиевски вечери“ в домовете на интелектуалци, както и по артистичните сцени, предвидени за голям кръг зрители. С размах на развлекателната индустрия повечето от камерните артистични пространства постепенно се ориентират към масовата публика, запазвайки своя епатажен дух, но правейки спектаклите по-привлекателни за широката аудитория. В Москва и Санкт Петербург през 1912 г. вече има около 125 театъра и кабарета (Тихвинска 2005: 6).

Музикалните и сценичните експерименти в руската култура, видими от 90-те години на XIX век насетне, кулминират в явлението „Руски сезони“ (Ballets russes), станало емблематично и за друг новаторски синтез – формиране на стилово пъстри творчески екипи от поети, композитори, актьори, художници и балетмайстори. Още през 1910 г. Яков Тугендхолд пише в сп. „Аполлон“ за спецификата на *колективното* при руските модернисти в балетното изкуство:

Руското изкуство е синтетично, а не аналитично, претворяващо, а не творящо – изкуство на колективните постижения, а не на индивидуалните дерзания.

(Тугендхолд 1910: 19)

В Париж с балета на Дягилев активно работят Стравински и Глазунов, включват се и Равел, Дебюси, както и художниците сценографи Бакст и Бенуа. След 1914 г. в творческите екипи влизат Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Леонид Мясин, Флоран Шмит, Ерик Сати, Габриел Форé, Пабло Пикасо, Анри Матис, Андре Дерен. Много от новаторствата от първите „Руски сезони“ носят енергиите и идеите от руските сцени. Част от проектите са дело на руски творци, срещащи се за

активно творческо сътрудничество и във Франция, и в Германия⁴¹ (там се подготвят музикално-сценичните проекти на Кандински и Хартман; излиза алманахът *Синият конник*, обединил художници, поети и музиканти от Русия, Германия, Франция).

Много са образите на Сребърния век, на културния кипеж, дал радикално нови посоки на изкуствата през XX век. Извън тези „етюди“ по темата оставаха ярки творци и от късното поколение руски символисти, и представителите на първото поколение руски авангардисти. Настоящият текст е само опит да се щрихират някои от лицата на модерната европейска култура, в чието създаване огромна роля имат представителите на Сребърния век.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонович 1984:** Антонович, М. Литературный кризис. [Antonovich, M. Literaturnyj krizis.] // *Шестидесятники*. Сб. Москва: Советская Россия, 1984, 53 – 82.
- Ахматова 1976:** Ахматова, А. *Стихотворения и поэмы*. [Ahmatova, A. Stihotvoreniya i poemy.] Ленинград: Советский писатель, 1976.
- Бакст 1909:** Бакст, Л. Пути классицизма в искусстве. [Bakst, L. Puti klassitsizma v iskusstve.] // *Аполлон*, 1909, № 2, 63 – 79; № 3, 46 – 61.
- Бели 1904:** Белый, А. Маска. [Belyj, A. Maska.] // *Весы*, 1904, № 6, 6 – 15. <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_07_1904_arabesky.shtml> (4.12.2023)
- Бенуа 1901:** Бенуа, А. Антуан Ватто. [Benua, A. Antoine Watteau.] // *Художественные сокровища России*, СПб., 1901, Т. 1, № 6, 86 – 87.
- Бенуа 1906:** Бенуа, А. Художественные ереси. [Benua, A. Hudozhestvennyye eresj.] // *Золотое руно*, 1906, № 2, 80 – 88.
- Бенуа 1908:** Бенуа, А. Беседа о балете. [Benua, A. Beseda o balete.] // *Театр. Книга о новом театре*. СПб.: Шиповник, 1908, 95 – 122.
- Бенуа 1910:** Бенуа, А. Художественные письма. Итоги. [Benua, A. Hudozhestvennyye pis'ma. Itogi.] // *Речь*, 1910, 26 марта, № 83.
- Бенуа 1980:** Бенуа, А. *Мои воспоминания*. [Benua, A. Moi vospominaniya.] Кн. 4 – 5. Москва: Наука, 1980.
- Бенямин 2006:** Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. [Benjamin, W. Hudozhestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehniческа vazproizvodimost.] // *LiterNet*, 14.04.2006, № 4.
- Бердяев 2004:** Бердяев, Н. *Мутные лики*. [Berdyayev, N. Mutnye liki.] Москва: Канон, 2004.

⁴¹ Мюнхен е градът, в който са учили и работили М. Добужински, И. Грабар, А. Бели, Дм. Кардовски, художниците експресионисти Ал. Явленски и М. Верьовкина, участващи заедно с Кандински в „Ново Мюнхенско художествено обединение“ (Neue Künstlervereinigung München, 1909).

- Блок 1907:** Блок, А. *О драме*. [Blok, A. O drame.] 1907. <<http://blok.lit-info.ru/blok/kritika/o-drame.htm>>
- Булгакова 2005:** Булгакова, О. *Фабрика жестов*. [Bulgakova, O. Fabrika zhestov.] Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
- Бурлюк 1914:** Бурлюк, Н. и Д. Поэтические начала. [Burlyuk, N. i D. Poeticheskie nachala.] // *Первый журнал русских футуристов*, № 1 – 2, Москва, 1914, 81 – 85.
- Василева 2019:** Васильева, Н. « Je veus être cubiste »: маргиналии А. Н. Бенуа на страницах каталогов выставок общества „Союз молодежи“. [Vasil'eva, N. « Je veus être cubiste »: marginalii A. N. Benua na stranitsah katalogov vystavok obshchestva „Soyuz molodezhi“.] // *Вестник СПбГУ. Искусствоведение*, 2019, Т. 9. Вып. 1, 125 – 144.
- Веригина 1961:** Веригина, В. Воспоминания об Александре Блоке. [Verigina, V. Vospominaniya ob Aleksandre Bloke.] // *Труды по русской и славянской филологии IV*. Тарту, 1961, 310 – 371.
- Волошин 1988:** Волошин, М. *Лики творчества*. [Voloshin, M. Liki tvorchestva.] Ленинград: Наука, 1988.
- Волошин 2007:** Волошин, М. А. *Собрание сочинений*. [Voloshin, M. A. Sobranie sochineniy.] Т. 5. Москва: Эллис Лак 2000, 2007.
- Гройс 1990:** Гройс, Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата». [Groys, Boris. Russkij avangard po obe storony «Chernogo kvadrata».] // *Вопросы философии*, 1990, № 11, 67 – 73.
- Гройс 2013:** Гройс, Б. Войти в поток. [Groys, B. Voyti v potok.] // *Художественный журнал*, 2013, № 92, 28 – 37.
- Гуревич 1911:** Гуревич, Л. Я. На путях обновления театра. [Gurevich, L. Ya. Na putyah obnovleniya teatra.] // *Алконост: [альманах]*. Кн. 1: Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. СПб., 1911, 171 – 195.
- Гусейнов 2015:** Гусейнов, Г. Проекции «дионисийства» в биографии Вячеслава Иванова. [Guseynov, G. Proektsii «dionisiystva» v biografii Vyacheslava Ivanova.] // *Символ. Журнал христианской культуры*, 2015, Т. 65, № 1, 430 – 470.
- Дал 1880 – 1882:** Даль, Вл. *Толковый словарь живого великорусского языка*. [Dal', Vl. Tolkovyj slovar' zhivago velikoruskago yazyka.] СПб. – Москва: Издательство Тип. М. О. Вольфа, 1880 – 1882.
- Добужински 1987:** Добужинский, М. *Воспоминания*. [Dobuzhinskiy, M. Vospominaniya.] Москва: Наука, 1987.
- Дягилев 1982:** *Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве*. [Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu. Perepiska. Sovremenniki o Dyagileve.] Т. 1. Москва: Изобразительное искусство, 1982.
- Евреин, ред. 1911:** *Нагота на сцене*. [Evreinov, red. Nagota na stsene.] Сб. статей под ред. Н. Н. Евреинова. СПб., 1911.

- Евреиннов 1921:** Евреиннов, Н. Н. *Самое главное*. [Evreinov, N. N. *Samoe glavnoe*.] Ревель: Библиофил, 1921.
- Завьялова 2019:** Завьялова, А. Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века. [Zav'yalova, A. Aleksandr Benua i hudozhestvennoe nasledie Frantsii XVIII veka.] // *Вестник СПбГУ, Искусствоведение*, 2019, Т. 9, вып. 2., 300 – 324.
- Иванов 1909:** Иванов, Вяч. И. Борозды и межи. [Ivanov, Vyach. I. Borozdy i mezhi.] // *Аполлон*, 1909, № 1, 74 – 78.
- Иванов 1974:** Иванов, Вяч. И. *Собрание сочинений*. [Ivanov, Vyach. I. *Sobranie sochineniy*.] Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974.
- Иванов 1979:** Иванов, Вяч. И. *Собрание сочинений в 4 томах*. [Ivanov, Vyach. I. *Sobranie sochineniy v 4 tomah*.] Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979.
- Иванов 2007:** Иванов, Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века. [Ivanov, Vyach. Vs. *Praktika avangarda i teoreticheskoe znanie XX veka*.] // Иванов, Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2007, 345 – 347.
- Иванова 2002:** Иванова, Е. Литературная критика начала XX века в газетах и журналах. [Ivanova, E. *Literaturnaya kritika nachala XX veka v gazetah i zhurnalakh*.] // *Критика начала XX века*. Москва: Олимп: АСТ, 2002, 3 – 28.
- Канудо 1988:** Канудо, Р. Манифест семи искусств. 1911. [Canudo, R. *Manifest semi iskusstv*. 1911.] // *Из истории французской киномысли*. Москва: Искусство, 1988, 20 – 24.
- Каратыгин 1911:** Каратыгин, В. Драма и музыка. [Karatygin, V. *Drama i muzyka*.] // *Алконост*: [альманах]. Кн. 1: Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. СПб.: Передвижной Театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 1911, 142 – 170.
- Коган 1974:** Коган, Д. *Сергей Юрьевич Судейкин: 1884 – 1946*. [Kogan, D. *Sergej Yur'evich Sudeykin: 1884 – 1946*.] Москва: Искусство, 1974.
- Крандиевская-Толстая 1972:** Крандиевская-Толстая, Н. *Воспоминания*. [Krandievskaya-Tolstaya, N. *Vospominaniya*.] Ленинград: Лениздат, 1977.
- Кузмин 2019:** Кузмин, М. *Условности. Эссе об искусстве*. [Kuzmin, M. *Uslovnosti. Esse ob iskusstve*.] Москва: Юрайт, 2019.
- Ларионов 1913:** Ларионов, М. Ф. *Лучизм*. [Larionov, M. *Luchizm*.] Москва: К. и К., 1913.
- Лебедева 2004:** Лебедева, Т. *Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества*. [Lebedeva, T. *Sergej Makovskij. Stranitsy zhizni i tvorchestva*.] Воронеж: Воронежский университет, 2004.
- Левинсон 1911:** Левинсон, А. Я. О новом балете. Новый и старый балет. [Levinson, A. Ya. *O novom balete. Novyj i staryj balet*.] // *Аполлон*, 1911, № 9, 16 – 29.

- Маковски 1999:** Маковский, С. *Силуэты русских художников*. [Makovskij, S. Siluety russkikh hudozhnikov.] Москва: Республика, 1999.
- Махонина 2004:** Махонина, С. *История русской журналистики начала XX века*. [Mahonina, S. Istoriya russkoj zhurnalistiki nachala XX veka.] Москва: Флинта-Наука, 2004.
- Мейерхолд, Гнесин 2008:** *Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов*. [Vs. Meyerhol'd i Mih. Gnesin. Sobranie dokumentov.] Сост. И. В. Кривошеевой и С. А. Конаева. Москва: ГИТИС, 2008.
- Поляков 2007:** Поляков, Вл. *Книги русского кубофутуризма*. [Polyakov, Vl. Knigi russkogo kubofuturizma.] Москва: Гилея, 2007.
- Розанова 1913:** Розанова, О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания. [Rozanova, O. Osnovy Novogo Tvorchestva i prichiny ego neponimaniya.] // *Союз молодежи*, СПб., 1913, № 3, 14 – 22.
- Сологуб 1908:** Сологуб, Ф. *Ночные пляски*. [Sologub, F. Nochnye plyaski.] // <<https://ru.wikisource.org/wiki/>> (15.1.2024).
- Тихвинская 2005:** Тихвинская, Л. *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917*. [Tihvinskaya, L. Povsednevnaya zhizn' teatral'noj bogemy Serebryanogo veka: Kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908 – 1917.] Москва: Молодая гвардия, 2005.
- Тугендхолд 1910:** Тугендхольд, Я. Русские сезоны в Париже. [Tugendhol'd, Ya. Russkie sezony v Parizhe.] // *Аполлон*, 1910, № 10, 5 – 23.
- Флакер 2000:** Флакер, А. Ослиный хвост. Об одном самоименовании. [Flaker, A. Oslinij hvost. Ob odnom samoimenovanii.] // *Поэзия и живопись*. Сборник научных трудов в памяти Н. И. Харджиева. Москва: Языки русской культуры, 2000, 241 – 247.
- Фокин 1981:** Фокин, М. *Против течения*. [Fokin, M. Protiv techeniya.] Ленинград: Искусство, 1981.
- Чолакова 1998:** Чолакова, Ж. *Лицата на човека*. [Cholakova, Zh. Litsata na choveka.] Пловдив: Дом за литература и книга, 1998.
- Шекалов 2019:** Шекалов, В. Прима-балерина спускается в подвал: «Вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке». [Shchekalov, V. Prima-balerina spuskaetsya v podval: «Vecher tantsev XVIII veka» Tamary Karsavinoj v «Brodyachej sobake».] // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, №1 (60), 2019, 79 – 110.
- Якобсон 2000:** Якобсон, Р. Из воспоминаний. [Jakobson, R. Iz vospominanij.] // *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998)*. Москва: Языки русской культуры, 2000, 83 – 89.
- Якобсон 2004:** Якобсон, Р. Диалози. [Jakobson, R. Dialozi.] // *Славянски диалози*, 2004, № 2/3, 12 – 22.

ЗА ТВОРЧЕСТВОТО, ЛИТЕРАТУРАТА И ИСТОРИЯТА

Разговор на Мачей Кшемински с Кажимеж Орлош

М. К.: *Господин Орлош, Вашият авторски дебют през 1958 г. съвпада с много специален момент от полската история. Какви спомени буди в съзнанието Ви онзи период?*

К. О.: 1956 г. беше знаменателна година – тя бележи края на сталинизма в нашата страна. Свързва се с бунта на работниците в Познан и с полския Октомври. Владислав Гомулка е вторият държавен ръководител след Тито, който се противопостави на съветския натиск. А тогава ни заплашваше инвазия от страна на Червената армия, подобна на тази в Унгария. Смяната на партийното ръководство и заемането на поста „първи секретар“ от Гомулка означаваше именно края на сталинисткия период. Тогава бях студент във Варшавския университет и добре помня атмосферата на тогавашните дни. Всички се надявахме, че демократичните промени в страната, освободена от руско влияние, ще продължат. Гомулка разполагаше с огромен обществен кредит на доверие. За съжаление, през следващите няколко години настъпи регрес, властите постепенно се отказаха от поетите обещания за реформи.

Все пак 1958 г. беше близка по дух на октомври 1956. Моят дебют *Момичето от лодката (Dziewczyna z łódki)*, публикуван в месечното списание за литература *Творчост (Twórczość)*, не би бил възможен през четиридесетте и началото на петдесетте години. Тогава господстваше доктрината на соцреализма в литературата.

М. К.: *Шестдесетте години на XX в. в Полша понякога се наричат време на „малката стабилизация“. Според Вас това название адекватно ли отразява тогавашната ситуация?*

К. О.: След периода на сталинисткия терор и принудителната колективизация по селата атмосферата в страната се промени съществено. Имаше отказ от „колхозите“, престанаха да затварят хора заради убежденията им. Хората вече можеха да живеят в спокойствие и сигурност. Както отбелязах обаче, скоро настъпи поврат – „народната власт“ започна да отстъпва от либералните си принципи. Срещу това отстъпление протестираха студенти и интелектуалци. За пример може да послужи обръщението на 34 изтъкнати представители на полската култура –

писатели, професори, публицисти, отправено към премиера на правителството през 1964 г. Обръщението е известно като „Писмото на 34-мата“. Протестираха срещу ограниченията за доставки на печатарска хартия, нужна за издаване на книгите, и срещу цензурата. Тази инициатива се сблъска с изключително острата реакция от страна на властите. Последваха репресии за хората, които са я подписали.

„Малката стабилизация“, или по-точно успокоението и връщането към нормалния живот, със сигурност бяха факт след октомври 1956 г. С тези години е свързан и терминът „малък реализъм“, който литературната критика използва, за да определи творчеството на някои писатели, главно от по-младото поколение, описващи обикновения, сивия живот в страната. Всички опити да се създаде нещо от рода на „колективна отговорност“, по мое мнение бяха грешна стъпка.

М. К.: *Първите три Ваши книги са сборници с разкази. Защо избрахте именно тази жанрова форма?*

К. О.: Като млад човек, който се опитва да пише, си давах сметка, че още твърде малко познавам живота, разполагам с прекалено малък опит, за да пиша роман. От самото начало ме интересуваше действителността, реалният свят, хората, с които се запознавах – бях реалист, но едновременно с това знаех, че нещо по-дълго на този етап не можех да напиша. Затова започнах с писането на разкази за живота на хората в местата, които познавах. Именно такива са разказите от първия ми сборник – *Между бреговете* (*Między brzegami*). Още като малко момче пътувах по морето, прекарвах част от ваканцията си и в Межея Вишлана. В продължение на няколко години опознавах живота на рибарите, така че започнах да пиша за тяхното всекидневие. Романът обаче със сигурност изисква по-продължително „чиракуване“ в живота, събиране на по-богат опит, навлизане в различни среди и опознаване на различни хора.

М. К.: *Разбирам. Отнасят Ви към групата на реалистите, на творците, третиращи действителността като извор на вдъхновение. Защо реалистичното описание Ви е толкова близко?*

К. О.: Убеден съм, че литературата трябва да описва преди всичко реалния живот, истинските хора, местата, в които живеят, техните драми и проблеми. Никога не са ме интересували измислените, откъснати от автентичния живот светове, т.е. световите, които са плод само на въображението. Смятам, че това е по-лесният избор на пишещия, нещо като отказ от познаването на истинския живот. Имам чувството, че много от авторите избират този път, защото им осигурява спокоен и охотен живот. Точно така беше през 60-те, 70-те и 80-те години – докато съществуваше ПНР. Така е било и в другите страни на т.нар. народни демокра-

ции. Според мен опитът за представяне на онази действителност беше някакъв вид предизвикателство за пишещите. В противен случай в литературата щеше да остане неавтентичният, фалшивият образ на тогавашния живот.

М. К.: *Вашиите герои най-често са обикновени хора, уловени във всекидневния ход на събитията. Защо точно такъв тип персонажи се появяват в произведенията Ви?*

К. О.: Преди време написах разказа *Докато е светло, докато е време* (*Póki jasno, póki czas*). Фонът са Мазурските езера, с които съм свързан от много години – там имам къща, в която съм написал повечето от книгите си. Заобиколен съм от гори и езера, наблизо има река, а зад моста – малко село. Обикновено напускам Варшава през април и в мазурския си дом живея до края на ноември или даже до началото на декември.

Там имам много приятели и познати – жители на селцето, а също и хора от съседните местности. Преди години например често срещах по горските пътеки един стар човек, с когото винаги водех дълги разговори. При всеки удобен случай той ми разказваше за живота си. Беше горски работник, дървосекач, вече в пенсия. Неговият живот не беше лек, разбира се – изсичанията на дърветата през зимата, извозването на отсечените трупи от гората, времето на ПНР. Той имаше жена и три деца, но жена му го беше изоставила и той беше принуден сам да възпитава децата си – две момчета и едно момиче. Няколко години не го бях срещал, което ми направи впечатление едва след известно време. От съседа зад оградата в случаен разговор научих, че моят познат е починал внезапно. В този разговор научих повече за живота му – за няколко неща, които знаеха жителите на селото, но за които той не говореше.

Това беше именно една от историите на „обикновения човек“, която научих и описах. И ако в този разказ съм успял да обърна внимание върху „драмата на съществуването“ на подобни „обикновени“ хора, значи, че съм успял да кажа нещо, от което по мое мнение би трябвало преди всичко да се интересува литературата.

М. К.: *Първия си роман – Вълшебният бардак (Cudowna melina), сте публикували през 1973 г. в Париж, защо?*

К. О.: През 60-те години дълго време работих в Бешчадите в Южна Полша на строежа на язовира и водноелектрическата централа на река Сан. По образование съм юрист – имах там правна кантора и широки контакти с местното население и държавната администрация в градчетата от околността. Добре опознах доминиращите отношения в провинцията – своеволията на властта, корупцията, непукизма. След завръща-

нето ми във Варшава започнах работа над първия си роман, вдъхновен от тамошния опит и наблюдения.

Беше началото на 70-те години. След поредния декемврийски политически прелом в Полша първи секретар на партията стана Едвард Герек, който замести Гомулка. Този акт подхранваше надеждите за известна либерализация и връщане към нормалността. И аз разчитах моят първи роман, в който описвах провинциалната полска действителност, да бъде издаден. Бях описал взаимоотношенията в малкото бешчадско градче, управлявано от клика партийни „жреци“ начело със секретаря на Окръжния комитет на партията. Точно това се оказа непреодолима пречка – цензурата спря книгата. Секретарят на партията не можеше да бъде отрицателен герой. Предложиха ми промени, които не можех да приема. Бях представил автентични събития и отношения в бешчадските градове, които добре познавах. Такава беше истинската действителност – навсякъде управляваха партийни вождове, неподлежащи на каквото и да било контрол и на каквато и да било критика.

След многобройни опити за издаване на *Вълшебният бардак* в страната реших да предложа романа на емигрантското издателство във Франция – „Литературния институт“ в Париж. Искях по този начин да изразя своя протест срещу цензурата, която не позволява да се казва истината за живота в Полша.

М. К.: *След публикуването на Вълшебният бардак Ви е наложена поредица от санкции и всъщност на практика – до смяната на системата през 1989 г. – Вие сте могли да публикувате само в т.нар. подземни издателства и в емигрантските издателства. С какво се отличава този период в творчеството Ви, как сте запомнили онова време?*

К. О.: Тези „санкции“ се изразяваха в изхвърлянето ми от Полското радио, където работех като редактор на радиопредавания. Цензурата неотлъчно следеше всичко, подписано с моето име, отнеха ми паспорта, а това значи забрана за пътуване в чужбина, бях под постоянното наблюдение на Държавна сигурност – подслушваха телефона ми, контролираха кореспонденцията ми и т.н. Но все пак, държа отново да подчертая, „народната власт“ се отнасяше с мен сравнително меко. В Съветския съюз писателите, които публикуват на Запад, биваха изпращани в лагери, затваряни в психиатрични болници или прогонвани от страната. Подобни репресии са били прилагани и в други „народни демокрации“. Аз можех да се върна към професията си и да работя като юрисконсулт в пътното строителство. Имах кола и можех да пътувам из страната, а през свободното си време – да пиша: в началото пишех за личното ми чекмедже, но по-късно започнах да изпращам книгите си до емигрантските издателства.

Работата в строително предприятие в провинцията създаваше отново възможност за контакт с „обикновените“ хора, за придобиване на нов опит, за опознаване на нова среда. За мен, пишещия реалист, целият този няколкогодишен опит беше извънредно ценен. По-късно написах множество разкази, свързани с пребиваването ми в строителната база край околийския град. А също и един сатиричен роман – *Изтрезвителното* (*Przechowalnia*). С други думи, спомням си времето след издаването на *Вълшебният бардак* като ползотворен период, стимулирал по-нататъшното ми писане. Разбира се, имаше и неприятности, като например неочакван обиск на квартирата, която бях наел, докато работех в базата – проведен беше в мое отсъствие. Освен това бях принуден да бъда далече от семейството си. Тормозеше ми и мисълта, че цялата тази ситуация няма да свърши скоро.

М. К.: *През 1989 г. в Полша настъпи преломен момент. За писателите това време беше ли вдъхновяващо?*

К. О.: Историческият прелом наистина беше факт. След съветското господство се връщаме – както и всички т.нар. народни демокрации – към нормалния живот. Към свободата и демокрацията. Но действителността внезапно се промени и трябваше да намерим мястото си в нея. Писателите, които нямаха проблеми с цензурата и официално издаваха книгите си, не можеха вече да разчитат държавата да продължи да бъде техен меценат. Но и за тези, които издаваха книгите си в нелегалните и емигрантските издателства, настъпиха съвсем различни времена. Издателската дейност започна да зависи от законите на пазара. Издателите приемаха текстове, които им носеха печалба – криминалета, любовни романи. Сериозната, първокласната литература започна по-слабо да интересува издателите.

От собствен опит знам и помня, че времето след политическата промяна беше за мен вдъхновяващо дотолкова, доколкото в тази нова действителност трябваше да търся издател за моите разкази и новели. Изграждането на стабилни контакти с „Видавництво Литерацкиє“ („Wydawnictwo Literackie“), с което съм свързан и до днес, ми отне все пак няколко години. Струва ми се, че подобни проблеми са имали мнозина полски писатели с по-високи литературни критерии.

М. К.: *Съвременната динамика на технологиите, която променя окръжаващата ни действителност, влияе ли според Вас на литературата и на ролята ѝ в разбирането на света?*

К. О.: Не мисля. Литературата се занимава с човека – с живота му, с драмата на съществуването му, със съдбата му. Времената се менят, но в литературата те са само фон.

М. К.: *Каква литература обичате да четете, кои писатели цените?*

К. О.: Смятам се за реалист, затова чета преди всичко писатели реалисти. Като млад четях Джек Лондон, по-късно полските писатели реалисти Тадеуш Боровски, Марек Хласко и Юзеф Мацкевич, а също и големите световни реалисти Чехов, Толстой, Бунин, съветските дисиденти Солженицин и Шаламов, големите американски писатели: Хемингуей, Колдуел и Труман Капоти, чешките писатели Храбал и Кундера и т.н. Ценя творчеството преди всичко на тези писатели.

М. К.: *Познавате ли българската литература?*

К. О.: Знам например, че за българите Иван Вазов е изключителен писател – автор на исторически романи за борбата за независимост. Като нашия Хенрик Сенкевич. От съвременните творци в българското културно пространство много ценя философа, политолога, есеиста и публициста Иван Кръстев. Той е познат и превеждан в Полша.

М. К.: *Били ли сте в България?*

К. О.: Само веднъж – беше през 1969 г., доколкото си спомням. Летях със самолет от Варшава до София, а оттам мисля, че с автобус – до „Албена“. Спомням си с удоволствие това пребиваване. В „Албена“ видях да водят по плажа камила и това по-късно ме вдъхнови да напиша разказа си *Камилата* (*Wielbłąd*).

Кшищоф Кешловски искаше да направи филм по този разказ, но работата над филма бе осуетена заради публикуването на романа ми *Вълшебният бардак* във Франция.

Варшава, януари – февруари 2024 г.
Превод от полски: **Димитрина Хамзе**

КАЖИМЕЖ ОРЛОШ (Kazimierz Orłoś, 1935) е прозаик, драматург, филмов и телевизионен сценарист, автор и на радиопиеси, публицист. Неговото творчество е високо оценявано от полската литературна критика, за което свидетелстват многобройните литературни отличия: първото от тях е връчено през 1966 г., а последното – през 2018 г. През 2007 г. е награден от президента на Република Полша Лех Качински с Ордена на Възраждане на Полша за изключителния му принос за независимостта на Република Полша и за демократичните промени, за постиженията му в професионалната и обществената дейност в полза на страната.



К. Орлош е живата история на полската литература в продължение на почти седем десетилетия. Дебютира в жанра на късия разказ в края на 50-те години още докато следва право във Варшавския университет. Негово житейско кредо е защитата на правата и достойнството на всеки човек, което придава на творчеството му дълбоко хуманен и реалистичен характер. Героите му са обикновени хора, в чиято съдба и психология се отразява угнетяващото време, в което живеят. В едно интервю писателят казва: „Винаги съм свързвал творчеството си с хората, сред които съм живял. Описвайки техните съдби, се опитвах да оставя свидетелство за времето, за събитията, които преживях, за местата, които срещнах“.

Произведенията, които създава от 70-те години на XX век до падането на комунистическия режим през 1989 г., публикува преди всичко в неофициални самиздатски издателства и списания. Участва и в редакционните екипи на ъндърграунд списанията „Запис“ („Zapis“) и „Нови запис“ („Nowy Zapis“). През този период публикува и в полски емигрантски списания, като парижкия „Култура“ („Kultura“) и лондонския „Пулс“ („Puls“). Принципната си позиция срещу недемократичните явления в обществения живот Орлош защитава и след 1989 г. Така например през 2016 г. не приема златния медал за заслуги към културата „Gloria Artis“ от министър Пьотър Глински, като заявява: „Не искам награда от представители на властта, които нарушават принципите на демокрацията в Полша“.

Предложените разкази са от сборника *Завръщане* (*Powrót*, Kraków: Wydawnictwo Literackie literatura piękna, 2021), в който са включени непубликувани досега произведения на автора.

КЛЮЧЪТ

Матеуш спря на хълма, откъдето се виждаше цялата околност: червените покриви на къщите в селцето, боровата гора, простираща се чак до плажа, и части от морето, подобни на светли щитове, проблясващи между зелените възвишения. Там беше домът му, но не се виждаше дори парченце от покрива, защото хълмовете закриваха гледката. Къщата легеше ниско, в долчинката между дюните и плажа.

След няколко минути ще стигна там – помисли си Матеуш, – ще превъртя ключа в ключалката и ще вдигна зелените капаци на прозорците.

Струваше му се, че чува издрънчаването на ключа и простенването на вратата, че гледа през прозореца дюните, зад които се е изтегнало морето. Може би през близката пътека към плажа ще види лъчите на слънцето върху водата, които ще го накарат да замижи. Този миг е чакал пет години в лагера. Когато гладуваше, когато мръзнеше, когато го биеха, винаги си представяше как отваря вратата на дома си.

Огледа се. За момент спря поглед на пътя, който беше извървял дотук – от гарата през гората и по полето. Стори му се, че вижда в края бодливата тел, лагера и измъчените хора зад оградата. Намести торбата си на рамото и заслиза по хълма. Усети по лицето си вятъра от морето и се усмихна.

В долчинката, между хълма, от който беше слязъл, и възвишението, на което се намираше домът му, спря да провери дали носи ключа – както винаги.

Ключът винаги беше у него, през цялото време в лагера, и нито един от пазачите не беше успял да го открие. Той беше малък, метален, с позлатено кръгче, през което Матеуш промушваше връв, за да може да го носи на шията си. Когато го биеха или хвърляха в мазето, пазеше ключа в стиснатия си юмрук. В най-тежките мигове, когато губеше надежда, разглеждаше съкровището си. Тогава надеждата се връщаше и той се успокояваше.

Сутринта, когато слезе на гарата, преди да поеме по пътя, дълъг няколко километра, свали ключа от шията си и го пхна в джоба. После, вървейки, от време на време проверяваше дали е там. Винаги под пръстите си усещаше металната му форма. Сега ключа го нямаше в джоба му. Само няколко песъчинки се изсипаха от издърпания навън хастар. Матеуш свали торбата от рамото си, хвърли я на тревата и обръщайки наопак джобовете си, започна да претърсва панталоните, а после старата си наметка. Никъде не намери ключа. Навсякъде имаше само пясък. Отново задуха вятър откъм морето и обърнатите джобове се залюляха като малки знаменца.

Наистина ли е възможно това – недоумяваше той, – точно сега ли трябваше да изгубя ключа, когато съм толкова близо до вкъщи? Защо не съм го губил през всичките онези години?

Огледа се наоколо, сякаш търсеше някого, който можеше да му отговори, но нямаше никого. Вятърът утихна и Матеуш чуваше само пролайването на кучетата от селото. Откъм гората долетя водно конче, за миг увисна във въздуха над него, докато той се озърташе насам-натам. Водното конче отлетя, а той се замисли кога за последен път провери за ключа. Преди оная височина, от която току-що се спуснах – припомняше си Матеуш. – Преди онова хълмче. Тогава ми беше в джоба, та нали го свалих от шията си и го пяхнах в панталона. Да, да, това го помня. Като онзи момент, когато влакът тръгваше и локомотивът свиреше пронизително.

Седна до метнатата в тревата торба, после легна по гръб и се загледа в небето. Беше синьо, безоблачно. Няма да отида там без ключа! – реши той. – Не мога без ключ да отида там! Мога да смъкна капачите, да строша прозореца и през него да вляза вкъщи. Но няма да е същото. Не така съм си го представял.

Стана и се върна на хълма, по който допреди малко беше слизал, а после продължи чак до мястото, където за последен път беше проверил за ключа. Докато вървеше, гледаше в краката си, надявайки се, че ще зърне блясъка на позлатеното кръгче в тревата. Но ключа го нямаше никъде. От време на време спираше, оглеждаше се, клякаше и разгръщаше с ръце тревата. На височината, от която се виждаше цялата околност, се задържа дълго. Гледаше червените покриви на селото, полето след него, последното възвишение. Накрая отпусна безпомощно ръце и тръгна обратно към мястото, където беше оставил торбата. Отново легна по гръб.

Смрачи се, а Матеуш продължаваше да лежи до торбата, като ту заспиваше, ту се будеше и тогава си спомняше за изгубения ключ. Небето потъмня, водните кончета вече не долитаха от гората, птиците утихнаха, само в селото кучетата лаеха по-силно. Матеуш стана, вдигна торбата и тръгна към къщите с червените покриви.

На другия ден отрано тръгна да търси ключа по пътя, по който беше дошъл от гарата. Също като предишния ден – от двете страни на последния хълм, на който беше спрял, за да огледа околността. Денят предвещаваше жегата. Без облаци, без вятър. Матеуш свали горната си дреха, нави ръкавите на ризата си и клекна. Търсеше ключа на колене, опипвайки с ръце тревата. Бавно се придвижваше нагоре. На върха на хълма се изправи, огледа се, после отново коленичи. Дълго търси на мястото, където – беше сигурен в това – за последен път беше напипал ключа в джоба си.

Минаваха часове. По обед слънцето припичаше по-силно. Матеуш спираше, със сгъната кърпичка избърсваше потта от лицето си и продължаваше. Преди пет или шест часа си почина за малко върху разстланата край пътя дреха. Изяде парче хляб и изпи няколко глътки вода от бутилката, която носеше в торбата си. После пак започна да търси. През деня три пъти – дотам и обратно – измина на колене пътя от мястото, където вчера бе установил, че ключа го няма, до мястото, където със сигурност беше още в джоба му.

Отново се смрачи. Небето потъмня. Над главата на Матеуш засветиха звездите, кучетата в селото се разляяха не на шега. Захлади се. А той като вчера си помисли, че без ключа няма да продължи, няма да сваля капациите и няма да чупи прозорците. Изключено е, защото ключът все пак трябва да е някъде тук. Не може да не го намери в крайна сметка. Стана с твърдото решение, че утре ще се върне и пак ще търси, докато го открие.

Но нито следващият, нито по-следващият ден, нито последвалите десет дни доведоха до резултат – Матеуш не намираше ключа. От селото идваха деца. Стояха и гледаха как един стар човек търси нещо встрани от пътя.

– Какво търсите? – питаха го, а той отговаряше кратко:

– Ключа. – Понякога само допълваше: – За вратата на моята къща.

Някои от децата си тръгваха, но идваха други и пак го питаха:

– Какво търсите?

Отговаряше по същия начин:

– Ключа. – А когато го доближаваха прекалено, им казваше: – Не закривайте слънцето.

Дните минаваха, а той все търсеше. Дойде есента и листата на крайпътните дървета пожълтяха. Червените покриви на къщите в селото бяха засипани с листа, а морето вече не изглеждаше като светъл щит, а като тъмносиньо наметало с бели дипли, защото вълните имаха гребени, стигащи чак до хоризонта. Тук, близо до брега, вятърът свличаше от вълните ивици пяна. Понякога валеше, но Матеуш през всичките тези седмици и месеци не спираше да търси. Търсеше в долчинките между хълмовете, на двете била, от едната и от другата страна на пътя – напразно.

Децата отдавна бяха престанали да идват. Хората от селото бяха свикнали с мисълта, че старият чудак все търси ключа си. Някои очакваха един ден да го намерят мъртъв край пътя, проснат на пожълтялата трева. Искаше им се да избегнат грижите по погребението – та кой ли би се заел с него? Дните се изнизваха, а Матеуш всяка вечер се връщаше в селото, за да преспи до сутринта на тавана или в предверието на една от къщите. Само кучетата, когато го виждаха, лаеха по-дълго и по-ожесточено. А той, преди да заспи, си повтаряше думите като молитва:

– Ще го намеря. Трябва да го намеря. Утре със сигурност ще го намеря, щом слънцето изгрее и позлатеното кръгче блесне в тревата.

Но на следващия и по-следващия ден валеше дъжд. По браздите и коловозите на пътя се стичаха струйки вода, а ключа го нямаше никъде. Старите панталони на Матеуш и старата му дреха бързо подгизваха. Ръцете му бяха изцапани от мократа пръст. Все по-често той не можеше да овладее пробудилото се в душата му съмнение.

Накрая дойде ден, когато си помисли: Няма да намеря ключа. Никога няма да го намеря и няма да видя своя дом. Защото е изключено да вляза там без ключ.

Седна на един камък край пътя, заби лакти в коленете и подпря с ръце главата си. Гледаше пустия път и полята, зад които беше селото. Тогава дойдоха две момчета с коза. Трябваше да пасат козата в браздите край пътя, както им бяха заръчали родителите. Пожълтялата трева обаче едва ли ще да е била вкусна, защото животното стоеше неподвижно с отпуснатата над браздата глава. Двете момчета се приближиха до Матеуш и го запитаха:

– Защо не търсите ключа?

– Загубих надежда – отвърна той. И веднага повтори: – Загубих надежда.

– И затова не търсите ключа? – учуди се по-голямото момче.

– Да. Без надежда не си струва да се търси. Никога ли не сте губили надежда?

– Ние дори не знаем какво е това надежда – каза по-голямото момче.

Замълчаха. Козата стоеше неподвижно над браздата. Чуваха далечния шум на морето зад дюните. По-малкото момче клекна и започна да рови с пръчка около камъка, на който седеше Матеуш.

– Нещо блести тук – каза то. – Нещо тук блести, чухте ли ме?

Матеуш се наведе и напипа ключа, изровен изпод камъка. Взе го и го сложи в дланта си. Да, това беше неговият ключ. Мръсен, полепнал с пясък и ръждясал. Дори позлатеното кръгче беше покрито с ръждиви петънца.

– Това Вашият ключ ли е? – попита по-малкото момче.

– Да – каза Матеуш. – Това е моят ключ. Благодаря. – Стана и силно стисна ключа в шепата си.

Няколко минути след това за първи път се изкачи на последния хълм преди дюните, откъдето се виждаше долчинката – там трябваше да бъде неговата къща. Но нея я нямаше. Нямахте нищо, което можеше да напомня, че някога я е имало. Между дюните и гората растяха хвойни, стелеха се сухи треви. Лежаха шишарки от недорасли борчета. Нямахте нищо

освен един полуизгнил боров пън. Матеуш тръгна бавно към този пън. Седна до него на пясъка. Сега чуваше ясно шума на морето зад дюните.

Там го намериха хората от селото след няколко дни.

1957 г.

ЯЦЕК

Много години след въстанието, когато още живеехме на ул. „Виеш-бна“, срещам една стара жена. Беше на около седемдесет години. Леко накуцваше, ходеше с бастун или чадър в ръка – снажна, винаги облечена в черно, с бели коси, шал, с леко килната барета. Пазарската чанта, която носеше, държеше в голямата си като на мъж ръка.

Подминавах я на нашата или на съседните улици, забързан както обикновено. Понякога дори тичах за автобуса, за да стигна навреме за занятията в университета. Бях студент втора, а после трета година право. Щом ме видеше, тази жена спираше и аз забелязах, че ме гледа доста втрещено. Подпряна на бастуна, тя ме изпращаше с поглед, докато не я отминех.

Не я познавах. Със сигурност не беше сред познатите на родителите ми, нито на когото и да било от роднините ни. Съвсем чужда. Откъде този интерес към моята личност? Минавах край нея, без да обеля нито дума, преструвайки се, че не я забелязвам, макар че поведението ѝ след известно време започна да ме дразни. Веднъж, спомням си, се обърнах – тя продължаваше да стои и да ме гледа.

Нито веднъж не спях. Никога не попитах: „Защо ме гледате? Какъв е проблемът?“. Да не говорим, че нито веднъж не ѝ кимнах, не ѝ се усмихнах. А можех да го направя. Нямаше да ми струва много. Винаги минавах покрай нея мълчешком, преструвайки се на безразличен. Едва след няколко месеца, дори година – през пролетта или есента, днес вече не помня, когато я подминавах, чух: „Яцек?“. Попита тихо, но отчетливо.

Не отговорих. Може би само отрекох с глава. Не се спях, не се огледах. Даже не знам дали в онзи ден мислех по тоя въпрос. Днес, след години, разбирам, че съм ѝ напомнял Яцек – нейния син или внук. Приличал съм ѝ на него – може би изключително много. Дали е загинал във въстанието? Дали не се е върнал след войната от лагер, от заточение, от Западния или от Източния фронт? Тя го е чакала, зальгвайки самата себе си, че той ще се върне, че вероятно живее някъде наблизо. Дори аз можех да бъда Яцек.

После още няколко пъти я срещах на улицата. Беше престанала да се взира. Не спираше, не се заглеждаше нито за миг. Разминавахме се мълчешком.

1960 г.

ОТ ДРУГАТА СТРАНА НА ПРОЗОРЕЦА

Понякога на перваза на кухненския прозорец кацат гугутки. Майка ми ги нарича гургулици. Не мога да се отърся от мисълта, че и двете птици, малко по-малки от гълъбите, са разумни същества. Пристъпвайки по ламаринения перваз, гледат как майка ми рони хляба. Не отлитат, когато открехвам прозореца. Започват да кълват трохите някак стеснително, след като са размислили. Изискани са, движат се грациозно, с финес.

Обикновено малко след тях долитат гълъбите – шумно ято, от което няма спасение. Гургулиците отстъпват – изтеглят се в края на перваза, после кацат на сандъчето с цветя. Чакат.

Опитвам се да сплаша гълъбите – размахвам кухненската кърпа (гургулиците не отлитат). От време на време хвърлям на тревата корички хляб. Искam всъщност да отклоня вниманието на неканените гости. Не помага много. Накрая гугутките се предават – кацат на клона на един клен, близо до прозореца. На перваза остават гълъбите. Докато се бутат един друг и гукат силно, изкълват всичко, което е останало. До последната троха. Много рядко успяваме да нахраним гургулиците, преди да долетят гълъбите. Тогава наблюдавам малките, добре оформени глави на птиците, сивкавожълтите им пера. В очите им като черни мъниста се чете ум и чувствителност. Понякога ми се струва, че храня същества, които по някаква случайност са се озовали от другата страна на прозореца.

Какво виждат те? Ръцете на майка ми, когато рони хляба? Моя стар пуловер? Отражението на небето в стъклата? Защо са зад прозореца? Защо са от другата страна? А ние защо сме от тази?

1995 г.

ДИСКОТЕКА

Вече е късно, но още седим в кухнята. Навън лае куче. След десет и половина зад открехнатия прозорец се чуват викове и плач. Излизаме пред къщи. Августовска нощ е – има звезди. Виковете идват откъм гората – думите не се разбират. Дакелът лае недоволно край оградата. Връщам се за фенерчето – излизаме на пътя. Удържам кучето да не побегне след нас.

Вървим край тъмната стена от дървета. Веднага след завоя – след ореховата гора на кръстопътя – трепка пламък. Виждат се две сенки. Приближаваме се. По средата на неравния път лежи малък мотор – моторетка. Гори. Огънят лиже ламарината на калниците и рамката. Две момчета – по-малко и по-голямо (по-голямото е без риза) – се опитват да изгасят пламъка. Чуваме как псува: „Куува, куува, куува!“. Застанали сме наблизко в момента, в който пламъкът гасне, задушен с ризата, смачкана на кълбо от по-голямото момче.

По-малкото плаче – изглежда на осем или седем години. По-голямото – слабо, по-високо – на четиринайсет.

– Спри най-сетне, куува! – вика му. – Готово! – в този момент ни забелязва и млъква.

– Какво правите тук? – пита жена ми. – По това време? Откъде сте?

По-малкото подсмърча, преглъща сълзите си. По-голямото надява горнището на анцуга си. Облича го на голо. Обгорялата риза захвърля в храсталака. Не отговаря, само плюе в краката си.

– Момчета – казва жена ми, – нощно време е! Давате ли си сметка?! Може би ти ще ми кажеш? – обръща се тя към по-малкото.

– От Згон – отговаря то.

Осветявам с фенерчето окаляните му маратонки, ризата, късите панталонки, слабичките му прасци. Раменете на малкия се тресат от плач.

– По това време? Толкова далече от къщи? Родителите ви знаят ли?

– И какво от това? Не може ли да се иде на дискотека? – намесва се по-големият. Успял е да подпре моторетката.

– На колко си години?

Мълчание. В тоя миг, зад ливадите и езерото – откъм Зелената горичка, се чува дискотеката: „Дум, дум, дум!“. Думкането се носи по водата, над ливадите, отскача като ехо от горската стена. Заглушава потракващите звуци на нощната лястовица и лая на кучето.

– Може би ти ще ми кажеш? – обръща се жена ми към по-малкия. – На колко си години?

По-големият пак отговаря вместо по-малкия:

– Той е на дванайсет, а аз на шестнайсет. Стигат ли?

– И позволяват ли ви така да се разхождате нощем през гората? Не сте ли прекалено малки за дискотека?

– По-малки и от него ходят! – казва по-големият и се обръща към по-малкия. – Е, хайде! Тръгваме. – Започва да бута моторетката към завоя. – Идвай! – подканва настойчиво по-малкия, без да се оглежда. – Къде зяпаш?

Изгасявам фенерчето. Вървим след тях мълчаливо. Кучето лае все по-настървено. Пред нас се влачи калникът на моторетката. А зад езерото се

чува все по-отчетливо: „Дум, дум, дум!“ . „Куува, куува, куува!“ започва да псува по-големият, когато заставаме пред портичката. Малкият казва нещо, но думите му не се чуват. Двата тъмни силуета се стапят в мрака.

На сутринта тръгваме към езерото по пътя за Згон. Зад ореховата гора, на камъните по средата на пътя – черно петно. А под трънката – смачкано кълбо – обгорялата риза. Обръщам се, за да погледна къщата. С крайчеца на окото си виждам как на ливадата на съседите се приземява щъркел. За кратко бяга с разперени криле. Кучето тършува из крайпътните буренаци. Мирис на гора, свежест, слънце.

2002 г.

Превод от полски: **Димитрина Хамзе**



ЛЮБИЦА АРСИЧ (Љубица Арсић, 1955) е сръбска писателка с множество успешни изяви на литературната сцена. Завършила е специалността „Югославска литература и сърбохърватски език“ в Белградския университет. На литературната сцена дебютира през 1984 г. със сборника разкази *Палец в плътта* (*Прст у месо*).

Љубица Арсич е авторка на повече от десет прозаически книги в жанра на романа и на късия разказ, чиито истории са кратки, ефектни и често шокиращи. Водещите теми в нейното творчество са свързани с ролята и идентичността на жената в семейството и в публичния живот, с интимните мъжко-женски отношения. Съставителка е на няколко антологии на еротичния разказ.

Носителка е на многобройни литературни награди („Про Фемина“, „Женско перо“ и др.), като сред отличените ѝ книги са романите *Икона* (*Икона*, 2001) и *Райски порти* (*Рајска врата*, 2015), както и сборниците с разкази *Обувки с цвят на бълха* (*Ципеле бовине боје*, 1998), *По тигреста от тигър* (*Тиграстија од тигра*, 2003) и *Мило, обичаш ли ме* (*Мацо, да л' ме волиш*, 2005), като за последната книга е удостоена с най-авторитетната сръбска награда на името на Иво Андрич.

Творби на Љубица Арсич са превеждани на английски, немски, гръцки и украински език и са включвани в представителни за сръбската литература чуждестранни издания. Носителка е на Андричева награда, наградата „Женско перо“ и др.

Предложеният за първи път на българските читатели разказ е от сборника *Четири пъти дъжд* (*Četiri kiše*. Beograd: Laguna, 2019).

ДЕВА МАРИЯ ОТ МУДЖА

Последната сутрин от почивката си, в деня на Успение Богородично, те не отидоха на плаж. Застанаха до ниска стена под един естествен тунел, образуван от цветните гроздове на някакво полудяло растение, откъдето както всяка година по това време щеше да премине процесията със статуята на Дева Мария, носена на постамент от местните жители. Бащата беше тръгнал по къси панталони, но по настояване на майката се съгласи в последния момент да се преобуе и да сложи дълги панталони и бяла риза с къс ръкав.

– Не е редно да ходиш така.

– Защо, какво им има на голите ми крака? Сякаш Дева Мария никога не е виждала мъж по къси панталони.

Те седяха на горещия камък сред убийствената жегата, а бащата в дълги панталони, каквито никога не беше носил по време на почивка, стоеше малко встрани. Навяващ тъга аромат на цветя, подобно на рояк мехурчета, прииждаше на вълни. Лепкави цветни пъпки летяха към запачите и падаха навсякъде. Майката, примижавайки, си вееше със сгънат вестник, нейните движения леко разклащаха клюмналите цветни гроздове. Мирисът се разнасяше, нетърпим до припадък, Милица го отпъждаше с кварцовия камък от плажа, който притискаше към носа си. Чистият аромат на слънце и море в камъка я съживяваше.

Анги и родителите му стояха близо до винарската изба – и те искаха да присъстват на празника на Дева Мария и да видят шествието. Под бялата туника на Анги, дълга до коленете и с дълги ръкави, се виждаха тънки момичешки крайници, красиви и със скромни изгледи един ден да се оформят в мускулести ръце и крака. С онези смешни кръгли очила на лицето, съсредоточен в празния път, откъдето трябваше да се появи процесията, той не успя дори да кимне с глава, за да поздрави Милица, която, очаквайки това, го гледаше, без да мигне.

Бащата се изгуби за миг и донесе отнякъде канче с вода, намокри бяла кърпа и я сложи на главата си, като върза в краищата ѝ четири възела. Имаше късмет, че не стоеше до Милица, а там, до вдовицата, на която обясняваше нещо.

– Когато го види, Дева Мария ще си помисли, че току-що е варосал църквата ѝ – прошепна Милица на майка си, която неспирно гонеше жегата с вестника.

Бащата се приближи до тях и направи забележка, която не изрече с обичайния си ентузиазъм. Погледът на майката през импровизираното ветрило успокои бенгалските огньове в очите му.

– Не знам за какво изобщо киснем тук. Какво общо имаме ние с този цирк? Трябваше да отидем на плаж, пропускаме последното къпане за тази година.

По пътя отгоре най-накрая се появи процесията начело с постаментата на Дева Мария. Спускаше се от хълма, превръщайки се от тъмна голяма опашка в колона с разпознаваеми лица.

Сцена, подобна на тази от първото истинско качване на Милица на ролкови кънки, ако не броим опитите ѝ на начинаеща да се хване за въздуха или в по-добрия случай – да докопа някой случаен минувач, който след това грубо да я отблъсне и да изпсува, защото го е закачила с кънките за глезена. Картина, която става все по-голяма, докато краят ѝ вече се очертава на завоя горе.

Под звъна на църковните камбани процесията приижда към зрителите, скупчени на малки групи отстрани. В тълпата се открояват леката походка на свещеника и сковаността на епископа, монахините с големи броеници и кръст на пояса, министрантите в бели одежди, които въпреки загорелите си лица сякаш са изплували от някакви чичови аптекарски стъкленици с хапчета аспирин. Над тежките костюми и черните забрадки, между които по някоя копринена рокля, частично скрита от бял чадър, със скромни букетчета зеленина, набрани в собствените градини, министрантите носят постаментата, на който седи Дева Мария в изправена поза, тяхната *fidelisima advokata*¹, застъпница едновременно и на куцото сираче, и на бъдещата булка с изплетен на една кука шал. Девата е украсена до кръста с изкуствени цветя, златни гирлянди, прикрепени към теления ореол със звезди от станиол и панделки, праметнати върху оловносините рамене на нейната роба.

Светът познава много Деви Марии. На картина Милица е срещала прекалено млади, близки по възраст до годините на сваления от кръста син, и такива в зряла възраст, в които може да се види само тъгата от загубата и силата да се устои на всичко. Някои смело показваха голямо деколте с разкошен медальон под формата на перлена сълза, за разлика от онези, анемичните, загърнати в тъмни кадифени дипли и потрепващи сякаш от едва забележимо пробуждане. Лицата им имаха отсъстващо изражение, с което предупреждаваха този, който се опитва да надникне в тяхната история, или просто сънуваха безкрая, в който скоро щяха да се преселят. Рядко някои от тях имаха тъмен тен, какъвто имат чернокожите, черна коса и големи очи, наполовина покрити от клепачите.

Девата наред колоната бавно се приближаваше и се виждаше все по-ясно върху постаментата, който се поклащаше като лодка точно срещу Милица.

¹ *fidelisima advokata* (лат.) – най-вярна застъпница – Б. пр.

Детинската добродетелност на Девата мощно се полюшва върху резбован стол, поставен на постамент. Всички я гледат, засвидетелстват ѝ почит, не смеят да помолят за помощ тази своя любимка, готова на чудеса, тази трагична довереница, на която се шепнат страдание и мъка, тази майка, носеща тежкото бреме на изповяданите грехове, младичката посестрима, изненадана от родилните мъки в разцвета на невинността си. Всички те обичат церемониите и колениченето, целувките и подаръците, с които доказват своята власт.

Съд с изкуствени лилии, направени сякаш от восък, леко се поклаща на седалката до Дева Мария. В един райски миг в разгара на празника тя е пленена от слънчев лъч, който започва палаво да шаря из колоната. Ето го върху гърдите на жената на капитана, срамежливо закрити с тъмна дантела в сянката на голямата периферия на капелата, ето го да следва неравномерната походка на кучичката, ето го да подскача върху възлестите пръсти на съседката, стиснали букетче, а после – на подгъва на късите какви панталони и на зелената риза на турист и изплашено да отскочи назад към барбиния нос, прошарен от жилки, по които тихо тече разредено вино.

По средата на шествието Милица забелязва още едно познато лице. Стипе в министрантска роба носеше пиедестала с Дева Мария.

Почти неузнаваем заради дрехите и косата си, сресана назад подобно на мафиотска прическа, опъната вероятно с разтвор от вода и захар, той крачеше с равномерна стъпка и изопнато лице, чиято липса на изражение би трябвало да добави още малко святост към шествието. Милица втренчено се вгледа в него. Завинаги запомнената извивка на врата, обгърнатата от меки, ефирни кичури коса, единствено напомняше на онзи младеж, който се шегуваше с нея на безлюдния плаж, който ѝ подари лилав морски таралеж и който хвърляше мокри водорасли по корема ѝ. Всичко останало беше чуждо. Сякаш някой със сутрешния кораб неочаквано беше донесъл тази скованост и отчуждение, загърнато в бяла църковна пелерина и украсено все пак от лъч, който, подскачайки от нос на нос, се превърна в пеперуда.

Анги, винаги готов за невъобразими подвизи, замахна да я хване с мрежата, но пеперудата отлетя надалече. След като направи няколко все по-ниски кръга около главата на Девата, пеперудата отново се върна при него.

– Точно сега ли намери да хващаш пеперуди!

– Шшт.

В този момент процесията забави ход, спря за миг, епископът поглади с костеливи пръсти гърдите си и се изкашля в шепя по време на непредвидената пауза, четиримата министранти леко отпуснаха товара,

за да разхлабят хватката, и наместиха дланите си, за да хванат по-добре държачите. Статуята на Дева Мария присви от слънцето полузатворените си клепачи, после напълно ги затвори, като помръдваше вежди.

– Бъди благословена Марийо, пълна с благодат...! – чу се женски глас отстрани.

– Дева Марийо, спаси ни!

Една жена излезе от колоната и се опита да хване крака на Дева Мария.

– Дай ни здраве, мила! Спаси ни...!

Жената, която пристъпи напред, коленичи и леко се олюля, губейки равновесие. Някой я поддържаше, докато колоната отново се раздвижи.

Под воала, който от лекото разклащане падна до средата на лицето, се показва златна къдрица, неподвижна, защото нямаше вятър, който да докаже, че това е истинска коса, но Милица веднага забеляза, че на пиедестала вместо гипсовата статуя, която онзи ден, докато работеха, бояджиите счупиха, защото бързаха да видят кой кара двуколката им около църквата, седеше жива жена. Майката на Стипе!

Някаква ръка от шествието сръчно намести булото върху откритото чело на Дева Мария. Със замръзнал поглед тя набързо зае предишната си неподвижна поза. Зрителите изчакаха да видят как колоната се приближава до самия бряг. Те хвърлиха букетите от естествени цветя в морето от самия край на кея, след което бързо се разотидоха. Шествието продължи по заобиколен път през пристанището до църквата на хълма, сериозно и тържествено, каквото никога не беше преставало да бъде. То бавно изчезна зад стената на църковния двор.

Бащата, последван със ситни крачки от майката, забърза към плажа. Родителите на Анги вече бяха изчезнали незабелязано. Милица вървеше до Анги, който здраво стискаше овъртяната мрежа.

– Хвана ли нещо?

– Да. Виж, *glaucopsyche alexis*!

В мрежата лежеше свита една пеперуда, беше като мъртва, движението на крилата ѝ щеше да означава нейния край. Анги разгъна мрежата, отвори я, за да може пеперудата да излети. Все още притаена, тя леко изпърха, изчака малко, после неохотно се раздвижи. След това заудря с криле, увисна във въздуха близо до мрежата и излетя мощно, поемайки устремено към отвореното ветрило от борови иглички и през тях – към слънчевото небе.

– Хвана я, а сега я пускаш?!

– Не е въпросът да я имам, а да мога да я имам. Разбираш ли?

– Не разбирам.

Милица напипа в джоба си кварцовия камък, за който беше забравила. Тя го притисна към устните си, топлият и гладък камък отвърна на целувката ѝ със соления вкус на дълбините, на далечен остров с къщи и корони на дървета, на рибешки скелети на някогашни русалки, надробени на рибена чорба и оставени на ръба на чинията, на лепкави наноси по пустия плаж. В това камъче вечно трептеше морето, сгушено в джоба ѝ.

Бащата и майката седяха на голяма кърпа, обърнати с гръб един към друг. Майката четеше книга, бащата машинално прелистваше вестник. Част от плажа беше ограден за следобедния мач на местните ватерполисти. Играчите тренираха ентузиазирано, подавайки си с викове топката от ръка на ръка. Енергично изскачаха от водата до кръста и стреляха по импровизираната врата. Мъж в тясна тениска наду свирката. Резкият звук, остър като нож, разпра летния ден, който бавно гаснеше.

Превод от сръбски: **Милена Тодорова**



ЗДЕНЕК СВЕРАК (Zdeněk Svěrák, 1936) е сред водещите представители на съвременното чешко театрално и филмово изкуство. Името му се свързва преди всичко с професионалните му изяви като сценарист, режисьор и актьор, но той е автор и на хумористични разкази. Белетристичният му талант е многократно оценяван – три пъти е носител на „Магнезия Литера“ (Magnesia Litera). Книгата, удостоена с тази най-престижна награда за 2014 г., е романът *Бос по стърнището* (*Po strništi bos*), която има и българско издание (прев.: Й. Трифонова, София: Наука и изкуство, 2018).

Още в началото на 60-те години Зденек Сверак започва работа в националния ефир на Чехословашкото радио, където води радиопредаване със симптоматичното за неговия хумористичен талант заглавие *Безалкохолна винарна „При Паяка“* (*Nealkoholická vinárna U Pavouka*) – именно тук се ражда легендарният персонаж на Яра Цимърман, върху който Сверак заедно с приятеля си и дългогодишен професионален партньор Ладислав Смоляк ще основе през 1967 г. култовия и до днес „Театър на Яра Цимърман“.

Актьорският дебют на Зд. Сверак е във филма на Иржи Менцел *Престъпление в шантана* (*Zločin v šantánu*, 1968). Със световноизвестния чешки режисьор Менцел, но вече като автор на филмовия сценарий ще бъде свързана и първата му номинация за „Оскар“ за *Селце мое централно* (*Vesničko má středisková*, 1985). Втората номинация за сценарий получава през 1991 г. за *Общобразова-*

телно училище (*Obecná škola*) – филмът, чийто режисьор е синът му Ян Сверак. Отново в тандем със сина си печели „Оскар“ за *Коля (Kolja, 1996)* (вж. снимката).

Преводът¹ на предложения разказ е направен по изданието *Разкази (Povídky)*, в което са включени произведения, създадени през дълъг период от няколко десетилетия – най-ранното от тях е от 1966 г., но преобладаващата част са от първото десетилетие на XXI век. Разказът *Гореща неделя (Horká neděle)* е от 2004 г.

ГОРЕЩА НЕДЕЛЯ

Когато се напише „горещо“, не е толкова зле, както когато е горещо. В остъклената кабина на авиата беше като в пещ. А вече наближаваше полунощ. Шофьорът Войтех Пуклица беше спуснал до долу и двата прозореца, но въздухът отвън беше такъв, сякаш нощта имаше треска. Едва когато нажеженото шосе потъна в гората, той усети по левия си лакът приятен по-хладен полъх. Вече не му се пиеше от стоплилата се в пластмасовата бутилка вода. Беше зажаднал за бирата въщи. За бирите. Представи си как бутилките го очакват в избата и как, щом светне лампата, на гърлата им весело ще заблестят златните коронки.

От време на време правеше въртеливи движения с главата, за да не заспи. Изминалата седмица беше тежка и за пореден път се беше проточила чак до събота. В днешно време частният превозвач трябва да кръстосва републиката като луд, за да оцелее. И не всяка нощ се насипва като хората. Този път изгуби много сили в Хомутов. Макар че беше почнал да побелява, Пуклица постоянно трябваше да измисля нещо, за да остане сам в леглото. Но в Хомотов, в този мизерен хотел, където навсякъде смърдеше на кисело зеле, пак не можа да се опази. Сервитьорката почистваше на следващия ден и когато към сутринта му се приспа, тя продължаваше да му мели в ухото:

– Недей да спиш, готин! Такъв хубавец, а пък иска да спи.

Както се олюляваше на волана, зави надясно, а фаровете олизаха познатите селски къщи на централния площад. Прекоси спящото село и стигна до партерния си дом. По памет даде на заден и паркира под липата, завъртя ключа за светлините и боботенето и капнал от умора, се смъкна от кабината на земята. Ушите му, часове наред бомбардирани от боботенето на дизеловия мотор и от бученето на магистралата, се изпълниха до краен предел с безмерна тишина. Дочуваше само далечния лай на кучетата и металния пукот от охлаждащите се цилиндри.

¹ Преводът е работен в часовете по дисциплините „Преводаческо ателие“ под ръководството на проф. д.ф.н. Жоржета Чолакова.

Кучето му знаеше, че не трябва да лае, и затова само тихичко и нетърпеливо скимтеше до синджира. Пуклица клекна до него и с две ръце грубо го разчеса от главата до опашката.

– Тук съм, тук съм, върнах се, вече съм тук... – боботеше той, гледайки животното в очите.

И тук въздухът беше горещ. В тревата лежеше маркуч. Съблече се и завъртя кранчето. Водата, в началото топла, постепенно ставаше все по-хладна и чак накрая до изпотеното му тяло достигна студена струя от дълбочината на кладенеца. Войтех изцвили като кон и когато блажено наклони глава назад, видя небето, пълно с необикновено ярки звезди. Утре пак няма да вали.

Вера беше дебела. Пуклица пиеше бира направо от бутилката, защото така му беше най-вкусна, пушеше и гледаше жена си. Тя беше заспала на дивана пред телевизора с дистанционното в ръка. Вероятно не ѝ бяха останали сили да иде до спалнята. Спеше както винаги на дясната си страна. От късия ръкав на нощницата светеше бялото ѝ, невидяло слънце рамо и месестата ѝ мишница. Беше бутнала завивката на пода и пред погледа на Пуклица се разкриваше целият ѝ ляв крак с красивия прасец, но и с едрият бут. В този край това си беше в реда на нещата. Когато човек се женеше, си взимаше миловидно девойче с правилни пропорции, направо да го схрускаш, но когато го вкусиш и се появят децата, постепенно и незабележимо миловидното девойче ставаше образ и подобие на собствената си снажна майка. Както всички останали, така и Войтех се беше примирил с този факт. Верка имаше хубаво лице и добър характер, чак прекалено добър. Несъмнено по-добър от неговия.

Допи третата бира и влезе в стаята при децата. Вътре беше задушно и затова остави вратата отворена, за да стане леко течение. Погали Павлинка по изпотеното челце, а когато обърна малкия Войта по гръб, за да диша по-добре, хлапакът рече:

– Дойдоха боеприпасите! – и отново потъна в своя екшън сън.

В спалнята се строполи върху леглото като чувал. Известно време чуваше от градината щурец. Спомни си също, че децата му викаха чирец, и след това заспа дълбоко.

По време на закуската Верка предложи да отидат за боровинки. На Пуклица тази идея не му хареса, защото как е възможно в тая жегата да има боровинки, но като си помисли колко е прохладно в гората, склони. И после тя му каза:

– В пощата пристигнало писмо за теб. Не искаха да ми го дадат. Казват, че било лично. От съда в Кладно е.

– От съда? – зачуди се Пуклица.

– Да не е станало нещо, като си карал? Деца! Гюмчетата са на шкафа, хайде, тръгваме! – организира Верка експедицията.

Пуклица обичаше тази промяна – след седмица шумотевица и скучно каране с камиона да седне зад волана на собствената си кола. Всичко ставаше тихо и леко, достатъчно беше само да докосне педала за газта и скоростта притискаше към облегалката. Този път обаче това не му достави удоволствие. Караше семейството си към гората, зяпаше тъпо асфалта, който отново започваше да омеква от жегата, а в мозъка му го загложди червей. И колкото повече глождеше, толкова по-голям ставаше.

– Войта, чуваш ли? – Верка го щипна по крака. – Донесе ли им вафлени тръбички с шоколад от Хоржице?

– Не, деца. Не съм бил в Хоржице. Тепърва ще пътувам дотам – каза Пуклица.

Тогава Верка разказа нещо за училищната столова, където беше готвачка. Трябвало да изхвърлят цяла тенджерка със супа, защото два пъти я посолели, но Войтех не я слушаше много.

– Издыха ли я? – попита той.

– Казвам ти, че я изхвърлихме. Баща ви е уморен, въобще не ни слуша – въздъхна Вера.

Спря колата на сянка в подножието на горист хълм, на който му викаха Боровинковия връх. Жена му с децата тръгнаха напред. Малкият Войта замеряше Павлинка с борови шишарки, а Вера го навикваше.

Пуклица дълбоко вдъхна от горския въздух и с гюмче в ръка закричи след тях.

Червеят в главата му неуморно продължаваше да го гложди заради тази случка:

Вечер е. Градът е Кладно. Храни се, дребна жена на име Уршула слага на масата бутилка червено вино. Пуклица навива тирбушона в тапата, а Уршула му казва с тон, все едно, че купува хляб:

– Бременна съм. Шъ требе да ме земеш.

Войтех тъкмо се канеше да натисне с длан тирбушона, така че да подготви тапата за плавно изваждане, но след тази вест ръката му се вцепени.

– Айди, утваряй – подкани го тя и добави. – Дзяпаш кат попарен. Туй можеше да ся учаква, нъл тъй?

Ей така говореше. Не като Верка с нейния прекрасен моравски. Възможно е това да е причината, това дръзко и грозно говорене, което ужасно го дразнеше. Запознаха се, когато ѝ пренасяше мебелите в гарсо-ниерата. Тя седеше в камиона на мястото на помощник-шофьора и през целия път от Коуржим до Кладно го наблюдаваше. Всеки път щом из-

върнеше очи към нея, тя го изгаряше с поглед. Това стана непоносимо и затова я попита:

— Защо не гледате пейзажа?

— Шъ му сера на пейзажа — му отвърна и продължи да го изгаря с поглед.

Когато на осмия етаж в един блок в Кладно ѝ сглоби леглото, на мига преспаха върху него по такъв естествен начин, сякаш бяха там единствено заради това. Такъв секс Войтех още не беше изживявал. Със сигурност Уршула беше родена за това. И такива приказки, които тогава му наговори, никога не беше чувал преди това. Така го омота, че биеше път до Кладно независимо от това колко дълго трябваше да кара.

Пуклица клекна и започна да бере боровинки. Бяха малки колкото сачми. Когато покри дъното на гюмчето, той седна на един дънер и запали цигара.

— Не пуши, всичко е изсъхнало от тези жеги! — извика му Верка.

Войтех махна пренебрежително с ръка. Но въпреки всичко изгаси цигарата в напукания от годините дънер, защото и без това не му се пушеше. Премаля му. Слънцето така печеше, като да беше по-близо до земята от друг път.

— Мамо! Намерих много големи! Елате тук! — чу да вика Павлинка.

Пуклица легна в мъха, сух като прахан, и впери поглед в клоните на бора.

— Днес има такива методи, че без проблем ще ти го махнат — каза той на Уршула.

— Мило, от т'ва няма съ измъкнеш. Ни ли ма зимаш, шъ плащаш — му отвърна тя. — Шъ ти дойде писмо от съда.

— Аха, някой тук се търкаля! — чу над себе си гласа на Верка и тя стовари върху него тежкото си тяло. — Децата са далече — прошепна му в ухото и го целуна с посиняла от боровинките уста.

— Горещо ми е — каза той.

Тя полегна на една страна до него и започна да го гъделичка със сламка.

— На няколко човека вече е дошла водата в кладенците. Старият господин Лисицки казва, че не помни такива жеги.

Верка имаше мил и благ глас. „Ах, ти, добра душице, само ако знаеше това, което не знаеш“ — каза си Войтех и му се приплака.

— Щом са толкова дребни боровинките, да наберем колкото за сладкиш — каза Верка и се изправи.

На път към вкъщи асфалтът вече жвакаше и се лепеше по гумите.

Децата замрънкаха, че искат да се изкъпят, и той подкара към езерото. Там беше спряна малка кола, стар „Фиат 500“, а във водата плуваше някаква жена. Пуклица пребледня. Това беше Уршула. Когато дребната, загоряла от слънцето жена излезе от водата, за щастие, не беше Уршула.

Чакаха с Верка в сянката на елшака и наблюдаваха как децата се плискат едно друго.

– Ти си печен! Недей ся мръщи, вадиш доста мангизи – погали го тя по врата. Пуклица се замисли – колко ли ще трябва да плаща за детето? И тогава се запита дали това може да се запази в тайна. Не може. Утре, когато се върне от пощата, Верка ще полюбопитства какво му пишат от съда.

Двете деца вече умееха да плуват, но движенията на малкия Войта на моменти бяха припрени също като на Пуклица, когато беше дете – за малко тогава не се удави в същото това езеро.

– Войта, върни се! Там е дълбоко! – извика му Верка и хлапакът с повдигната над водата брадичка заплува в посока към брега.

Беше дълъг предиобед. Подпряна на бастуна си, се дотътри стринка Драбкова и на пейката в сянката на къщата заговори за сушата. Как няма да има никаква реколта. Как в гората избухнал пожар и се събрали пожарникари от цялата околия. Как след такива горещини може да има бури и наводнения.

Под пейката, в краката на Пуклица, изпитите бирени бутилки ставаха все повече.

Мислеше си дали ще плаща за момиченце, или за момченце. От деня, в който Уршула му каза, спря да ходи при нея. Преброи колко месеца са това, изкара ги осем. За съжаление, сметката беше точна. Верка го галеше с ръка по коляното.

От селото се чу кратка сирена на линейка.

– Тия горещини са опасни за старите хора – каза стринката и се заговори за кого може да е дошла линейката. Децата изтичаха, за да проверят.

На Пуклица му се искаше да беше дошла за него и да го беше откарала до болницата, където да му сложат друга глава без тоя ненаситен червей в нея, който намираще там все нови и нови лакомства. Сега загложди проблема с кръвния тест. Ако трябва да се подложи на това, то е все едно да си признае, че е бащата.

– Струва ми се, че на Войта нещо му има! – забеляза стринката.

– Изморен е! – отвърна ѝ Верка.

Когато стринката си тръгна, Пуклица реши, че единственото, което може да му помогне, е ракията. Имаше много добра – от неговите сливи. Разля се в стомаха му като спасителна, приятелска сила. Как не се сети за нея по-рано!

Децата се върнаха с новината, че са откарали стария господин Ли-сицки и че все още не бил умрял.

Верка сложи децата да си легнат, изкъпа се и си облече тънка нощница с прозрачна дантела. Зад ушите си втри от парфюма „Miracle“, който Войта ѝ беше подарил за Коледа, и в този вид излезе от банята.

Пуклица обърна поредната чаша.

Като видя жена си, той се разчувства от нейната красота и доброта и от това какво говедо е. Разчувства се чак до сълзи. И те бликнаха отведнъж.

– Какво ти е? – Тя седна до него на ръба на леглото. – Май си ми се напил!

– Да! – отвърна ѝ Пуклица и изведнъж осъзна, че най-добре би било да ѝ каже. Да каже всичко ей така, както е, и да сподели този свой ужас с нея. Хвана жена си за ръка и каза:

– В Кладно преспях с една мадама. Сега ще трябва да плащам издръжка.

Ей дотук беше с този червей, удави най-сетне тая гнусна твар.

Нейното хубаво гладко лице остана няколко секунди, без да се промени, по-скоро му се стори, че ще се усмихне – в началото смехът и плачът толкова си приличат, – но след това лицето ѝ се изкриви в отчаян конвулсивен отпечатък от карнавална маска на нещастieto. Верка падна върху възглавницата, зарови главата си в нея и се задави в неистов плач. Когато намокри със сълзите си две възглавници и първите петли огласиха края на страшната гореща нощ, и двамата заспаха от изтощение.

За Войтех Пуклица вече не беше толкова трудно да отиде до пощата. Най-лошото бе останало зад гърба му. Подписа се, взе си писмото и на тротоара пред пощата го отвори. Беше от Кладно. Но не от съда, а от полицията. В него пишеше: „Уведомяваме Ви, че издирването на Вашите откраднати гуми завърши без резултат.“

Превод от чешки: Александра Станкова



Самотата е като дъжда

Рафал Олбински (Rafał Olbiński, 1943) е полски художник. Завършва архитектура във Варшавския политехнически университет, но се насочва към живописа, графиката и плакатния жанр. През 1981 г. заминава за Париж, а година по-късно емигрира в Ню Йорк. Завръщането му в родината става невъзможно поради въвеждането на военно положение от комунистическите власти в Полша. През 1985 г. започва работа като преподавател в Училището за визуални изкуства в Ню Йорк. Негови творби са изложени в многобройни галерии и музеи по света. Носител е на редица престижни национални и международни награди (само до средата на 90-те години на миналия век са сто).

ЮРАЙ КУНЯК (Juraj Kuniak, 1955) е словашки поет, белетрист, преводач, инженер конструктор, алпинист и предприемач. През 1990 г. създава издателство „Скална роза“ (Skalná ruža), което ръководи и до днес. Издал е повече от 20 книги в различни жанрове, но предимно в областта на поезията. Автор е на десет поетически книги, определян е преди всичко като поет на пейзажа, а творчеството му интерпретира проблеми на околната среда.



За първата си стихосбирка – *Прожектиране върху клепачите* (*Premietanie na viečka*, 1983), получава наградата „Иван Краско“ за най-добър дебют на годината. Стихосбирката му *Амонит* (*Amonit*), от която са представените по-долу преводи, съдържа стихотворения от периода 2008 – 2016 г. Тя излиза в превод на беларуски, сръбски и македонски, а предстои да бъде издадена на български и английски. Най-новата му стихосбирка – *Какви станахме* (*Ako sme sa stali*, 2022), е наградена от Словашкия литературен фонд и от Клуба на независимите писатели. Включена е и в краткия списък за националната награда „Златна вълна“.

Превежда американска поезия.

Spoznávanie

Na modrom pozadí
strom, ošľahaný vetrom,
obrástnený lišajníkom,
takmer bez zelene,
nemá plody, iba sokola.

Опознаване

На син фон
дърво, обрулено от вятъра,
прораснало с лишей,
почти без зеленина,
без плодове, само със сокол.

Bralo

Ako sa mení krajina,
do ktorej som sa narodil.

Stromy ustupujú a chradnú,
drevorubači zničili hniezda volaviek,

z aleje topoľov sú rady pňov,
cesty lemujú kríže po nehodách,

bralo sa týči do výšky
a mlčí.

Jedného dňa si odkašle
obrovským výlomom.

Súcit

Nízke slnečné svetlo zneisťuje.
Dlhé tiene, drsné poryvy vetra,
samota roviny strácajúcej dych.

Mráz si brúsi zuby na vodu,
horizont pripomína rovnú čiaru,
šípky sú ako kvapky krvi

na zúboženej škrupinke.
Vyčerpané telo krajiny,
nech ho už prikryje sneh!

Fialkové údolie

Žiadne slová, toto je neha.
Mlčanie z nevyslovených slov.

V mrazivom ráne pod vysokým nebom
čakajú na milosť, že niektoré z nich platí.

11. januára 2009

Бърдо

Как се променя пейзажът
на родното ми място.

Дърветата отстъпват и съхнат,
дърварите унищожиха гнездата на лястовичките,

алеите с тополи се превърнаха в редици пънове,
пътищата очертават кръстове след катастрофите,

бърдото се издига нависоко
и мълчи.

Един ден ще се изкашля
с огромно срутване.

Съчувствие

Ниското слънце ни прави несигурни.
Продълговати сенки, внезапни пориви на вятъра,
самотата на равнина, губеща дъх.

Ледът си точи зъбите на водата,
хоризонтът напомня права линия,
шипките са като капки кръв

върху окаяна черупка.
Измореното тяло на местността
дано по-бързо го покрие снегът!

Долината на теменугите

Нежността е липсата на думи.
Мълчанието на неизреченото.

В студеното утро под високото небе
очакват милост – някоя от тях все още има смисъл.

Odvíjanie

Záber do divočiny,
fosforeskujúce pne a mušky,
svetielkujúca kvetena na hladine jazera,

obrysy lián, papradí a živý pohyb medzi nimi,
neznáme kraje plné prekvapení,
mäsožravých rastlín, tigrov, hadov,

s nahými bytosťami, práve vyhnanými z raja,
ktorým sa lesknú oči v húštinách
a tak sa boja,

čo bude teraz, o chvíľu a potom,
že mimovoľne, prvý raz v dejinách,
vyceria zúbky.

Otec

Steblá mladej trávy rozsvietené rosou,
stádo oviec rozptýlené na šťavnatej pastve,
hlboké, temné, zádumčivé lesy za nimi,
čnejúca hora, jej ešte zasnežené telo,

skús to namaľovať,

nabádal ma otec nad bielym výkresom
a akoby už pre seba dodal:
Obloha je otvorená kupola,
trilok škovránka je čiara.

Košice, 1962

Развитие

Кадър от дива местност,
фосфоресциращи пънове на дървета и мушички,
проблясващи растения на повърхността на езерото,

контури на лиани, папрати и живото движение между тях,
незнайни краища, пълни с изненади,
хищни растения, тигри, змии,

с голи същества, тъкмо изгонени от рая,
чиито очи светят в гъсталака
и затова се боят,

какво ще се случи сега, след миг и след това,
така че не по своя воля, за пръв път в историята
ще покажат зъбки.

Баща

Стъбла на набола трева с проблясваща роса,
стадо овце, разпилени по сочната ливада,
дълбоки, тъмни и замислени гори зад тях,
издига се тялото на планината, все още заснежено,

опитай да го нарисуваш,

баща ми ме видя пред бялото платно
и го допълни с думите:
Небето е отворен купол,
песента на славея е линия.

Кошице, 1962

Превод от словашки: **Димана Иванова**

Николай Нейчев. *Хронос, Кайрос, Вечност в Петокнижието на Ф. М. Достоевски*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2024, 780 с. ISBN 978-619-202-951-7.

Изследването на Николай Нейчев е съзвучно с най-актуалните тенденции в литературознанието и в науката за Достоевски: прочит на неговото творчество от гледна точка на православните концепти, които писателят не само възплъщава в художествени образи, но и ги утвърждава в руската менталност (превърща ги в руски концепти). За разкриването на концепцията на Достоевски авторът на монографията избира за обект на своя анализ един от най-важните и актуални проблеми на науката: проблема за времето, занимаващ философи, теолози, физици, филолози. За постигането на тази цел е закономерно вписването на концепцията на Достоевски в широк културен контекст (на философски и физически идеи), за да се проследят образите на Хронос, Кайрос и Вечност в поетиката на философските романи на писателя. Изследователят познава изключително добре проблема, който анализира.

Прави силно впечатление ерудицията му не само в сферата на литературознанието, но и на философията, физиката, теологията, лингвистиката. Той се отнася с уважение, но и критично към изследователската традиция. От гледна точка на методологията трудът на Н. Нейчев се характеризира с интердисциплинарност: той умело и талантливо прилага в изследването на творчеството на Достоевски философски, религиозни, лингвистични идеи, както и идеи на точните науки (например на физиката). Така избраната методика на изследване позволява постигане на поставената цел и получаване на адекватен отговор на задачите, които авторът си поставя.



Николай Нейчев проследява историята на философските и физическите идеи за времето, изяснявайки спора на писателя с определени философи и предлагайки прочит на творчеството на Достоевски през съвременните идеи за времето. Обръщането към идеите на точните науки (на физиката) за времето е много актуално, напоследък то се оказа плодотворно в литературознанието. Познанията на филолога в сферата на физиката са достойни за адмирация!

Философите често се обръщат към романите на Достоевски, но за разлика от тях Н. Нейчев не използва художествения текст само като база за философска интерпретация (инструментален прочит), а остава литературовед/филолог, защото открива идеите на Достоевски за Хронос, Кайрос, Вечност в самата поетика на писателя, обръщайки се към езика, знаците на визуалното, повествованието, художественото време и художественото пространство. Авторът ясно откроява своята изследователска цел: изследване на времето като проблем на идеологическия дискурс на Достоевски, а не като наратологичен проблем (чието значение той не отрича).

В изследването на физическото време в романите на Достоевски философският подход се съчетава с лингвистичния. Опирайки се на изследователската традиция, Н. Нейчев предлага собствена стратегия към обекта на изследването: лингвостатистически анализ на времевите маркери в романите на писателя. Разкриването на специфичната за езика на Достоевски семантика на определени ключови думи въз основа на лингвостатистически анализ напоследък се утвърди в изследванията на творчеството на писателя от гледна точка на различни кодове. Разкривайки високата честотност на определени времеви маркери в романите на Достоевски, например на наречието „вдруг“ („изведнъж“), Н. Нейчев отново не се задоволява с постигнатото от другите литературоведи, а проследява как се променя тази честотност в отделните романи, търси знаковостта на честотността на всички времеви маркери в тях и изяснява съотношението между маркерите за „голямо време“, „малко време“, за сезоните, за миналото, настоящето и бъдещето. При такъв подход е особено важна съпоставката с творчеството на други писатели – съвременници на Достоевски (Толстой, Тургенев), изводите от която са представени в приложение. Мисля си, че съпоставката с романа на Пруст *По следите на изгубеното време* може да се развие в отделен труд.

Особено проникателен е анализът на възрастта на персонажа като „най-важната доминанта, характеризираща персонажа“, откриването на „свръхсмисъл“ в маркирането на възрастта, особено на детството (ще вметна, че образът на детето е инвариантен в цялото творчество на Дос-

тоевски – не само във философските му романи). Цялостният анализ на човешката възраст в поетиката на Достоевски е един от приносите на автора в достоевистиката. В изследването на Кайроса (във втората част на книгата) се тръгва от генезиса на понятието в древногръцката философия, за да се изясни християнският му смисъл: съотношението между „божието време“ и „човешкото време“ (Хроноса). Културно-историческият подход на автора го насочва към историята на календара: смяната на Юлианския с Григорианския. На тази основа се откроява позицията на Достоевски, която се приема за авторитетна. Н. Нейчев посочва грешките при изчисляването на датите в романите на писателя и с впечатляваща усърдност коригира тези грешки, предлагайки свои изчисления с оглед на стария стил. Тази процедура не е самоцелна – тя е подчинена на идеята за превръщането на човешкия живот в житие в художествения свят на Достоевски. И в този случай Н. Нейчев се опира на съществуващите прочити, но отива по-далеч от тях, като открива „сакрализиране на профанното време“ не само на големите празници, за които има сигнали в текста, но и „кайротизиране“ на ежедневния християнски календар. Така се прониква в „скрития християнски календар“ в романите на Достоевски, като събитието, което се случва с героя на определен ден, се осмисля през житието на светеца, честван на този ден. Задълбоченото познаване на Чети-Минеите (житията на светците), което съперничи на това на теолозите, дава възможност на автора да открие в тях „скрит християнски календар“. В така изтълкуваната структура на романите на Достоевски различията между житийния модел и изображения свят се осмислят като действие на принципа „от обратното“, като нарушаване на житийния образец от страна на героя. Изводът за инвариантния житиен модел в романите на Достоевски доутвърждава тезата за тяхната устойчива структура, утвърдена в науката за Достоевски, но не само на нивото на сюжета (всеки роман е вариант на инвариантен сюжет), а на нивото на художественото време.

В третата част на книгата, посветена на идеята за Вечността, се поставя въпросът как времето си взаимодейства с Вечността. Връщайки се към философските идеи за времето, Николай Нейчев подчертава специфичната концепция на Достоевски за времето, която влиза в спор с тях: „движението е възможно и във Вечността“ (така тази концепция се аксиологизира). Художественото възплъщение на Вечността в романите на писателя Н. Нейчев открива в словесната иконография и влизайки в спор с други изследователи на този феномен, предлага свой модел за разчитане на присъствието на иконата в текста: не разчитане само на екфразиса, а откриване в определени сцени във всеки роман на наличието на

няколко „задължителни параметъра“. Авторът демонстрира и в този случай способност за систематизиране и строга научна логика. Присъствието на „скрита“ икона в текста на романите на Достоевски се открива въз основа на иконографската колористика, като приносят на Н. Нейчев е в използването на статистическия метод.

Благодарение на своята ерудиция в сферата на религиозната литература, на лингвистичните си умения и усета за детайла Н. Нейчев успява да проследи незабелязани досега връзки между дадени сцени в романите на Достоевски и иконографски сюжети и да открие в тези романи образи на иконите *Възкресението на Лазар (Престъпление и наказание)*, *Преображение Господне (Идиот)*, *Изцелението на гадаринския бесноват (Бесове)*, *Сретение Господне (Юноша)*, *Кана Галилейска (Братя Карамазови)*.

За пръв път в науката за Достоевски неговите философски романи се вписват в толкова широк философски и религиозен контекст, а също така в контекста на точните науки и се осъществява истински интердисциплинарен анализ на поетиката на писателя. Трудът притежава своя теоретична концепция и логически и композиционно издържана структура. Собственият принос на автора е ясно открит на фона на изследователската традиция. Трудът на Н. Нейчев е оригинален, той ясно очертава своето изследователско поле и влиза в спор с предшествениците си.

Анализът на Н. Нейчев не може да остави читателя безпристрастен, той поражда въпроси, провокира спор. У мен например остава въпросът по повод на асоциациите на определени романови сцени с конкретни жития: не става ли дума в някои случаи за устойчиви житийни мотиви? Понякога самият автор изразява съмнението си за възможността на случайни съвпадения, но в крайна сметка отхвърля това съмнение и остава верен на своята идея. Може да се възрази и срещу идеята за откриване на „духа на житието“, срещу използването на формулата „чувствам го“ (доколкото това е субективна способност и не подлежи на верификация). Ще добавя, че съсредоточаването изключително върху религиозната идея (житията, иконографията) игнорира други възможни прочити на определени детайли и в някои случаи води до свръхинтерпретация (опасност, която осъзнава самият автор).

Ще кажа няколко думи и за научния език на Н. Нейчев. Той се характеризира с точност на литературоведската терминология, но и с особеностите на езика на философското есе, а в някои случаи се сближава с религиозния дискурс. Отпратките към православната книжнина са доминираща тенденция в науката за Достоевски (особено в Русия). Този подход напомня в някои случаи някогашното идеологическо цитиране, но в

трудовете на Н. Нейчев той не е свързан с конюнктурност, а е мотивиран от нещо съкровено за него. Все пак ме смущава това, че научният дискурс в определени фрагменти преминава в проповед, че някои митове и идеологии на руската идея се възприемат без дистанция. Казаното не снижава научното ниво на труда, а подсказва възможността за по-широка (не само чисто научна) полемика. Не можем обаче да изискваме от автора да се откаже от своите идеи (от своята концепция).

Не само тази книга, но и другите изследвания на Н. Нейчев никога не оставят читателя безразличен, те се четат с увлечение и провокират дискусия, което е много ценно за един научен труд. Респектира ме ерудицията на автора, възхищава ме блестящият му стил. Богатството на идеи в труда и обхватът на материала в него може да даде тласък за бъдещи изследвания както от страна на самия автор, така и на неговите студенти, дипломанти и докторанти.

Монографията на Николай Нейчев съдържа научни резултати, представляващи значителен принос в науката за Достоевски. Тук авторът демонстрира задълбочени теоретични познания не само в сферата на своята научна специалност (руска литература), но и в сферите на философията, теологията, физиката, лингвистиката. Трудът е безспорно оригинален и провокативен.

Дечка Чавдарова

INTER ARMA. Предчувствието за война в чешката култура (1935 – 1939). Антология с художествени текстове и публицистика. Съставител Добромир Григоров. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2023, 209 с. ISBN 978-619-7372-77-9.

Антологията с художествени текстове е изготвена в рамките на мащабния проект „Светът от вчера“ – видян през катастрофата от 1939 г. (Усещанията за застрашена Европа, културата и литературата на България, Украйна, Полша и Чехословакия)“, Фонд „Научни изследвания“, Договор № КП – 06-H60 / 2 от 16.11.2021 г. Съставител на антологията и автор на въвеждащата студия и информационните текстове за авторите е доц. д-р Добромир Григоров, изтъкнат учен и преподавател в областта на литературоведската бохемистика и изключително задълбочен познавач и анализатор на разглеждания период.

Както самият той пояснява, концепцията на сборника и подборът на текстовете са се разгръщали от и около първоначалния замисъл и са се обуславяли взаимно в процеса на издирване и проучване на значителен по обем и малко познат текстови масив. Вероятно пак самият материал е „внушил“ и оригиналната структура на антологията, разпределена в три блока, сюжетно, жанрово и поетологично твърде различни, но поставени един до друг и обединени от оста на анализа, осцилиращи и диалогизирани помежду си.

За мен особено оригинален е първият цикъл на антологията, включващ рефлексите на Гражданската война в Испания (инспирирала забележителни творби и в българската литература). Той съдържа ветрило от жанрове, от най-плътна предаващата реалността – документалния репортаж, през метафоризиращата (най-вече чрез обединяващия и универсален образ на Дон Кихот) есеистика до еманацията на художествеността – поезията (Халас). Освен разностранно подобраният текстове са и полемизирани помежду си поради различните мисловни и морални диспози-



ции на своите автори, представящи сложността на социокултурния контекст през въпросните години (в този смисъл познавателно ценно е включването на Емануел Вайтауер). Адмиравам решението на съставителя да включи и медийни, есеистични и чисто публицистични текстове, въпреки в никакъв случай нелишени от художествено измерение (Халас, Ванчура), тъй като в подобни сложни и тревожни времена литературното и медийното се доближават плътно и често се взаимозаменяват функционално.

Център на втория цикъл е прочутата пиеса на Карел Чапек *Бялата болест* (и коментиращи я текстове на самия Чапек), чието действие се развива привидно извън конкретното времепространство, но под граничещото с фантастика (или може би не?) покривало на художествената фикция съвсем недвусмислено прозират контурите на реалните исторически събития. Както във *Война със саламандрите*, така и тук (с доста опростен, по-скоро публицистично директен изказ, и все пак далеч не еднопланово и декларативно) е представена смразяващата и съвсем не фиктивна, включително и днес, визия на самоунищожавщото се от алчност и/или от примитивен фанатизъм човечество. *Бялата болест* (1937), както и *Война със саламандрите* (1936), и пиесата *Майка* (1938) са свидетелство и за гражданската, и за художествената еволюция под диктата на времето на един изключителен творец и интелектуалец, познат дотогава с доста по-различни по тематика, патос и поетика произведения (макар и тук, в автотълкуванията на самия Чапек, да провиждаме например неговия релативизъм, запазената му марка).

Третият цикъл в антологията представя неизвестни досега в България есета на забележителната журналистка Милена Йесенска, в които по думите на съставителя „през март 1939 г. е направен един от първите опити за колективна авторефлексия, анализирайки причините за започналата военна и икономическа окупация на Чехословакия от чужда армия и държава“. Умереният, хуманен и по отношение на окупатора и плуралистичен като аргументация модус на текстовете контрастира от днешна гледна точка драматично емоционално с последвалата съдба на Йесенска като активен деец на антинацистката съпротива и със смъртта ѝ през 1944 г. в концлагера „Равенсбрюк“.

Непременно трябва да се изтъкне високото аналитично ниво на встъпителната студия, опираща се както на дълбокото и разностранно познаване на епохата, така и на най-модерни постижения в литературната теория. Препоръчвам тя да се чете задължително не само като разкриваща мотивацията на съставителя доц. Григоров, но и като много важен ключ за пълноценно вникване в публикуваните творби.

Ако се съди по датирането на проекта, в който е вписана рецензираната антология, първоначалният замисъл да се проучат, представят и обговорят интердисциплинарно литературните и публицистичните проекти на настроенията, търсенията, лутанията и моралните кризи и преграждания на интелектуалците от включените четири държави в един сравнително слабо познат и анализиран научно сложен исторически период, неочаквано е придобил много по-изострени и мащабни измерения през последните близо две години от съдбините на Европа. „Светът от вчера“ неочаквано се оказва плашещо изоморфен със „света от днес“. След много десетилетия относителен световен мир, след много поколения, познавали войната само абстрактно, сега на нашия континент „предчувствието“, „интуицията“ за война отново тегне с голяма сила. В този смисъл и проектът, и разглежданият сборник влизат в плътна корелация с настоящия момент и ценността им освен другото се увеличава и от това, че са във висша степен илюстрация както на *социалния потенциал* на литературата (особено в подобни „тревожни“ времена), така и на нейната *социология*.

Накрая, в качеството си на литературовед бохемист и дългогодишен преподавател по чешка литература и славянски литератури като доц. Григоров, намирам, че предложеният за публикуване сборник ще служи отлично и като помагало за студентите по тези две дисциплини. От включените в антологията текстове представени досега в България са само тези на класика Карел Чапек, но и те са с днешна дата сравнително трудно достъпни. Останалите текстове са напълно нови за българския дискурс и в този смисъл „изнамирането“ им, предлагането им в чудесни преводи на доц. Григоров (с едно изключение) и вещото им аналитично интерпретиране във встъпителната студия са несъмнен принос.

Анжелина Пенчева

**Емил Басат. *Радостите и тегобите на българската бохемистика*.
София: Парадигма, 2023, 477 с. ISBN 9789543265206.**

Книгата на Емил Басат – литературен журналист и историк на превода, запълва сериозна празнина в познанието ни за историята на българската бохемистика. Изданието е реализирано с подкрепата на Министерството на културата, като в него авторът прави опит да сглоби чрез жанра на анкетата един общ пъзел от портретите на най-значимите бохемисти в България – преводачи, университетски преподаватели и пр. Целта на книгата е не само да ни представи жизнения и творческия път на най-бележитите ни бохемисти, но и да подчертае техния принос в развитието и задълбочаването на българо-чешките културни контакти.

Книгата е в обем от 477 страници, което само по себе си свидетелства за големия труд, който авторът е положил, за да представи в пълнота различните участници. Всяка отделна глава представлява интервю с изявени бохемисти, разкриващо причините за избора им на професионален път, както и ролята на Чехия в живота им. Акцент е поставен върху отношението им към превода като тяхно ключово занимание и дори неизбежна съдба. Обособени са четиринадесет глави, всяка от които представя бохемистите в следния ред: Васил Самоковлиев, Людмила Кроужилова, Атанас Звездинов, Маргарита Младенова, Йорданка Трифонова, Владимир Пенчев, Анжелина Пенчева, Жоржета Чолакова, Гинка Бакърджиева, Радост Железарова, Добромир Григоров, Маргарита Симеонова, Александра Трифонова, Борислав Борисов. Заедно със снимката на всеки един от тях авторът добавя и своеобразно мото към анкетите – поанта на отделните интервюта.

Първата глава е посветена на Васил Самоковлиев, който разказва за семейството, рода си и неговите гръцки корени, за колорита на своя ро-



ден град – Поморие, за гимназиалните си години в Руската гимназия в Пловдив, които се оказват решаващи за афинитета му към филологията и за избора му на професия в бъдеще. И тук, както и при други бохемисти, изборът на чешки език в специалността „Славянска филология“ е на случаен принцип (в неговия случай всяка година са се редували славянските езици, които се изучават в Софийския университет, а точно тогава е бил ред на чешкия). Тази „случайност“ обаче се оказва щастлива, тъй като след едномесечно пребиваване в Прага още в началото на следването си Самоковлиев решава да я превърне в своя съдба. От текста научаваме за други важни моменти от живота на бохемиста – за работата му като екскурзовод в Прага, по българското Черноморие и на остров Корфу; за живота му в чешката столица, където остава цели 22 години; за педагогическия му стаж като преподавател в Пловдивския университет още от основаването на специалността „Славянска филология“. Основна част от главата заема преводаческата дейност на Самоковлиев. Авторът на книгата се опитва да намери отговор на въпросите, свързани с дефиницията за превод, както и с отношението на интервюирания към превода като интелектуално занимание. Посочен е и внушителният брой преведени произведения, голяма част от които са класически заглавия на чешката литература. Самоковлиев се занимава с художествен превод и до днес, като в списъка с имена на преведени автори са тези на Карел Чапек, Владислав Ванчура, Йозеф Шкворецки, Бохумил Храбал, Милан Кундера и др. В анкетата Васил Самоковлиев говори искрено и открито за себе си и отношението си към Чехия, изграждайки представата за един оптимистичен, харизматичен и дълбоко свързан с чешката култура и език човек.

Следващата анкета е свързана с друго знаково име за българската бохемистика – Людмила Кроужилова. Интервюто с нея е кратко, като тук авторът разчита предимно на нейните „лирически прозрения“, свързани с първите ѝ впечатления от България, студентските ѝ години в Прага, срещата с бъдещия ѝ съпруг – Янко Бъчваров. Освен че е дългогодишен преподавател по чешки език в Софийския университет и автор на учебници и речници по чешки език, г-жа Кроужилова е забележителен преводач на българска поезия и проза. В книгата е публикуван списък с всички заглавия в неин превод, като сред големите имена на български поети и писатели са Пейо Яворов, Блага Димитрова, Теодор Траянов, Йордан Йовков, Емилиян Станев, Борис Христов и др. Една от последните ѝ инициативи е свързана с антологията на съвременната чешка поезия *До другата трева* (2020), където работи с колектив от преводачи.

Атанас Звездинов е следващото голямо име, което намира своето място в този своеобразен летопис на българската бохемистика. И тук откриваме списък на преведената от него литература от чешки и словашки език, като задължително трябва да споменем две сериозни книги, излезли на български език – сборника с балади *Китка* от К. Я. Ербен и поемата *Май* на гениалния чешки поет романтик К. Х. Маха. И тук, както и в предходните глави, усещаме носталгията на бохемиста по преживяванията му в Прага заедно с близкия му приятел – друг изтъкнат преводач – Вълчо Раковски. Интересни са спомените за дружбата му с Янко Бъчваров и Григор Ленков – всички съдбовно свързани с Чехия.

На проф. д.ф.н. Маргарита Младенова е посветена следващата част от книгата. В анкетата тя разказва за себе си и за впечатленията си от чехите, откроявайки като белег на техния манталитет високото ниво на почтеност и културата на общуване. Подчертан е големият принос на проф. Младенова за създаването на двутомния *Чешко-български речник*, а разказът ѝ за всички перипетии, през които преминава издаването му, предизвиква особен интерес. Дългогодишната преподавателска дейност на проф. Младенова ѝ дава основание да даде обобщена оценка за състоянието на бохемистиката, чието ниво тя определя като високо – поне що се отнася до академичния състав. Съчетаването на различни дейности, свързани с чешкия език, характерно за повечето бохемисти, представени в книгата, е част и от живота на Младенова – преводач, автор и редактор на учебници, речници и помагала, университетски преподавател, съучредител на „Бохемия клуб“, главен редактор на сп. „*Номо bohemicus*“. Като един от най-значимите си преводи определя този на класическото произведение на Я. А. Коменски *Лабиринтът на света и раят на сърцето*. Тук си струва да добавим още и преводите ѝ на съвременна чешка проза, сред които се открояват заглавия от М. Вивег и С. Рихтерова.

Доц. д-р Йорданка Трифонова е следващият бохемист, представена в разглежданата книга. Професионалната ѝ работа в ИБЕ към БАН и в Софийския университет е съпроводена с активна преводаческа дейност на редица значими произведения (поезия и проза) на Карел Чапек, Ярослав Хашек, Якуб Демъл, Йозеф Шкворецки, Вацлав Хавел и др. Преводът според нея изисква много предварителна работа, свързана с прецизно запознаване с личността на автора и със социокултурния контекст на времето, в което той твори. Стреми се да се запознае максимално и с критическата литература за произведението, интересува се от прототипите на герои, от литературното направление, към което принадлежи писателят, и пр. Самата тя определя превода като общуване с автора и читателя едновременно.

Проф. д-р Владимир Пенчев и доц. д-р Анжелина Пенчева са тандем както в личния живот, така и на професионалната сцена. Състуденти, съпрузи, бележити имена в родната бохемистика. Биографията на проф. Пенчев е дълбоко свързана с Чехия и чешката култура. Роден и прекарал детските си години в Стара Загора, той изкарва гимназиалните си години в София, учейки руски език. По-късно в университета по неволя попада в специалността „Руска филология“ (заради неуспешен изпит по история), а година по-късно се прехвърля да учи славянска филология. Вл. Пенчев отговаря на въпросите на автора с присъщата му самоирония и чувство за хумор. Разказва за неизменната си работа като екскурзовод по Черноморието в продължение на много години. Тази своя дейност той определя като много полезна за изучаването на чуждата култура и разбирането в дълбочина на менталитета на чехите. Тя му помага и в работата като учен, занимаващ се с етнология и фолклористика. Понастоящем проф. Пенчев е директор на ИЕФЕМ към БАН, където дълги години работи в секцията „Сравнителни фолклористични изследвания“. Научните му интереси са свързани с изучаването на българо-чешките фолклористични контакти, с българските общности в Средна Европа, а техен плод са десетки монографии в авторство и съавторство. Интерес предизвика и голямото по обем изследване *История на Чехия*, което излиза през 2018 г. в съавторство с чешкия историк Ян Рихлик. По отношение на превода Владимир Пенчев споделя, че често работи заедно със съпругата си Анжелина Пенчева, доказала се във времето като авторитетна преводачка от чешки. Личността на г-жа Пенчева е колоритна, артистична и енергична – такива епитети използва Е. Басат, за да я опише от първо лице. Самата тя разказва със страст за преводаческата си работа, която е внушителна по обем – над 40 заглавия чешка проза излизат в неин превод. Сред тях са както класици, така и съвременни автори: Карел Чапек, Ярослав Хашек, Бохумил Храбал, Милан Кундера, Иржи Крапхвил и много други. След като защитава докторат по чешка литература в Карловия университет в Прага, А. Пенчева е избрана за доцент в Югозападния университет в Благоевград. Все пак голямата ѝ любов се оказва преводът (освен с художествен тя се занимава със синхронен и консеквативен превод) и той надделява над другите ѝ занимания. Пенчева разказва за трудностите, но и за удовлетворението, което ѝ носи преводаческото изкуство, като подчертава значението на работата си като редактор в „Народна култура“ за формиране на прецизно аналитично отношение към текста.

Следващото голямо име в българската бохемистика, на което Емил Басат задава своите въпроси, е това на знаковата пловдивска бохемистка

проф. д.ф.н. Жоржета Чолакова. Изключително богатата ѝ професионална биография е доказателство за разностранните ѝ интереси като учен, преподавател и преводач. Проф. Чолакова е един от малкото български бохемисти, защитили докторат в Прага с дисертация, издадена по препоръка на научното жури в Университетското издателство „Каролинум“. Дългогодишен преподавател по славянски литератури и по чешка литература в Пловдивския университет, който самата тя завършва в първия випуск на специалността „Славянска филология“, Жоржета Чолакова е съдбовно свързана и с френския език, който изучава в елитната Френска гимназия в Стара Загора. Била е лектор по български език и литература във Франция – в Провансалския университет и в Сорбоната в Париж. Редактор и съставител е на редица авторитетни международни и български издания, сред които се отличава сп. „Славянски диалози“, превърнало се в трибуна на славистичната общност. Автор на фундаментални научни трудове на български и чешки език, сред които са *Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм* (1998) и *Поетика на меланхолията* (2019). Проф. Чолакова говори за заниманията си с превод изключително завладяващо – може би защото превежда предимно поезия, а това изисква особен вид нагласа и интимност на преживяването. Проникновен изследовател на творчеството на Карел Хинек Маха, Жоржета Чолакова прави един от най-добрите преводи на поемата *Май*, за който е отличена с грамота и почетен медал на Съюза на чешките писатели. Поезията е голямата ѝ страст – освен многобройните преводи на стихове, които прави, самата тя пише поезия, която обаче споделя само с най-близките си приятели. За превода проф. Чолакова казва, че вероятно звучи парадоксално, но той притежава някои предимства пред оригинала, защото има шанса да преражда многократно авторовия текст, доближавайки го до следващите поколения. Сред превежданите от нея чешки поети са Витезслав Незвал, Ярослав Сайферт, Отокар Бржезина, Владимир Холан, Владимир Кршиванек и др.

Доц. д-р Гинка Бакърджиева е следващият бохемист, включил се в литературните анкети на автора. Нейното име е добре известно на славистичната общност – тя е дългогодишен преподавател в Пловдивския университет и е изявен преводач на художествена литература. Понастоящем е лектор по български език и литература в Карловия университет в Прага. Макар и интересът към българистиката и въобще към филологиите да е занижен в последните години, Бакърджиева споделя, че той все още е жив – вероятно заради традицията в българо-чешките контакти, датиращи от времето на Възраждането. В превод на Гинка Бакърджиева излизат редица книги, както и филми за националната телевизия.

Сред превежданите от нея автори на художествена литература са Витезслав Незвал, Владислав Ванчура, Йозеф Шкворецки, Ладислав Фукс и др. Бакърджиева разбира превода като процес на съпреживяване, при който преводачът се превръща в интерпретатор и посредник между култури.

Доц. д-р Радост Железарова е преподавател в Катедрата по славянско езикознание в Софийския университет, преводач на художествена литература и филми, съосновател на „Бохемия клуб“. Интересите ѝ към чуждия език и култура се формират в Руската гимназия в София, откъдето тръгват мнозина професионалисти в областта на филологията. В анкетата под формата на виртуален разговор Железарова споделя за първата си среща (отново случайна) с чешкия език и неговата роля в живота ѝ. В неин превод излизат голяма част от книгите на съвременната чешка авторка Петра Соукупова, както и още редица имена на чешката литературна сцена от деветдесетте години до днес. За превеждането казва, че е прозорец към един друг свят, в който човек встъпва дори без да напуска своя.

Авторът определя доц. д-р Добромир Григоров като „един усмихнат бохемист“, споделяйки за приятелството си с него и общата им работа покрай заснемането на необработения пражки архив на поета Кирил Христов. Доц. Григоров преподава чешка литература в Софийския университет, а в периода 2006 – 2010 г. е лектор в Карловия университет в Прага. Именно там се заема със задачата да дигитализира архива на Кирил Христов и да го предостави на Националната ни библиотека в София. Задълбочен изследовател на Милан Кундера, автор на две монографии, както и на редица научни статии и студии, Григоров се занимава и с превод на съвременна литература. Даниела Ходрова, Михал Айваз, Алена Морнщайнова са само част от имената, чиито произведения са излезли в негов превод.

Биографията на Маргарита Симеонова е интересна и малко по-различна от тази на другите преводачи, представени в книгата, заради дългогодишните ѝ занимания с „институционален“ превод към Българския езиков департамент на Европейската комисия в Люксембург. Отговорността и сложността на този тип превод, както сама споделя, идва от нуждата текстът да поражда еднакъв правен ефект в различните държави. Макар и да се занимава с това от 2011 година насам, Симеонова има своя академична кариера – защитава докторат по съпоставително езикознание и в продължение на седем години преподава чешки език на студентите в Софийския университет, а три години преподава български език в Карловия университет в Прага. Благодарение на нейните превода-

чески усилия на български език излиза тетралогията на Владимир Мацура *Грядущият*, която Емил Басат определя като най-съкровения ѝ превод. Голяма част от анкетата е посветена именно на заниманията ѝ с текстовете на Мацура и на предизвикателствата, които те поставят пред преводача.

Професионалният път на Александра Трифонова съчетава две специалности – история и чешки език. Тя защитава докторат по средновековна история в Софийския университет и дълги години се занимава с архивистика. Оттук тръгва и нейният научен интерес към проучването и документирането на житейския път и приноса на „българските чехи“ за българската култура. От виртуалното интервю с нея разбираме за сътрудничеството между държавните архиви на България и Чехия, в резултат на което се откриват ценни за нашата история документи. В последните години Трифонова се занимава с проучване на кореспонденцията на К. Иречек с Иван Брожка (основоположник на класическата филология у нас), като се надява трудът ѝ във вид на книга да види бял свят в най-скоро време.

Най-младият представител на пловдивската бохемистика – Борислав Борисов – също намира своето място в книгата на Басат. Д-р Борисов защитава дисертация, свързана с кодифицирането на чешкия език през Възраждането, като преподавателската му кариера в Пловдивския университет започва още от докторантската скамейка. Като преводач се специализира в превода на игрални, детски и документални филми за Българската национална телевизия. Автор е на една монография и е преводач на десетки научни статии, есета и разкази. Счита, че предимството да завършиш славянска филология, е в това да се чувстваш „в свои води както в българистиката, така и в бохемистиката“.

Галерията от творчески личности в книгата на Емил Басат предлага не само полезно и интересно четиво за всички, изкушени от бохемистиката, и по-специално – от чешката литература, но е важна страница от историята на българското преводаческо изкуство и на културния диалог като фактор за междучовешкото и междулитературното общуване.

Росина Кокудева

Кольо ГЕНЕВ (thekgenev@gmail.com) е редовен докторант по руска литература на XIX век към Катедрата по руска литература в СУ „Св. Климент Охридски“ с научен ръководител проф. д.ф.н Людмил Димитров. Тема на дисертационния му труд е „Прозата на М. Ю. Лермонтов: конструиране на героя“. Следвал е специалността „Философия“ и е завършил магистратура по руска литература. Научните му интереси са в областта на литературните процеси в Руската империя от първата половина на XIX век и тяхното влияние върху Достоевски, както и в областта на руската философия от XIX век.

Паола ГРАСО (Paola Grasso, paola.grasso@unive.it) е завършила магистратура в университета „Ка' Фоскари“ през 2023 г. и понастоящем е докторант в Департамента по лингвистични и сравнителнолитературоведски изследвания към същия университет. Научните ѝ интереси са в областта на текстуалния анализ на старобългарски текстове.

Д-р Димана ИВАНОВА (dimanaiv@gmail.com) е завършила славянска филология (бохемистика) в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Дисертационния си труд на тема „Консерве lyrického subjektu v poezii českých dekadentů v srovnávacím aspektu“ („Концепцията за лирически субект в поезията на чешките декаденти в сравнителен аспект“) е защитила през 2011 г. във Философския факултет на Карловия университет в Прага. Изследователските ѝ интереси са в областта на сравнителното литературознание, съвременната чешка и словашка поезия, теорията на превода. Занимава се с писане и превод на поезия, автор е на три стихосбирки на български език: *Покана за баща* (2012), *Азбука на желанията* (2016) и *Розово слънце* (2021), две издадени на словашки *Som jako morská voda* (*Аз съм като морска вода*, 2018), *Ružové slnko* (превод: Гана Гичева, 2024), една на сръбски – *Ružičasto sunce* (превод: Сафета Осмичичич, 2022) и чешко-английското издание *Pohraniční krajiny/Border landscapes* (*Гранични пейзажи*, 2023). Поезията ѝ е превеждана на 13 езика и е публикувана в реномирани литературни издания и антологии в България и чужбина. Съставител и преводач е на *Гласове от сърцето на Европа. Антология на съвременна чешка поезия* (изд. Мегатринт, 2023), включваща творби на 23 съвременни чешки автори. Превежда поезия от чешки, словашки и френски език и има множество публикации в българския литературен печат.

Носителка е на няколко международни награди за поезия, както и на наградата на Съюза на преводачите в България за ярки постижения в областта на превода от български на чужд език за 2018 г. Член е на Съюза на българските преводачи, на Чешко-словашката асоциация по

сравнително литературознание и на Съюза на чешките и на българските журналисти. От 2012 до 2017 година работи като учител по френски език в Словакия, от 2020 до 2023 година – в Чешкия център в София, а от 2023 година до днес – в консулския отдел на Словаккото посолство в София като референт за култура и образование.

Д-р Росина КОКУДЕВА (rosina_bg@yahoo.com) е завършила славянска филология (бохемистика) в ПУ „Паисий Хилендарски“. Многократно е специализирала в Карловия университет в Прага. През 2015 г. защитава докторат в СУ „Св. Климент Охридски“, чийто резултат е монографията *Божена Немцова – Ангел Каралийчев. Общи фолклорни модели в приказното творчество* (2018). Интересите ѝ са в областта на българската детска литература, чешката литература и сравнителните фолклористични изследвания. Понастоящем работи в ИЕФЕМ – БАН. Най-новите ѝ проучвания са в областта на градските легенди и други форми на съвременен фолклор.

Проф. д-р Илияна КРЪПОВА (Iliyana Krupova, krapova@unive.it) е преподавател по езикознание и българистика в Университета „Ка’ Фоскари“, Венеция, Италия. Авторка е на книгите *Лекции по езикознание* (2000), *Ноам Чомски. Студии за езика и философията на ума* (съст. и превод, 2012), *Морфосинтаксис на личните глаголни форми* (2014), *Българо-италиански/Италианско-български речник* (в съавторство с Д. Селвиели, А. Асенова, М. Попова, Милано, 2017), както и на студии и статии, посветени на българския език в славянски и балкански контекст. Последната ѝ монография в съавторство е посветена на европейския езиков съюз и мястото на българския език в него. Интересите ѝ са в областта на общата лингвистика, генеративната граматика, съпоставителната лингвистика, лингвистичната типология и историята на българския език.

Д-р Мачей КШЕМИНСКИ (Maciej Krzemiński, maciej.krzeminski@pans.wloclawek.pl) е преподавател в Държавната академия за приложни науки (Państwowa Akademia Nauk Stosowanych) във Влоцлавек, Полша. Автор е на десетки статии и на монографиите *Общуване, емоции, стрес, асертивност и емпатия: ученикът пред предизвикателствата на днешния ден* (*Komunikacja, emocje, stres, asertywność i empatia: student wobec wyzwań współczesności*. Włocławek: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa we Włocławku, 2015), *Деца и младежи: литературни, културни и образователни пространства* (*Dziecko i młodzież: przestrzenie literackie, kulturowe i wychowawcze* (Toruń: Wydawnictwo Edukacyjne „Akapit“, 2015). Сферата на неговите научноизследователски

интереси обхваща също така литературата на реализма от втората половина на XX век.

Лука МОЛИНАРИ (Luca Molinari, l.molinari@uw.edu.pl) завършва лингвистика в „Ка' Фоскари“ през 2022 г. и понастоящем е докторант във Варшавския университет и в „Ка' Фоскари“. Научните му интереси са в областта на общото и сравнителното езикознание, както и на морфологията и синтаксиса на българския език.

Доц. д-р Дияна НИКОЛОВА (dianikwork@gmail.com) е преподавател по антична и западноевропейска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Докторската ѝ дисертация на тема „Идеята за човека в старогръцката лирика (архаика и класика)“ е защитена през 2008 г. и е издадена през 2010 г. Автор е още на книгите *От разказа към мита* (1997, в съавторство със Св. Черпокова) и *Транспозиции на пасторалното в Бел епок* (2018), на редица публикации в сборници и в специализирани периодични издания. Съставител е на антологията *Старогръцка лирика* (2001). Професионалните ѝ занимания и интереси са в областта на митологията, фолклора, античната литература и култура, западноевропейската литература, сравнителното литературознание, културологията.

Анда НЯГУ (Anda Neagu, aneagu@yorku.ca) е завършила лингвистика и българистика в „Ка' Фоскари“ през 2019 г. и понастоящем е докторант в Йоркския университет (York University), Торонто. Научните ѝ интереси са в областта на теоретичния и експерименталния синтаксис.

Доц. д-р Анжелина ПЕНЧЕВА (jeni_pen@yahoo.com) е завършила специалността „Славянска филология“ (бохемистика) в СУ „Св. Климент Охридски“ (1981). Работила е като редактор на чешки, словашки и руски преводни книги в ДИ „Народна култура“ (1985 – 1991) и като редактор на изданията на Факултета по славянски филологии в Софийския университет. През 1998 г. защитава в Карловия университет в Прага дисертация върху баладите на К. Я. Ербен. През 2003 г. се хабилитира към ЮЗУ „Неофит Рилски“ в Благоевград с труд върху най-новата чешка проза и от 1 юни 2003 г. е доцент в същия университет. Превежда известни чешки автори: Карел Чапек, Милан Кундера, Бохумил Храбал и др. Член е на Съюза на преводачите в България и на редакционната колегия на списание „Хомо Бохемикус“. Кореспондент е на чешкия ежедневник „Право“ и на чешката секция на BBC. Автор е на книгите *Двата дома на жанра* (2003) и *Мост между вселени* (2003).

Гл. ас. д-р Борислава ПЕТКОВА (bpetkova@uni-plovdiv.bg) е фолклорист и преподавател в Катедрата по етнология към Философско-историческия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Научните ѝ интереси са в областта на словесния и обредния фолклор, на съвременните измерения на фолклора, нематериалното културно наследство, идентичности и наследства на етноконфесионалните общности. Авторка е на монографията *Да направим земя и хора. Разказът за сътворението и грехопадението в българската култура* (2017). От 2011 г. организира международното Балканско лятно училище по религии и обществен живот. Участва в редица национални и международни научни проекти.

Александра СТАНКОВА (stu1603033001@uni-plovdiv.bg) е студентка от специалността „Славистика“ (бохемистика) към Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Участва в културни и образователни мероприятия и научноизследователски проекти, организирани от ПУ „Паисий Хилендарски“, както и от Филологическия факултет на Карловия университет, Прага. Творческите ѝ интереси са в областта на литературата, християнската теология и изкуството.

Милена ТОДОРОВА (stu2003033003@uni-plovdiv.bg) е студентка в специалността „Славистика“ (сърбистика). Участвала е в редица курсове за превод, на които е била отличавана с награда.

Стефания ФИЛИПОВА-МЕРТЗИМЕКИ (Στεφανία Φιλίποβα-Μέρτζιμέκη, sfm@uom.edu.gr) е филолог, българист и преподавател по български език и литература. Завършила е българска филология във ВТУ „Св.св. Кирил и Методий“. От 1999 г. работи като преподавател към Департамента по балкански, славянски и ориенталски науки на Солунския университет „Македония“ (Гърция). Води занятия по дисциплините „Български език като чужд (за начинаещи и напреднали)“, „Анализ на текстове от българската литература“, „Анализ на текстове с икономическа и социално-политическа терминология“, „Културологични аспекти в българската литература“ (курс лекции в магистърската програма „История, антропология и култура на страните от Югоизточна Европа“).

Авторка е на учебници, речници и статии, свързани с проблеми на преподаването на българския език и литература, между които *Учебник по български език за чужденци, I част* (Βουλγαρική γλώσσα για ξένους, Α' Μέρος, Θεσσαλονίκη: Εκδ. Ι.Μ.Χ.Α, 1999), *Българо-гръцки и гръцко-български търговско-икономически речник* (Βουλγαρο-ελληνικό και Ελληνο-βουλγαρικό Λεξικό Οικονομικών και Εμπορικών όρων. Велико

Търново: Phoenix – Faber, 1995, преизд. 2000 г.), както и на десетки статии.

Доц. д-р Димитрина ХАМЗЕ (hamzed@uni-plovdiv.bg) е преподавател по полски език към Катедрата по славистика в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Темата на дисертационния ѝ труд, защитен през 2016 г., е „Езиково изразяване на комичното върху материал от творчеството на Витолд Гомбрович“. Научноизследователските ѝ интереси са в областта на когнитивната лингвистика, семантиката и лингвистичната прагматика, теорията и естетиката на комичното, интеркултурната комуникация, философията на езика, философията на ценностите, културологията. Авторка е на монографиите *Езикът на комичното. Върху творчеството на полския писател новатор Витолд Гомбрович* (2016) и *Гротеск как интеркултурна ценност* (Lambert Academic Publishing, 2018).

Проф. д.ф.н. Дечка ЧАВДАРОВА (d.tchavdarova@gmail.com) е дългогодишна преподавателка по руска литература на XIX век към Катедрата по история и теория на литературата в Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“. Научните ѝ интереси са в областта на теорията, поетиката и историята на руската литература (XIX в.). През 1989 г. защитава докторска дисертация на тема „Повестите на Гогол. Поетика и естетически идеи“, а през 2009 г. придобива научната степен „доктор на науките“ (текстът на дисертацията заляга в основата на монографията ѝ *Rus(oist)кият идеал. Понятието естественост и автопортретът на руснака в руската литература на XIX век*, 2009). Авторка е на стотици научни публикации в България и чужбина, между които се открояват монографиите: *Ното legends в русской литературе XIX века* (1997), *Проблеми на межкултурната комуникация в руската литература на XIX век* (2007), *Храната/трапезата в руската литература (средата на XVIII – началото на XX век). Метафора и изобразена реалност* (2010), *Русия и руската литература в творчеството на Ив. Вазов* (2015).

СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ТЕКСТОВЕТЕ

Предложените за публикация текстове се изпращат на адрес: **slavdialozi@gmail.com**. Приемат се материали, които не са публикувани в друго издание на български език.

Всяка годишнина се състои от две книжки, като първата е нетематична, а втората – тематична. Темата на предстоящата годишнина се обявява на сайта на списанието (<https://dialozi.uni-plovdiv.bg/>) най-късно до края на юли.

Сроковете за изпращане на статии, преводи и рецензии са, както следва: **за нетематичния брой – 30 ноември, за тематичния – 31 май**. Нетематичната книжка излиза от печат до края на май (следващата година), а тематичната – до края на ноември (същата година).

Всеки автор и преводач, който предлага текст за публикация, трябва да приложи и кратка автобиографична справка: научни степени и звания, месторабота, сфера на творчески интереси, най-важни публикувани книги (в скоби посочва годината на издаването), награди.

I. Стандарт за оформяне на научните статии

Приемат се научни статии за следните рубрики: „Памет“, „Културна история“, „Езикознание“, „Литературознание“, „Славистиката по света“, „Дебюти“.

Текстовете трябва да бъдат с минимален обем от 15 000 знака. Публикуват се и студии с обем от 45 000 до 60 000 знака. Страниците не се номерират.

Чуждестранните научни статии се публикуват в превод на български език.

Шрифт на основния текст: Times New Roman; подравняване: двустранно (Justify), междуредие: единично (Single), размер 12 pt. Отстъп за нов ред: 1,25; формат **.doc**.

В случай че са използвани **други шрифтове**, те трябва да се изпратят като прикачени файлове на посочения електронен адрес, а текстът да бъде предаден във формат **.doc** и **.pdf**.

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, 14 pt.).

Преди основния текст на статията се включват кратка **анотация и ключови думи на руски и на английски език** (всяка една от двете анотации заедно с ключовите думи да бъде в обем между 800 и 1000 знака). Преди анотацията се изписват на съответния език името на автора и заглавието на статията. Размер на шрифта – 11 pt., Bold, Single.

Цитирането на източниците в текста (фамилия на автора, транскрибирана на български, шпация, година на изданието, двоеточие, шпация, номер на страницата) става в кръгли скоби по следния модел: (Куцаров 2007: 45). Ако е сборник, се посочва фамилията на редактора или съставителя, запетая, след което се изписват „ред.“ или „съст.“, годината на изданието, двоеточие, шпация, номерът на страницата, напр. (Апресян, ред. 2003: 56).

Бележките към текста се дават под линия на всяка страница (Times New Roman; Single, 10 pt.).

Заглавията на произведения се изписват в курсив (*Italic*) без кавички.

Заглавията на периодични издания се отбелязват с кавички (Normal).

Библиографията се прилага в края на статията. Най-напред вляво на страницата след пропускане на празен ред се изписва заглавието на рубриката: ако текстът е на български/руски: **ЛИТЕРАТУРА** (Small caps, Bold, 12 pt.). Пропуска се един ред. На следващия ред започва подреждането на авторите в азбучна последователност, без номериране (Times New Roman; Single, 12 pt.).

Библиографският опис включва **само** цитираните или споменатите в основния текст заглавия и/или автори. Ако библиографската единица е на кирилица, след изписването на оригиналния език името на автора и заглавието се **транслитерират** на латиница и се поставят в **квадратни скоби** [], като **преди затварящата скоба се пише точка** (вж. по-нататък примерите).

Оформянето става по следния начин:

- фамилия на автора (ако е сборник – фамилия на редактора); фамилията на чуждоезичните автори се **транскрибират** на кирилица;
- година на издаване (и двете – **Bold**), двоеточие, шпация;
- фамилия, запетая, инициал или инициали на автора (с точка и шпация, ако инициалите са два) в оригинал (Normal), след което се оставя шпация;
- заглавието на книгата или сборника (*Italic*), след което се поставя точка;
- град, двоеточие, шпация, издателство (името му **не** се дава в кавички, когато не е предшествано от съчетания като УИ, ИК и др.), запетая, шпация, годината на издаване и точка (Normal).

Ако е цитирана статия, заглавието ѝ се дава в Normal, поставя се **точка, шпация, след това се пишат две наклонени черти (//)** 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 след него), както и страниците на статията (с дълго тире, огранено с шпации, напр. 15 – 25). Когато статията е от вестник, след

броя (№ и шпация след него) се добавя датата, а на последна позиция – страниците. В края се поставя точка.

При електронните източници след заглавието се дава датата на публикацията и страниците (ако са посочени), след това – в ъглести скоби – адресът на съответния уебсайт, а накрая в кръгли скоби – датата на влизане (вж. примерите по-долу).

При повече публикации от един и същи автор през една и съща година след годината (без шпация) се слага буква а, б, в.

За имената на чуждите автори при **транслитерацията** в квадратните скоби се запазва изписването им в оригиналния език: напр.

Вьолфлин 1985: Вьолфлин, Х. *Основни понятия на историята на изкуството*. [Wölfflin, H. Osnovni ponyatiya na istoriyata na izkustvoto.] София: Български художник, 1985.

За улеснение уеднаквяваме някои принципи на транслитерация там, където е логично.

Общи принципи на транслитерация на някои специфични буквени знаци и съчетания в българския и в руския език:

Български език и руски език	Транслитерация на български думи	Транслитерация на руски думи
ж	zh (zhena)	zh (zhit')
х	h (hlyab, tih)	h (hleb, tihij)
ц	ts (tsentar)	ts (tsentr)
ч	ch (chas)	ch (chas)
ш	sh (nash, Pashov)	sh (nash, shestoj)
ы	–	y (syn, kryzhovnik)
ё	–	e (elka, ezh, emkij, Fedorov)
э	–	e (etot, poet)
й (само в края на думата)	j (geroj, HO geroya)	j (geroj, HO geroya, russkij, molodoj, emotsional'nyj; istorij, ponyatij)
йо,ьо,ю,я	y (rayon, Karagyzova, tyutyun, yabalka, slavyanski, evropeyski, Slaveykov, istoriya, ponyatiya, mladiya, mladiyat)	y (yunost', Yuriy, yabloko, yazyk, slavyanskij, evropeyskij, Slaveykov, istoriya, ponyatiya, molodaya)
Краесловно -ия → ia (в същ. собств. имена)	Chehia, Maria, Sofia, Rusia	Chehia, Maria, Sofia изкл.: Rossiya

Редакционният екип настойчиво моли да се обърне внимание на **разликата при транслитерация** на едни и същи кирилски букви (вж. табли-

цата по-долу). Тази разлика се налага от действието на различни закони за транслитерация в двата езика¹.

Различни принципи на транслитерация на едни и същи буквени знаци в българския и в руския език:

Български език и руски език	Транслитерация на български думи	Транслитерация на руски думи
щ	sht (shtastie)	shh (shhast'e, Shherba, govoryashhij)
ъ	y (sinyo, shofyor)	' (lingvokul'tura, rech')
ь	a (san, patnik, Grancharov)	'' (два последователни апострофа без интервали) (ob''yasnenie)

При транслитериране на сръбска кирилица името на автора и заглавието се изписват на сръбска латиница.

Пейчић 2015: Пејчић, А. Улога у „свету“, „свет“ у улози: грађанске драме Бранислава Нушића. [Pejčić, A. Uloga u „svetu“, „svet“ u ulozi: građanske drame Branislava Nušića.] // *Philologia mediana*, 2015, № 7, 177 – 193.

За транслитерирането от кирилица на имена, придобили популярност във форма, несъвпадаща с правилата на споменатия закон за транслитерация от български на английски, се допуска популярното им изписване, напр. Paisii, Jakobson. Същото се отнася за романизацията на руска кирилица: Bakhtin, Chekhov и др.

Пунктуационните знаци и в основния текст, и в библиографията (преди всичко кавички, двоеточие и тирета) се изписват според нормата, утвърдена за съответния език: напр. българските кавички са долни и горни, обърнати винаги навън („имам“), руските кавички са ъглести «без интервали» за разлика от френските, които също са ъглести, но «с интервали»; английските кавички са само горни и са обърнати към думата (“what”). Чешките, сръбските и хърватските кавички са идентични с българския стандарт, а полските се различават само по затварящите, които са обърнати навътре („tutaj”).

¹ При транслитерирането е необходимо да се следват правилата от *Закона за транслитерация* от български на английски (обн. – ДВ, бр. 19 от 13 март 2009 г., посл. изм. – ДВ, бр. 98 от 13 декември 2019 г.) – може да бъде намерен напр. тук: <<https://www.lex.bg/laws/ldoc/2135623667>>. Препоръчва се да се използва инструментът за автоматично транслитериране от българска кирилица, следващ този закон: <<https://slovoed.com/transliteration/>>, като се отчитат посочените по-горе изключения. В руски текстове за удобство се следват правилата за опростено транслитериране, които са описани подробно тук: <<http://docs.cntd.ru/document/1200113788>>, като се имат предвид указаните по-горе изключения. Препоръчва се да се използва инструментът за автоматично транслитериране на Яндекс, който е най-близо до избрания стандарт и позволява да се избират някои филтри: <<https://www.seo-ap.ru/translit/>>.

Примери за оформяне на библиографията

ЛИТЕРАТУРА

Монографии

Караулов 1999: Караулов, Ю. Н. *Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть*. [Karaulov, Yu. N. *Aktivnaya grammatika i assotsiativno-verbal'naya set'*.] Москва: ИРЯ РАН, 1999.

Куцаров 2007: Куцаров, Ив. *Теоретична граматика на българския език. Морфология*. [Kutsarov, Iv. *Teoretichna gramatika na balgarskiya ezik. Morfologiya*.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2007.

Лейкоф, Джонсън 1980: Lakoff, G., Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Норман 1994: Норман, Б. Ю. *Грамматика говорящего*. [Norman, B. Yu. *Grammatika govoryashhego*.] Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1994.

Статии

Георгиев 1985: Георгиев, Вл. Възникване на нови сложни глаголни форми със спомогателен глагол „*имам*“. [Georgiev, Vl. *Vaznikvane na novi slozhni glagolni formi sas spomagatelen glagol „imam“*.] // Вл. Георгиев. *Проблеми на българския език*. София: БАН, 1985, 113 – 137.

Хоржинек 1969: Hořinek, Zdeněk. // *Divadlo* 20, 1969, č. 2, 71 – 75.

Електронни издания

Ефтимова 2011: Ефтимова, А. Психолингвистиката – що е то? [Eftimova, A. *Psicholingvistikata – shto e to?*] // *Litera et Lingua*. Електронно списание. 2011, т. 8, кн. 1, <<https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2011/8/1/eftimovaa>> (14.05.2019).

Ако статията е от вестник, оформлението е следното:

... // *Литературен глас*, V, № 161, 24.IX.1932, с. 4.

В статиите, написани на чужд език, се запазва същият формат, като библиографските данни се дават на езика на статията или транслитерирани.

II. Стандарт за оформяне на преводите

Всеки предложен превод е придружен със съответния оригинал.

При превод на научна статия се спазват посочените по-горе правила.

При превод на художествен текст преводачът трябва да представи:

- творческа биография на преведения автор (от 4000 до 5000 знака),
- снимка на преведения автор,

- пълни библиографски данни на ползвания източник, от който е взет съответният оригинал.

В случай че преводачът включва пояснителни бележки под линия, трябва в края на всяка от тях да отбележи: – Б. пр. Респективно, ако в текста има авторски бележки, се добавя: – Б. а.

Името на преводача се слага след текста.

III. Стандарт за оформяне на рецензиите

Публикуват се рецензии за:

- научни издания, излизали в България и в чужбина, които имат отношение към славянските езици, литератури и култури;
- преведени на славянски език художествени книги на български автори;
- преведени на български език художествени книги на значими писатели от славянския свят.

Обемът на рецензиите е между 10 000 и 20 000 знака.

Вместо заглавие се дават пълни библиографски данни на рецензираната книга, включително ISBN и общият брой на страниците (Bold).

Пример: *Александър Пушкин. Драматургия. Театрална естетика (съставителство, предговор, коментарен апарат и превод от руски: Людмил Димитров). София: ИК „Колибри“, 2019, 568 с. ISBN 978-619-02-0526-5.*

Рецензиите се публикуват на български език.

Името на рецензента се слага след текста. Под него се дава името на преводача (ако има такъв).

Рецензираната книга трябва да е публикувана най-много три години преди годишнината на списанието, за която е предвидена рецензията.

Забележка

Редакционният екип си запазва правото да не публикува текстове, които не са оформени по посочения стандарт и не са предадени на съответния електронен адрес до определения краен срок.

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Списание за славянски езици, литератури и култури

година XXI, 2024, книжка 33

Българска, първо издание

Коректор: Гертана Иванова

Предпечатна подготовка: Георги Ташков

Печат и подвързия: Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2024

ISSN 1312-5346