

Studia Litteraria Serdicencia

6

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Пламен АНТОВ (*главен редактор*)

Александра АНТОНОВА (*зам. главен редактор*)

Андриана СПАСОВА

Божана ФИЛИПОВА

Георги ИЛИЕВ

Николай ГЕНОВ

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Боян МАНЧЕВ

Галин ТИХАНОВ

Гражина ШВАТ-ГЪЛЪБОВА

Елена УЗЕНЬОВА

Инна ПЕЛЕВА

Мари ВРИНА-НИКОЛОВ

Миряна ЯНАКИЕВА

Остап СЛИВИНСКИ

Румяна ДАМЯНОВА

Хенрике ШМИТ

АДРЕС

Studia Litteraria Serdicensia

София 1113, бул. „Шипченски проход“ № 52, бл. 17

web: <https://studialiteraria.eu>

e-mail: studialitteraria@gmail.com

ISSN print: 2738-7631

ISSN online: 2815-2999

Институт за литература – Българска академия на науките, 2024

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Studia
Litteraria
Serdicensia

Год. IV ■ 2024 ■ Кн. 6

А. Н. ПЫПИН, ИСТОРИЯ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (1865)
ПРИНЦИПИ ЗА ИЗГРАЖДАНЕ НА ЖАНРОВАТА СИСТЕМА
СРЕЩУ МОДЕРНОСТТА: ЕМИЛ ЩАЙГЕР ПРЕЗ 1960-те

ТЕОДОР ТРАЯНОВ

IN MEMORIAM РУМЕН ШИВАЧЕВ

Igor Kaliganov
**On the First History of Bulgarian
Literature in Slavistics**

(Prehistory and Primary Version of the Text Published by A. N. Pypinn in 1865)

Alexander Panov
Problems of Genre Theory

Angel V. Angelov
**On the Offensive against Modernity:
Emil Staiger in the 1960s**

**Teodor Trayanov in the midst of
Bulgarian Symbolism**

Editor
Bisera Dakova

In memoriam Roumen Shivachev

Editor
Emil Dimitrov

Sofia, 2024
Publishing Center “Boyan Penev”
Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Игорь Калиганов

О первой истории болгарской литературы в славистике

(Предыстория и начальный вариант текста А. Н. Пыпина 1865 г.)

Александър Панов

Проблеми на жанровата теория

Ангел В. Ангелов

В настъпление срещу модерността: Емил Щайгер през 1960-те

Теодор Траянов всред българския СИМВОЛИЗЪМ

Съставител-редактор

Бисера Дакова

In memoriam Румен Шивачев

Съставител-редактор

Емил Димитров

София, 2024

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 6

© Бисера Дакова, Емил Димитров, *съставители*

© Пламен Антоу, *корица и оформление*

© Институт за литература – Българска академия на науките

© Издателски център „Боян Пенев“

СЪДЪРЖАНИЕ

Игорь Калиганов. О ПЕРВОЙ ИСТОРИИ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЛАВИСТИКЕ (Предыстория и начальный вариант текста А. Н. Пыпина 1865 г.)	11
Александър Панов. ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ	45
Ангел В. Ангелов. В НАСТЪПЛЕНИЕ СРЕЩУ МОДЕРНОСТТА: ЕМИЛ ЦАЙГЕР ПРЕЗ 1960-те	71

Теодор Траянов всред българския символизъм

[УВОДНИ ДУМИ]	111
Младен Влашки. ТЕОДОР ТРАЯНОВ ВЪВ ВИЕНА. НАЧАЛАТА НА ЕДНА НОВА БЪЛГАРСКА ПОЕЗИЯ	115
Пламен Антов. МУЗИКАЛНИЯТ ПРИНЦИП: ТРАЯНОВ—ЯВОРОВ, ТРАЯНОВ—ЛИЛИЕВ, ИЛИ КРАЯТ НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ КАТО ОТЛОЖЕНОСТ В ЕЗИКА	142
Михаил Неделчев. ПЕРСОНАЛИСТИЧЕСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ	176
Бисера Дакова. ТРАЯНОВИТЕ ОЗАГЛАВЯВАНИЯ – КОНТЕКСТИ НА СЕБЕ-ЗАЛИЧАВАНЕТО И НА СЕБЕСЪТВОРЯВАНЕТО	184
Вера Радева. КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА СМЪРТТА КАТО СИМВОЛ В ПОЕЗИЯТА НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ	199
Александра Антонова. „ЖРЕЦ БЕЗ ХРАМ, ПЪТНИК ПРЕД МНОГО ПЪТИЩА, ПИЛИГРИМ БЕЗ РЕЛИГИЯ“ (Васил Пундев и Теодор Траянов).....	207
Елка Димитрова. ИСТОРИЯ ЗА ДВАМА РИЦАРИ: ТЕОДОР ТРАЯНОВ И ИВАН ПЕЙЧЕВ	215

In memoriam Румен Шивачев

ПАМЕТ И ДЪЛГ	227
Емил Димитров. В ПАМЕТ НА РУМЕН ШИВАЧЕВ	229
Пламен Антов. МЕТОД И ПРЕДМЕТ: ПОСЛЕДНАТА КНИГА НА РУМЕН ШИВАЧЕВ	239
Румен Шивачев. СИМВОЛЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА – МЕЖДУ ИЗКУСТВОТО И НАУКАТА	253
ИЗБРАНА БИБЛИОГРАФИЯ НА РУМЕН ШИВАЧЕВ	262
АВТОРИ	269

CONTENTS

Igor Kaliganov. ON THE FIRST HISTORY OF BULGARIAN LITERATURE IN SLAVISTICS (Prehistory and Primary Version of the Text Published by A. N. Py-pin in 1865)	11
Alexander Panov. PROBLEMS OF GENRE THEORY	45
Angel V. Angelov. ON THE OFFENSIVE AGAINST MODERNITY: EMIL STAIGER IN THE 1960s	71

Teodor Trayanov in the midst of Bulgarian Symbolism

[INTRODUCTORY WORDS]	111
Mladen Vlashki. THEODOR TRAYANOV IN VIENNA. THE BEGINNING OF A NEW BULGARIAN POETRY	115
Plamen Antov. THE MUSICAL PRINCIPLE: TRAYANOV–YAVOROV, TRAYANOV–LILIEV OR THE END OF BULGARIAN SYMBOLISM AS SEDIMENTATION IN LANGUAGE	142
Mihail Nedelchev. THE PERSONALISTIC SYMBOLISM OF THEODOR TRAYANOV	176
Bisera Dakova. TRAYANOV’S TITLES – CONTEXTS OF SELF-ERASURE AND SELF-CREATION	184
Vera Radeva. ON THE PROBLEM OF DEATH AS A SYMBOL IN THEODOR TRAYANOV’S POETRY	199
Alexandra Antonova. “A PRIEST WITHOUT A TEMPLE, A TRAVELER FACING MANY ROADS, A PILGRIM WITHOUT RELIGION” (Vasil Pundev and Theodor Trayanov)	207
Elka Dimitrova. A STORY OF TWO KNIGHTS: THEODOR TRAYANOV AND IVAN PEYCHEV	215

In memoriam Roumen Shivachev

MEMORY AND DUTY	227
Emil Dimitrov. IN MEMORY OF ROUMEN SHIVACHEV	229
Plamen Antov. METHOD AND SUBJECT: ROUMEN SHIVACHEV’S LAST BOOK ..	239
Roumen Shivachev. THE SYMBOL IN LITERATURE – BETWEEN ART AND SCIENCE	253
SELECTED BIBLIOGRAPHY OF ROUMEN SHIVACHEV (1958–2022)	262
AUTHORS	269

Игорь Калиганов, проф. д.ф.н.

Институт славяноведения – Российская Академия наук, Москва

О ПЕРВОЙ ИСТОРИИ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЛАВИСТИКЕ

(Предыстория и начальный вариант текста А. Н. Пыпина 1865 г.)¹

Резюме. Статья посвящена предыстории и появлению первой истории болгарской литературы в России. Она представляла собой раздел о словесности болгар в „Обзоре истории славянских литератур“, опубликованный в 1865 г., будущим академиком А. Н. Пыпиным. Процесс постепенного накопления материалов, необходимых для ее создания, затянулся из-за многих неблагоприятных исторических факторов и длился чуть более полувека. Столь длительный период объяснялся нахождением болгар под османским владычеством, отсутствием у них национального книгопечатания и высших школ, относительно поздним началом славистических исследований в данной области и другими причинами. В статье работа Пыпина над болгарской темой сравнивается с составлением художником мозаичного панно из многих „пазлов“. Они принадлежали зарубежным ученым Й. Добровскому и П. Й. Шафарику, русским исследователям Ю. И. Венелину, В. И. Григоровичу и И. И. Срезневскому, а также ряду представителей болгарской эмиграции: В. Априлову, Н. Палаузову, Р. Жинзифову и др. Первая версия Пыпинской истории болгарской литературы отражала тогдашний уровень научных знаний славистов по данной проблематике и отличалась наличием множества лакун. Вторая версия Пыпинского раздела о болгарской литературе, опубликованная около 15 лет спустя в двухтомной „Истории славянских литератур“ (Санкт-Петербург, 1879–1881), была гораздо более удачной, обогащенной новыми историко-литературными фактами и научными обобщениями. Указанная „История“ получила широкое международное признание и почти сразу же была переведена на многие западноевропейские языки. Соответствующие извлечения из нее были переведены в Болгарии и Сербии.

Ключевые слова: Болгария, А. Н. Пыпин, первая история болгарской литературы 1865 г., достоинства и недостатки

Появлению истории литературы любого народа обычно предшествует процесс накопления и осмысления учеными необходимых материалов, и литература болгарская не является здесь исключением. По отношению к ней подобный процесс длился чуть более полувека: с 1826 по 1879 г. По моему мнению, его началом является выход в Бude труда „Обзор славянских лите-

¹ Бълг. редактор – доц. д-р **Радослава Илчева**.

ратур по всем наречиям“ на немецком языке² П. Й. Шафарика (1795–1861). А завершение этого процесса ознаменовала публикация в Санкт-Петербурге I тома второго издания „Истории славянских литератур“ с разделом о болгарской литературы от древности до современности³. В качестве вехи я избрал именно второе издание, поскольку в первом, опубликованном в 1865 г. так же в Санкт-Петербурге под названием „Обзор истории славянских литератур“⁴, болгарский раздел имел множество лакун и был не совсем удачным. Авторами и первого, и второго российских изданий являлись А. Н. Пыпин (1833–1904) и В. Д. Спасович (1829–1906), но далее второй ученый упоминается мной редко, потому что в обоих изданиях ему принадлежат только разделы по истории польской литературы, не относящейся к рассматриваемой теме. В данной статье кратко очерчивается постепенное обогащение представлений славистов о литературном развитии болгар благодаря вводу в науку новых материалов и создание А. Н. Пыпиным первого варианта истории болгарской литературы, который может служить иллюстрацией уровня знаний в этой области славистики в середине 60-х годов XIX в.

Длительный процесс рождения первой истории болгарской литературы объясняется многими неблагоприятными историческими факторами:

I. В конце XIV в. Болгария была захвачена османами, после чего ее население около пяти столетий находилось у завоевателей в плену. В неполном объеме государственность страны была восстановлена на части болгарских земель лишь в последней четверти XIX столетия в результате Русско-турецкой войны 1877–1878 гг.;

II. В период османского ига у болгар не было не только высших учебных заведений с профессурой, но довольно долго даже и общественных школ с преподаванием на родном языке и использованием болгарских учебников. Простейшей грамоте и арифметике детей учили местные священники и монахи в так называемых „келейных училищах“ при монастырях и храмах. Первую светскую школу открыли в Габрово на средства меценатов болгар только в 1835 г.⁵ По учебной организации и архитектуре она представляла собой копию Ришельевского лицея в Одессе.

III. Из-за запретов османских властей и эллинизаторской политики греческого духовенства в стране до 40-х годов XIX в. отсутствовали типографии для печатания славянских книг. Первую типографию для подобных

² ŠAFARIK, P. J. *Geschichte Der Slawischen Sprache Und Literatur: Nach Allen Mundarten*. Ofen: Mit Kön und Universitäts, 1826.

³ ПЫПИН, А. Н., СПАСОВИЧ, В. Д. *История славянских литератур*. Санкт-Петербург: Типография Стасюлевича, т. I, 1879, с. 47–137.

⁴ ПЫПИН, А. Н., СПАСОВИЧ, В. Д. *Обзор истории славянских литератур*. Санкт-Петербург: Типография Бакста, 1865, с. 50–90.

⁵ Меценатами выступили обрусевшие одесские купцы Васил Априлов, Николай Палаузов, габровец Феодосий Йовчев и др. См.: СЛАВЕЙКОВ, П. *Габровското училище и неговите първи попечители*. Цариград, 1866.

целей национальный просветитель из Самокова Никола Карастоянов (1778–1874) смог открыть на родной земле лишь в 1847 г. За полтора десятка лет в ней издали около тридцати церковно–религиозных книг и несколько учебников для начальных школ⁶. Книги для болгар печатались в основном за пределами родных земель. Они выходили у сербов в Белграде и Крагуеваце, в Буде у венгров, в Рымнике, Бухаресте и Браиле у румын, в османской столице Стамбуле (который обычно именовался в изданиях „Цариградом“), в Смирне и других городах.

IV. Из-за отсутствия типографий сохранение и распространение слова в болгарских землях долго осуществлялось средневековым рукописным способом, а век рукописей, как известно, бывает недолог. Многие древние болгарские рукописи погибли во время османского завоевания страны. Они сгорали затем в пожарах при налетах на монастыри и церкви албанских и османских разбойников. Их целенаправленно и уничтожали греческие владыки, которые верховодили в местных храмах и обителях и стремились эллинизировать свою болгарскую паству. Их сжигали и сами болгарские священнослужители по причине ветхости манускриптов и отсутствия средств на изготовление копий.

В результате всех этих факторов рукописных памятников национальной литературы в болгарских землях уцелело сравнительно немного. Они сохранились главным образом вне Болгарии в более поздних русских, сербских и валашско–молдавских списках. При этом большинство болгарских литературных произведений были анонимными и не имели указаний на время и место своего первоначального создания. Их прояснение требовало систематических занятий ученых, каковых не было ни в порабощенной турками Болгарии, ни за границей. Возникал своеобразный замкнутый круг, который можно кратко охарактеризовать, как „некому – нечего – не за что“. Или, если подробнее, то: отсутствие специалистов – отсутствие знаний (нечего сказать) о болгарской литературе – отсутствие в этом общественной потребности в Европе и, следовательно, средств на изменение сложившегося положения.

Но постепенно этот круг начал размыкаться. Скудные, разрозненные сведения о существовании древней славянской книжности в Болгарии IX – начале X вв. стали мелькать в трудах ученых П. Й. Шафарика и патриарха славистики Й. Добровского (1753–1829). Это произошло в связи с изучением ими деятельности Кирилла и Мефодия в Великой Моравии и Паннонии⁷.

⁶ ЗЛАТАРСКИ, В. Даскал Карастоянович и неговата печатница. – *Периодическо списание*, кн. 66, София, 1905.

⁷ В России имя Й. Добровского было так же широко известно, как затем имя П. Й. Шафарика: в 1792 г. он побывал в Санкт-Петербурге и Москве с целью работы в российских рукописных хранилищах, он переписывался с А. Х. Востоковым, Н. М. Карамзиным и президентом Академии наук А. С. Шишковым. Его труды (ДОБРОВСКИЙ, Й. *Кирилл и Мефодий, славянские первоучители. Историко-критическое исследование*, Москва, 1825, и *Грамматика славянского языка по древнему наречию*, ч. 1–3, Санкт-Петербург, 1833–1834) были переведены на русский язык, он был избран действительным членом Российской Академии.

Попутно в них иногда всплывали имена тех учеников первоучителей славянства, которые из-за гонений немецко-латинского духовенства оказались в болгарских землях: Климента, Константина⁸, Наума, Саввы, Ангелария и упоминавшегося среди них Горазда (хотя тот, скорее всего, скончался в Великой Моравии и в Болгарии не подвизался). Но никаких подробностей об их творчестве в стране, которая предоставила им кров и создала великолепные условия для развития книжной деятельности, ученые больше не сообщали.

Насколько смутными и отрывочными были представления о болгарской литературе в Западной Европе и России в 20-е годы XIX в. явствует из упомянутого труда П. Й. Шафарика „Geschichte der Slawischen Sprache Und Literatur: Nach Allen Mundarten“. Литературные материалы в нем расположены с учетом численности каждого конкретного славянского этноса и его конфессиональной принадлежности к православию или католицизму. На первом месте закономерно находится Россия, литературе которой отведено 57 страниц⁹, за ней следует литература сербов, занимающая 35 страниц¹⁰. В разделах о западных славянах наибольшее внимание логично посвящено польской (80 = 399–478) и чешской (79 = 289–367) литературам. В общий раздел славянской католической литературы на Балканах П. Й. Шафарик включил творчество книжников и писателей Далмации, Боснии, Словении и Хорватии, поместив сведения о ней на 40 страницах (226–265) своей книги. Нашлось в ней место даже для литературы обитающего в Германии крошечного народа сорбов (4 = 55–58). И лишь болгарской литературе в труде не было отведено ни одной (!) страницы.

Скудные факты о Болгарии, болгарских писателях и созданных ими произведениях встречаются в различных разделах книги крайне редко, их число не превышает и пяти. В русском разделе, например, упоминается имя умершего в 1406 г. в России митрополита Киприана, автора жития Петра, митрополита Московского, но Шафарик называет писателя сербом¹¹. Чуть далее говорится о митрополите Григории Цамблаке (или Самвлахе), являвшимся, по словам ученого, по происхождению болгаринном, но о написанных книжником произведениях он умалчивает. На нескольких страницах труда мелькают имя болгарского книжника X в. Иоанна Экзарха и заглавий переведенных им с греческого языка на славянский сборника „Шестоднев“ Василия Великого и сочинения „Небеса“ Иоанна Дамаскина. Но более подробные сведения о данных сочинениях и личности переводчика у Шафарика отсутствуют.¹² Для ученого гораздо интереснее деятельность К. Ф. Калайдовича (1792–1832) – русского слависта, открывшего

⁸ Мнение о принадлежности Константина [епископа Преславского] к числу „седмочисленников“ не было принято в науке.

⁹ ШАФАРИК, П. Указ. соч., с. 134–190.

¹⁰ Там же, с. 191–225.

¹¹ Там же, с. 152.

¹² Там же, с. 128–129, 224.

и издавшего „Шестоднев“ за два года до выхода его собственного труда¹³. К этому можно добавить сведения Шафарика о численности болгар, насчитывающих, по его утверждению, 600 тысяч человек, и о близости их языка к сербскому, далматинскому и боснийскому. Это практически все, что можно найти о Болгарии и болгарской литературе в рассматриваемом труде словацко-чешского исследователя.

Таким образом, перед нами предстает История славянских литератур без самой древней из них, возникшей еще в конце IX в. литературы болгарской. Шафарик вряд ли испытывал некое предубеждение против болгар и нежелание о них писать. Он просто не располагал необходимыми для болгарского раздела данными, которых в науке к тому времени элементарно не существовало. Его начинание в отношении болгарской литературы можно считать вехой, но она была близка к нулевой. Ценность этого начинания состояла в том, что оно обозначило имеющуюся в науке лакуну, которую необходимо было заполнить.

Более активно началось преодоление упоминавшегося замкнутого круга („некому – нечего – не на что“) в России в 30-е – 60-е годы XIX в. благодаря учреждению кафедр славянской филологии, научным путешествиям российских ученых на Балканы, включая Болгарию, и расширению их научных связей со славистами Западной Европы. Наряду с этим начиная с 40-х годов того века стало нарастать встречное движение болгарской стороны. Оно происходило главным образом за счет эмигрантов болгар, которые, обосновавшись на чужбине, получали высшее образование, организовывали выпуск болгарских газет, журналов и книг, публиковали в них литературные произведения соплеменников, обнаруживавшиеся в древних и более современных рукописях, и сами незаметно превращались в ученых и писателей. Их число было достаточно велико, а их научные интересы – весьма разнообразны: они включали болгарскую историю, фольклор, этнографию и только в последнюю очередь – национальную литературу. Тем не менее даже сравнительно немногочисленные статьи болгарских эмигрантов о родной литературе и опубликованные ими в русской печати стихи, повести, рассказы и очерки сыграли немаловажную роль в создании А. Н. Пыпиным в дальнейшем вполне удачной истории болгарской литературы в 1879 г.

При всем этом главная заслуга в ее появлении все-таки принадлежала ученым России. Российская политика покровительства угнетенным православным народам на Балканах закономерно привела к включению в 1835 г. в университетские уставы преподавание языков, истории, этнографии, фольклора и литературы южных славян. Эти предметы не фигурировали в уставах, как отдельные научные дисциплины, а обычно все вместе включались в общее понятие „славянская филология“. Кафедры славянской филологии, которая касалась, разумеется, славян не только южных, но и

¹³ КАЛАЙДОВИЧ, К. Ф. *Иоанн ексарх болгарский. Исследование, объясняющее историю славянского языка и литературы IX–X столетий*. Москва: Типография С. Селивановского, 1824

западных, появились сначала в Московском, Санкт–Петербургском (обе в 1835) и Казанском (1838) университетах. А спустя три десятка лет такие кафедры были учреждены также в университетах Одессы (Новороссийский) и Варшавы (1865)¹⁴. Возглавить их в будущем должны были квалифицированные профессора славянской филологии. Кандидатам на эти должности правительство выделяло средства на длительные научные путешествия в славянские страны с целью изучения местных языков и сбора материалов, необходимых для написания докторских диссертаций и преподавания славистических дисциплин. Многие из таких ученых занялись затем освоением болгарских тем, и их работы послужили в дальнейшем важным подспорьем для А. Н. Пыпина при создании им первой истории болгарской литературы. Здесь прежде всего следует упомянуть имена Ю. И. Венелина, В. И. Григоровича и И. И. Срезневского – исследователей, создававших свои работы по болгарской литературной проблематике в конце 30-х – 40-х годов XIX в.

Первым российским „болгаристом“¹⁵ принято считать ученого-любителя Ю. И. Венелина (1802–1839)¹⁶. Он был сыном закарпатского сельского священника, получил медицинское образование в Московском университете, но одновременно увлекался и славянской филологией. Интерес к ней возник у него в Кишиневе, в бытность преподавателем семинарии в 1823–1825 гг. Здесь он впервые встретил болгарских переселенцев, проникся к ним большей симпатией, которая переросла в любовь к истории, языку, этнографии и словесному творчеству болгар. Ему начал покровительствовать молодой тогда российский историк, преподаватель Московского университета, будущий академик М. П. Погодин (1800–1875). Его тронули „чистая, ребяческая душа“ его нового знакомого и беззаветная преданность того болгарской теме¹⁷. Погодин на свои средства в 1829 г. издал ставшую затем известной книгу Венелина „Древние и нынешние болгаре...“¹⁸ и через год способствовал отправке своего подопечного в научное путешествие в Болгарию. Венелин мечтал стать преподавателем славянской филологии на одноименной кафедре историко–филологического факультета Московского университета и для достижения своей цели написал „Грамматику современного болгарского наречия“ и составил программу преподавания славистических дисциплин. Но осуществить свою мечту он не смог из-за отсутствия

¹⁴ ЛАПТЕВА, Л. П. *История славяноведения в России в XIX веке*. Москва: Индрик, 2005.

¹⁵ Он называется здесь „болгаристом“ чисто условно: такого направления в славистике тогда не существовало, и оснований делать Венелина его основоположником было бы научно некорректно. Видимо, более правильно считать его одним из первых публичных болгарофилов в России.

¹⁶ РАЙКОВ, Д. *Юрий Венелин и българското Възраждане*. София: НБКМ, 1994.

¹⁷ БАРСУКОВ, Н. *Жизнь и труды М. П. Погодина*. Санкт–Петербург. Кн. 2, 1889, с. 379.

¹⁸ Полное название этой изданной в Москве венелинской книги: „Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам“.

защищенной диссертации по специальности и должной профессиональной подготовки в разрабатывавшихся им областях славистики.

Большинство написанных Ю. И. Венелиным работ не соответствовали уровню развития славистики того времени: опубликованные им сочинения получали отрицательную оценку ученых¹⁹, а значительная их часть по различным причинам так и осталась в рукописном виде на много десятков лет. Венелинская программа, например, увидела свет только в конце XIX в. после публикации ее П. А. Лавровым²⁰, а не получившая рекомендации Академии наук к печати венелинская „Грамматика“²¹ пылилась в архиве ученого более 120 лет, пока ее не издал известный современный исследователь Г. К. Венедиктов²².

Я не стану далее говорить о том огромном значении, которое труд Ю. И. Венелина „Древние и нынешние болгаре...“ имел для подъема этнического самосознания болгар в эпоху их Национального возрождения. Отмечу только, что этот ученый превратился для болгар в кумира, они возвели его на пьедестал и посвящали ему стихотворения и оды. В моем случае более уместно остановиться лишь на небольшом венелинском сочинении „О зародыше болгарской литературы“, поскольку оно являлось первой попыткой в российской славистике поднять вопрос о существовании тогдашней болгарской литературы как таковой. Эта работа была опубликована в 1838 г. незадолго до смерти ее автора, который успел высказать в ней ряд важных мыслей о состоянии современного литературного дела у болгар и перспективах его дальнейшего развития. Помещенные в сочинении материалы отличает некоторая непоследовательность и цикличность при их изложении автором, но это не мешает читателю постичь общий смысл нарисованной Венелиным картины. В самом начале своего рассказа ученый утверждает факт существования болгарского народа, который неизбежно станет носителем и создателем „нового“ литературного слова. Задунайские болгары, по его словам, нигде не исчезли. Они по-прежнему представляют собой крупный этнос численностью свыше 2, 5 млн. человек, из которых в самой Болгарии живут 750 тыс., в Македонии – более миллиона, во Фракии – более 600 тыс., в Цареграде – 20 тыс., в Бессарабии и Новороссии – 25 тыс., в Фессалии, Албании и южной части Ново-Пазарского пашалыка – около 100 тыс.²³

¹⁹ ЯГИЧ, В. *История славянской филологии*. Санкт-Петербург, 1910. [Репринт: Москва: Индрик, 2006.]

²⁰ ВЕНЕЛИН, Ю. И. *Конспект преподавания истории славянского языка и литературы вообще, составленный по определению Совета Московского университета от 2-го мая 1834 г. Рукопись Ю. И. Венелина и отзыв на нее П. А. Лаврова*, б. м., б. г.

²¹ Историю отзывов на нее см.: НИКУЛИНА М. В. Путешествие Ю. И. Венелина в Болгарию и его место в начальной истории болгаристики. – В: Ю. И. Венелин в Болгарском Возрождении. Москва, 1998, с. 138.

²² ВЕНЕЛИН, Ю. И. *Грамматика нынешнего болгарского наречия Ю. И. Венелина*. Публикация [и вступит. статья: с. V–XXII] подготовлена Г. К. Венедиктовым. Москва: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1997.

²³ ВЕНЕЛИН, Ю. И. *О зародыше новой болгарской литературы*. Москва: Типо-

По свидетельству Венелина, подавляющее большинство болгар не умеют ни читать, ни писать, и преодолеть среди них неграмотность трудно, потому что в Болгарии осталось мало болгарских священников, которые обычно и занимаются обучением детей. Это произошло в результате подпадания самостоятельной болгарской церкви под начало греков и введения в болгарских храмах богослужения на греческом языке. Его начали осуществлять греческие попы, подвергающие гонениям церковно-славянские книги. Венелин констатировал, что значительный урон грамотности и своему книжному наследию наносят и сами болгары, уничтожающие из-за ветхости рукописные книги на славянском языке. В стране, по его словам, ощущается острая нехватка школ и учителей, и поэтому болгарские крестьяне иногда нанимают вскладчину для своих детей „даскалов“ из числа своих соплеменников, получивших образование на чужбине. Такое происходит, однако, очень нерегулярно. Не лучше, по наблюдению Венелина, обстоит дело у болгар с детским образованием и за границей, где есть многочисленные болгарские диаспоры. Он сообщал, что даже в Бухаресте с его десяти-тысячной колонией болгарских купцов, торговцев и ремесленников имеется лишь одно болгарское училище, в котором обучается всего около полутора десятков мальчиков, причем на румынском языке²⁴.

Для создаваемых болгарских школ с преподаванием на родном языке, как пишет Венелин, необходимо иметь соответствующие учебники. В этой связи он упоминает так называемый „Рыбный букварь“ Петра Берона, изданный в Брашове на средства купца Антония Иоанновича в 1824 г.²⁵ Ученый называет этот букварь „первой книгой на новоболгарском языке“. Однако позднее слависты уточнили, что таковой книгой следует признать сборник воскресных проповедей „Недельник“ Софрония Врачанского 1806 г.²⁶ Из других учебников Венелин упоминает „Краткое начертание всемирной истории“ профессора Царскосельского лицея Ивана Кайданова. Она вышла в болгарском переводе в 1836 г. на средства купца Анастасия Стояновича²⁷. Но самыми важными учебниками в процессе обучения, по мысли Венелина, призваны служить грамматики болгарского языка, составлением которых занялись народные просветители болгар и ученые. Он сообщает об оставшейся в рукописи грамматике просветителя Василия Неновича, но добавляет,

графия Н. Степанова, 1838, с. 7.

²⁴ Там же, с. 21–22.

²⁵ БЕРОН, П. *Буквар с различни поучения, собрани от Петра Х. Беровича за болгарските училища. Напечата се сас помощта на г. Антоньова Иоановича в годе 1824.* (Болгары прозвали этот букварь „Рыбным“ за имеющиеся в нем изображения дельфина и кита.)

²⁶ Венелин, конечно, знал о существовании „Недельника“, но хронологическими веками ему служили только „новые“ болгарские светские книги, а не сугубо церковнославянские.

²⁷ [КАЙДАНОВ, И.] *Кратко начертание на всеобщата история от Иван Кайданов.* Будин, 1836.

что, в сущности, она является грамматикой церковнославянского языка. Более подробно он останавливается затем на грамматике, созданной для Габровской школы другим народным просветителем, Неофитом Рильским (1793–1881). Венелин характеризует ее как „неполную“, не раскрывая, правда, что здесь имеется в виду. При этом он полагает, что расширенное употребление членных форм в болгарском языке вызовет сокращение в нем количества флексий, и это затруднит развитие национального стихосложения.

Не преминул Венелин сообщить и о своей грамматике – плоде собственных шестилетних усилий, которую он предназначал не для школ, а для академической аудитории²⁸. При всем этом ученый не причисляет учебно-просветительские книги к грядущей „новой“ литературе. Не преувеличивает он и значение для нее болгарской средневековой литературной традиции. Не случайно, говоря о белградском издании жития и службы Иоанна Рильского, которое в 1836 г. осуществил уже упомянутый Неофит Рильский, он не проявляет к ним интерес, как к памятникам литературным. Наряду с учебниками, подобные издания, по разумению Венелина, могут выступать лишь предвестниками приближающегося рождения „новой“ болгарской литературы. И он прозорливо предсказывал, что оно произойдет не в самой Болгарии, а за ее пределами – там, где имеются многочисленные диаспоры болгар и существуют более благоприятные условия для получения ими образования и духовного развития: в Турции, Бухаресте, Галате, Брашове, Бессарабии, Одессе, Трансильвании и Пеште. Свою роль в сочинении Венелин сравнивает с ролью советника, который готов протянуть свою руку нарождающейся новой болгарской литературе как ребенку²⁹.

Вслед за Ю. И. Венелиным болгарского литературного развития коснулся и российский славист Виктор Иванович Григорович (1815–1876)³⁰. После окончания Харьковского университета в 1833 г. он продолжил свое университетское образование в Дерпте, где на протяжении четырех лет овладевал знаниями по европейской истории и философии с античных времен и до современности. Большой пиетет Григорович испытывал к немецкой классической философии и особенно к идеалистическому учению Гегеля, что позднее отразилось в некоторых его работах. В 1838 г. он получил предложение возглавить кафедру истории и литературы славян в Казанском университете и через несколько лет совершил трехлетнее научное путешествие в европейскую часть Османской Турции и ряд стран со славянским населением. На протяжении 1844–1847 гг. Григорович побывал в Болгарии, Македонии, Салониках, Константинополе, на Афоне, в Черногории, Сербии, Хорватии, Далмации, Венгрии, Словакии и Чехии. Он встречался в Рильском монастыре с Неофитом Рильским, в Вене – с Вуком Караджичем

²⁸ ВЕНЕЛИН, Ю. *О зародыше новой...*, с. 23–24.

²⁹ Там же, с. 50.

³⁰ БЕРНШТЕЙН, С. Б. Из истории русского славяноведения. Виктор Иванович Григорович. – В: *Известия отделения литературы и языка АН. Москва*, 1976, т. 35, вып. 6, с. 533–538.

и Францем Миклошичем, а в Праге – с Павлом Шафариком. Географически извилистым был и преподавательский путь Григоровича. Помимо Казанского университета, он обучал студентов в Московском (1849/1850), а затем в Одесском Новороссийском (1865–1876) университетах³¹.

В историю российской славистики В. И. Григорович вошел прежде всего как историк, этнограф, исследователь древнеславянской письменности и лингвист. Существует мнение, что как ученый он не добился особых успехов в науке³². Наиболее заметный след в славистике оставила собранная им во время научного путешествия по Болгарии и Македонии знаменитая коллекция славянских рукописей. Ее разрозненные части после смерти Григоровича оказались в Одессе (одесская научная библиотека им. А. М. Горького) и Москве (Румянцевский музей – ныне Российская государственная библиотека). История литературы славян находилась на периферии научных интересов ученого³³, тем не менее она составной частью входила в читавшийся студентам–славистам общий курс по истории и литературе славян. Поэтому и кандидатский экзамен В. И. Григоровича, и тема его магистерской диссертации были связаны с литературным творчеством славянских народов, т. е. с тем, что ему необходимо было освоить как лектору. Материалы экзамена („Краткое обозрение славянских литератур“) и текст магистерской диссертации Григоровича „Опыт изложения литературы словен в ее главнейших периодах“ были сразу же опубликованы и вынесены на суд научной общественности³⁴.

Здесь я чуть подробнее остановлюсь на второй из них, поскольку в ней более отчетливо выражены теоретические положения В. И. Григоровича, используемые им при подходе к материалам истории литературы славян и отведении им своего места в исследовании. Во введении к работе содержатся теоретические установки, которые мог бы разделить и современный литературовед. В. И. Григорович пишет, что „литература славян есть проявление в слове народного духа“ и служит „неизгладимым свидетельством важнейших моментов [...] нравственной жизни“. По его утверждению, она

³¹ КОЧУБИНСКИЙ, А. А. Виктор Иванович Григорович (1815–1876) в истории славяноведения. – В: *Записки Новороссийского университета*, т. 59, ч. 2. Одесса, 1893.

³² БЕРНШТЕЙН, С. Там же.

³³ [ПЕТРОВСКИЙ, Н. М.] Библиографический список печатных трудов Виктора Ивановича Григоровича. – В: *Известия отделения русского языка и словесности*, Санкт-Петербург, 1914, т. 19, кн. 3, с. 261–296; ПЕТРУНЬ, Ф. Е. К библиографии печатных трудов В. И. Григоровича. – В: *Отделение по русскому языку и словесности*. Ленинград: АН СССР, 1929, т. 2, кн. 1, с. 337–345.

³⁴ См.: ГРИГОРОВИЧ, В. И. Краткое обозрение славянских литератур. – В: *Ученые записки Казанского университета*. Казань: Университетская типография, 1841, кн. I, с. 93–153; Он же: Опыт изложения литературы словен в ее главнейших периодах. – В: *Ученые записки Казанского университета за 1842 г.* Казань: Университетская типография, 1843, кн. 3.

„не есть сбор фактов, список разнообразных предметов“, [...] „не есть сумма фактов, а скрижаль развивающегося в необходимой постепенности общего сознания и откровения с каждым моментом все более и более уясняющегося призвания целого народа“³⁵.

Однако при знакомстве с основным текстом работы становится ясно, что под „целым народом“ В. И. Григорович подразумевает не какой-либо отдельный славянский этнос, а всех славян вкуче. По его мысли, славяне представляют собой некое одно целое, являются носителем единого славянского языка (пусть и различающегося немного по своим „наречиям“) и призваны исполнить некую историческую миссию, уготованную им Божественным предопределением. В последней установке чувствуется увлеченность Григоровича учением Гегеля о самореализующейся Божественной Идее, приводящей в движение все видимое и невидимое в мире.

Исходя из этой установки, В. И. Григорович выстраивает единую периодизацию литературы славян эпохи Средневековья. По его мнению, в развитии древних славянских литератур могут быть выделены два основных периода: а) IX–X (или даже первая половина XI) вв. и б) середина XI – конец XIV столетия. В своем 110-страничном труде Григорович собственно болгарской теме отводит лишь несколько страниц. В первом разделе дается краткая справка об истории Болгарии на протяжении указанного отрезка исторического времени. В ней бегло упоминается о появлении болгар в Мизии, хане Круме и о крестившем Болгарию в 861 г. князе Борисе.³⁶ Говорится также о князе Симеоне (892–929)³⁷ и походе русского князя Святослава на Балканы, о византийском императоре Василии II Болгаробойце и падении страны под византийское иго в первых десятилетиях XI в. Господство византийцев, по свидетельству Григоровича, длилось около двух веков и привело к расцвету богомилства в болгарских землях. О втором периоде развития болгарской истории говорится, что тот продолжался с 1186 по 1396 г. (т.е. до окончательного завоевания Болгарии турками), после чего началось прозябание болгарской литературной деятельности, проявления которой сместились на север в Валахию и Молдавию.

Далее сведения о болгарских писателях и их произведениях встречаются в общем контексте сочинения весьма редко и, как правило, оказываются перемешенными с фактами из литературной жизни других славянских народов. Поэтому составить какое-либо четкое представление о поступательном движении болгарского литературного развития (эволюция отдельных жанров, тем произведений и смены эстетических доминант) не представляется возможным. Но это нельзя ставить В. И. Григоровичу в вину: слишком скудными были тогда сведения об известных науке болгарских литературных материалах. Кроме того, время жизни древних болгарских

³⁵ ГРИГОРОВИЧ, В. И. *Опыт изложения*, с. 7–9.

³⁶ Позднее общепринятой датой крещения Болгарии в науке стал считаться 865 г.

³⁷ По уточненным в науке данным, даты правления князя/царя Симеона: 893–927 гг.

книжников и создания многих болгарских литературных памятников вызывало среди ученых споры. Григоровичу было ясно, когда в Болгарии могли трудиться кирилло-мефодиевские ученики Климент, Наум, Ангеларий, Савва и Горазд (тогда считалось, что в конце жизни тот успел проявить себя как писатель и переводчик и в болгарских землях), но уже с последующим поколением болгарских книжников стали возникать сложности. П. Шафарик, например, считал, что Иоанн Экзарх жил в Болгарии в конце IX – начале X в., с чем не соглашались В. Копитар и русский ученый П. М. Строев, относя деятельность этого писателя и переводчика к XII столетию³⁸.

Второму периоду развития славянской словесности В. И. Григорович отводит почти половину из общего листажа³⁹. При его характеристике делается упор на разгуле в славянском мире различных ересей, и конкретно в Болгарии – богомилства. Из интересных новых историко-культурных фактов можно отметить упоминание ученым названий двух древнейших болгарских монастырей X в.: Рильского и афонского Зографского⁴⁰. Но об их роли в культурной жизни болгар далее ничего не говорится. Сюда же можно отнести и предположение Григоровича о существовании у болгар в тот период собственных летописей, которое он подкрепляет отсылкой к сведениям из письма болгарского царя Калояна (конец XII – начало XIII в.) папе Римскому. Из приведенного выше можно сделать вывод, что данная работа В. И. Григоровича, если расценить ее с точки зрения степени информативности о литературной жизни болгар с конца IX по конец XIV в. включительно, является крайне бедной и страдает от исторического флюса. Это еще раз подтверждает вывод о том, что болгарская литература не занимала большого места в сфере его научных интересов.

Затронул историю развития болгарской литературы и знаменитый российский славист Измаил Иванович Срезневский (1812–1880). Он являлся сыном ярославского преподавателя, окончил философский факультет Харьковского университета, увлекся собиранием народных дум и преданий о Запорожской Сечи и получил предложение заняться историей и литературой славян. С целью расширения знаний о южных и западных славянах Срезневский был отправлен в научное путешествие, продолжавшееся около трех лет (1839–1842). Он побывал в Берлине, Праге (где он занимался с П. Й. Шафариком), Вене, Загребе, словенских землях, Далмации, Черногории, Сербии, Словакии и Галиции. По возвращении на родину Срезневский начал читать курс на филологическом факультете Харьковского университета под названием „Энциклопедия введения в славяноведение“, который пользовался большим успехом у студентов. Среди многих опубликованных тогда Срезневским научных статей находится и небольшой „Очерк книго-

³⁸ ГРИГОРОВИЧ, В. И. *Опыт изложения*, с. 54.

³⁹ Там же, с. 65–101.

⁴⁰ СРЕЗНЕВСКИЙ, И. И. *Очерк книгопечатания в Болгарии*. Санкт-Петербург, б. и, 1846.

печатания в Болгарии⁴¹. В отличие от упомянутого выше сочинения В. И. Григоровича, речь в указанном очерке идет не о болгарском литературном средневековье, а о современной Болгарии. В этом отношении он более близок к рассмотренной мной статье Ю. И. Венелина.

Содержание очерка представляет собой перечень книг, изданных болгарскими в соседних странах с 1806 по 1845 гг.⁴² и предназначенных главным образом для нужд болгарского народного просвещения. Присутствуют в нем и несколько заглавий переведенных на болгарский язык произведений русской и западноевропейской художественной литературы, но они погоды не делают. Перечень открывают изданные в 1806 г. сборник утренних и вечерних молитв под названием „Молитвенный крин“ (Буда) и „Недельник“ Софрония Врачанского (Рымник). В „Недельнике“ И. И. Срезневского интересует, прежде всего, язык софрониевских переводов: ученый обнаружил в них крайне редкое использование переводчиком характерных для болгарского языка членных форм. Еще большее внимание ученого привлек опубликованный в 1840 г. в Смирне перевод на болгарский язык „Нового Завета“, выполненный иеромонахом Неофитом Рильским по заказу Американского Библейского общества. Этот перевод вызвал критические замечания, как сторонников употребления живого народного языка, так и радетелей „очищения“ болгарского „наречия“ посредством старославянских и русских языковых форм. Срезневский встал на защиту Неофита Рильского, утверждая, что „с какой бы, впрочем, стороны ни смотреть на перевод „Нового Завета“ Неофита Рильского, книга эта есть лучшее из всего, что было до сих пор издано на болгарском наречии“.⁴³ Наряду с этой книгой Неофита Рильского, ученый упоминает и другое издание просветителя, напечатанное четырьмя годами ранее в Белграде: „Служба и житие Иоанна Рильскаго“. Правда, при этом Срезневский не характеризует ни язык этой публикации, ни авторство данных произведений болгарской гимнографии и агиографии. По всей видимости, их тексты оставались для русского ученого недоступными.

В перечне преимущественно болгарских переводных учебников по истории, математике, географии и прочим школьным дисциплинам присутствуют сведения и о болгарских переводных и оригинальных литературных произведениях. Переводная болгарская художественная литература представлена в нем дважды переведенной на болгарский язык в 1844 г. драмой „Велизарий“ К. Х. Траудцшена. Болгарские переводчики Анастас Стоянович и Захари Симеонов опубликовали свои переводы почти одновременно в Лейпциге и Цареграде, и этот факт вызвал недоумение И. И. Срезневского, вопрошавшего себя о том, для чего болгарам нужно было два раза переводить эту устаревшую пьесу немецкого писателя. Такое же недоумение вызвал у него и изданный в 1843 г. в Кишиневе анонимный перевод на болгарский

⁴¹ Там же, с. 72.

⁴² Это показывает стремление И. И. Срезневского учесть все издания вплоть до новейших.

⁴³ СРЕЗНЕВСКИЙ, И. И. Там же, с. 19.

язык одноактного водевиля „Дворянские выборы“. Удивляться здесь действительно было чему: уж слишком далеко от болгарских реалий отстояли изображавшиеся в водевиле комичные декоры российской общественной жизни. Видимо, поэтому И. И. Срезневский сопроводил сведение о болгарском переводе этого произведения следующей ремаркой: „Странное явление!“⁴⁴. А издание в 1844 г. в Смирне первого болгарского журнала „Любословие“ ученый прокомментировал словами о том, что у российских читателей больше любопытства вызвали бы факты о самой Болгарии, а не о жизни других стран и народов, которой болгары интересуются.

Из современных ему болгарских светских авторов И. И. Срезневский упоминает в своем очерке только о двух: Василе Априлове и воспитанике Московского университета, болгарине Найдене Герове (1800–1870). Первый из них в 1841 г. опубликовал в Одессе историко-публицистическую статью „Болгарские книжицы или на кое Словенско племе собственно принадлежит славянская кирилловская азбука?“. В ней он оспаривал точку зрения сербского филолога Д. В. Тирола о сербской основе первой славянской азбуки и доказывал болгарское происхождение славянских просветителей, братьев Кирилла и Мефодия. Упоминание о втором болгарском авторе, Н. Герове, было связано с публикацией им в 1845 г. в Одессе небольшой поэмы „Стоян и Рада“. Срезневский остался невысокого мнения об этом одном из первых художественных произведений нарождавшейся „новой“ болгарской литературы. Он пренебрежительно называет её „поэмкой“, написанной тоническими стихами, с сюжетом, заимствованным из народных песен. И добавляет, что лучше бы было публиковать тексты самих этих песен, которыми так богаты болгары. А чуть далее, словно извиняясь, Срезневский выражает надежду, что у болгар обязательно появятся свои даровитые поэты, основанием для чего служит наличие у них ревнителей просвещения и превосходно образованной молодежи, учившейся в России и за границей. И завершает Срезневский свой очерк самым оптимистичным прогнозом о том, что в общем славянском Возрождении „Болгары готовы также занять место, их ожидающее“.⁴⁴

В конце 40–х годов XIX в. в Европе произошел прорыв в истории научных представлений о развитии болгарской литературы в древнейший период. Его вызвало появление блестящей обобщающей статьи П. Й. Шафарика „Расцвет славянской письменности в Булгарии“⁴⁵. Прекрасно отдавая себе отчет о болгарской лакуне, возникшей у него в 1826 г. при создании „Обзора“, ученый явно считал ее устранение своим моральным долгом. В появлении данной статьи Шафарика большую роль сыграл В. И. Григорович, совершавший свое научное путешествие по Балканам и славянским странам. Предприняв разыскания в рукописных хранилищах Болгарии,

⁴⁴ СРЕЗНЕВСКИЙ, И. И. *Очерк книгопечатания*, с. 27–28.

⁴⁵ ШАФАРИК, П. Й. *Расцвет славянской письменности в Булгарии*. Пер. с чешского О. М. Бодянского. – В: *Чтения в обществе истории и древностей российских*. Москва, 1847, кн. 2, с. 37–59.

Македонии, Афона и Рильского монастыря, русский ученый незадолго до окончания своего путешествия посетил Прагу и прожил в ней около пяти месяцев. Он сумел установить тесный контакт с П. Й. Шафариком⁴⁶ и щедро делился с ним добытыми на славянском юге новыми научными данными. Они нашли свое отражение в лекции, прочитанной П. Й. Шафариком 25 ноября 1847 г. в Королевском Чешском ученом обществе и, как уже отмечалось, почти сразу же переведенной и изданной на русском языке.

В своей лекции Шафарик касался лишь древних кириллических памятников, памятуя о том, что в отличие от кириллицы, глаголица не утвердилась в Болгарии в качестве системы славянского письма. Ученый полагал, что славянский первоучитель Мефодий в 861 или 862 г. побывал в болгарских землях и склонил к христианству болгарского князя Бориса I (652–889). Большую роль в распространении веры Христовой в Болгарии, по его словам, сыграли ученики Кирилла и Мефодия, особенно те, кто были канонизированы как „седмочисленники“⁴⁷. Ими являлись Климент, Наум и Ангеларий, бежавшие в 886 г. из Великой Моравии из-за гонений немецко-латинского духовенства и радушно принятые болгарским князем Борисом. На новой родине они развили активную книжную деятельность. Вначале они обрели кров в болгарской столице Плиске: Климент и Наум в доме боярина Эсхача, а Ангеларий у боярина Чеслава. Затем князь Борис отправил их утверждать имя Христово в Кутмичевцу: историческую область, находившуюся, по словам Шафарика, между Вардаром и Скопье до Валои, Костура и Водена. Ею правил наместник Домета, а во главе церкви там был поставлен Климент, власть которого распространялась на Охрид, Девол и Главиницу. Отправлен был в Македонию и другой кирилло-мефодиевский ученик по имени Горазд, поскольку его мощи, согласно В. И. Григоровичу, покоились близ албанского Белграда (Арнаут–Берат).

Большинство этих и других сведений Григорович (а вслед за ним и Шафарик) почерпнул из двух греческих житий – пространного и краткого – Климента Охридского, написанных византийскими писателями: архиепископом XI–XII в. Феофилактом Охридским и жившим в XII–XIII в. Димитром Хоматианом. Из этих произведений следовало, что Климент Охридский подготовил 3500 учеников: чтецов, иподьяконов, дьяконов и священников и основал монастырь во имя св. великомученика Пантелеймона. Его радением был возведен большой архиепископский храм и два поменьше. По данным упомянутых житий, в Болгарии учредили семь епископий, и первую из них в 893 г. возглавил епископ Климент. Он почил в Бозе 27 июля 916 г. и до своей кончины создал множество частично переведенных и частично принадлежащих его собственному перу сочинений: похвальные

⁴⁶ ЛАПТЕВА, Л. П. Связи В. И. Григоровича с П. Й. Шафариком (по данным переписки). – В: *Studia Bohemica: К 70-летию С. В. Никольского*. Москва, 1992, с. 73–83.

⁴⁷ Так стали называть позднее канонизированных церковью в качестве святых славянских первоучителей Кирилла, Мефодия и их учеников Климента, Савву, Наума, Горазда и Ангелария.

слова на все праздники года, жития прославленных подвижников христианской церкви, части Цветной Триоди от Пасхи до Пятидесятницы. Что же касается Триоди Постной, то она, как отмечает Шафарик, была переведена ранее каким-то неизвестным книжником. В ряду авторских произведений Климента Охридского находится Похвала Клименту Римскому, чьи мощи были открыты в Таврии, и Похвала Кириллу и Мефодию – произведение, список которого имеется в Москве. Кроме того, ученый упоминает о пространном житии первоучителя Кирилла, обнаруженном В. И. Григоровичем в Рильском монастыре⁴⁸.

Остановился П. Й. Шафарик и на деятельности кирилло-мефодиевского ученика Наума. Тот также переместился в Кутмичевицу – местность между Охридом и Деволом, и обосновался в монастыре, где ныне почитают его мощи. Ему посвящена служба на греческом языке, совершаемая ежегодно в день памяти святого 20 июля. Ее текст, по словам Шафарика, помещен в греческом Мосхополусском издании 1741 г. Что же касается Ангелария, то об этом святом, по свидетельству ученого, отсутствуют отдельные письменные памятники – упоминания о нем имеются лишь в общей греческой службе „седмочисленникам“.

В следующем затем разделе ученый сосредоточил свое внимание на учениках „седмочисленников“ и их последователях. В нем центральное место он отвел епископу Константину Преславскому и Иоанну Экзарху Болгарскому. Первый из них по распоряжению царя Симеона (893–927)⁴⁹ в 906 г. перевел четыре слова против ариан Афанасия Александрийского, а второй – „Шестоднев“ Василия Великого и Севериана Гевальского, богословские сочинения „Небеса“ и „Диалектику“ Иоанна Дамаскина, а также начало его „Грамматики“. Кроме того, Иоанну Экзарху принадлежал перевод нескольких слов на различные христианские праздники. Константин Преславский, по свидетельству ученого, является также автором „Азбучной молитвы“, предваряющей его перевод „Учительного Евангелия“. При этом Шафарик предупреждает читателей об опасности перепутать этого книжника с тезоименитым писателем Константином Костенецким (или Костенским). Второй из них, по словам Шафарика, жил в конце XIV – первой трети XV столетия и создал „Сказание о письменах“ и житие сербского деспота Стефана Лазаревича, умершего в 1427 г.⁵⁰ В этом же подразделе ученый называет имя и другого болгарского книжника IX–X в.: Григория пресвитера. Этот иерарх по распоряжению царя Симеона перевел с греческого на славянский язык краткую Гражданственную и Царственную хронику с рассказом о разорении Трои из хроники Иоанна Малалы.

⁴⁸ ШАФАРИК, П. Й. *Расцвет славянской*, с. 9.

⁴⁹ В данном месте ученый приводит еще не утвердившиеся тогда в науке годы правления Симеона: 888–927. Позднее было установлено, что правлению Симеона предшествовало нахождение у власти его брата Владимира Расате (889–893) – старшего сына Бориса I, свернутого и ослепленного своим отцом за попытку возврата к язычеству.

⁵⁰ Там же, с. 15.

Упоминается им в этом ряду книжников и имя Тудора Доксова (или Дукса), о котором известно, что он побуждал Иоанна Экзарха к переводу книг с греческого языка на славянский. В отличие от него, другой болгарский книжник X в. по имени Черноризец Храбр оставил о себе творческий след в истории благодаря своему полемическому трактату „О письменах“, в котором отстаивались достоинства славянской азбуки, созданной первоучителем Кириллом. Этот трактат попал затем в виленские старопечатные издания Катехизиса 1570 и 1588 г. и перепечатывался снова в 1621, 1637, 1770, 1781 и 1791 годах. По свидетельству Шафарика, текст произведения недавно издал в своем труде и К. Ф. Калайдович. Кроме тех писателей и книжников, имена которых ныне известны науке, в Болгарии конца IX–X в. трудилась масса анонимных книжников, не дерзавших ставить свои имена в создаваемых и переводимых ими произведениях. Именно им, по свидетельству ученого, принадлежит заслуга перевода на славянский язык с греческого Общей миней⁵¹, Стихираря, Псалтыри с толкованиями Афанасия Александрийского, Феодорита Киррского, Оригена и другие переводы творений св. отцов. Благодаря их кропотливому труду появились на свет такие замечательные компендиумы из переводных греко-византийских произведений, как „Изборник Симеонов 1073 г.“, „Златоструй“ и другие известные переводные сборники.

Наряду с создававшимся корпусом переводных и оригинальных произведений официальной церковной и придворной литературы, в Болгарии того времени появлялась литература и другого рода. Шафарик пишет о многочисленных переводах отреченных или „ложных“ книг, типа „Астролог“, („Мартолой“, „Фартолог“), „Сонник“ („Царевы сновидцы“), „Чаровник“, „Громник“, „Молния“, „Коледник“, „Масленик“, „Волховник“, „Путник“, „Звездочётец“ и др. Значительное место среди распространившихся в Болгарии ересей, по словам ученого, занимало учение богомилов, которые в разных странах назывались по-разному: бабуны, патарены, манихеи, массалиане, павликяне. В болгарских землях вожаками еретических общин являлись попы Богомил и Иеремия. Шафарик также сообщал о наличии в Болгарии апокрифических Евангелий, Посланий, Откровения Иоаннова или вопросов и ответов Господу нашему Иисусу Христу, которое было распространено на Западе епископом Назарием и издано затем на латинском языке в Венеции в 1522 г.

Период расцвета славянской книжности в Болгарии того времени Шафарик охарактеризовал как „золотой век“ царя Симеона и выразил уверенность, что известное до сих пор славистам древнеболгарское письменное наследие представляет собой лишь верхушку айсберга, пока еще скрытого от их взгляда. „Можно заключать – писал он, – какая жатва ожидает славянских филологов, если будет издано в свет больше еще этих памятников, так же исправно и верно, как это сделано уже с некоторыми“.⁵²

⁵¹ Здесь имелись в виду сборники с образцами служб для различных разрядов святых: мучеников, апостолов, анахоретов и т. д.

⁵² Там же, с. 23.

Накопленные наукой данные о болгарской литературе со временем неизбежно должны были вылиться в попытку создания истории ее развития. Усилия в этом направлении инициировал перевод на русский язык в 1863 г. труда немецкого ученого Иоганна Шерра (1817–1886) „Allgemeine Geschichte der Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart“. Он вышел в Санкт-Петербурге под названием „Всеобщая история литератур И. Шерра“ и был высоко оценен российской общественностью. В анонимном обзоре, опубликованном в том же году в № 11 журнала „Отечественные записки“, писалось, что главное предназначение этой книги заключается в использовании ее для преподавания, поскольку она является „самым толковым и мастерским учебником по своей части“. Но, несмотря на явные достоинства, в этом издании имелись и значительные изъяны. Редактировавший перевод проф. Александр Николаевич Пыпин (1833–1904), будущий академик, вице-президент АН и автор свыше 1150 научных работ⁵³ обратил внимание на то, что раздел о славянских литературах в труде Шерра крайне лаконичен. Материалы о них были помещены в последней главе и занимали всего 22 страницы из 556. Пыпин и Спасович сумели с блеском устранить этот научный пробел, издав через два года в Санкт-Петербурге 530-страничный „Обзор истории славянских литератур“⁵⁴.

Его создание было огромным шагом вперед в развитии тогдашней славистики. Благодаря этому труду славянским литературам впервые было определено место в общеевропейском литературном процессе, а российские университетские кафедры мировой литературы и кафедры славистические получили столь необходимый для них учебник. Выход „Обзора“ одобрило большинство критиков. А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович получили за него Уваровскую премию⁵⁵. В России она считалась очень престижной. В 50-е – 60-е годы XIX в. ее лауреатами стали многие известные ученые: Д. А. Ровинский (за труд „История школ русского иконописания до конца XVII в.“, 1858), И. Е. Забелин (за сочинение „Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях“, 1863), П. А. Лавровский (за работу „Кирилл и Мефодий, как проповедники у западных Славян“, 1864) и др.

В предисловии к „Обзору“ А. Н. Пыпин писал, что славянские народы за редким исключением к тому времени еще не успели сказать свое веское слово в развитии европейской цивилизации из-за отсутствия для этого благопри-

⁵³ БАРСКИЙ, Я. Л. *Список трудов акад. А. Н. Пыпина. 1853–1903*. Санкт-Петербург, 1903; *Материалы для биографического словаря действительного члена Императорской Академии наук А. Н. Пыпина*. Ч. 2. Петроград: Рос. АН, 1917.

⁵⁴ Далее при цитировании болгарского раздела А. Н. Пыпина в этом издании, приводим сноски в сокращенном виде: ПЫПИН, А. Н. *Обзор*, с.

⁵⁵ Эта премия была учреждена 1856 г. в честь графа С. С. Уварова – президента Императорской Российской Академии наук с 1818 по 1855 г., и присуждалась за выдающиеся труды по русской и славянской истории, а также драматургии. Этой премии, в частности, дважды удостоивался за свои пьесы драматург А. Н. Островский.

ятных исторических условий. Особое место в этом процессе в древнейший период он отводил Болгарии, подчеркивая ее крайне важную роль в распространении в русских землях христианства и византийской образованности. В первую очередь, это касалось литературно-книжного языка, в происхождении которого ученый не сомневался. По его констатации, язык первого славянского перевода Св. Писания „был народным языком славян болгарских“ и „историческое значение этого перевода заключается в том, что болгарский язык в первый раз приобрел в нем литературную обработку“. Наряду с этим в предисловии отмечалось, что благодаря близости в то время славянских наречий, язык болгарский „был легко доступен другим славянским племенам и стал общим церковным языком православного славянства“.⁵⁶ А наличие у двух народов общей христианско-византийской веры вело к осознанию ими своего племенного родства. Именно поэтому, по мысли А. Н. Пыпина, то, что распространялось из Болгарии на Русь, воспринималось как приходящее „из одной части одного и того же племени в другую его часть“ и по этой причине „русские приняли болгарское письмо и болгарские книги, как „свои““.⁵⁷

Открывающий „Обзор истории славянских литератур“ болгарский раздел насчитывает 40 печатных страниц (§1, с. 50–90). Изложение в нем материалов о болгарском литературном развитии предваряется объяснением причин относительной скудности наличных болгарских литературных памятников. Эти причины заключались в исторических бедствиях болгарского народа, в разрушительном османском завоевании их родной земли, в культурном одичании болгар под многовековым иноземным игом, в гибели большей части болгарского рукописного наследия и фактическим прерывании болгарской литературной традиции. По словам А. Н. Пыпина, ныне в эпоху всеобщего оживления славянства у болгар „также обнаруживаются признаки жизни, но слабее, чем у кого бы то ни было других славян“, и болгарский народ в силу веских исторических причин сегодня является наименее развитым в духовном отношении славянским народом. В дальнейшем Пыпин, словно уравнивая сказанное, напоминает читателю о том, что именно в Болгарии появился первый славянский царь и был возведен на престол первый славянский патриарх. Усиливает эту интенцию автора и содержание подраздела о литературе Первого Болгарского царства.

В этом подразделе представлены практически все наиболее яркие болгарские книжники IX–X вв., литературная деятельность, которых позднее позволила ученым вслед за П. Й. Шафариком называть эту эпоху „золотым веком“ болгарской книжности. Здесь были упомянуты практически все известные тогда имена и главные литературные сочинения творивших в Болгарии учеников Кирилла и Мефодия и писателей следующего за ними поколения: Климента Охридского, Константина Преславского, пресвитера Григория, Черноризца Храбра и пресвитера Козьмы. Чувствуется, что А. Н.

⁵⁶ ПЫПИН, А. Н. *Обзор*, с. 34.

⁵⁷ Там же, с. 28.

Пыпин успел проникнуться тем восторгом, который испытывали при соприкосновении с болгарскими литературными памятниками первооткрыватели славянских древностей К. Ф. Калайдович, П. Й. Шафарик, И. И. Срезневский, В. И. Григорович, воспринимавшие их как некую „славянскую античность“, внезапно открывшуюся перед их изумленным взором.

Однако затем благоприятное впечатление у читателя несколько развеивается, потому что о болгарской литературе эпохи византийского владычества XI–XII вв. у Пыпина не сказано ни слова. А наступившая после избавления от византийцев эпоха Второго Болгарского царства и появившаяся тогда болгарская литература (она являлась пиком национального литературного развития периода Средневековья) охарактеризована автором крайне бегло и невыразительно. Он лишь вскользь упоминает о творившем в XIV столетии патриархе Евфимии Тырновском, говоря о том, что тот явился создателем нескольких житий и посланий, но они еще не изданы. Такая же картина наблюдается и в отношении евфимиевского ученика Григория Цамблака: никаких подробностей о его литературном творчестве в болгарском разделе не приводится. Среднеболгарский период болгарского литературного развития А. Н. Пыпин называет „в основном церковно-догматическим, легендарным и историческим в византийском строго сохранившемся смысле“⁵⁸, не раскрывая при этом содержания предлагаемых им характеристик.

Следуя далее жанровому принципу изложения материалов, А. Н. Пыпин не пытается озаботиться хронологией появления переводных византийских памятников в контексте болгарской литературы – для него важнее то, что они были переведены в Болгарии, влившись затем в рукописные традиции сербов и русских. Ученый уверен в болгарском авторстве переводов на славянский язык огромного количества византийских памятников. В их число, по его словам, входят „Александрия“, „Троянская притча“, Хроника Иоанна Малалы, „Повесть о премудром Акире“, „Девгениево деяние“, „Повесть о Соломоне и Китоврасе“, „Повесть о Варлааме и Иоасафе“ и многие другие. По наблюдению А. Н. Пыпина, благодаря таким переводам (а также общей вере и общему литературно-книжному языку) болгарская литература, переходившая в Сербию и на Русь, приобрела особое значение. Она служила сербам и русским „источником, из которого они брали и готовое содержание, и готовые образцы для собственной литературной деятельности“⁵⁹.

Являясь одним из лучших знатоков русской рукописной апокрифической традиции⁶⁰, А. Н. Пыпин, естественно, уделил значительное внимание болгарской „отреченной“ литературе. Он перечисляет практически все

⁵⁸ Там же, с. 56.

⁵⁹ Там же, с. 57.

⁶⁰ Напомним здесь, что ученый являлся автором такого классического труда по русской апокрифической литературе, как: ПЫПИН, А. Н. Ложные и отреченные книги русской старины. – В: *Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Безбородко*, вып. III. Санкт-Петербург, 1862.

апокрифические болгарские памятники, представленные в статье П. Й. Шафарика о расцвете болгарской письменности в Болгарии, и добавляет от себя несколько новых. Среди „отреченных“ произведений им были упомянуты и те, в которых прямо или косвенно проявились воззрения еретиков богомилов и их последователей. Таковыми произведениями он считает „Тайную книгу богомилов“, апокриф о Христе–землепашце, легенду о святой Троице, апокриф о том, как Иисуса звали в попы, и легенду о крестном древе пресвитера Иеремии⁶¹. А. Н. Пыпин отмечает широкое распространение богомилства на Балканах и в Европе. По его словам, „болгарские басни“ бытовали не только в родных землях, но и в Боснии, Далмации, Италии, Южной Франции и других странах. А в связи с противодействием этой ереси со стороны официальной церкви он не забывает упомянуть и о „Беседе против богомилов“ болгарского пресвитера Козмы – произведении, которое к тому времени издал словенский просветитель И. Кукулевич-Сакцинский⁶².

Перескочив через много веков развития литературы у болгар, ученый затем сразу приступает к рассказу о появлении „новой“ болгарской литературы. Она, его словам, возникает в первых десятилетиях XIX в. в условиях двойного гнета болгар в своих родных землях. В экономическом плане их давят османы, а в духовном – греки-фанариоты,⁶³ препятствующие возрождению болгарской национальной церкви. Вокруг этого, по свидетельству А. Н. Пыпина, ведется непримиримая борьба в издающейся за границей болгарской прессе. Причем раздорами среди православных стремятся воспользоваться униаты и католики с целью вовлечения болгар в лоно своих церквей. Печатным органом лагеря болгарских католиков, по словам ученого, является константинопольский журнал „Болгария“, издаваемый под влиянием иезуитов Драганом Цанковым, а противовесом ему служил печатавшийся с 1858 г. „Цареградский вестник“ – издание с православной ориентацией, недавно закрытое из-за недостатка средств. Из других важных болгарских печатных периодических изданий 40–60-х годов XIX в. А. Н. Пыпин упоминает журналы „Забавник“ Константина Огняновича (1845)⁶⁴, „Любословие“ Константина Фотинова (1844) и издававшийся в Москве болгарскими студентами журнал „Братский труд“ (1861–1862).

⁶¹ ПЫПИН, А. Н. *Обзор*, с. 72–75.

⁶² CUKULJEVIĆ–SAKCINSKI, I. Prezvitara Kozmy Slovo o bogomilich i eretich. – In: *Arkiv za poviesticu jugoslavenskich*, 4, 1857, s. 69–97.

⁶³ Так называли проводников эллинизаторской политики по отношению к балканским народам, разработанной высшим греческим духовенством, которое было сконцентрировано в константинопольском квартале Фанар.

⁶⁴ Пыпин не касается содержания журналов, хотя оно отражало меняющиеся вкусы читающей болгарской публики. Два выпуска журнала „Забавник“ (Париж, 1845, 1846), в частности, свидетельствовали о постепенном усилении светского начала по сравнению с религиозным. См.: ЛЕКОВ, Д. *Литература, общество, култура. Литературно-социологически и литературно-исторически проблеми на българското Възраждане*. София: Народна просвета, 1982, с. 31, 77.

Основное место в этом подразделе занимают данные уже известные читателю из рассмотренных нами предыдущих публикаций Ю. И. Венелина и И. И. Срезневского: ученый перечисляет издания „Молитвенный крин“ (1806), „Рыбный букварь“ (1824) Петра Берона и прочее, что уже фигурировало в тексте моей статьи. Новыми сведениями можно считать переводы болгарскими произведений А. Ф. Вельтмана (правда, без уточнения, каких именно), в том числе и переводы болгарского эмигранта Р. Жинзифова, переложившего на болгарский язык „Слово о полку Игореве“ и несколько стихотворений из „Кобзаря“ Т. Г. Шевченко. В качестве примера попыток болгар создать самостоятельную литературу Пыпин приводит поэму Н. Герова „Стоян и Рада“, о которой за двадцать лет до этого писал И. И. Срезневский.

В последней, третьей по счету, части болгарского раздела „Обзора“ речь идет о фольклоре болгар – тема, выходящая за рамки моей статьи. Отмечу лишь то, что введение в науку болгарских фольклорных материалов происходило тогда гораздо быстрее и энергичнее, чем материалов литературных. Это объяснялось существенной разницей в работе фольклористов и ученых археографов. Первые могли быстро публиковать целые сборники фольклорных материалов⁶⁵, собранных ими во время экспедиций. А вторые месяцами, годами и десятками лет выискивали болгарские литературные памятники в составе объемных сборников из неописанных рукописных собраний. Вслед за находками они иногда еще более продолжительное время пытались разгадать трудные загадки о национальной принадлежности анонимных писателей и переводчиков эпохи славянского православного Средневековья. Споры о том, был ли тот или иной анонимный славянский книжник болгарин, русским или сербом, подчас продолжаются и поныне.

Таково в целом содержание болгарского раздела А. Н. Пыпина в „Обзоре“. Читатель имеет теперь о нем полное представление, и ради этого мне пришлось прибегнуть к элементам некоторого пересказа. Но благодаря ему для внешнего взора становятся ясными как достоинства данной работы Пыпина, так и ее недостатки. К числу первых относится введение болгарской и других славянских литератур в контекст общеевропейского литературного развития. Можно отметить также стилистическое мастерство автора при изложении литературных материалов и его стремление к их максимальному учету. При написании истории литературы того или народа ученый становится своего рода художником. Его работа напоминает создание картины из множества „пазлов“ с разрозненными фрагментами. Они

⁶⁵ Отметим, что в качестве ложного контраргумента, здесь можно сослаться на жалобы Ю. И. Венелина, сообщавшего В. Априлову, что за два месяца своего пребывания в Кишиневе ему удалось записать всего одну болгарскую народную песню из-за недоверчивости болгар и их отказов в содействии. См.: РАЙКОВ, Д. *Юрий Венелин и българското Възраждане*. София: НБКМ, 1994, с. 130. На мой взгляд, причины неуспеха Венелина крылись в его не очень хорошем знании болгарского языка и неумении сделаться „своим“ для потенциальных комитентов.

должны находиться в пределах досягаемости „художника“ и использованы им все без исключения. В противном случае получившаяся в итоге картина окажется достаточно смазанной и непонятной в отдельных ее частях. То, что в итоге появилось у А. Н. Пыпина в 1865 г. в отношении болгарской литературы, напоминает перевернутое коромысло, на двух концах которого расположены периоды IX–XI и XIX вв., а в середине – хронологический провал с XII по XVIII столетие. Попытаемся объяснить причины его возникновения и охарактеризовать каждую из них.

Причины хронологического провала в целом распадаются на три категории: а) „нечего“; б) вне пределов досягаемости; в) недоучет. Ученому, действительно, нечего было сказать в отношении литературного развития болгар XII–XV вв., потому что к этим столетиям и авторам ученые только подступали. Болгарский эмигрант Сп. Н. Палаузов, например, в 60–70-е годы XIX в. сообщал в письмах российским ученым А. Е. Викторову и архимандриту Леониду (Кавелину)⁶⁶ о своем намерении заняться произведениями болгарских писателей XIV в.: патриарха Евфимия Тырновского и Иоасафа митрополита Видинского (Бдинского). В год выпуска А. Н. Пыпиным своего „Обзора“ будущему профессору Петербургского университета и крупнейшему российскому исследователю творчества патриарха Евфимия и его эпохи, Полихронию Агапиевичу Сырку (1855–1905) исполнилось всего 10 лет. Он был сыном крестьянина из Бессарабии и учился тогда в Киприановском монастыре. Евфимиевской темой Сырку займется только в конце 70–х годов XIX в., а итоги его археографических разысканий в Болгарии⁶⁷ в этой области будут опубликованы ближе к концу столетия⁶⁸.

То же самое относится и к XVII – первой половине XVIII в., эпохе доминирования в болгарской рукописной традиции так называемых „дамаскинов“. В их основе лежал переведенный на болгарский язык сборник проповедей греческого проповедника XVI в. Дамаскина Студита, который трансформировался затем в сборники смешанного содержания. В них стали включать произведения, принадлежащие не только упомянутому греческому писателю, но и других авторов. Российские слависты обратили на них свое внимание только в конце XIX в., интересуясь главным образом особен-

⁶⁶ КРУТОВА, М. Переписка болгар Палаузовых с выдающимися деятелями русской книжной культуры 30-х–70-х годов XIX в. (на материале ОР РГБ). – В: *Маршрути на книжовно общуване между източните и южните славяни (XI–XXI век). Международна научна конференция. 21–22 ноември. София, 2019.* София: ИЦ „Боян Пенев“, 2020, с. 210–211.

⁶⁷ [СЫРКУ, П. А.]. *К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. Исследование П. А. Сырку. Литургические труды патриарха Евфимия Тырновского. Тексты собраны П. А. Сырку.* Санкт-Петербург: Типография АН, 1890.

⁶⁸ [СЫРКУ, П. А.]. *К истории исправления книг в Болгарии XIV в. Исследование П. А. Сырку. Время и жизнь патриарха Евфимия Тырновского.* Санкт-Петербург: Типография АН, 1898.

ностями эволюции в них болгарского народного языка и путями распространения этого вида сборников на Балканах⁶⁹.

Самый значительный памятник болгарской литературы середины XVIII в. – завершенная в 1762 г. афонским монахом Паисием Хилендарским „История славяноболгарская“. Она представляла собой манифест болгарского Национального возрождения, в котором ее автор ставил перед родным народом три главные цели: возрождение национального государства и национальной церкви плюс развитие национального просвещения посредством создания сети светских школ с преподаванием на болгарском языке. Из-за отсутствия типографий в болгарских землях „История славяноболгарская“ распространялась рукописным способом, но уже в 1844 г. пространные извлечения из нее издал в Буде под названием „Царственник“ болгарский просветитель Христати Павлович (1804–1846). Он был рильским монахом, занимался учительством в дунайском городе Свиштове, написал множество учебников и сумел преобразовать местную славяно-эллиническую школу в славяно-болгарскую. Но А. Н. Пыпину находившийся вне пределов его досягаемости „Царственник“, видимо, остался неизвестным. Тем не менее ученый не мог не знать о существовании Паисиевской истории, как таковой. На титульном листе опубликованного в 1863 г. Р. Жинзифовым „Новоболгарского сборника“ своеобразным эпиграфом на болгарском языке красовалось знаменитое Паисиевское изречение „О, неразумный, юродивый! Почто срамишься называться болгариним и не читаешь на болгарском языке, и не говоришь на нем?“ с указанием источника: „История славяноболгарская, 1762“. Вопрос заключался в том, в какой степени А. Н. Пыпин был готов отнести это сочинение Паисия к разряду литературных произведений. То же самое касается и изданного Сп. Н. Палаузовым болгарского церковно-юридического памятника XIII в. „Синодик царя Борила“⁷⁰.

Вне пределов досягаемости А. Н. Пыпина, скорее всего, был тогда и замечательный памятник болгарской литературы начала XIX в. „Автобиография“ Софрония, епископа Врачанского (1765–1813). Это произведение было создано автором в 1805 г. в житийном жанре, о чем свидетельствует его аутентичное заглавие: „Житие и страдания грешнаго Софрония“⁷¹. Оно стоит в ряду сочинений, типичных для переходного периода в развитии сла-

⁶⁹ ЛАВРОВ, П. А. *Дамаскин Студит и сборники его имени „дамаскины“ в югославянской письменности*. Одесса, 1899. О месте дамаскинов в истории болгарской литературы см.: КАЛИГАНОВ, И. И. Традиции старой письменности и возникновение новой болгарской литературы. – В: И. И. КАЛИГАНОВ. *Веков связующая нить. Вопросы истории и поэтики славянских литератур и культур*. Москва: Ин-кварти, 2005, с. 232–235.

⁷⁰ ПАЛАУЗОВ, С. Н. Синодик царя Бориса. Рукопись XIV века. – *Български книжици*, I, 1858, с. 195–208; 2., с. 225–236.

⁷¹ Прекрасное издание этого памятника на русском языке см.: СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИЙ. *Жизнеописание*. Издание подготовили Н. М. Дылевский, А. Н. Робинсон. Ленинград: Наука, 1976.

вянских литератур от Средневековья к Новому времени. В нем имеется ряд черт, сходных, например, с житием русского протопопа Аввакума последней трети XVII в.⁷² Указанное произведение Софрония более полувека оставалось в единственном списке – автографе писателя, пока его текст не опубликовал в 1861 г. в своей газете „Дунавский Лебед“ болгарский революционер Г. С. Раковский (1821–1867). Упомянутая газета выходила в Белграде около полутора лет, и ее экземпляры вряд ли имелись в библиотеках России. Аналогичным образом А. Н. Пыпин мог не знать и о поэме „Лесной путник“ самого Раковского, который публиковал ее по частям в различных болгарских периодических изданиях с конца 50-х по начало 60-х годов XIX в.

И, наконец, отдельные памятники болгарской средневековой и „новой“ литературы не были учтены А. Н. Пыпиным, хотя сведения о них, казалось бы, лежали на поверхности. Здесь в первую очередь следует сказать о „Житии Георгия Нового Софийского“ – весьма знаменательном памятнике болгарской литературы, созданном софийским пресвитером Пейо в XVI в. Во-первых, он обозначил линию развития болгарской литературы с тенденцией на использование народного языка: „для простых людей просто и написал“, как декларировал сам Пейо в своем сочинении. Во-вторых, его появление свидетельствовало о трансформации житийного жанра в некое подобие „новой“ литературы. Ему присущи насыщенность контента людской средой, активное участие самого автора в описываемых событиях, использование им элементов „реализма“ и попытки объяснить логику поступков героев с точки зрения психологии. И в третьих, оно отличается чрезвычайной актуальностью для той эпохи. В сочинении речь идет о гибели восемнадцатилетнего юноши Георгия, сожженного турками в Софии в 1515 г. за отказ принять ислам, а проблема исламизации подневольного болгарского населения в Османской империи периодически обострялась. Опубликованные тексты жития Георгия Нового к 1865 г. уже имелись. За десять лет до выхода „Обзора“ житие и службу мученика издал в Самокове национальный первопечатник Никола Карастоянов⁷³. Кроме того, в канун появления „Обзора“ еще один южнославянский список памятника XVIII в. опубликовал в России ученый А. Ф. Гильфердинг⁷⁴, с которым А. Н. Пыпин был хорошо знаком.

Возможно, многое уяснилось бы и для самого А. Н. Пыпина при его ознакомлении с содержанием тех болгарских изданий, о которых он сообщал читателю. Так, например, в „Деннице новоболгарского образования“ (1841) В. Априлова приводились тексты двух стихотворных со-

⁷² КАЛИГАНОВ, И. И. Традиции старой..., с 248.

⁷³ КАРАСТОЯНОВ, Н. *Служба с житием и страданием святого великомученика Георгия Нового*. Самоков, 1855.

⁷⁴ ГИЛЬФЕРДИН, А. Ф. Болгарское житие Георгия Нового Софийского. – В: *Летопись занятий Археографической комиссии. 1862–1863*. Санкт-Петербург, 1864. Вып. II. Приложения, с. 1–24.

чинений, посвященных Ю. И. Венелину: „Ода Ю. И. Венелину“ (1837) и „Рыдание на смерть Ю. И. Венелина“ (1839). Обе они принадлежали перу, в сущности, первого „нового“ болгарского поэта Георгия Пешакова (1785–1854), почти всю жизнь прожившего в эмиграции в Валахии и Румынии. Он был полиглотом, писал не только на болгарском языке, но и на румынском и греческом, однако большинство его произведений при жизни не были изданы. Из того, что все-таки было тогда напечатано на болгарском языке, можно привести еще пять стихотворений, вошедших в издание 1855 г. П. А. Бессонова „Болгарские песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар“. Опубликованные в нем сентиментальные стихи Г. Пешакова являются подражательными и во многом ученическими. Но это не перечеркивает его пальму первенства как первого „нового“ болгарского стихотворца, пусть и не поднявшегося со ступени ремесленничества на более высокую ступень мастера⁷⁵.

Можно привести и другие мелкие недочеты А. Н. Пыпина подобного рода, но это было бы несправедливым по отношению к нему, как ученому. Нельзя забывать тот факт, что он был филологом достаточно широких интересов, а не профильным болгаристом, отслеживающим все болгаристические публикации по проблематике. Следует принимать во внимание и то, что создание им совместно с В. Д. Спасовичем „Обзора“ было осуществлено в самые сжатые сроки, и перед ним стояла задача рассказать читателю о развитии всех славянских литератур за исключением польской. И самое главное: многие из имевшихся в „Обзоре“ лакун и недосказанностей А. Н. Пыпин сумел устранить во втором, значительно расширенном и дополненном двухтомном издании труда, который вышел в Санкт-Петербурге в 1879 и 1881 гг. под названием „История славянских литератур“. Этот вариант труда вызвал большой интерес в научном и преподавательском мире и на протяжении всего лишь трех лет был переведен на чешский (Прага, 1880–1882), немецкий (Лейпциг, 1880–1884), французский (Париж, 1881) и лужицкий (Будишин, 1881) языки⁷⁶. Переводы сербского и болгарского разделов из „Истории“ появились в Сербии в Болгарии. Болгарский перевод осуществил некто Георгий Колушский, личность которого до сих пор не идентифицирована⁷⁷. Подробное рассмотрение второго варианта болгарского раздела А. Н. Пыпина 1879 г. послужит темой другой моей публикации.

⁷⁵ БАЕВА, С., И. КОНЕВ. Георги Хаджитомов Пешаков. Живот и дело. – *Литературна мисъл*, XIV, 1970, № 1, с. 100.

⁷⁶ *Славяноведение в дореволюционной России. Биобиблиографический словарь*. Отв. ред. В. А. Дьяков. Москва: Наука. 1979, с. 287.

⁷⁷ DOBBELEER, M. de. Translation and/or Adaptation? Georgi Kolushki's Bulgarian Version (1884) of Aleksandr Pypin's Literary History of the Bulgarians. – В: *Маршрути на книжовно общуване между източните и южните славяни (XI–XXI век)*, с. 289–306.

ЛИТЕРАТУРЫ

БАЕВА, С., И. КОНЕВ. Георги Хаджитомов Пешаков. Живот и дело. – *Литературна мисъл*, XIV, 1970, № 1, с. 83–101. [BAEVA, S., I. KONEV. Georgi Hadzhitomov Peshakov. Zhivot i delo. – *Literaturna misal*, XIV, 1970, No 1, s. 83–101.]

БАРСКИЙ, Я. Л. *Список трудов акад. А. Н. Пыпина. 1853–1903.* Санкт-Петербург, 1903. [BARSKIY, Ya. L. *Spisok trudov akad. A. N. Pypina. 1853–1903.* Sankt-Peterburg, 1903.]

БАРСУКОВ, Н. *Жизнь и труды М. П. Погодина.* Кн. 2. Санкт-Петербург, 1889. [BARSUKOV, N. *Zhizn' i trudy M. P. Pogodina.* Кн. 2. Sankt-Peterburg, 1889.]

БЕРНШТЕЙН, С. Б. Из истории русского славяноведения. Виктор Иванович Григорович. – В: *Известия отделения литературы и языка АН.* Москва, 1976, т. 35, вып. 6, с. 533–538. [BERNSHTEYN, S. B. Iz istorii russkogo slavyanovedeniya. Viktor Ivanovich Grigorovich. – V: *Izvestiya otdeleniya literatury i yazyka AN.* Moskva, 1976, t. 35, vyp. 6, s. 533–538.]

БЕРОН, П. *Буквар с различни поучения, собрани от Петра Х. Беровича за българските училища. Напечатана ся сас помощта на г. Антоньова Иоановича в годе 1824.* [BERON, P. *Bukvar s razlichni poucheniya, sobrani ot Petra H. Berovicha za bolgarskite uchilishta. Napechatana sya sas pomoshhta na g. Anton'ova Ioanovicha v gode 1824.*]

БИЛУНОВ, Б. Н. К истории „Болгарской дружины“ – организации болгарских студентов в Московском университете. – В: *Центральная и Юго-Восточная Европа в Новое время.* Москва: Наука, 1974, с. 182–194. [BILUNOV, B. N. K istorii “Bolgarskoy družiny” – organizatsii bolgarskikh studentov v Moskovskom universitete. – V: *Tsentral'naya i Yugo-Vostochnaya Evropa v Novoye vremya.* Moskva: Nauka, 1974, s. 182–194.]

ВЕНЕЛИН, Ю. И. Конспект преподавания истории славянского языка и литературы вообще, составленный по определению Совета Московского университета от 2-го мая 1834 г. Рукопись Ю. И. Венелина и отзыв на нее П. А. Лаврова. (б. м.), (б. г.). [VENELIN, Yu. I. *Konspekt prepodavaniya istorii slavyanskogo yazyka i literatury voobshthe, sostavlennyy po opredeleniyu Soveta Moskovskogo universiteta ot 2-go maya 1834 g.* Rukopis Yu. I. Venelina i otzyv na neye P. A. Lavrova. (b. m.), (b. g.).]

ВЕНЕЛИН, Ю. И. *О зародыше новой болгарской литературы.* Москва: Типография Н. Степанова, 1838. [VENELIN, Yu. I. *O zarodyshe novoy bolgarskoy literatury.* Moskva: Tipografiya N. Stepanova, 1838.]

Грамматика нынешнего болгарского наречия Ю. И. Венелина. Публикация [и вступит. статья: с. V–XXII] подготовлена Г. К. Венедиктовым. Москва: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1997. [Grammatika nyneshnego bolgarskogo narechiya Yu. I. Venelina. Publikatsiya [i vstupit. stat'ya: s. V–XXII] podgotovlena G. K. Venediktovym. Moskva: Institut slavyanovedeniya i balkanistiki RAN, 1997.]

ГИЛЬФЕРДИНГ, А. Ф. Болгарское житие Георгия Нового Софийского. – В: *Летопись занятий Археографической комиссии. 1862–1863.* Санкт-Петербург, 1864, вып. II. Приложения, с. 1–24. [GIL'FERDING, A. F. Bolgarskoye zhitiye Georgiya Novogo Sofiyskogo. – V: *Letopis' zanyatiy Arkheograficheskoy komissii. 1862–1863.* Sankt-Peterburg, 1864, vyp. II. Prilozheniya, s. 1–24.]

ГРИГОРОВИЧ, В. И. Краткое обозрение славянских литератур. – В:

Ученые записки Казанского университета. Казань: Университетская типография, 1841, кн. I, с. 93–153. [GRIGOROVICH, V. I. *Kratkoye obozreniye slavyanskikh literatur*. – V: *Uchenyye zapiski Kazanskogo universiteta*. Kazan': Universitetskaya tipografiya, 1841, kn. I, s. 93–153.]

ГРИГОРОВИЧ, В. И. Опыт изложения литературы словен в ее главнейших периодах. – В: *Ученые записки Казанского университета за 1842 г.* Казань: Университетская типография, 1843, кн. 3. [GRIGOROVICH, V. I. *Opyt izlozheniya literatury sloven v yeye glavneyshih periodah*. – V: *Uchenyye zapiski Kazanskogo universiteta za 1842 g.* Kazan': Universitetskaya tipografiya, 1843, kn. 3.]

ГРИГОРОВИЧ, В. И. Изыскания о славянских апостолах, произведенные в странах Европейской Турции. – В: *Журнал министерства народного просвещения*, т. 53, Москва, 1847, № 2, с. 1–28. [GRIGOROVICH, V. I. *Izyskaniya o slavyanskikh apostolah, proizvedennyye v stranah Evropeyskoy Turtsii*. – V: *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, t. 53, Moskva, 1847, No 2, s. 1–28.]

ГРИГОРОВИЧ, В. И. *Службы святым Кириллу и Мефодию: Древнеславянский памятник, дополняющий житие Свв. Апостолов Кирилла и Мефодия*. Казань: Университетская типография, 1862. [GRIGOROVICH, V. I. *Sluzhby svyatym Kirillu i Mefodiyu. Drevneslavyanskiy pamyatnik, dopolnyayushtiy zhitiye Svv. Apostolov Kirilla i Mefodiya*. Kazan': Universitetskaya tipografiya, 1862.]

ГРИГОРОВИЧ, В. И. и развитие славяноведения в России: материалы „круглого стола“ с международным участием, посвященного 200-летию со дня рождения ученого. Казань, 10 апреля 2015 г. [V. I. Grigorovich i razvitiye slavyanovedeniya v Rossii: materialy “kruglogo stola” s mezhdunarodnym uchastiyem, posvyashennogo 200-letiyu so dnya rozhdeniya uchenogo. Kazan', 10 aprelya 2015 g.]

ГЮЗЕЛЕВ, В., Х. КОЛАРОВ. Списание на трудове на Спиридон Н. Палаузов. – В: *Известия на Българското историческо дружество*, кн. XXIX, София, 1974, с. 157–160. [GYUZELEV, V., H. KOLAROV. *Spisak na trudovete na Spiridon N. Palauzov*. – V: *Izvestiya na Balgarskoto istoricheskoto druzhestvo*, kn. XXIX, Sofia, 1974, s. 157–160.]

ДОБРОВСКИЙ, Й. *Грамматика славянского языка по древнему наречию*. Ч. 1–3. Санкт Петербург, 1833–1834. [DOBROVSKIY, J. *Grammatika slavyanskogo yazyka po drevneti narechiyu*. Ch. 1–3. Sankt Peterburg, 1833–1834.]

ДОБРОВСКИЙ, Й. *Кирилл и Мефодий, славянские первоучители. Историко-критическое исследование*. Москва, 1825. [DOBROVSKIY, J. *Kirill i Mefodiy, slavyanskiye pervouchiteli. Istoriko-kriticheskoye issledovaniye*. Moskva, 1825.]

ЕРИХОНОВ, Л. С. К. Жинзифов и П. И. Бартенев. – В: *Известия на Института за литература*. Кн. XVI, София, 1965, с. 163–190. [ERIHONOV, L. S. K. Zhinzifov i P. I. Bartenev. – V: *Izvestiya na Instituta za literatura*. Kn. XVI. Sofia, 1965, s. 163–190.]

ЖИНЗИФОВ, Р. *Новобългарска сбирка*. Москва, 1863. [ZHINZIFOV, R. *Novobalgarska sbirka*. Moskva, 1863.]

ЖИНЗИФОВ, Р. *Публицистика*. Т. 2. София: Институт за литература – БАН, 1964. [ZHINZIFOV, R. *Publiisistika*. T. 2. Sofia: Institit za literature – BAN, 1964.]

ЗЛАТАРСКИ, В. Даскал Карастоянович и неговата печатница. – В: *Периодическо списание*, № 66, София, 1905. [ZLATARSKI, V. *Daskal Karastoyanovich i negovata pechatnitsa*. – V: *Periodicheskoye spisaniye*, No 66, Sofia, 1905.]

[КАЙДАНОВ, И.] *Кратко начертание на всеобщата история от Иван Кайданов*. Будин, 1836. [[KAIDANOV, I.] *Kratko nachertaniye na vseobshchata istoriya ot Ivan Kaidanov*. Budin, 1836.]

КАЛАЙДОВИЧ, К. Ф. *Иоанн ексарх болгарский. Исследование, объясняющее историю славянского языка и литературы IX–X столетий*. Москва: Типография С. Селивановского, 1824. [KALAYDOVICH, K. F. *Ioann Eksarkh bolgarskiy. Issledovaniye, ob 'yasnyayushcheye istoriyu slavyanskogo yazyka i literatury IX–X stoletiy*. Moskva: Tipogrfiya S. Selivanovskogo, 1824.]

КАЛИГАНОВ, И. И. Традиции старой письменности и возникновение новой болгарской литературы. – В: И. И. КАЛИГАНОВ: *Веков связующая нить. Вопросы истории и поэтики славянских литератур и культур*. Москва: Ин-кварти, 2005, с. 220–256. [KALIGANOV, I. I. *Traditsii staroy pis'mennosti i vzniknoveniye novoy bolgarskoy literatury*. – V: I. I. KALIGANOV: *Vekov svyazuushchaya nit'*. *Voprosy istorii i poetiki slavyanskikh literatur i kul'tur*. Moskva: In-kvarto, 2005.]

КАЛИГАНОВ, И. И. *Георгий Новый у восточных славян*. Москва: Индрик, 2000. [KALIGANOV, I. I. *Georgiy Novyy u vostochnykh slavyan*. Moskva: Indrik, 2000.]

КАРАВЕЛОВ, Л. Библиография современной болгарской литературы. – В: *Библиографические записки*. Москва, 1861, т. III, № 9, с. 277–280; № 15, с. 467–471. [KARAVELOV, L. *Bibliografiya sovremennoy bolgarskoy literatury*. – V: *Bibliograficheskiye zapiski*. Moskva, 1861, t. III, No 9, s. 277–280; No 15, s. 467–471.]

КАРАВЕЛОВ, Л. Болгарская журналистика. – В: *Московские ведомости*, 1862, № 153–154. [KARAVELOV, L. *Bolgarskaya zhurnalistika*. – V: *Moskovskkiye vedomosti*, 1862, No 153–154.]

КАРАСТОЯНОВ, Н. *Служба с житием и страданием святого великомученика Георгия Нового*. Самоков, 1855. [KARASTOYANOV, N. *Sluzhba s zhitiiyem i stradaniyem svyatogo velikomuchenika Georgiya Novogo*. Samokov, 1855.]

Кирилло-Методиевский сборник в память совершившегося тысячелетия славянской письменности и христианства в России. Издан М. П. Погодиным. Москва: Московская Синодальная типография, 1865. [Kirillo–Mefodiyevskiy sbornik v pamyat' sovershivshegosya tysyacheletiyu slavyanskoy pis'mennosti i hristianstva v Rossii. Izdan M. P. Pogodinym. Moskva: Moskovskaya Sinodal'naya tipografiya, 1865.]

КОЧУБИНСКИЙ А. А. Виктор Иванович Григорович (1815–1876) в истории славяноведения. – В: *Записки Новороссийского университета*, т. 59, ч. 2. Одесса, 1893, с. 24–50. [KOCHUBINSKIY, A. A. Viktor Ivanovich Grigorovich (1815–1876) v istorii slavyanovedeniya. – V: *Zapiski Novorossiyskogo universiteta*, t. 59, ch. 2. Odessa, 1893, s. 24–50.]

КРУТОВА, М. Переписка болгар Палаузовых с выдающимися деятелями русской книжной культуры 30-х–70-х годов XIX в. (на материале ОР РГБ). – В: *Маршрути на книжовно общуване между източните и южните славяни (XI–XXI век). Международна научна конференция. 21–22 ноември. София, 2019*. Съст. и ред. Анисава Милтенова, Игор Калиганов. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2020, с. 207–216. [KRUTOVA, M. *Perepiska bolgar Palauzovych s vydayushtimisya deyatelyami russkoy knizhnoy kul'tury 30-h–70-h godov XIX v. (na materiale OR RGB)*. – V: *Marshruti na knizhovno obshchuvane mezhdu iztochnite i yuzhnite slavyani (XI–XXI*

vek). *Mezhdunarodna nauchna konferentsiya. 21–22 noyemvri. Sofia, 2019.* Sast. i red. Anisava Miltenova, Igor Kaliganov. Sofia: Boyan Penev, 2020, s. 207–216.]

КУТИНЧЕВ, С. *Печатарството в България.* София: Държавна печатница, 1920. [KUTINCHEV, S. *Pechatarstvoto v Balgariya.* Sofia: Darzhavna pechatnitsa, 1920.]

ЛАВРОВ, П. А. *Дамаскин Студит и сборники его имени „дамаскины“ в югославянской письменности.* Одесса: [б. и.], 1899. [LAVROV, P. A. *Damaskin Studit i sborniki yego imeni „damaskiny“ v yugoslavyanskoj pis'mennosti.* Odessa, 1899.]

ЛАМАНСКИЙ, В. И. О некоторых славянских рукописях в Белграде, Загребе и Вене с филологическими и историческими примечаниями. – В: *Записки Академии наук*, т. VI, Санкт-Петербург, 1864, кн. 1, с. 1–167. [LAMANSKIY, V. I. O nekotoryh slavyanskikh rukopisyah v Belgrade, Zagrebe i Vene s filologicheskimi i istoricheskimi primechaniyami. – V: *Zapiski Akademii nauk.* Sankt-Peterburg, 1864, t. VI, kn. 1, s. 1–167.]

ЛАПТЕВА, Л. П. Связи В. И. Григоровича с П. Й. Шафариком (по данным переписки). – В: *Studia Bohemica: К 70-летию С. В. Никольского.* Москва, 1992, с. 73–83. [LAPTEVA, L. P. Svyazi V. I. Grigorovicha s P. Y. Shafarikom (po dannym perepiski). – V: *Studia Bohemica: К 70-letiyu S. V. Nikol'skogo.* Moskva, 1992, s. 73–83.]

ЛАПТЕВА, Л. П. *История славяноведения в России в XIX веке.* Москва: Индрик, 2005. [LAPTEVA, L. P. *Istoriya slavyanovedeniya v Rossii v XIX veke.* Moskva: Indrik, 2005.]

ЛЕКОВ, Д. *Райко Жинзифов. Литературно-критически очерк.* София: Български писател, 1979. [LEKOV, D. *Rayko Zhinzifov. Literaturno-kriticheski ocherk.* Sofia: Balgarski pisatel, 1979.]

ЛЕКОВ, Д. *Литература, общество, култура. Литературно-социологически и литературно-исторически проблеми на българското Възраждане.* София: Народна просвета, 1982. [LEKOV, D. *Literatura, obshchestvo, kultura. Literaturno-sotsilologicheski i literaturno-istoricheski problemi na balgarskoto Vazrazhdane.* Sofia: Narodna prosveta, 1982.]

Материалы для биографического словаря действительного члена Императорской Академии наук А. Н. Пыпина. Ч. 2. Петроград: Рос. АН, 1917. [Materialy dlya biograficheskogo slovarya deystvitel'nogo chlena Imperatorskoy Akademii nauk A. N. Pypina. Ch. 2. Petrograd: Ros. AN, 1917.]

НИКУЛИНА М. В. Путешествие Ю. И. Венелина в Болгарию и его место в начальной истории болгаристики. – В: *Ю. И. Венелин в Болгарском Возрождении.* Институт славяноведения и балканистики РАН. Москва, 1998, с. 122–147. [NIKULINA M. V. Puteshestviye Yu. I. Venelina v Bolgariyu i yego mesto v nachal'noy istorii bolgaristiki. – V: *Yu. I. Venelin v Bolgarskom Vozrozhdenii.* Moskva, 1998, s. 122–147.]

Отчет о девятом присуждении премии графа Уварова 25 сентября 1866 года. Санкт-Петербург, 1867. [Otchet o devyatom prisuzhdenii premii grafa Uvarova 25 sentyabrya 1866 goda. Sankt-Peterburg, 1867.]

ПАЛАУЗОВ, С. Н. *Век болгарского царя Симеона.* Санкт-Петербург: Импер. АН, 1852. [PALAUZOV, S. N. *Vek bolgarskogo tsarya Simeona.* Sankt-Peterburg: Imper. AN, 1852.]

ПАЛАУЗОВ, С. Н. *Синодик царя Бориса. Рукопись XIV века.* – В.: *Българ-*

ски книжици, I, 1858, с. 195–208; II, с. 225–236. [PALAUZOV, S. N. *Sinodik tsarya Borisa. Rukopis' XIV veka.* – V: *Balgarski knizhitsi*, 1858, I, s. 195–208; II, s. 225–236.]

Памяти И. И. Срезневского. Кн. I. Петроград, 1916. [*Pamiati I. I. Sreznevskogo*. Кн. I. Petrograd, 1916.]

[ПЕТРОВСКИЙ, С. Н.] Библиографический список печатных трудов Виктора Ивановича Григоровича. – В: *Известия отделения русского языка и словесности*, Санкт-Петербург, 1914. т. 19, кн. 3, с. 261–296. [[PETROVSKIY, M. P.] *Bibliograficheskiy spisok pechatnykh trudov Viktora Ivanovicha Grigorovicha.* – V: *Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti*, Sankt-Peterburg, 1914, t. 19, kn. 3, s. 261–296.]

[ПЕТРОВСКИЙ, М. П.] Григорович и Прейс. – В: *Известия отделения русского языка и словесности*. Санкт-Петербург, 1897, т. 2, кн. 3, с. 722–744. [[PETROVSKIY, M. P.] *Grigorovich i Preys.* – V: *Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti*. Sankt-Peterburg. 1897, t. 2, kn. 3, s. 722–744.]

ПЕТРУНЬ, Ф. Е. К библиографии печатных трудов В. И. Григоровича. – В: *Отделение по русскому языку и словесности*. Ленинград: АН СССР, 1929, т. 2, кн. 1, с. 337–345. [PETRUN', F. E. *K bibliografii pechatnykh trudov V. I. Grigorovicha.* – V: *Otdeleniye po russkomu yazyku i slovesnosti*. Leningrad: AN SSSR, 1929, t. 2, kn. 1, s. 337–345.]

Письма из Болгарии, писанные Н. Г. [Н. Палаузов]. Одесса, 1854. [*Pis'ma iz Bolgarii, pisannyye N. G.* [N. Palauzov]. Odessa, 1854.]

ПЫПИН, А. Н. *Ложные и отреченные книги русской старины*. Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Безбородко, вып. III. Санкт-Петербург, 1862. [PYPIN, A. N. *Lozhnyye i otrechennyye knigi russkoy stariny*. *Pamyatniki starinnoy russkoy literatury, izdavayemye grafom Bezborodko*, vyp. III. Sankt-Peterburg, 1862.]

ПЫПИН, А. Н., В. Д. СПАСОВИЧ. *Обзор истории славянских литератур*. Санкт-Петербург: Типография Бакста, 1865. [PYPIN, A. N., V. D. SPASOVICH. *Obzor istorii slavyanskih literatur*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Baksta, 1865.]

ПЫПИН, А. Н., В. Д. СПАСОВИЧ. *История славянских литератур*. Санкт-Петербург: Типография Стасюлевича, т. I, 1879; т. 2, 1881. [PYPIN, A. N., V. D. SPASOVICH. *Istoriya slavyanskih literatur*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Stasyulevich, 1879, t. I, 1879; t. 2, 1881.]

РАЙКОВ, Б. *Абагар на Филип Станиславов. Рим, 1651*. София: Народна просвета, 1979. [RAYKOV, B. *Abagar na Filip Stanislavov. Rim, 1651*. Sofia: Narodna prosвета, 1979.]

РАЙКОВ, Д. *Юрий Венелин и българското Възраждане*. София: НБКМ, 1993. [RAYKOV, D. *Yuriy Venelin i balgarskoto Vazrazhdane*. Sofia: NBKM, 1993.]

СЛАВЕЙКОВ, П. *Габровското училище и неговите първи попечители*. Цариград, 1866. [SLAVEYKOV, P. *Gabrovskoto uchilishte i negovite parvi popечiteli*. Tsarigrad, 1866.]

Славяноведение в дореволюционной России. Библиографический словарь. Отв. ред. В. А. Дьяков. Москва: Наука, 1979. [*Slavyanovedeniye v dorevolyutsionnoy Rossii. Biobibliograficheskiy slovar'*. Отв. ред. V. A. D'yakov. Moskva: Nauka, 1979.]

СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИЙ. *Жизнеописание*. Издание подготовили Н. М. Дылевский, А. Н. Робинсон. Ленинград: Наука, 1976. [SOFRONIY VRACHANSKIY. *Zhizneopisaniye*. Izdaniye podgotovili N. M. Dylevskiy, A. N. Robinson. Leningrad: Nauka, 1976.]

СПРЕЗНЕВСКИЙ, И. И. *Очерк книгопечатания в Болгарии*. Санкт-Петербург, 1846. [SREZNEVSKIY, I. I. *Ocherk knigopечатaniya v Bolgarii*. Sankt-Peterburg, 1846.]

[СЫРКУ, П. А.]. *К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. Исследование П. А. Сырку. Литургические труды патриарха Евфимия Тырновского. Тексты собраны П. А. Сырку*. Санкт-Петербург: Типография АН, 1890. [[SYRKU, P. A.]. *K istorii ispravleniya knig v Bolgarii v XIV v. Issledovaniye P. A. Syrku. Liturgicheskiye trudy patriarkha Yevfimiya Tyrnovskogo. Teksty sobrany P. A. Syrku*. Sankt-Peterburg: Tipografiya AN, 1890.]

[СЫРКУ, П. А.]. *К истории исправления книг в Болгарии XIV в. Исследование П. А. Сырку. Время и жизнь патриарха Евфимия Тырновского*. Санкт-Петербург: Типография АН, 1898. [[SYRKU, P. A.]. *K istorii ispravleniya knig v Bolgarii XIV v. Issledovaniye P. A. Syrku. Vremya i zhizn' patriarkha Yevfimiya Tyrnovskogo*. Sankt-Peterburg: Tipografiya AN, 1898.]

УНДОЛЬСКИЙ, В. М. Константин, епископ Болгарский, ученик Мефодия. – В: *Чтения в обществе истории и древностей российских*. Москва, 1846, кн. 1. Протоколы: № VIII, с. XIX; кн. 2. Протоколы: № 5 от 26 января 1846 г., с. II. [UNDOL'SKIY, V. M. Konstantin, episkop Bolgarskiy, uchenik Mefodiya. – V: *Chteniya v obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh*. Moskva, 1846, kn. 1. Protokoly: № VIII, s. XIX; kn. 2. Protokoly: № V ot 26 yanvarya 1846 g., s. II]

Ученое путешествие Ю. И. Венелина в Болгарию (1830–1831). Издание подготовил Г. К. Венедиктов. Москва: Институт славяноведения РАН, 2005. [Uchenoye puteshestviye Yu. I. Venelina v Bolgariyu (1830–1831). Izdaniye podgotovil G. K. Venediktov. Moskva: Institut slavyanovedeniya RAN, 2005.]

ФРОЛОВА, М. М. Императорское общество истории и древностей российских и развитие в нем болгарской проблематики (первая половина XIX в.). – В: *Материалы для виртуального Музея Славянских Культур*. Вып. I. Москва: Polymedia, 2020, с. 306–314. [FROLOVA, M. M. Imperatorskoye obshchestvo istorii i drevnostey rossiyskikh i razvitiye v nyom bolgarskoy problematiki (pervaya polovina XIX v.). – V: *Materialy dlya virtual'nogo Muzeya Slavyanskikh Kul'tur*. Vyp. I. Moskva: Polymedia, 2020, s. 306–314.]

ШАФАРИК, П. Й. Расцвет славянской письменности в Булгарии. Пер. с чешского О. М. Бодянского. – В: *Чтения в обществе истории и древностей российских*. Москва, 1847, кн. 2, с. 37–59. [SHAFARIK, P. Y. Rastsvet slavyanskoy pis'mennosti v Bulgarii. Per. s cheshskogo O. M. Bodyanskogo. – V: *Chteniya v obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh*. Moskva, 1847, kn. 2, s. 37–59.]

ЧЕРТКОВ, А. Д. *О переводе Манассиной летописи на словенский язык по двум спискам: Ватиканскому и Патриаршей библиотеки, с очерком истории болгар*. Москва: Типография А. Семена, 1842. [CHERTKOV, A. D. *O perevode Manassiinoy letopisi na slovenskiy yazyk po dvum spiskam: Vatikanskomu i Patriarshey biblioteki, s ocherkom istorii болгар*. Moskva: Tipografiya A. Semena, 1842.]

Ю. И. ВЕНЕЛИН в Болгарском Возрождении. Москва: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1998. [Yu. I. VENELIN v Bolgarskom Vozrozhdenii. Moskva: Institut slavyanovedeniya i balkanistiki RAN, 1998.]

ЯГИЧ, В. *История славянской филологии*. Санкт-Петербург, 1910. [Ре-принт: Москва: Индрик, 2006.] [YAGICH, V. *Istoriya slavyanskoy filologii*. Sankt-Peterburg, 1910. (Reprint: Moskva: Indrik, 2006.)]

CUKULJEVIĆ–SAKCINSKI, I. Prezvitara Kozmy Slovo o bogomilich i eretich. – In: *Arkiv za poviesticu jugoslavenskich*, 4, 1857, p. 69–97.

DOBBELEER, M. de. Translation and/or Adaptation? Georgi Kolushki's Bulgarian Version (1884) of Aleksandr Pypin's Literary History of the Bulgarians. – В: *Маршрути на книжовно общуване между източните и южните славяни (XI–XXI век). Международна научна конференция. 21–22 ноември. София, 2019*. Съст. и ред. Анисава Милтенова, Игор Калиганов. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2020, с. 289–306 [In: *Marshruti na knizhovno obshchuvane mezhdu iztochnite i yuzhnite slavyani (XI–XXI vek). Mezhdunarodna nauchna konferentsiya. 21–22 noyemvri. Sofia, 2019*. Sast. i red. Anisava Miltenova, Igor Kaliganov. Sofia: Boyan Penev, 2020, s. 289–306].

DOBROVSKY, J. *Mährische Legende von Cyrill und Method*. Prag, 1826.

GRIGOROVIČ, V. Svědectví o slovanských apoštolech v Ochridu od Viktora Grigoroviče profesora slovenské literatury v Kazani. – V: *Časopis České museum*, svazek 5. Praha 1847, s. 508–521.

ŠAFARIK P. J. Rozkvet slovanské literatury v Bulharsku. – V: *Časopis České museum* 22, Praha, 1848, s. 1–32.

ŠAFARIK, P. J. *Geschichte Der Slawischen Sprache Und Literatur: Nach Allen Mundarten. Ofen: Mit Kön und Universitäts*, 1826.

SCHERR, J. *Allgemeine Geschichte der Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart: Ein Handbooch für alle Gebildeten*. Stuttgart: Franckh, 1851.

ON THE FIRST HISTORY OF BULGARIAN LITERATURE IN SLAVISTICS (Prehistory and Primary Version of the Text Published by A. N. Pypin in 1865)

Abstract. The article is dedicated to the prehistory and the emergence of the first history of Bulgarian literature in Russia. It was a section on Bulgarian literature in the *Review of the History of Slavic Literature*, published in 1865 by the future academic A. N. Pypin. The process of gradual accumulation of materials necessary for its creation was delayed due to many unfavorable historical factors and lasted a little more than half a century. Such a long period was explained by the fact that the Bulgarians were under Ottoman rule, they did not have national publishing and higher schools, the relatively late start of Slavic studies in this area, and other reasons. The article compares Pypin's work on the Bulgarian theme with the artist's making a mosaic panel of many "puzzles". They belonged to foreign scholars J. Dobrovsky and P. J. Shafarik, Russian researchers Yu. Venelin, V. I. Grigorovich and I. I. Sreznevsky, as well as some representatives of the Bulgarian emigration in Russia as V. Aprilov,

N. Palauzov, R. Zhinzifov, etc. The first version of Pypin's history of Bulgarian literature reflected the level of scientific knowledge of the Slavists in that time, and was distinguished by the presence of many lacunae. The second version of Pypin's section on Bulgarian literature, published about 15 years later in the two-volume "History of Slavic Literature" (St. Petersburg, 1879–1881), was much more successful, enriched with new historical and literary facts and scientific generalizations. This *History* received wide international recognition and almost immediately was translated into many Western European languages. Corresponding extracts from it were translated in Bulgaria and Serbia. *Key words*: Bulgaria, A. N. Pypin, first History of Bulgarian Literature 1865, merits and demerits

Igor Kaliganov, Prof., DSc

Institute of Slavic Studies of Russian Academy of Sciences, Moscow

32a, Leninskii prospekt, Moscow, Russia, 119334

ORCID.org./0000-0002-1106-5091

E-mail: Kaliganov2009@mail.ru

Александър Панов, проф. д. н.

Институт за литература – Българската академия на науките

ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ¹

Резюме. Статията разглежда някои от най-проблематичните въпроси на жанровата теория: отношението между понятията род и жанр; основанията за съществуването на жанра и неговата функция в социалното битие на художественото произведение; предпоставките, довели до възникването на жанра като важен елемент на художествената комуникация. След като дълго време жанрът е възприеман предимно като структурно образувание, служещо най-вече за нуждите на класификацията, в последно време се налага идеята, че неговата функция е свързана с комуникативната същност на художествения дискурс. Става все по-ясно, че на практика жанрът изпълнява ролята на дискурсивна норма, организираща всички аспекти и равнища на художественото въздействие. Това обстоятелство определя и ролята, която жанрът играе при реализиране социалните функции на словесното изкуство. Затова и основните предпоставки, довели до възникване на жанра като важен елемент на художествената дейност, се търсят преди всичко със средствата на културната антропология. Най-важната предпоставка за появата му според защитаваната от статията хипотеза е появата на художествената фикция, свързана с възникването на нарацията, разделяща художествения дискурс на две събития – референтно (събитието, за което се разказва) и комуникативно (събитието на самото разказване). Именно тази двусъставност определя всеки художествен дискурс като фикционален, независимо дали представя документални или измислени събития. Другите две основни предпоставки за възникването на литературния жанр са подчертано писменият характер на литературата като специфичен обществен феномен и появата на идеята за естетическа дейност, което от своя страна води до формирането на такива специфични литературни институции, каквито са индивидуалното авторство и поетиката като проява на литературното самосъзнание.

Ключови думи: род, жанр, дискурс, фикция, естетическа дейност, поетика

¹ Публикуваната статия е част от цялостна книга, която иска да представи типологията на литературните жанрове в система. Тъй като това е един от най-старите проблеми на литературната теория, поставен още от Платон и Аристотел, няма как да се избегне проследяването на основните, открити в течение на вековете, проблеми, свързани с жанровата теория. Именно това е задачата на предлагания тук откъс. Актуалното състояние на проблема, както и представянето на една цялостна система на литературните жанрове, са задачи на останалите части от книгата.

1. Родове и/или жанрове

Едва ли в раздираното от противоречия литературознание има друга толкова устойчива идея като убеждението, че в литературата съществуват три рода, които от своя страна се състоят от подчинени на тях жанрове. Епосът, лириката и драмата се възприемат като природни форми, както ги нарича Гьоте. На този фон учудващо изглеждат нестихващите вече две хиляди и петстотин години полемики и най-разнообразни предложения, претендиращи да изградят една стройна и вътрешно непротиворечива теория за същността на литературните родове и за техните взаимоотношения със съставлящите ги жанрове.² Ако епосът, лириката и драмата наистина бяха природни форми на поезията (*Naturformen der Dichtung*), нямаше ли да е достатъчно просто да бъдат описани и определени на базата на известния логически механизъм за най-близкия род и определящата разлика, както описваме, определяме и класифицираме всички останали природни форми в материалния свят: химическите елементи, неорганичната природа, растенията, животните и т. н. Или ситуацията в областта на литературата все пак не е чак толкова природна и проблемът би трябвало да се решава по друг начин?

Всъщност, макар че според изразителите на това изградено преди двеста години твърдо убеждение, разделението на литературата на три рода води началото си от Платон и Аристотел, това не е съвсем така. Утвърждаването на тези три единни родови понятия се случва сравнително късно, едва в края на XVIII и началото на XIX век и отразява една чисто романтическа по своя характер представа за същината на литературата.³ А според Жерар Женет позоваването на Платон и Аристотел иска просто да осигури авторитетност на това убеждение и да внуши идеята за вечност на трите основни рода на литературата.⁴

В европейски контекст разсъжденията за различните начини, по които словесното изкуство подражава на природата, започват, както е извест-

² Повече или по-малко систематични обзори на тези полемики виж в: BEHRENS, I. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*. Halle/Saale: Max Niemeyer, 1940; *Теория литературы. Роды и жанры литературы*. Москва: Наука, 1964; HERNADY, P. *Beyond Genre. New Directions in literary Classification*. Itaca and London: Cornell University Press, 1972; HEMPFER, K. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Wilhelm Fink, 1973; СТЕННИК, Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе. – В: *Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения*. Ленинград: Наука, 1974; ПОСПЕЛОВ, Г. Н. Типология литературных родов и жанров. – *Вестник московского университета*. Сер. IX, Филология, 1978; GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979; ЧЕРНЕЦ, Л. В. *Литературные жанры*. Москва: ИМУ, 1982; FOWLER, A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press, 1982; ПАНОВ, А. Проблеми на жанровата теория. – *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 95–115; COMBE, D. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette, 1992; STALLONI, Y. *Les genres littéraires*. Paris: Nathan, 2001; ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (ред.). *Теория литературных жанров*. Москва: Академия, 2004.

³ Вж. напр.: ГЕОРГИЕВ, Н. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. – *Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“*, ФСФ, т. X, 1969.

⁴ GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*, p. 8.

но, от Платон и Аристотел. И при двамата разграничаването на различните начини за подражание се определя от два фактора – предмет, за който се говори (*ha lecteon*), и как трябва да се говори (*has lecteon*). По отношение на предмета обикновено се разграничават два контрастни обекта – висок и нисък. А по отношение на модалността (начина на изложение) възможностите са три: мимезис (пряко изображение на случващото се, при което липсва глас на посредника); смесено (повествование и диалог) и чист диегезис (само разказ без цитиране словото на действащите персонажи). За последния случай древните философи привеждат като пример дитирамба, но днес ние не разполагаме със запазен текстови материал от този литературен феномен. От съчетаването на споменатите два признака се очертават следните четири варианта:

- висок предмет на подражание (герои, царе и богове) и мимезис като начин на подражание – трагедия;
- нисък предмет на подражание (обикновени хора) и мимезис като начин на подражание – комедия;
- висок предмет на подражание (герои, царе и богове) и диегезис като начин на подражание – епос;
- нисък предмет на подражание (обикновени хора) и диегезис като начин на подражание – пародия.

От предложената схема може да се направят два извода:

Първо, все още липсва идеята за някаква архиконструкция (род), а съществуват само принципи, от чиито различни съчетания се оформят реално функциониращи в онзи исторически момент жанрове.

Второ, в тази схема липсва това, което днес бихме нарекли „лирика“. С други думи, текстове, съдържащи мисли, чувства и разсъждения.

От всичко това следва, че теорията за трите рода, разбирани като своеобразни архижанрове (архитекстове в терминологията на Женет), не може да се свърже с имената на Платон и Аристотел, макар по-късните автори да настояват, че тя принадлежи именно на тях.

По-късно, вече на римска почва, Диомед за пръв път използва думата „род“ (*genus*), но на практика си остава в схемата на Платон и Аристотел, определяйки същите три възможности: *genus imitativum* (драма); *genus ennarativum* (повествование) и *genus commune* (смесен). Лириката, също като при Аристотел с неговите авлистика, китаристика и пр. мелоси, остава извън рамките на предложената структурна схема.

От епохата на елинизма до Барока, когато словесното изкуство се възприема основно като особен вид занаят (*tehne*), теорията на жанровете изцяло се отказва от идеята да предложи някаква обща класификация и се съсредоточава в описанието на конкретните жанрове, актуални за съответния исторически момент. Основната цел е да се предложи определен жанров образец, който да служи като обект на подражание – вече се подражава не директно на природата, а на образци, изградени според законите на за-

наята (lege artis). Висока оценка и признание за майсторство получава онзи поет, който се придържа възможно най-близко до образа и в същото време творбата му има оригинално звучене. Типичен пример за подобна нагласа е възникването на един от най-характерните за Късното средновековие и Ренесанса жанрове, изградени върху строга структура, тематика и начин за вътрешно развитие на темата – сонета.

Този жанр, въвеждащ една строго определена строфична и римова схема, както и задължителна тематика, разработена в също така строга последователност, представя в най-пълна степен начина, по който се разбира жанрът по времето на нормативните поетики. Затова и в трактатите на най-големите представители на тази школа: Юлий Цезар Скалигер, Лодовико Кастелветро и Никола Боало, жанровете са представени основно като канони, предлагащи образци за следване. И все пак именно по това време за пръв път се заговорва и за познатото днес родово триединство: Милтън, позовавайки се на Кастелветро, Тасо и Мадзони, говори за епическа, драматическа и лирическа поема. А испанският монах Франсиско Каскаде в своята „Tablas poéticas“ (1617) за пръв път допуска революционната за времето си мисъл, че предмет на поемата може да е мисъл или чувство. Идеята е революционна, доколкото излиза извън безспорната за времето аксиома, че изкуството е подражание. А френският абат Батьо успява да намери и логическо доказателство за включването на лириката в системата на подражанието. Според него само Бог може да твори, затова човекът е принуден единствено да подражава. Но може да подражава не само на видимите действия, а и въобще.

Основното следствие от това преобръщане на понятието за подражание се изразява от факта, че в ако основно съдържание на поемата са мисли и чувства, поетът се оказва единствен владетел на словото (няма говорещи персонажи). Така се стига до позната ни днес схема:

- говори само поетът;
- говорещите субекти (поетът и персонажите) се редуват;
- говорят само персонажите.

Оттук до прословутата романтическа триада, че лириката е субективна, епосът – обективен, а драмата – субективно-обективна, има само една крачка. Въпреки това обаче, не се стига веднага до нея. Най-напред Фридрих Шлегел определя лириката като субективна, драмата като обективна, а епоса като субективно-обективен. Тази поредност има своите основания най-вече в начина на изложение: в лириката говори само поетът, в драмата – само персонажите, докато в епоса говорят и поетът, и персонажите. Познатата днес схема произхожда от Хегеловата представа за историческото развитие – най-напред имаме колектив, последван от неговата антитеза – индивид, а след това идва ред на синтеза – отношенията между колектив и индивид. И тъй като реалната историческа поява на жанровете в обявената за образцова гръцка култура следва схемата епос–лирика–драма, основната хегелианска логическа схема *теза/антитеза/синтеза* се представя по споменатия по-горе начин.

Наложената от романтиците представа за трите рода и подчинените на тях жанрове започва да провокира появата на многобройни схеми, описващи основните принципи, по които родовете се определят, както и различните взаимодействия между тях. Особено активна в това отношение е немската морфологична школа, чиито корени, както признава един от нейните най-ярки представители, Андре Жолес, водят към Гьотевото учение за природните форми.⁵ Юлиус Петерсен⁶ определя епоса като монологично повествование за действие, драмата – като диалогична репрезентация на действието, а лириката – като монологична репрезентация на ситуацията. С други думи, тук имаме три дуални опозиции: *монолог–диалог*; *повествование–репрезентация*; *действие–ситуация*. Не всички съществуващи жанрове обаче може да се отнесат към така очертаните чисти случаи. Ето защо възникват многобройни теории, стремящи се да обяснят защо много от исторически оформилите се жанрове изглеждат такива, каквито са, използвайки в различни комбинации основните три модуса. Така възниква все още съществуващата упорита представа за т.нар. смесени жанрове, като лиро-епос например.

Основното противоречие в случая се очертава от сблъсъка на два принципа. От една страна имаме реални, оформили се в хода на историческото развитие на литературата жанрове със своите структурни и тематични характеристики. От друга страна обаче се издига тезата, че литературата може да се класифицира в рамките на извънвременна логическа схема, следваща някакви общи принципи от рода на *монологичност–диалогичност*, *субективност–обективност*, *повествование–репрезентация* и т. н. Говорейки за това противоречие, Жерар Женет казва, че става дума за разминаване на два различни подхода към литературата.⁷ От едната страна стои един чисто лингвистичен подход: разграничаване между различните начини за изказ – монолог или диалог, дословен цитат или косвена реч и т. н. Всички тези явления са обект на лингвистиката и на нейния обособен дял, прагматиката. От друга страна обаче литературознанието претендира, че родовете са чисто литературоведска категория и представляват своеобразни архижанрове, изразяващи общи принципи, докато отделните исторически формирали се конкретни жанрове са техни подразделения, или видове, както често може да се прочете в учебниците. Проблемът идва от това, че бидейки литературни жанрове, в техните характеристики неизменно присъстват и определени изисквания към тематиката и начина за нейната разработка, каквито чисто лингвистичното описание не може да съдържа, доколкото то си служи с абстрактни езикови структури. Освен това в реално функциониращите художествени произведения с лекота може да се открият безброй комбинации между различни парадигми, принадлежащи на различни исторически формирали

⁵ JOLLES, A. *Einfache Formen*. Halle/Saale: Max Niemeyer, 1956, S. 8–10.

⁶ PETERSEN, J. *Zur Lehre der Dichtgattungen*. Stuttgart: Metzler, 1925.

⁷ GENETTE, G. Op. cit., p. 48–52.

се жанрови образувания. Тоест тук имаме „смесване“ не просто на трите литературни рода, а на различни конкретни жанрови парадигми. Така например „Железният светилник“ може да се определи основно като роман-сага, доколкото представя историята на един род, но в него отчетливо се долавя епопейното разделение на света на наши и чужди, както и някои от основните характеристики на социалния роман.⁸

Тази констатация, че не е възможно да се намерят никакви общи принципи, които да послужат като единна основа за описание на отношенията между литература, архижанрове (родове) и конкретни исторически възникнали жанрове, води Жерар Женет до извода, че каквато и класификация да изберем, влизащите в нея инстанции по своята същност няма да бъдат ни по-„естествени“, нито по-„идеални“ от другите възможни. Няма такова жанрово равнище, което може да бъде обявено за по-„теоретично“ или по-„дедуктивно“. Всички исторически възникнали „видове“ са образувания, установени по емпиричен начин, посредством наблюдение върху историческите дадености. По тази причина Женет стига до извода, че не може да съществува никаква висша жанрова инстанция (род), подаваща се на определяне с изцяло неисторически понятия. Ето защо той смята, че единственото, което литературознанието може да направи, е да описва различните прояви на разнородните исторически установили се литературни дискурси. Към този извод се присъединява и Цветан Тодоров в предисловието към книгата си „Жанровете на дискурса“.⁹ Дали да възприемем този твърде релативен подход обаче, трябва да решим, когато определим ролята, която жанровата категория играе при функционирането на художествената творба в общественото пространство. В това отношение голяма помощ може да ни окаже изследването на конкретния исторически процес по възникването на жанра в развитието на човешката словесност. Въпрос, който се отнася вече не към теоретичната, а към историческата поетика. Но преди това трябва да намерим отговор на един въпрос, който теорията на родовете и жанровете като йерархически устроена система не задава. А именно – защо в литературата въобще съществуват жанрове и имат ли те никаква роля при функционирането на словесното изкуство?

⁸ Особено интересен феномен в това отношение представлява популярната повест на Виктор Пасков „Балада за Георг Хених“. В това произведение лесно се откриват белезите не просто на различни литературни жанрове, принадлежащи на различни родове: мемоар (документална проза), повест (епически жанр), балада (лирически жанр) и пасион (музикално-сценичен жанр). При това тук не става дума за някакво механично смесване, а за представяне на различните жанрови подходи към проблема за истината и нейното влияние върху човешката съдба, което превръща текста на произведението в една цялостна и органична структура, в която четирите жанрови парадигми образуват едно неразрушимо цяло. Вж повече в моята статия „Жанрови парадигми в „Балада за Георги Хених““ (ПАНОВ, Ал. *Текстът като социално действие*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022, с. 332–358).

⁹ TODOROV, Tz. *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

2. Теорията на комуникацията и проблемът за жанра

Теоретичната поетика анализира съществуващите литературни текстове, за да намери някакви общи признаци, което ще ѝ позволи да ги групира и класифицира в определени малко или повече хомогенни групи (Textsorten). От своя страна, нормативната поетика не се интересува от класификации и обединяващи принципи, а се стреми да формулира правила (lege artis), посочващи как трябва да се пише, респ. възприема даден жанр, като тези правила винаги са придружени от някакъв образец, който да служи като предмет за подражание. Общото между двата подхода, въпреки принципните им различия, е това, че в основата на техния интерес лежат определени текстови *структури*. Художественото произведение се възприема като обективно съществуваща *вещ* (от прякото значение на думата „произведение“, т. е. нещо направено, произведено), структурирана, респ. възприемана по определени жанрови правила.

Въпреки че още от времето на Платон и Аристотел един от най-важните жанроопределящи признаци е кой и как говори, теоретичната поетика не стига до идеята, че художественото произведение представлява определен вид *изказване*. Впрочем това не е чудно, след като и науката за езика достигна до идеята, че най-правилният подход да се изучават езиковите явления е като се анализират те в процеса на непосредственото езиково общуване. Дълги векове преди това езикът беше описван с основната цел да се дефинират граматичните правила, разположени на фонетично, морфологично, лексикално и синтактично равнище. Голямото преобръщане дойде едва в началото на XX век с въведената от Фердинанд де Сосюр дихотомия *език–реч*. Според нея езикът представлява универсален код, докато речта е употребата на този код за изграждане на реално случващите се индивидуални изказвания. Най-сериозният проблем пред дихотомията на Сосюр обаче се оказва твърде големият скок между универсалността на кода и пределната индивидуалност на речта. Липсваше яснота как точно се построяват отделните индивидуални изказвания, така че комуникацията да протича гладко и непротиворечиво както от страна на говорещия/пишещия, така и от страна на възприемателя.

През втората половина на XX век именно този въпрос застана в центъра на лингвистичния интерес. Още в началото на 50-те години Михаил Бахтин го зададе пределно ясно в известната си студия „Проблемът за речевите жанрове“¹⁰. Поставяйки въпроса коя е основната единица на езиковата комуникация, Бахтин оборва господстващото до онзи момент мнение, че това е изречението. Според него единствено *изказването* е онова, с чийто анализ може адекватно да се опише процесът на езиково общуване. Изказването на Бахтин обаче не е свободната индивидуална реч на Сосюр, доколкото неговото построяване зависи от фактори като комуникативна

¹⁰ БАХТИН, М. М. Проблема речевых жанров. – В: М. М. БАХТИН. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979, с. 237–280.

роля на отправителя, начин на разработване на темата и типичните форми за композиционно структуриране.¹¹ Тези фактори обаче излизат извън собствено лингвистичната проблематика, доколкото не описват значението на думите и правилата за тяхното съчетаване, влизащи в обхвата на онова, което Ноам Чомски нарича „езикова компетенция“ – незаобиколимо условие при осъществяването на езиковата комуникация.¹² Изброените от Бахтин фактори имат металингвистична природа и се отнасят не до синтактичната постройка на изреченията, а до правилата за построяване на изказвания в съответствие с особеностите на комуникативната ситуация, позицията на говорещия, неговия речеви замисъл и установката към определена ответна реакция. Именно типичните форми за построяване на изказвания, които хората овладяват в процеса на научаването на езика, Бахтин определя като речеви жанрове, заключавайки, че ако те не съществуват, речевата комуникация би била невъзможна.¹³

Както е известно, творчеството на Бахтин дълго време остава непознато за широката научна общност. Независимо от това обаче, повдигнатите

¹¹ „Эта завершенная целостность высказывания, обеспечивающая возможность ответа (или ответного понимания), определяется тремя моментами (или факторами), неразрывно связанными в органическом целом высказывания: 1) предметно-смысловой исчерпанностью; 2) речевым замыслом или речевой волей говорящего; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения“ (БАХТИН, М. М. Цит. съч., с. 256).

¹² CHOMSKY, N. *Rules and Representations*. Oxford: Backwell, 1980. Тук трябва да обърнем внимание върху двойния превод на английското понятие *competence*, използвано от Чомски – ‘компетенция’ и ‘компетентност’. В съдържанието на това понятие може да се открият две основни значения. Едното от тях е използваното от Чомски: познаване на *обективно* съществуващи лингвистични знания (да знаят в приблизително еднаква степен езика, на който се води общуването), които са необходими и на двамата участници в комуникацията, за да протече тя нормално. Второто значение визира *субективната* способност на човека да използва обективните лингвистични знания, за да изгражда максимално ефективни за комуникативната ситуация и поставената комуникативна цел изказвания. За изразяване на първото значение на български език се използва думата *компетенция*, докато за изразяване на второто – *компетентност*. В настоящето изложение се има предвид най-вече обективното съдържание на това, което трябва да се владее от участниците в общуването, за да протече то нормално. Ето защо е използвано понятието *компетенция*. В случаите, когато става дума за субективните способности на участниците в общуването да съставят и възприемат изказвания, се използва понятието *компетентност*.

¹³ „Научиться говорить – значит научиться строить высказывания (потому что говорим мы высказываниями, а не отдельными предложениями и, уж конечно, не отдельными словами). Речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы (синтаксические). Мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы, и, слыша чужую речь, мы уже с первых слов угадываем ее жанр, предугадываем определенный объем (то есть приблизительную длину речевого целого), определенное композиционное построение, предвидим конец, то есть с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи. Если бы речевых жанров не существовало и мы не владели ими, если бы нам приходилось их создавать впервые в процессе речи, свободно и впервые строить каждое высказывание, речевое общение было бы почти невозможно“ (БАХТИН, М. М. Цит. съч., с. 258–259).

от него проблеми занимават лингвистите, стремящи се да разбират природата на езиковата комуникация. Още през 60-те години става ясно, че Сосюровата дихотомия не може да опише адекватно начините за построяване на индивидуалните изказвания. В една от ранните си работи, „Понятието „литература“, Цветан Тодоров казва, че езиковите правила, задължителни за всеки носител на езика, са само част от правилата, които говорещият трябва да спазва при произвеждането на конкретна речева продукция. Те биват съществено допълвани с, от една страна, правилата, присъщи на всеки дискурс поотделно: официалното писмо се съставя по различен начин в сравнение с интимното; а от друга страна – от ограниченията, които налага ситуацията на общуване: от личността на адресата и адресанта, от условията на времето и мястото, в което възниква изказването.¹⁴

Тази идея е развита подробно от Мишел Фуко в монографията му „Археология на знанието“ (1968–1969), а след това доразвита в известната лекция „Редът на дискурса“, която философът произнася на 2 декември 1970 г. при заемане на професорска катедра в Колеж дьо Франс.¹⁵ Основната идея на Фуко, както и тази на Бахтин е да се намери онази базова единица на комуникативната реалност, която се разполага между мисълта и речта, връзка, според него последователно игнорирана както от философията, така и от лингвистиката. Фуко също стига до извода, че тази базова единица трябва да се търси в начина, по който се строят отделните изказвания и използва думата „дискурс“, която в своето пряко езиково значение означава именно „изказване“, „реч“. За разлика от Бахтин обаче, Фуко мисли дискурса не толкова като индивидуално изказване, подчиняващо се на установени в конкретния социум правила, колкото едно цялостно интертекстуално дисциплинарно пространство, като правило разнोजанрово, представляващо своеобразна полева структура, ограничена от регулативните правила на социокултурните практики. Оттук и основният извод на Фуко е че редът на дискурса е основният инструмент на властта, регулираща всички действия при осъществяване на обществената комуникация.

Понятието за дискурса най-сетне бележи появата и на онова лингвистично звено, което да свърже двата члена на иначе безнадеждно разделената Сосюрова дихотомия *език/реч*. Става вече пределно ясно, че освен правилата на кода (езика) съществуват и ред други правила, регулиращи построяването на отделните изказвания (дискурсът, разбран като „изказване“), подчинявайки го на установените в обществото граници на социокултурните практики (дискурсът, разбран като „дисциплинарно пространство“). Така се стига до утвърденото днес разбиране за дискурса като комуникативно събитие на социокултурното взаимодействие, включващо в себе си говорещия и слушащия, техните личностни и социални характеристики, както и всички

¹⁴ ТОДОРОВ, Цв. Понятието „литература“. – *Език и литература*, ЛII, 1997, кн. 1-2, с. 58.

¹⁵ ФУКО, М. *Археология на знанието*. София: Наука и изкуство, 1996; ФУКО, М. *Редът на дискурса*. – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. София: Изток-Запад, 2016, с. 45–80.

останали аспекти на социалната и комуникативната ситуация.¹⁶

Доколкото изграждането на дискурс се проявява като непрекъснат избор между различни възможности, прокаращ си път през цяла мрежа от ограничения, и доколкото дискурсът не е система на семиотични конвенции, а система от комуникативни компетенции, той изисква осъществяването на активно взаимодействие между двете съзнания, влизащи в контакт по време на комуникативния акт. Подобно на познаването на езиковия код (*езикова компетенция* в терминологията на Чомски), правилното протичане на езиковото общуване изисква в достатъчна степен познаване на комуникативните конвенции, определящи общественото допустимите граници при построяването на дадено изказване в съответствие с характеристиките на участниците в общуването, темата, комуникативната цел и установката към ответна реакция (*комуникативна компетенция*). Именно тази комуникативна компетенция се отлива в утвърдени в общественото комуникативно пространство типови схеми за построяване на индивидуалните изказвания, които наричаме „речеви жанрове“. За разлика от образците на нормативните поетикки обаче, които предлагат структурни схеми за построяване на текстове, разбрани като обективно съществуващи *произведения* на занаятчийска дейност, дискурсивната схема има подчертано комуникативна природа и произтича от нуждата изказването да постигне определена социално значима *цел*.

Точно в този извод можем да намерим връзката между общата теория на езиковата комуникация и литературата. С идеята, че комуникативният акт иска да реализира определена общественно значима цел, ние се връщаме към въпроса, с който започнахме настоящето изложение – каква е целта на словесното изкуство като цяло и на всяко от неговите произведения в частност. Интересно е, че цели двайсет и пет века онези, които мотивират жанровите си теории, позовавайки се на Аристотел, не поставят този въпрос, въпреки че в „Поетиката“ той е поставен съвсем ясно. Според неговото определение „трагедията е действие, сериозно и завършено, с определен обем и украсена реч, което чрез подражание на действие, а не чрез разказ предизвиква състрадание и страх, за да се стигне до очистване от подобни чувства.“ В това определение ясно личи връзката между определена *структура* – начин на подражание, стилистика, предмет на подражание и преследвана *цел* – очистване от неуместните чувства на състрадание и страх. Трактатът описва подробно как се случва това – чрез едно активно взаимодействие между показаното на сцената и реакцията на зрителите. В началото преходът от щастие към нещастие при един високопоставен персонаж – цар, герой или божество, води до възникване на погрешно мнение (парадокса), защото зрителят не знае какво предизвиква появата на нещастieto и смята, че героят страда незаслужено. Това предизвиква у него чувствата на състрадание към невинно страдащия и страх за себе си, защото, щом боговете може така да наказват един толкова

¹⁶ ВАН ДАЙК, Т. А. *Язык. Познание. Коммуникация*. Москва: Наука, 1989, с. 122.

важен човек, какво остава за него, обикновения зрител. Постепенно обаче в хода на действието се извършва поредица от узнавания и последвалите от тях обръщания на хода на действието (перипетии), така че в края на краищата става ясно, че героят страда съвсем заслужено, защото волно или неволно е нарушил божествения ред. В резултат на това узнаване зрителят се успокоява, че светът е устроен правилно и ако някой страда, то е, защото е нарушил реда. Така се стига до очистване (катарзис) от чувствата на състрадание и страх, които са се оказали неуместни. В резултат човекът се успокоява и се убеждава, че ако спазва правилата, няма от какво да се бои.

Всичко това, преведено на езика на съвременната културна антропология, означава, че целта на трагедията е да формира определени нагласи, чувства и убеждения, препоръчвайки определен модел на поведение.¹⁷ Тук е важно да се подчертае, че процесът протича при активното взаимодействие между две съзнания – творческото и рецептивното. А нали именно това активно взаимодействие в акта на комуникацията нарекохме „дискурс“. С други думи, подобно на изказванията от всекидневната реч, художественото произведение също може да бъде възприето като определен тип дискурс, построен така, че да организира възприятието по определен начин и да постигне определена обществено значима цел, излизаща извън рамките на чисто лингвистичните структури. Вярно е, че съществува принципна разлика между изказванията, които Бахтин нарича първични, и художествените дискурси, определени от него като вторични. На този въпрос ще се върнем, когато се опитаме да изградим един всеобхватен и универсален модел на жанра. Засега е важно да се подчертае, че подобно на речевите жанрове, литературните жанрове се коренят в комуникативната природа на художествената дейност, организирайки дискурса по определен начин, така че да се постигне определена въздействена цел. Бахтин определя жанра като типична форма на изказването, съответстваща на типични ситуации на речевото общуване и отличаваща се по тема, по композиция и по стил.

Точно тук може да се види разликата между представата на нормативната поетика за жанра като свод от правила и тази на комуникативната теория, виждаща в жанра проява на вътрешната мяра, определена от комуникативното взаимодействие между адресата и адресанта на изказването. Създаването на поредното произведение в съответния жанр не се осъществява чрез следване на един утвърден образец, а чрез следване на една инвариантна структура на текстопораждането, съответстваща на изискванията на комуникативната ситуация и стремяща се да постигне определена въздействена цел. По силата на своята комуникативност художествената литература се нуждае от жанровата категория, за да организира дискурсивното взаимодействие между креативното и рецептивното съзнание по определен начин, така че да се постигне набелязаната въздействена цел. Текстът, който

¹⁷ КРЕЙПО, Р. *Културна антропология*. София: ЛИК, 2000, с. 28-48.

не е в състояние да реализира своята специфична интенционалност, не съдържа в себе си комуникативно събитие. Но дори негодният в това отношение текст неизбежно притежава някаква жанрова определеност.

Най-същественото тук е, че произвежданият от определен текст дискурс, участниците в който трябва да заемат напълно определена позиция и да формулират изказвания от определен тип, се конструира от сложна система на ограничения, докато неговият жанр се определя от креативния потенциал на своите инвариантни възможности. Оттук идва и нуждата от осъществяване на явлението, което Бахтин наричаше „памет на жанра“, или с други думи – жанровата приемственост. Проблемът се състои в това, че иска или не, писателят сътворява своето произведение в съответствие с определена линия на жанрова приемственост, доколкото не може да излезе извън рамките на комуникативната компетенция, която е необходимо условие за адекватното протичане на комуникативния акт. Оттук и нуждата при определянето на всеки жанр да се проследи пътят на историческия генезис, довел до актуалното състояние на съответното жанрово образувание.

В резултат на това можем да заключим, че понятието за жанра служи за усвояване на диахронния живот (еволюцията) на човешкото съзнание във формата на речевите практики. Принадлежността на единичното изказване към определен жанр означава включване на това изказване в силовото поле на приемствеността. Доколкото според Бахтин говорещият не е Адам (т. е. не е първият говорещ човек), той помества своето изказване (дискурс в тесния смисъл на думата) в завареното комуникативно пространство на някакъв дискурс (дискурсът в широкия смисъл на думата), волно или неволно маркирайки жанровата принадлежност на своята реч, което прави актуалното изказване само една реплика в трансисторическия диалог. Жанрът се определя не от неговите външни граници, ясно различни само при каноничните нормативно структурирани жанрове, подобни на сонета, а от инвариантното *ядро* на неговата жанрова идентичност. Оттук и важността на проблема за пораждаването на жанровите традиции и собствено на проблема за генезиса на литературния жанр, на който въпрос ще посветим следващия параграф.

3. Произход на жанра

Съзателят на историческата поетика А. Н. Веселовски¹⁸ посвещава на този въпрос по-голямата част от труда си „Три глави от историческата поетика“ (1898). В първата от тях, „Синкретизмът на древната поезия и началото на диференциацията на литературните родове“, той поставя въпроса как въобще се ражда поезията (словесното изкуство). Според него първоначалното състояние на човешката култура се характеризира с пълна синкретичност на митологичните представи за света и ритуалите, с чиято помощ човекът се е опитвал да се впише в световния ред. При провеждането на

¹⁸ ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940.

тези ритуали за Веселовски особено важна е била ролята на ритъма, доколкото на този етап от човешката еволюция езикът все още не е достатъчно развит. Появата на тази най-древна форма на културата, наречена от него „песен-танц“, Веселовски мотивира с човешката необходимост да се намери изход и облекчение от натрупаната физическа и психическа енергия по пътя на ритмически организирани звуци и движения.

Основен субект на това ритуално действие е хоровият колектив, включващ всички дееспособни членове на общността. В следствие от този колектив се отделя фигурата на запевача, прераснал по-късно в познатия от гръцката драма корифей на хора. В хода на ритуалното действие, което е синкретично по своя характер, се включва и словесен текст. В началото той се импровизира напълно свободно най-вече под формата на възклицания. Тази фаза от развитието на ритуалното действие съответства на фазата от развитието на езика, когато той все още не притежава развит синтаксис, а оттам и способността да се изграждат смислени изречения-съобщения. На този етап преобладава чисто действеният характер на словото, който много по-късно Джон Остин нарече „перформатив“.¹⁹

Постепенно неорганизираното хорово действие преминава в установяването на определени време и пространство за извършване на специфични обреди: отиване на война или на лов, молитви, бракосъчетания, погребения и т. н. Всички тези обради съдържат в себе си ярко изявен подражателен елемент, който според Веселовски е породен от вярата на първобитния човек, че символичното възпроизвеждане на желаното води до неговото реално осъществяване. Това подражание на явленията от действителността започва да се използва и като съдържание на речевите действия на хора и най-вече в тези на запевача-корифей. Всичко това в основния случай е свързано с перформатива на *заклинанието* като специфично магическо действие. Основното съдържание на тези заклинания е свързано с изискванията на делничния бит: лова, войната, размножаването, смъртта и т. н. На един по-късен етап те се развиват в известната и до днес календарна обредност и по този начин се оформят и религиозните култове. А доколкото култът изисква определена устойчивост, нараства ролята на паметта. Оттук и навлизането на *възпоминанието* като основно съдържание на хоровата песен.

С развитието на обществените отношения ритуалът вече се отделя от календара и започва да се свързва с различни фази от човешкия живот: раждане, инициация, брак, смърт. Именно те лягат в основата на представите за древния героизъм и, както показва по-късно В. Я. Пропп, провокират появата на такива протонаративи като приказката.²⁰ В хода на тези обреди се появяват текстови отрязъци, повествуващи за подвизите например на погребвания герой. Тези „плачове“ за загиналия герой вече започват да функционират и

¹⁹ ОСТИН, Дж. Слово как действие. – В: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XVI. Москва: Прогресс, 1985.

²⁰ ПРОПП, В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: ЛГУ, 1986.

извън съдбовното събитие на погребението и стават интересни сами по себе си. Така се появява още един от древните протонаративи – *сказанието*.

Съвсем друга е съдбата на *оплакването*, придружаващо същия този обред на погребението. От него се ражда не повествование, а перформатив – така се появява един от базовите протоперформативи. Същото се отнася и до подражателните действия на хора, от които според Веселовски се оформят корените на драмата.

Втората глава от историческата поетика на Веселовски, озаглавена „От певеца към поета“, проследява постепенното отделяне на поезията от песенния ритуален акт и поэтапното изграждане на писмената култура, съответстваща на съвременното понятие за литература.

Тези идеи, изказани преди повече от сто години, са неизбежно свързани с господстващите по онова време представи за родовото триединство на поезията, притежаваща три „естествени форми“: епос, лирика и драма. В този смисъл цялото изследване на Веселовски е телеологически насочено да покаже как от древния синкретизъм са възникнали тези три „естествени форми“ на поезията. И в това се състои основния недостатък на неговия подход. От друга страна обаче, бидейки един от най-изявените представители на позитивизма като научен подход, той обосновава своите изводи на базата на огромен емпиричен материал, което неизбежно води до очертаване връзките на словесното изкуство с развитието на обществените отношения, от една страна, както и с развитието на езика и дескурсивните практики – от друга. Ето къде историческата поетика на Веселовски се доближава до съвременното развитие на науката: културната антропология, от една страна, и лингвистиката – от друга.

Тази проблематика е важна за нас в опита ни да очертаем поне в общи линии проблема за произхода на литературния жанр като специфичен феномен.

Ние приехме, че категорията жанр е свързана с комуникативния аспект на езиковата дейност. Оттук следва, че въпросът за произхода на жанра е неизбежно свързан с въпроса за произхода на дискурсивната практика. В известен смисъл този процес доста прилича на превръщането на мисълта в изказване, с което един субект, *говорецът*, иска да съобщи *нещо*, свързано с явленията на обективната действителност, на друг субект, *слушателя*. Така се очертава задължителната триада на всяко комуникативно действие, изразяващо се в системата на личните местоимения – *аз*, говорещият субект, *той*, предметът, за когото се говори, и *ти*, субектът, на когото се говори. Появата на тази триада може да се сравни с превръщането на мисълта в комуникативно действие.

В началото съществува една неартикулирана мисъл, зародила се в човешкото съзнание. Още в процеса на своето оформяне обаче тя прераства в това, което психологията нарича „вътрешна реч“, неизбежно свързана с езика, доколкото мисленето за нещата е възможно само с помощта на думите и понятията, чрез които ние ги осъзнаваме. Но тази вътрешна реч по необходимост проявява и своята комуникативна природа, доколкото тя може

да се обективира само в представата, че говорещият съобщава нещо на слушащия. При вътрешната реч слушащият е същият субект, аз, но той вече е *раздвоен* във своите функции. Едва след това става възможно построяването на *изказване*, съобразено с езиковите и комуникативните компетенции и на двамата участници в общуването. В резултат се стига до появата на комуникативното събитие, при което говорещият съобразява своето поведение с осъзнатата си роля на организатор на събитието на съобщението, както и с изискването съобщението да отчете действащите в дадената социокултурна ситуация конвенционална норма и по този начин да се впише в едно или друго силово поле, каквото представлява дискурсът в широкия смисъл на думата, така, както го описва Фуко.

Подобен процес протича и при оформянето на дискурсивните практики по време на еволюцията на мисленето и езика.

В най-ранните етапи на човешкото съществуване възниква необходимостта от създаване на споделена от целия колектив представа за устройството на света. Това е необходимо според културната антропология, за да се преодолее чувството на страх пред неизвестното.²¹ Тези представи отразяват преди всичко наблюденията над циклично повтарящи се процеси и явления, като по този начин се стига до едно усещане за *сигурност* в един разумно организиран и затова *предвидим* космически ред. Тези представи обаче все още имат природата на *удвояване* чрез *показване* и *подражание* и все още не са придобили дискурсивна природа. Митологичните разкази, които ние днес познаваме, са една много по-късна конструкция, изградена на базата на сведения почерпени от изображения, ритуали, мисловни и поведенчески практики. В периода на появата на митологичното мислене то има подчертано некомуникативна природа. Според голямата познавачка на древната митология О. М. Фройденберг в разказа-мит няма разлика между този, който разказва, какво разказва и на кого го разказва.²² Превръщането на тази споделена представа, чието битие много напомня това на естествените езици, в *разказ*, формиращ културната памет като събитийно-исторически процес (например митологичните разкази за сътворението на света), е един сравнително късен

²¹ Ср.: „Цивилизацията е въпрос на живот и смърт. Това звучи малко приповдигнато, но в действителност е точно така. Хората и техните общности не биха оживели на тази планета, ако те – покрай крепостите и стените на своите градове, покрай оръжията и инструментите, законите и институциите – не се криеха и зад охранителните сфери на символите: с блестящите звезди на митовите, религиите, вярванията, ценностите, идеите, теориите и художествените творби или с една дума – не бяха обгърнати от един брилянтен конструкт – цивилизацията. [...] Какви са били мотивите на хората? Според работната хипотеза на тази книга това е бил единственият начин, който им предлага възможност да оживеят на планетата Земя не само физически, но и душевно и духовно. Те трябва сами да си изградят една вселена на сигурност, свобода и разум в един свят, който сам по себе си не претежава нито свобода, нито сигурност, нито разум“ (HANKISS, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999, S. 9).

²² ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978, с. 211.

феномен, станал възможен едва след появата и развитието на понятийното мислене. Според Фройденберг появата на нарацията е една от най-важните и най-съществените културни революции, преживяна от човечеството.

Въпросната културна революция се изразява най-вече в пораждаването на това, което днес наричаме *комуникативно събитие* – един субект иска да сподели нещо, което смята за важно, с друг субект. Така първобитният синкретизъм се разрушава и се оформят креативната и рецептивната инстанции на комуникативното събитие. Възниква фигурата на адресата с неговата позиция на *незнание* и *очакване* на закономерния завършек от поредицата разказани събития. От своя страна, митологичните представи по своята природа не предполагат наличието на зрители и слушатели. Всички дееспособни членове на колектива са участници в ритуалния перформанс.

В резултат от тази диференциация се формират различни дискурсивни практики. *Наративът*, разказващ някаква история, протичаща във времето, в чийто център стои някакво нарушаване на съществуващия ред, определено от нас като събитие, се противопоставя на *deskриптив*, чиято основна цел е да опише съществуващия ред, за да бъде опознат. От друга страна имаме *декларатив* (от лат. *clar* = ясен, светъл), чиято основна цел е да обясни защо съществуващият ред е такъв, и *перформатив* (от англ. *performance* = действие, събитие), чиято цел е не да каже нещо на някого за света, а да извърши непосредствено социално действие – заповед, молба, въпрос, завещание и др. Именно диференциацията на дискурсивните практики е основата, върху която израстват речевите, а по-късно и литературните жанрове.

По това време се оформят и основните разделителни линии в устройството на човешкото битие на *сакрално* и *профанно*, на *делник* и *празник*. В условията на делника се образуват основните речеви жанрове на базата на очертаните по-горе основни дискурсивни практики: молби, заповеди, договори, и други подобни в резултат на перформативните действия; съобщения и информации на базата на наративите; описания на обекти и повтарящи се процеси на базата на deskриптивите, както и обяснения и разяснения на базата на декларативите. В голямата си част жанровете на битовата реч съдържат в себе си повече от една дискурсивна практика – например в беседата могат да се срещнат и наративи, и перформативи, и deskриптиви, и декларативи. Важното в случая обаче е, че една от базовите дискурсивни практики се явява основна и по този начин оформя цялостната комуникативна стратегия на комуникативното събитие.

В сферата на празника и свещеното все още водещ е ритуалът, но този ритуал вече има по-сложна природа. В него има и наративи, припомнящи важни за общността събития, които трябва да се съхранят в колективната памет; и перформативи, от рода на ритуалното обругаване в хода на ритуалите на прехода, така, както са описани те в теорията на Ван Женеп и Виктор Търнър²³; и deskриптиви, и декларативи. Именно в хода на различните видове ритуали и култови практи-

²³ Вж.: ТЪРНЪР, В. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999.

ки се оформят базовите протонаративи, които оформят пет опозиционни двойки: *сказание/сага; приказка/загадка; притча/екземплум; анекдот/казус; жизнеописание/легенда*, както и основните протоперформативи, водещи началото си от закланянето: *похвала/хула, тревога/успокоение, оплакване/желание, медитативна самооценка* и декларативно *разбиране* същността на явленията на базата на надникването зад повърхността на нещата чрез *виденията*. В хода на ритуала се развива и подражателното дублиране на явленията от външния свят, прерастващо в репрезентация, изискваща активното диалогично взаимодействие между показаното и осмислянето му от страна на зрителите.

След усядането на хората и развитието на земеделието се появява и традиционният фолклор. И при него все още езиковите дискурси са в много голяма степен вписани в цялостната ритуална практика – делнична и празнична. Според Т. Ив. Живков фолклорът е част от социалната активност на етноса²⁴, при която между членовете на общността се актуализира идеологическата спойка между тях, временно изтласкана в условията на делника, и се препотвърждават основните ценности, управляващи живота на общността. Затова и жанровете, с които може да се опишат проявите на фолклорната словесност, по никой начин не приличат на тези в литературата. В две свои статии: „Принципы классификации фольклорных жанров“ и „Жанровый состав русского фольклора“ известният руски фолклорист В. Я. Пропп²⁵ приема, че фолклорните жанрове се определят по принципа на общността на поетическата система, на битовото предназначение, на формите на изпълнение и на музикалния съпровод на отделните творби. Тази класификация на фолклорните жанрове се основава на факта, че фолклорното комуникативно събитие все още е напълно вписано в това, което Т. Ив. Живков нарече „трудово-ритуален цикъл“.²⁶

С течение на времето и развитието на обществените отношения се оформя и системата на дискурсивните практики. Както тези от сферата на делничната реч – всякакъв род молби, беседи, любовни признания, ругателства, съобщения и т. н., така и от сферата на идеологическото говорене. Към последните можем да причислим вече до голяма степен оформилите се протонаративи на сказанието, притчата, анекдота, приказката, казуса и др. под., както и базовите перформативи като прославянето и охулването, оплакването и желанието, успокояването и предизвикването на тревога. В резултат на така установените дискурсивни практики се оформят и регулиращите както битовата, така и идеологическата комуникация речеви жанрове, характеризиращи се с ясно определена фигура на говорещия, предмет, цел и ситуация на говоренето. В своята „Реторика“ Аристотел дори представя теоретичен модел на жанрово оформената ораторска реч, която според него се определя от позицията на оратора,

²⁴ ЖИВКОВ, Т. Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981.

²⁵ ПРОПП В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров. – *Советская этнография*, 1964, № 4, с. 146–154.; ПРОПП, В. Я. Жанровы состав русского фольклора. – *Русская литература*, 1964, № 4, с. 28–65.

²⁶ ЖИВКОВ, Т. Ив. *Народ и песен*. София: БАН, 1977.

предмета на речта, както и от това на кого и с каква цел се говори.²⁷

Ето защо, когато по време на елинизма (IV–III в. пр. Хр.), се появява литературата като специфичен феномен, имащ основно *естетически* характер (какъвто феномен традиционният фолклор и устно функциониращата култура, здраво вписани в ритуалните практики, все още не представляват), тя не стъпва на празно място и оформянето на нейните жанрове не идва след някакъв „безжанров“ период, а е резултат на еволюция и трансформация на вече съществуващата система на функциониращите към онзи момент речеви жанрове на делничната и идеологическата реч. Това обстоятелство трябва да се подчертае специално, защото заварената система от протонаративи и протоперформативи се основава върху типичните начини за справяне с основните антропологически предизвикателства, стоящи пред човека и неговите общности. Спътвайки върху тази система, литературата на практика продължава развитието на културата като духовна дейност, изграждаща определени идеологически нагласи и убеждения, чувства и отношения, формираща препоръчителни модели на поведение, базирани върху фундаментални ценности и практики. В същото време еволюцията на жанровия строеж дава възможност за адаптиране на начина, по който се осъществява художественото въздействие в съответствие с променящата се обществена, идеологическа и комуникативна ситуация. Точно поради тази причина всички жанрови теории препоръчват намирането и осмислянето на онзи жанров субстрат (протонаратив или протоперформатив), върху който израства всеки съвременен жанр. Именно този субстрат представлява онзи тематичен, комуникативен, въздействен и идеологически фундамент, който след Бахтин литературознанието нарича „памет на жанра“.

Принципната разлика между литературата и всички предхождащия я културни феномени, в които словото е съществен участник, е нейният *писмен* характер. Нещо, което е отразено и в самото понятие, чрез което мислим и назоваваме този феномен – „литература“ идва от латинското *littera*, което значи буква. Тук може да се възрази, че записване на словесни текстове е имало и преди оформянето на литературата като специфичен феномен. В това отношение най-показателни са текстовете на античната драматургия – трагедии и комедии. Това е така, но тук трябва да се отчете едно важно обстоятелство. В този случай писменият текст има основно техническа функция, той представлява нещо като сценарий, върху който се изгражда спектакълът. Но истинското функциониране на словесното произведение продължава да бъде устно и то в системата на определени религиозни или граждански ритуали (театралните представления в гръцките полиси са част от празника). Писменият характер на литературата предполага, че нейното функциониране ще се извършва чрез разпространяването на специално подготвени писмени текстове в условията на индивидуално четене. И в този случай, както отбелязва Богдан Богданов, се осъществява

²⁷ АРИСТОТЕЛ. *Реторика*. София: Захарий Стоянов, 2013.

специфичен вид ритуално действие, обединяващо всички четящи един и същи текст (макар и по различно време и на различно място) в една ценностна *комунитас* (по Търнър).²⁸ Тази комунитас обаче е виртуална и става възможна само заради това, че съществува един стандартен текст, с който участниците в също така виртуалното ритуално действие се срещат. С други думи, дори и възприемането на литературата като особен вид ритуал също е базирано върху наличието на стандартизиран *писмен* текст (за разлика от вариативността на устно разпространяваните фолклорни произведения).

Функционирането на литературата чрез разпространяване на стандартизирани писмени текстове в условията на индивидуално четене, осъществяващо се по различно време и място, в различен културен контекст и сред разнородна по своя характер публика, води до принципно несъвпадение между акта на създаването и акта на възприемането на текста. Вследствие на това строежът на литературното произведение, който трябва да организира протичането на дискурса като активно взаимодействие между креативното и рецептивното съзнание, трябва да се съобрази с принципното несъвпадение между комуникативната ситуация на създаването на текста и тази на неговото възприемане. В резултат самото дискурсивно действие става *виртуално*. В нормалния случай (при традиционното езиково общуване в единна комуникативна ситуация) най-напред се изгражда дискурсът, а като негов резултат възниква и структурираният по определени правила текст. В процеса на литературното взаимодействие тази поредност се обръща. Авторът създава текста, в който са закодирани възможностите за осъществяване на дискурс, а той, от своя страна, се осъществява виртуално в процеса на четенето. Така литературният дискурс по определение се явява вторичен и фикционален. Това води до необходимостта писменият текст да бъде построен така, че да организира възприятието по определен начин, за да се осъществи присъщият за съответния жанр специфичен начин на взаимодействие между креативното и рецептивното съзнание. Затова и разглеждането на проблема за генезиса на литературните жанрове се заключава в проследяване на начина, по който се трансформират протолитературните феномени, в които може да се видят някои принципно важни за последващата жанрова еволюция стратегии за тематизация на действителността, както и на начините за проява на авторската функция и адресацията.

Комуникативната стратегия на писмено-опосредстваното, а не устно-непосредственото общуване е принципно най-важната предпоставка за възникването на литературата като жанрова система, но в никакъв случай не е единствената. Втората не по-малко съществена предпоставка е овладяването на *нарацията* като комуникативна стратегия на собствено *вербалния* начин на разказване, заменила архаичната система на показването, имитиращо явленията от действителността с неезикови средства.

²⁸ БОГДАНОВ, Б. Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата. – В: *Социологически преглед – бюлетин*. Извънреден брой, 1987, с. 40–55.

Протолитературните жанрове се оформят в процеса на прехода от цикличност към линейна история. Жанровата същност на наратива се състои в съобщението за някаква заслужаваща вниманието на възприемателя „история“. Именно тя става основният жанров „предмет“ на наратива. Комуникативната ситуация на наратива предполага наличието на *знаещ* (свидетел и съдия – Бахтин) носител на „вестта“ (повествование идва от вест – зная, узнавам), който я съобщава на един принципно неизвестен адресат, чието виртуално присъствие се закодира в структурата на текста. Съвременната наратология обозначава тази фикционална фигура с понятието „наратор“, чиято функция е огледално отражение на функцията на също така фикционалната фигура на наратора. Тази комуникативна стратегия е присъща по принцип на повествователния дискурс, който по пътя на своето усложняване и филиация изгражда различни жанрове, определени по тема, по композиция и по стил.

В центъра на наративния дискурс стои *събитието*, т. е. нещо, което нарушава съществуващия ред и се появява само веднъж. Това е непознат феномен за митологичната култура, която иска да утвърди в общественото съзнание не нещо, което се е случило веднъж, а нещо, което е било винаги. Според О. М. Фройденберг наративизацията на мита като разказ за процеса по създаване на света е значително по-късно явление.²⁹ Освен това съдържанието на мита не се съобщава на незнаещо външно лице. То се разиграва в синкретичното действие на ритуала срез познаващите го много добре членове на колектива от „свои“ (рода или племето). В този процес няма разлика между този, който разказва, това, за което се разказва и на кого се разказва. Всички те са едно синкретично цяло.

Разбира се, и древните хора не са могли да минат без съобщения за явления, нарушаващи съществуващия ред. Тези съобщения обаче си остават на равнището на делничното общуване и не прерастват в културен феномен. Реакциите на подобни излизаци извън нормата събития се осъществява най-често от ненаративни изказвания – перформативи, дескриптиви, миметични наподобявания, но не се отливат в специални съобщения, разказващи с чисто езикови средства някаква история, на която разказващият е бил свидетел и съдия, доколкото самото решение да се разказва произтича от отсъждането, че това е нещо значимо за живота на общността и затова заслужава да бъде споделено. Именно поради тази причина появата на нарацията като комуникативен феномен се оказва решаващ фактор за възникването на литературата изобщо, а не само на наративните жанрове в частност.

Наративното изказване е двусъбитийно, раздвоено на *референтно* (за което се разказва) събитие и *комуникативното* събитие на самото разказване. Това обстоятелство също изиграва принципно важна роля за появата на литературата като специфичен културен феномен. Разбира се не всички литературни жанрове разказват за събития. Лириката говори основ-

²⁹ ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*, 1998.

но за състояния и процеси, а драматургията не разказва за поведението на героите, а непосредствено го *показва* на сцената. Въпреки това обаче, и тези жанрове, въпреки ограниченото присъствие в тях на наративни дискурси (нека припомним, че наративът освен да излага история изисква тя да бъде представена чрез посредника наратор), дължат своето възникване на наративния похват в културата.

Най-напред защото чрез наратива човекът успява да усвои и осмисли събитийната част от своето битие, за разлика от митологията, която утвърждава основно процесуалната му страна. Лириката често представя моменти от живота, които са лишени от събитийност, но след овладяването на събитийната страна на битието те вече се мислят като част от едно битие, притежаващо и процесуална, и събитийна същност.

На второ място, наратива отделя не задължително измисления, но задължително въображаемия свят, за който се разказва, от света, в който реално съществуват авторът и читателят, където протича събитието на разказването. По този начин светът, за който се разказва, се превръща във фикция, в „образ“, който не е самата действителност, а само ѝ подражава. В процеса на възникване на литературата като специфичен феномен, тази *образност* се оказва присъща не само на наративните, но и на драматургичните и лирическите жанрове. По този начин човекът излиза от състоянието на отъждествяването си с природата и достига до състоянието на осмисляне на действителността чрез проследяване действията на въображаем герой в едно въображаемо време и пространство. Аристотел, който представя създаването на един такъв въображаем свят под действието на вероятността и необходимостта, мотивира с него твърдението си, че поезията (литературата като цяло) е по-философична от историята, която представя реално случили се единични събития. Именно затова появата на фикционалната образност има решаващо значение за развитието на художественото мислене.

И третият, също така решаващ фактор за генезиса на литературните жанрове е появата на идеята за *естетическа* дейност. Това, от своя страна, води до формирането на такива специфични литературни институции като индивидуалното *авторство*, заменило античния авторитет на сакралното слово, и *поетиката*, т. е. теоретичното самоосъзнаване на художественото слово като майсторство от особен вид.

Според Сергей Аверинцев³⁰ това се случва в Древна Гърция, в която за пръв път се използва принципът за изобразяване и оценка на действителността чрез поглед отвън (слово *за* живота). Принцип, напълно противоположен на библейския начин да се говори за света и на човека в него „отвътре“ (слово *в* живота). Така се оформят два културни модела, които Аверинцев нарича „словесност“ и „литература“. Възникването на литературата като специфична дейност се базира на това, че в древногръцката литература се

³⁰ АВЕРИНЦЕВ, С. С. Греческая литература и ближневосточная „словесность“. – В: *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971.

осъществява обръщане и на съдържанието (разказаното събитие), и на самото събитие на разказване към сферата единствено на естетическото.

Това довежда до осъзнаването на типичните форми на изказването единствено според техните естетически свойства. Което на практика означава, че литературните жанрове започват да се възприемат като отделна и специфична категория, различна от обичайните речеви жанрове. От друга страна се изгражда и представата за особения естетически характер на „предмета“, залегнал в основата на художествените дискурси. Той вече се мисли като въображаем свят на условно-художествената реалност, а не принадлежаш към обективната реалност на биографичния автор и читател.

Това осъзнаване се проявява най-ярко в самата идея за човека като предмет на художествената дейност. Човекът вече се наблюдава отвън, като някакво чуждо Аз, като Другия и дори като Другия-в-мене и в резултат на това се описва като своеобразна вещ, като „характер“, който лесно може да бъде разпознат сред другите поради своята индивидуалност. В това се състои дълбокото и принципно различие на литературните жанрове от жанровете на библейската и средновековна сакрална книжнина, в която трудно се разграничават героят и авторът. В художествената литература авторът и героят се разграничават ясно по своите функции, дори и тогава, когато авторът като че ли говори за самия себе си. Това обстоятелство се оказва много важно най-вече за развитието на лирическите жанрове.

Индивидуализацията на героя, както и индивидуализацията на автора, предполагат и индивидуализация на читателя. Тази необходимост произтича от комуникативната ситуация на писмения текст, който по принцип вече се възприема не заедно с другите в „хор“, а индивидуално, насаме със своите мисли, чувства и преживявания. Вследствие на тази индивидуализация на читателя се оформя и основната въздействена стратегия на литературата – да постави на изпитание самоопределяния се човек в качеството му на отделна личност. От този момент нататък всяко литературно произведение, както и всеки литературен жанр задължително трябва да си изработят своя специфична концепция за адресата и модалността на неговото рецептивно поведение като един от базовите белези на специфичния за дадения жанр начин за организация на дискурса.

От момента, в който литературата възниква като специфичен феномен, започва и еволюцията на различните дискурсивни практики, израснали от оформените в древността протонаративи и протоперформативи, изразяващи се в изграждане на литературната жанрова система такава, каквато я познаваме днес.

ЛИТЕРАТУРА

АВЕРИНЦЕВ, С. С. Греческая литература и ближневосточная „словесность“. – В: *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971. [AVERINTSEV, S. S. Grecheskaya literatura i blijnevostochnaya "slovesnost". – V: *Tipologiya i vzaimosvyaz' literatur drevnego mira*. Moskva: Nauka, 1971.]

АРИСТОТЕЛ. *Реторика*. София: Захарий Стоянов, 2013. [ARISTOTEL. *Retorika*, Sofia: Zahariy Stoyanov, 2013.]

БАХТИН, М. М. Проблема речевых жанров. – В: М. М. БАХТИН, *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979, с. 237–280. [BAHTIN, M. M. Problema rechevyh zhanrov. – V: M. M. BAHTIN. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva, Iskustvo, 1979.]

БОГДАНОВ, Б. Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата. – В: *Социологически преглед – бюлетин*. Извънреден брой, 1987, с. 40–55. [BOGDANOV, B. Cheteneto, pisaneto i literaturniyat tekst kao problemi na kulturata. – V: *Sotsiologicheski pregled – byuletin*. Izvanreden broj, 1987, № 4, s. 40–55.]

ВАН ДАЙК, Т. А. *Язык. Познание. Коммуникация*. Москва: Наука, 1989. [VAN DAYK, T. A. *Yazyk, poznanie, komunikatsiya*, Moskva: Nauka, 1989.]

ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940. [VESELOVSKIY, A. N. *Istoricheskaya poetika*. Leningrad: Hudojestvennaya literatura, 1940.]

ГЕОРГИЕВ, Н. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика – В: *Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“*, ФСФ, т. X, 1969. [GEORGIEV, N. Poyava i utvarzhdavane na edinnoto rodovo ponyatie lirika. – V: *Godishnik na SU „Kliment Ohridski“*, FSF, t. X, 1969.]

ЖИВКОВ, Т. Ив. *Народ и песен*. София: БАН, 1977. [ZHIVKOV, T. I. *Narod i pesen*. Sofia: BAN, 1977.]

ЖИВКОВ, Т. Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981. [ZHIVKOV, T. I. *Folklor i savremennost*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1981.]

КРЕЙПО, Р. *Културна антропология*. София: ЛИК, 2000. [R. KREYPO. *Kulturna antropologiya*. Sofia: LIK, 2000.]

ОСТИН, Дж. Слово как действие. – В: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XVI. Москва: Прогресс, 1985. [D. OSTIN, Slovo kak deystvie. – V: *Novoe v zarubezhnoy lingvistike*, Vyp. XVI, Moskva: Progress, 1985.]

ПАНОВ, Ал. Проблеми на жанровата теория. – *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 95–115. [PANOV, Al. Problemi na zhanrovata teoriya. – *Literaturna misal*, 1983, № 3, s. 95–115.]

ПАНОВ, Ал. *Текстът като социално действие*. София, ИЦ „Боян Пенев“, 2022. [PANOV, Al. *Tekstat kao sotsialno deystvie*. Sofia: Boyan Penev, 2022.]

ПОСПЕЛОВ, Г. Н. Типология литературных родов и жанров. – *Вестник московского университета*. Сер. IX, Филология, 1978. [G. N. POSPELOV, Tipologiya literaturnyh rodov i zhanrov. – *Verstik Moskovskogo universiteta*, Ser. IX, Filologiya, 1978.]

ПРОПП, В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров. – *Советская этнография*, 1964, № 4, с. 146–154. [PROPP, V. Y. Printsipi klasifikatsii folklornyh zhanrov. – *Sovetskaya etnografiya*. 1964, № 4, s. 146–154.]

ПРОПП, В. Я. Жанровый состав русского фольклора. – *Русская литература*, 1964, № 4, с. 28–65. [PROPP, V. Y. Zhanrovoy sostav russkogo folklora. – *Russkaya literatura*, 1964, № 4, s. 28–65.]

ПРОПП, В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986. [PROPP, V. Y. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki*. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1986.]

СТЕННИК, Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе. – В: *Историко-литературный процесс – проблемы и методы изучения*. Москва: Наука, 1974, с. 168—202. [STENNIK. Y. V. Sistema zhanrov v istoriko-literaturnom protsesse. – V: *Istoriko-literaturny protsess – problemy i metody izucheniya*. Moskva: Nauka, 1974, s. 168—202.]

ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (ред.). *Теория литературных жанров*. Москва: Академия, 2004. [TAMARCHENKO, N. D. (red.), *Teoriya literaturnykh zhanrov*. Moskva: Akademiya, 2004.]

ТЕОРИЯ литературы. Роды и жанры литературы. Москва: Наука, 1964. [TEORIYA literatury. Rody i zhanry literatury. Moskva: Nauk, 1964.]

ТОДОРОВ, Ц. Понятието „литература“. – *Език и литература*, LII, 1997, кн. 1-2, с. 54–63. [TODOROV, Tz. Ponyatiето literatura. – *Ezik i literatura*, LII, 1997, № 1-2, s. 54–63.]

ТЪРНЪР, В. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999. [TARNAR, V. *Ritualniyat protses*. Sofia: LIK, 1999.]

ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978. [FREYDENBERG, O. M. *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Nauka, 1978.]

ФУКО, М. *Археология на знанието*. София: Наука и изкуство, 1996. [FUKO, M. *Arheologiya na znaniето*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1996.]

ФУКО, М. Редът на дискурса. – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. София: Изток-Запад, 2016, с. 45–80. [FUKO, M. Redat na diskursa. – V: M. FUKO. *Geneologiya na modernostta*. Sofia: Iztol-Zapad, 2016, s. 45–80.]

ЧЕРНЕЦ, Л. В. *Литературные жанры*. Москва: Издательство Московского университета, 1982. [CHERNETS, L. V. *Literaturnye zhanry*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982.]

BEHRENS, I. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1940.

CHOMSKY, N. *Rules and Representations*. Oxford: Backwell, 1980.

COMBE, D. *Les genres litteraires*. Paris: Hachette, 1992.

GENETTE, G. *Introduction a l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

FOWLER, A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press, 1982.

JOLLES, A. *Einfache Formen*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1956.

HANKISS, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999.

HEMPFER, K. *Gattungstheorie*. Muenchen: Fink, 1973.

HERNADY, P. *Beyond Genre. New Directions in literary Classification*. Itaca-London: Cornell University Press, 1972.

PETERSEN, J. *Zur Lehre der Dichtungsgattungen*. Stuttgart: Metzler, 1925.

STALLONI, Y. *Les genres litteraires*. Paris: Nathan, 2001.

TODOROV, Tz. *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

PROBLEMS OF GENRE THEORY

Abstract. The article examines some of the most problematic aspects of genre theory: the relationship between the concepts of architext and genre; the grounds for the existence of genre and its function in the social being of the work of art; the prerequisites that led to the emergence of genre as an important element of artistic communication. For a long time, genre was perceived primarily as a structural entity, serving mainly the needs of classification. Recently the idea that its function is related to the communicative essence of the artistic discourse appeared. In practice, genre fulfills the role of a discursive norm, organizing all aspects and levels of artistic impact. This circumstance also determines the role that genre plays in realizing the social functions of verbal art. Therefore, the main prerequisites that led to the emergence of genre as an important element of artistic activity are considered mainly within the framework of cultural anthropology. The most important prerequisite for the emergence of genre, according to the hypothesis defended by the article, is the appearance of the fiction related to the emergence of narration, dividing artistic discourse into two events – referential (the event that is narrated) and communicative (the event of the narration itself). It is this duality that defines any artistic discourse as fictional, regardless of whether it presents documentary or fictional events. The other two main prerequisites for the emergence of the literary genre are the nature of literature as writing, which is a specific social phenomenon, and on the other hand, the appearance of the idea of aesthetic activity, which in turn leads to the formation of such specific literary institutions as individual authorship and poetics as a manifestation of literary self-awareness.

Key words: genre, discourse, fiction, aesthetic activity, poetics

Alexander Panov, Prof. Phd, Dr. Sc.

Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski Prohod Blvd. (Blok 17), Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: lapnisharan@hotmail.com

Ангел В. Ангелов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска Академия на науките

В НАСТЪПЛЕНИЕ СРЕЩУ МОДЕРНОСТТА: ЕМИЛ ЩАЙГЕР ПРЕЗ 1960-ТЕ

Резюме. Целта ми е да покажа как ценностите, които ръководят Щайгер в отношението му към литературата и към обществото, престават да бъдат актуални през първата половина на 1960-те. Стремя се също така да покажа по-общата промяна, която настъпва в изследователските подходи в литературознанието и в социалните ценности.

В хода на изложението обсъждам как Щайгер създава:

- своя образцова, идеално-типова поетика;
- как я свързва с нормативни поетики, създадени преди 1800;
- как обновява постановки на нормативните поетики чрез модерната историческа нагласа към литературните форми.

Скицираната от Щайгер поетика е образцова, но не е предписваща и изключваща; тя включва модерни и е открита към бъдещи литературни форми.

Тази постановка е различна от враждебността, която Щайгер засвидетелства към модерната литература в публикациите си през същото десетилетие. Разбирането му за стил се отнася както за литературата и за изкуството, така и изобщо за живота на една епоха. Той критикува иманентните тълкувания, които не се основават на историческо знание за съответното литературно произведение, а го тълкуват от позицията на съвременни читатели. Според Щайгер „собствено литературоведската работа започва едва тогава, когато сме достигнали до възможността да четем произведението като негов съвременници“.

Концепцията му не допуска взаимодействието с миналото, защото предполага, че съвременността стои ценностно по-ниско, че не е равностойна на „класическото време“. Осъждането на съвременността и на съвременната литература е елемент от реторичната стратегия на съчиненията му от 1960-те. Модерното изкуство не е в състояние да създаде нравствени образци на общностен живот, каквито създава класическото изкуство. Концепцията на Щайгер е за общностен живот, при законът и личната свобода не са в противоречие.

Общото ми заключение е, че динамичните промени в хуманитарните науки през 1960-те подтикват Щайгер концептуално да се оттегли изцяло във времето 1770–1830. Подходът му загубва своята привлекателност, а класицизмът му започва да изглежда анахроничен.

Ключови думи: анти/модерност, стил, тълкуване, класическо произведение, дух на времето

Целта ми е да покажа как ценностите, които ръководят Щайгер в отношението му към литературата и към обществото, престават да бъдат актуални през първата половина на 1960-те. Ще се стремя също така да покажа, че това е част от по-общ процес на промяна в изследователските парадигми в литературознанието и в социалните ценности.¹

Годишите от втората половина на 1950-те до края на 1960-те са богати на нови подходи към историята на литературата и към литературното произведение: „отворена творба“, структурализъм, семиотика, рецептивна естетика, диалогична херменевтика, социология на литературата², използване на числови методи, на постановки от теория на информацията и от кибернетиката, подемат се и се преобразуват постановки за езика и за литературата от 1910–1930-те.³ Райнер Розенберг смята, че именно социалната и научна динамика на 1960-те дава тласък към модернизиране на литературознанието и в двете немски държави. Тезата му обаче може да се отнесе не само към литературознанието във ФРГ и в ГДР, но и към изследванията на литературата в други страни от Европа. Под модернизиране Розенберг разбира „сложен процес: на диференциране или на реорганизиране на [научните] дисциплини

¹ Годишите от края на 1950-те до края на 1960-те са време на динамични промени в социалното поведение, в ценностите, в начина на мислене за големи части от населението в Европа. На тези промени, разпознати като радикализиране на модерността, се противопоставя една най-общо казано консервативна и антимодерна рефлексия и поведение. Тя е по-слаба и по-трудно забележима; по-многобройни са материалите, от всякакъв вид, които се отнасят до демократичните, революционни и сциентистки поведения и ценности. В България в областта на хуманитарната рефлексия и на художествената литература се проявяват и двете ценностни ориентации. Антимодерната е анализирана върху различен материал от Бойко Пенчев и от Пламен Антонов (ПЕНЧЕВ, Б. *Прогресисти и консерватори*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, с. 140–225; АНТОНОВ, П. Неоавангардисткият спазъм на 90-те: контрамодерни рефлексии в българската проза – В: *Под знака на европейските културни диалози*. В памет на проф. Боян Ничев. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007).

² Дори да има елемент на случайност в това, че новото издание на книгата на Левин Шюкинг „Социология на формирането на литературния вкус“ се появява през 1961 г. (първо изд. 1923, второ 1931), то публикуването ѝ е показателно за промяната в изследванията на литературата, както и за преработването на авангардни постановки от първите три десетилетия на XX в. (SCHÜCKING, L. L. *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Bern: Francke, 1961). Отбелязвам този факт, защото повечето примери, с които Шюкинг подкрепя твърденията си за обуславянето на литературния вкус от външни фактори, са отпреди 1800 г., най-вече от английския XVIII в. Това, което е валидно в по-слаба степен за времето преди модерността, с още по-голяма сила важи при създаването на модерната литература през XIX в. в Европа, вкл. за Ваймарския класицизъм. Свидетелство за ориентирането на литературните изследвания в социологическа посока в началото на 1960-те във ФРГ е и публикуваната в превод книга на Роберт Ескарпи „Книгата и читателят. Проект за литературна социология“ (ESCARPI, R. *Das Buch und der Leser. Entwurf einer Literatursoziologie*. Köln: Westdeutscher Verlag, 1961).

³ Литературата върху историята на германистиката и на литературознанието във ФРГ след 1945 е огромна. Обзор на подходите в немскоезичното литературознание през XX в., направен в самия край на 1960-те: WEHRLI, M. *Deutsche Literaturwissenschaft*. – In: *Literaturwissenschaft und Literaturkritik im 20. Jahrhundert*. Bern: Kandelaber, 1970, S. 9–34, спец. 16–34).

в съответствие с актуалните промени на техните обекти; на променящи се социални изисквания към научните постижения; на отваряне на дисциплините за новите глобални научни тенденции и преструктуриране на [научните] институции в съответствие с новото подреждане на знанието“⁴.

1. „Наченки на една образцова поетика“

Ще започна с основните положения на кратката статия „Наченки на една образцова поетика“ (Andeutung einer Musterpoetik) от 1961 г.

В началото Щайгер говори за затруднението да бъде отнесено многообразието от литературни произведения по недвусмислен начин към родовете епос, драма и лирика. След това напомня, че прилагателните епическо, лирическо и драматическо следва да се разделят от съществителните епос, лирика и драма. Необходимостта от подобно разделяне Щайгер обосновава в „Основни понятия на поетиката“ (1946). Усилието му е да установи идеално-типови характеристики, които да бъдат валидни за всеки от трите литературни рода и които да са независими от историческите промени на литературните форми. Достига до извода, че е за предпочитане да не се говори за епос, лирика и драма, а за къси и дълги стихотворения, за къси и разгърнати разкази, било то в стихове или в проза, и за произведения, предназначени за сцена, в които той включва и музикалните сценични произведения.⁵

За разлика от „Основни понятия на поетиката“, където епическо, драматическо и лирическо възплащават три основни състояния на времето, тук основният определител е пространството. По отношение на произведенията, предназначени за сцена, Щайгер скицира именно антропология на пространството – отношението между сцена и зала. Навярно не е познавал сходната и по-разгърната антропологична концепция на Ортега-и-Гасет в „Идеята за театър (Едно съкращение)“, 1946⁶. За разлика от „Основни понятия на поетиката“, тук Щайгер включва прозата като равностойна на епоса. Това е съществена промяна на убеждението му, че само стихотворният епос е литература (Dichtung), макар то да не е изказвано пряко. Нещо повече – в тази статия Щайгер изравнява интересно и значимо. Интересното за него (както и за историка на изкуството Ханс Зедълмайр) е отрицателна категория: „в един роман – съобщението трябва да е принципно по-интересно, по-значимо, отколкото в епоса“ (с. 256). Целта на Щайгер е да установи възможен нормативен принцип.

Същевременно оставя целенасочено без внимание разликата в ка-

⁴ ROSENBERG, R. *Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag, 2003, S. 244.

⁵ STAIGER, E. *Andeutung einer Musterpoetik*. – In: *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1971, S. 253. (Отправките по-долу в текста са по това изд.)

⁶ Вж. в: ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х. *Есета*. Т. 2. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 194–220; ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х. *Естетически есета*. София: Наука и изкуство, 1984, с. 352–382.

чеството на произведенията. Самата постановка за образцова поетика включва нормативен принцип, но не е нормативна, защото не постановява като образцов само определен модел епос, лирика и драма. И отново за разлика от други свои съчинения, тук Щайгер заявява: „Не следва да се позоваваме на избрани образци, напр. на старогръцките драми или на лириката на Гьоте. Така бихме извършили прегрешение спрямо нашето историческо съзнание“ (с. 252). Нормативният принцип не трябва да дава предимство на нито един модел лирика, драма или епос (с. 259).

Проблемът за границата, за ясните очертания, основен за изследователската нагласа на Щайгер, намира тук своето решение в понятието „диапазон (Spielraum)“. То, смята Щайгер, е фундаментално за поетиката, защото „опосредства между канона на нормативната поетика в стария стил и историческото знание за многообразната същност на литературата (Dichtung)“ (с. 260). Диапазонът или обхватът (der Spielraum) е различна за всеки един от трите рода: „Всички поетически форми имат присъщ им диапазон, който не може да бъде прекриван, без да бъде заплашен смисълът им. Лириката трябва да компенсира липсващата екстензивност чрез интензивност. Дългият разказ в стихове от своя страна не следва да ни уморява чрез непрекъснатата интензивност. Ако стихът отпадне, то тематиката трябва да стане по-интересна. Сценичното произведение трябва да въздейства от разстояние, от издигнато и обособено пространство върху много хора и не трябва да е твърде изискано, твърде незабележимо и дискретно“ (с. 259–260).

Литературно произведение, което се разполага вътре в диапазона на един от трите рода, съответства на този род. Това, което е извън диапазона (обхвата), следва да се обозначи като погрешно спрямо рода. По сходен начин, добавям към твърдението на Щайгер, един обект, който се показва в музей или в галерия, се превръща в артефакт и може да бъде разглеждан като произведение на изкуството именно вследствие на институционалното му пространствено рамкиране.

Целта ми не е да обсъждам дали образцовата, идеално-типовата поетика на Щайгер има основание и дали литературният му опит е включвал извъневропейски литератури, а да посоча желанието на Щайгер да свърже своята поетика с нормативните поетики от преди 1800 (Скалигер, Боало) и да ги обнови чрез модерната историческа нагласа към литературните форми. Скицираната от Щайгер поетика е образцова, но не е предписваща и изключваща; тя включва модерни и е открита към бъдещи, все още несъществуващи литературни форми (с. 260). Тази постановка е различна от враждебността, която Щайгер засвидетелства към модерната литература в публикациите си през същото десетилетие.⁷

⁷ За първи път в неговата статия се появява името на Бертолд Брехт в едно изречение заедно с името на Торнтън Уайлдър.

2. Проблемът за стила

В статията „Проблемът за обрата на стила“, 1963, Щайгер разисква въпроса каква да бъде историята на немската литература, специално в годините 1770–1830. Наистина през 1960-те за различни страни в Европа това е актуална литературоведска задача – да се напишат и какви да бъдат историите на националните литератури. Наистина създаването на национални и на сравнителни истории на няколко литератури – романски, славянски, е било осъществявано и преди това, но социалните и ценностни промени през 1960-те подтикват към ново осмисляне на историята и оттам и на историята на изкуствата. В осъществяването на тази задача Щайгер обаче не се включва; не написва история на литературния стил между 1770 и 1830. Независимо от това статията може да се чете и като програма или като обсъждане на възможността да се напише подобна история.

На едно понятие обаче, макар то да не е свързано непосредствено с историята на литературата, искам да обърна внимание. Щайгер употребява три пъти “Evidenz”⁸; това понятие, смятам, е показателно за отношението му към литературата и към историята на литературата. Щайгер изисква от литературознанието, но всъщност от своя подход, „висша очевидност“ (höchste Evidenz) в тълкуването на стила на едно произведение или на една епоха, но също така и при обосноваването на историческата последователност. Тълкувателят или историкът трябва да достигне до твърдения или изводи, които няма нужда повече да бъдат обосновавани: „Неговият предмет е единствено чистият естетически феномен, а истината, към която се стреми, се нарича очевидност“⁹. Целта е: „Читателят трябва да остане с впечатление: така е трябвало да стане“¹⁰.

Макар твърдението да е отнесено към тълкувателя и към историка на литературата, то е показателно най-вече за изискването за валидност, което Щайгер е поставял към своите изследвания. Две години по-рано Щайгер обосновава очевидността на тълкуването в кратък текст, прочетен като радиоекция в 1961 – „Проблемът за научното тълкуване на поетически произведения“¹¹. Личната му цел е била тълкуването, което той предлага, да

⁸ STAIGER, E. *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich / Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1963, S. 8, 14, 19.

⁹ В друго изследване превеждам ‘Evidenz’ като „непосредна откроеност на присъствието“. Преводът се отнася до употребата на понятието от Ерих Ауербах в „Данте като поет на земния свят“, 1929. Там посочвам и възможно въздействие върху Ауербах от етиката на Макс Шелер. (АНГЕЛОВ, А. *Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Едуард Сауд, Стефан Цвайг и Хуго фон Хофманстал*. София: б. и., 2022: с. 41.)

¹⁰ ЩАЙГЕР, Е. Проблемът за обрата на стила. – *Литературна мисъл*, XXVIII, 1984, кн. 5, с. 110, 115.

¹¹ STAIGER, E. Das Problem der wissenschaftlichen Interpretation von Dichtwerken. – In: *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*. Berlin: De Gruyter, 1961, S. 355–358. (Отправките по-долу в текста са по това изд.)

придобие характера на непосредствена очевидност (Evidenz) за читателя. Вътрешната съгласуваност (Einstimmigkeit) на тълкуването обаче не е самостойна, тя трябва е в съответствие с вътрешната съгласуваност на тълкуваното произведение. Именно очевидността, тази непосредност (Evidenz) на присъствието поражда същото чувство и у читателя (с. 357–358). Изводът му е, че „истината на тълкуването има характера на очевидност“ (с. 358).

Една история на литературата предполага обосноваване или отхвърляне на понятието за епоха, както и обосноваването на процеси, промени и прекъсвания. Щайгер предлага своето решение: да се установи общото в различieto между произведенията на един писател или между произведенията на различни писатели; само анализът на произведенията може да доведе историкът на литературата до обобщаващото разбиране за епоха. Промяната, която се осъществява вътре в епохата, която е сигнал за нейния край или за ново начало, може да се открие в стила на литературните произведения.¹²

Щайгер привежда доводи, че литературата допринася за създаването на обществени структури и събития (на Стария режим и на Френската революция), но че тя също така не е само продукт на обществените отношения. Заключение му е, че и двете позиции (марксистката и тази на Хайдегер) „са теория и могат еднакво приемливо да бъдат подкрепени чрез неизчерпаеми примери от опита“¹³. Цитираното изречение потвърждава, че Щайгер предпочита практиката на тълкуването, без да я подчинява на определена философска система.¹⁴ По-нататък в статията той отново заявява, че и двете позиции

¹² ЩАЙГЕР, Е. *Проблемът за обрата на стила*, с. 111; STAIGER, E. *Stilwandel*, S. 11.

¹³ ЩАЙГЕР, Е. *Проблемът за обрата на стила*, с. 110.

¹⁴ Въздействието на философията на Хайдегер върху Щайгер е забележимо до „Основни понятия на поетиката“ (1946) включително. И в двете книги („Основни понятия на поетиката“ и „Времето като въображение на поета“), в които той използва като теоретична основа онтологията на Хайдегер, по-убедителната част са проникновените анализи на поетически произведения, а не толкова теоретичната постановка. По-силна изглежда е била личната привързаност към философа, за което съдя и от статиите в „Нойе Цюрхер Цайтунг“ (NZZ 23.1.1936; NZZ 27.9.1959; NZZ 5.10.1969). Още в началото на 1960-те Александър Гелай изследва свободния начин, по който Щайгер усвоява философията на Хайдегер. Историкът на литературата, смята Гелай, заема само тези понятия от философа, които могат да допринесат за разбирането на литературните творби, на тяхната конкретност; а тълкуването на литературната конкретност променя понятията: GELLEY, A. Staiger, Heidegger, and the Task of Criticism. – *Modern Language Quarterly*, 23.3 (1962), pp. 198–201. Сбито и ясно изложение на промените в отношението на Щайгер към философията на Хайдегер вж. у Дистелмайер: DISTELMAIER, O. *Fundamentalästhetik und Normativität Untersuchungen zu Emil Staigers Fundamentalpoetik im Hinblick auf Heinrich Rombachs "Strukturontologie" und Theodor W. Adornos "Ästhetische Theorie"*. München (Hochschulschrift), 1973, S. 13–20. Дистелмайер анализира статията от 1936 не толкова като защита на концепцията на Хайдегер за художественото произведение, а като обявяване на променената, станала вече аполитическа позиция на Щайгер. „Впечатляващо в защитата, която Щайгер прави на концепцията за художественото произведение на Хайдегер, е, че той изобщо не се занимава с концепцията. Наистина в тази статия Щайгер „се оттегля изцяло в извънрезовото ... в чистата съкровеност на вечно човешкото, разграничавайки се от „мръсния“ гешефт

са еднакво приемливи: „Новото самочувствие на немския бюргер ок. 1750 не обосновава буржоазната трагедия. И отново същото: тя е свързана с него; един и същ обрат обхваща обществения строй и литературата“¹⁵. В рецензия, публикувана в 1950, Щайгер също обръща внимание и на социалната среда, в която и за която твори писателят, макар това за него да не е централен проблем: „Социалната среда на творчеството на Виланд е изключително тясна. Ето защо той просто е принуден непрекъснато да предприема в антични костюми своите образователни романи“¹⁶.

Разбирането му за стил не се отнася само до литературата или до изкуството, защото той включва в стила всички елементи от живота на една епоха. Смятам, че тъй като в тази статия Щайгер мисли и за социалните промени, и за стиловете на социално поведение, той използва съчетанието „държава и общество“ и навсякъде има пред вид обществото, а не, както обикновено, общността. „Всичко и всяко нещо, което хората създават, мислят и чувстват, с което се кичат, в което живеят, което управлява живота им в държавата и в обществото, може ... да бъде разбрано като стил“¹⁷.¹⁸ В „Понятието за стил“ (1968) Щайгер определя стила като „нещо еластично, живо, което наистина е подредба, но това е по-скоро, да си послужим с думите на Гьоте, „една жива подредба“¹⁹. Анализирайки стиховете размери в творчеството на Гьоте, Шилер, Клопшток, Щайгер допълва определението си за стила с: „Индивидуалното се издига до нормата; нормата бива индивидуализирана“. Стилът е „закон и импровизация, единство от закон и склонност“.²⁰ Привеждам тези определения на Щайгер, защото в тях той изказва не само концепцията си за стила, но и ценностите, които са в основата на разбирането му за литературата, за общността и за отношението между тях.²¹

на делника и от историческата „случайност“ (S. 46). След „Основни понятия на поетиката“ Щайгер нееднократно заявява своето недоверие към чистата теория или към този, който „украсява своя мързел с високомерни, несъответни теории“ (STAIGER, E. *Das Problem der wissenschaftlichen Interpretation von Dichtwerken*, S. 357).

¹⁵ ЩАЙГЕР, Е. *Проблемът за обрата на стила*, с. 115.

¹⁶ STAIGER, E. Friedrich Sengle: Wieland. – *Trivium* VIII, 1950, Jahrgang, H. 1, S. 74.

¹⁷ ЩАЙГЕР, Е. *Проблемът за обрата на стила*, с. 112.

¹⁸ Понятието за стил престава да е актуално в литературознанието и в изкуствознанието през 1970-те, но се премества в историята и в социологията на делника, както и в медиазнанието (вж.: BECHER, U. A. J. *Geschichte des modernen Lebensstils. Essen–Wohnen–Freizeit–Reisen*. München: Beck, 1990). На бълг. ез. вж. изследванията на Силвия Петрова, посветени на проблема „лайфстайл“. За историята на изследванията върху проблематиката на стила в изкуството до началото на 1950-те вж. статията на Майър Шапиро „Понятието стил“ в: ШАПИРО, М. *Художник, общество, стил. Избрани студии и статии*. София: Български художник, 1993, с. 238–279. Критическият исторически преглед на стилистичните концепции е съчетан с формулирането на собствената концепция на Шапиро.

¹⁹ STAIGER, E. *Der Begriff des Stils*. Ein bisher unveröffentlichter Vortrag von Emil Staiger. Textedition Jørgen Sneis. – *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 63 (2019), S. 105.

²⁰ Ibid., S. 112.

²¹ Йорген Снайс обосновава защо стилът е централно понятие в концепцията на Щайгер за литературата: SNEIS, J. *Der Begriff des Stils*, 1968. Ein bisher unveröffentlichter Vortrag von

Мисловната нагласа на Щайгер, езикът с който си служи, за да опише възможната история на стила, предполагат разграничение спрямо позитивизма (той отделя значително място, за да разсъждава за позитивистката нагласа спрямо литературата) и спрямо историята на духа (*Geistesgeschichte*).²² Теоретични постановки през 1960-те насочват изследователското внимание към читателската публика, но Щайгер навярно би определил това като социология, която няма отношение към спецификата на литературата и към автономността на литературознанието като научна дисциплина.

Щайгер обобщава своя метод по следния начин: „Истинското тълкуване се основава на коментар ... в истинското тълкуване е вплетен коментар, който дава сведения за състоянието на езика, тежестта, значението, аурата на думите, вярата, мисленето, нравите на времето и ако евентуално текстът го изисква, разяснява и социалното, и политическото положение. ... Същинското тълкуване, което се отнася до въздействието, силата и интензивността, до съгласуваността на частите, до единството в многообразието, разглежда това, което се е изплъзнало от времето, произведението *sub specie aeternitatis*“²³. Смятам за съществено, че рефлексията върху собствения му подход съответства на тълкуванията, които Щайгер прави на конкретни произведения.²⁴

В радиолекцията, за която стана дума по-горе, Щайгер най-сбито обосновава своята идея за научност на тълкуването: то е във възможно пълното възстановяване на историческата (езикова, биографична, микро- и макросоциална) среда на произведението. Тази първа част от тълкуването предпазва от грешки. Втората част е собствено естетическата – откриването на вътрешната съгласуваност на произведението. Между двете части няма причинна връзка, естетическата не се извежда от историческата; историческата е само подготовка: „То [тълкуването] няма убеждаващата сила, която е

Emil Staiger. – In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 63 (2019), S. 95–96. Едно негово наблюдение добре описва част от научните нагласи през втората половина на 1960-те. Щайгер прочита „Понятието за стил“ на колоквиум, организиран от Пол де Ман: „Щайгер говори в 1968 пред публика, която иска да разруши подобни представи за единното и (вътрешно) съгласувано художествено произведение“ (ibid., S. 102), каквато именно е концепцията на Щайгер. Но тъй като в колоквиума участват представители на различни литературоведски направления, наблюдението на Снайс се отнася преди всичко за „т. нар. деконструкция“.

²² Определение на стила, което е сходно с предложеното от Щайгер, може обаче да бъдат открито и при представител на духовно-историческата школа. През 1922 г. Фриц Щрих определя стила така: „Назоваваме своеобразието на израза на епоха, нация или личност, чрез което тя се различава спрямо всички други, както и единството на нейния израз, което я превръща в цялост - стил на епохата, нацията, личността. Стилът е единна и своеобразна форма, в която се проявява във времето и пространството вечната човешка субстанция. Историческата наука следователно ... е история на стила“ (STRICH, F. *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. München: Meyer & Jessen, 1924, S. 3).

²³ ЩАЙГЕР, Е. *Проблемът за обрата на стила*, с. 110; STAIGER, E. *Stilwandel*, S. 8.

²⁴ За актуалността на темата говори следното обстоятелство. Статията на Щайгер е публикувана през април 1962. Същата година един от въпросите, които са включени в дневния ред на годишната конференция на германистите (Mannheimer Germanistentag) в Манхайм в 1962 е за отношението между история на литературата и тълкуване.

присъща на едно логическо заключение“²⁵.

В първата част на лекцията Щайгер критикува иманентните тълкувания, които не се основават на историческо знание за съответното литературно произведение, а го тълкуват от позицията на съвременни читатели. С това Щайгер опровергава разпространеното и тогава, и по-късно твърдение, че принадлежи и е един от създателите на иманентното тълкуване.²⁶

Урсула Амрайн изследва антимодерните концепции в швейцарската германистика от 1930-те до 1960-те; Амрайн смята, че социалната им функция е била да обосновават национална швейцарска литературна политика, но и да я доближат до официалната германска линия между 1933 и 1945 г. Резюмирам някои положения от студията ѝ. Тезата за автономията на художественото произведение, отстоявана от Щайгер, „е насочена срещу прочит, който разполага литературата в политическия контекст на своето време“.²⁷ Разбирането на литературознанието като филология, като съсредоточаване върху стила на произведението, е същевременно отказ да се обсъжда социалната функция на художествената литература, историчността на произведенията, както и историческото място на собствената научна дисциплина. Стилистичният подход на Щайгер се противопоставя на духовно-историческите синтези, но възпроизвежда установения от духовно-историческата школа литературен канон и неговите характеристики – органична цялост на произведенията и на епохите – ранно време, зрялост, късно време; неприемане на фрагментарно, на недостатъчно организираното; на разбирането „изкуство за изкуството“, на nihilизма.²⁸ Нека да добавя, че тези характеристики са общи не само за духовно-историческата школа и за стилистичната концепция на Щайгер, но също и за концепцията за социалистическия реализъм. Антимодерността, смятам, е споделена на Изток и на Запад през десетилетията 1930-те–1960-те. Иманентното тълкуване, смята авторката, се отнася към художествената литература така сякаш националсоциализмът не е съществувал. Заслуга на Петер Сонди е, че той назовава структурната причина, поради която в швейцарската

²⁵ STAIGER, E. *Das Problem der wissenschaftlichen Interpretation von Dichtwerken*, S. 358.

²⁶ Почти по същото време, през 1963 г., Бено фон Визе заявява: „Принципното разделяне между исторически анализ и тълкуване, е в самото си основание безсмислено“ (WIESE, B. v.: *Geistesgeschichte oder Interpretation*. – In: *Methodenfragen der deutschen Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 1973, S. 85). Бено фон Визе мисли най-вече за историческо изследване на поетическите форми и на тяхното въздействие (напр. на френския епистоларен роман от XVIII в. върху „Страданията на младия Вертер“), а не на социалната историческа среда. Но той не изключва възможността тълкуването на литературни произведения да използва и социологически елементи, каквото е отношението между автор и читателска публика (ibid., S. 98). За да бъде тълкуването убедително, нужно е да се уравнирват различни подходи, смята той, и внимателно критикува Щайгер за това, че преувеличава ролята на чувството.

²⁷ ARMEIN, U. *Diskurs der Mitte. Antimoderne Dichtungstheorien in der Schweizer Germanistik vor und nach 1945*. – *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)*, Jg. 26 (2001), H. 1, S. 52.

²⁸ Ibid., S. 51–57.

германистика в тези години отсъства самокритична рефлексия върху миналото.²⁹ Според Амрайн именно антимодерната мисловна фигура на равновесния „център“ (Mitte), исторически, социален и естетически, е позволила на швейцарската германистика да поддържа до средата на 1960-те илюзията за своята неутралност спрямо политиката на нацистка Германия.

Ще подкрепя извода на Амрайн за фигурата на равновесието – „център“ (или „среда“), с два цитата от Щайгер. Първият е в статия, публикувана в 1963, озаглавена „Немската класика“. Статията представя в сбит вид концепцията на Щайгер за класическото: „От тази гледна точка [на Шилер и на Гьоте] старите гърци изглеждат като най-чисто възплъщение на природните форми на човешкия живот, като здрава, устойчива среда, около която се завърта световната история в по-близки и по-отдалечени кръгове и от която тя може да се отдалечи, само за да се завърне отново към нея“³⁰. За Щайгер немската класическа литература ок. 1800 г. е именно „равновесие“ и „среда“, естетическа и морална. Среда, мярка, равновесие са и основни характеристики на разбирането за класическата форма.

Вторият цитат е от по-късната статия „Едно изречение от съчинението на Гьоте за Винкелман“: „С това е означено равновесието на неговата [на Гьоте] човечност, както и равновесието на жизнено богатата красота и едновременно и неразривно – равновесието на немската класика, което отново и отново ни подтиква да ѝ отредим средата сред останалите нравствено-естетически възможности“³¹. Тази позиция е характерна не само за германистиката, но и за други клонове на хуманитарното знание. В изкуствознанието неин най-красноречив изразител е Ханс Зедълмайр, чиято книга „Загуба на средата“, публикувана през 1948 г., достига девет издания за по-малко от тридесет години.

3. Същността на миналото е неизменна

Диалогичната херменевтика, формираща се в теологията и във философията в Германия през 1920-те не оказва въздействие върху мисленето на Щайгер, нито херменевтиката, която Гадамер и други философи разработват през втората половина на 1950-те и през 1960-те. Диалогичната херменевтика остава чужда на Щайгер, защото позицията му концептуално не допуска диалога, тя предполага минало, което не взаимодейства със сегашното. Равнопоставеност на историческите времена при подобна позиция не е възможна. За Щайгер класическото е съчетание между авторитет и отговорност. „Как стоим ние днес пред Гьоте?“, пита Щайгер.³² Същият е въпросът, който го ръководи в монографията му за Шилер (1967). В публичните му лекции

²⁹ Ibid., S. 55–56.

³⁰ STAIGER, E. Deutsche Klassik. – In: *Das Erbe der Antike*. Zürich–Stuttgart: Artemis Verlag, 1963, S. 244.

³¹ STAIGER, E. *Spätzeit. Studien zur deutschen Literatur*. Zürich: Artemis Verlag, 1973, S. 18.

³² STAIGER, E. *Goethe*. Bd. I., 4. Aufl. Zürich: Atlantis Verlag, 1964, S. 12.

обвиненията срещу модерната литература и модерното общество стават обичайни. Именно тази атака срещу модерността проявява отчетливо и естетическите, и социалните ценности, върху които Щайгер е изградил своята позиция. Тъкмо когато подходът му започва да губи популярност, Щайгер започва да се отнася към творчеството на Гьоте така, сякаш то е свещен текст.

Концептуално Щайгер стои най-близо до херменевиката на Дилтай – литературният историк да стане съвременник на епохата и на автора, чиито произведения тълкува.³³ Психологизма на Дилтай обаче Щайгер не споделя. Косвено потвърждение за привързаността на Щайгер към определена линия от литературно-историческото познание от втората половина на XIX в. (Хайм, Дилтай) откривам в оценката, която Щайгер прави за книгата на Фридрих Зенгле „Виланд“: „Той не се оставя да му въздействат нито старите, ... прикачени към немската словесност етикети (Просвещение, Буря и натиск, романтизъм), нито господстващите тенденции на модерното литературознание, а следва неотклонно своя път и има смелостта да напише книга в духа на Хайм и на Дилтай. Колко благотворно е това след толкова усложнена феноменология и онтология. Колко ободряващо, как саморазбиращо се правилно е то!“³⁴ Тази почти изцяло положителна оценка за книгата на Зенгле, съставлява основната част от рецензията и свидетелства едновременно за разграничаването на Щайгер от съвременността, този път – от литературоведската. В оценката се проявява и трайното недоверие на Щайгер към теорията изобщо след „Основни понятия на поетиката“.

Близостта до литературната херменевика от XIX в. е причината Щайгер да не различава автора в произведението от живия автор: „Той не прави разлика между автор и текстов субект и смята, че е саморазбиращо се ... да се възприема поезията така, както е смятал авторът“³⁵. За сравнение – във вто-

³³ През 1959 г. се чества седемдесетгодишнината на Хайдегер. В посветения на юбиларя сборник е публикувана статията на Гадамер „За кръга при разбирането“, в която авторът говори именно за наивната вяра на историзма, че е възможно историкът да се премести в духа на някоя епоха, да мисли с нейните понятия и представи, за да постигне историческа обективност, а не с понятията и представите на своето време. Дори да е познавал този или други текстове на Гадамер, Щайгер не ги е възприел като методология. За близостта до Дилтай в подхода на Щайгер и за разликата с Гадамер вж.: BÖHLER, M. Die Kunst der Interpretation als Interpretation zur Kunst – oder die dorische Vorzensur. – JOACHIM, R. (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 65–72. Дистелмайер посочва, че подходът на Щайгер е задължен на Дилтаевия анализ на разбирането (DISTELMAIER, *Fundamentalästhetik und Normativität Untersuchungen zu Emil Staigers Fundamentalpoetik...*, S. 26–31). Волфганг Баслер, анализирайки концепцията на Дилтай за разбирането, също отбелязва връзката на подхода на Щайгер с този на Дилтай (BASSLER, W. “Verstehen und Interpretieren” oder “Verstehen als Grundlage der Interpretation”. Ideen über Diltheys Begriff des Verstehens. – In: 1955–2005: *Emil Staiger und “Die Kunst der Interpretation” heute*. Bern [u.a.]: Peter Lang, 2007, S. 189–201).

³⁴ STAIGER, E. Friedrich Sengle: Wieland. – *Trivium*, VIII, 1950. Jahrgang, H. 1, S. 73.

³⁵ RUSTERHOLZ, P. Adäquates Textverstehen? Fragen und Antworten Emil Staigers und Max Wehrli. – In: JOACHIM, R. (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*, S. 119.

рата половина на 1960-те са изказани „революционни“ твърдения за „смъртта на автора“; пак по същото време, във „Валидността в интерпретацията“ (1967) Ерик Д. Хирш обсъжда инстанцията на автора като елемент от своята концепция за обективност на тълкуването на литературното произведение.

Две програмни твърдения на Щайгер от предишни десетилетия остават непроменени: „собствено литературоведската работа започва едва тогава, когато сме достигнали до възможността да четем произведението като негови съвременници“³⁶. В предговора към първия том на монографията за Гьоте през 1952 г. Щайгер пише: „Посещаваме поета в обстоятелствата на неговото време и на неговото място, може би с нови средства за тълкуване, като принцип обаче по същия начин, както правеше това старото почтено литературознание от миналия век (XIX в. – б. м., А. А.). Иначе не бихме открили сигурна основа за интерпретацията“³⁷. Сходно твърдение Щайгер изказва в послеслова към третия том „Гьоте“: „Ние се приспособяваме към неговия ритъм ... към неговата своеобразна индивидуална човечност“³⁸. Именно тази концептуална постановка на Щайгер критикува и Гадамер. Гадамер на два пъти в „За кръга на разбирането“ (Vom Zirkel des Verstehens) и в „Истина и метод“ препраща към „Изкуството на тълкуването“ на Щайгер. В „Истина и метод“ към положителната препратка (тя е същата и в „За кръга на разбирането“): „Вж. съгласуващото се с казаното описание (за херменевтичния кръг – б. м., А. А.), което дава Емил Щайгер в своето „Изкуство на тълкуването“, Гадамер добавя критичен коментар: „Все пак аз не бих приел, че работата на литературоведа започва едва тогава, „когато ние вече сме се пренесли в положението на един съвременен читател“. Това ние никога не сме, но въпреки това сме в състояние да разбираме, макар да не можем никога да стигнем до здрава „лична или времева тъждественост“³⁹. В полза на Щайгер обаче трябва да се добави, че той постига възможното в усилието си да забрави своята съвременност и да се превърне в читател, който е съвременник на тълкуваните произведения и дори да постигне (невъзможната) вътрешната гледна точка на самия автор.

Повтарящ се упрек при Щайгер е, че ние (т. е. неговите съвременници) сме обзети от себе си и поради това не виждаме висшия смисъл на историята – да разкрием широтата на възможностите ѝ. Необходимо е да се освободим от „лишената от достойнство деспотия на съвременните ценности (Zeitgeist), за да постигам онази свобода, която единствено миналото ни предоставя“⁴⁰. Миналото е за него съкровище от изгубени и забравени, но живи възможности. Любовта ни помага да ги открием, тя прави миналото да засияе в неговата изключителност. Грижата на историка на литературата

³⁶ STAIGER, E. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. 3. Aufl. Zürich: Artemis, 1963, S. 12.

³⁷ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. I. S. 8.

³⁸ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. III. 2. Aufl. Zürich: Atlantis Verlag, 1963, S. 482.

³⁹ ГАДАМЕР, Х. Г. *Истина и метод*. Плевен: ЕА, 1997, с. 366.

⁴⁰ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. I. S. 7.

е поезията от миналото да не бъде забравена и да не остане неразбрана, а задачата му е да тълкува поезията според замисъла на поетите. В хода на тълкуването историкът на литературата привлича елементи от други произведения на поета, както и от произведения на други поети от епохата, също така той привлича исторически сведения или сведения за живота на поета, но първостепенно е тълкуването, на което всички събрани факти се подчиняват. Към миналото са възможни, смята Щайгер, различни перспективи и позиции, но то остава неизменно като същност. Да тълкуваме миналото от съвременни позиции означава да търсим само своето отражение. Същевременно Щайгер смята, че „една нова култура никъде все още не се вижда, ... кой сериозно би се усъмнил в това“⁴¹. Когато пише тези редове в предговора към първия том от изследването си върху Гьоте, Щайгер предпочита да не забелязва новите посоки в западноевропейската култура в началото на 1950-те. Неговият поглед е обърнат към миналото.

Въпросът „Какво днес може да ни каже Гьоте?“ показвал, че сме се подчинили на принудата на съвременността. Едва когато този въпрос замре на устните ни и се преобразува в: „Как стоим ние днес пред Гьоте?“, само тогава сме служели на сегашното време, а не когато сме се оставяли то да ни предписва законите на мисленето.⁴² Четейки пасажа, чувам подходящата тържественост на изказа, от която обаче изпитвам безпокойство. При така поставения въпрос, образът на Гьоте придобива чертите на съдия. Последните няколко цитата са от въведението към първия том на монографията на Щайгер за Гьоте, 1952. За дванадесет години първият том достига четири издания, което свидетелства, че позицията на Щайгер продължава да има популярност и през първата половина на 1960-те. Въведението представя както подхода на Щайгер към творчеството на Гьоте, така и подхода му към миналото като изследователски проблем. Послесловът към третия том от изследването завършва така: „Ние се връщаме отново и отново към същото – не към неподходящия въпрос какво би могъл да означава Гьоте за днешното време, а към подобаващия – как стоим ние днес пред него: мярката на човека, която ни е завещана от предците, зад която трябва да застанем, ако искаме да останем верни на нашата история и да вървим към бъдещето с уверена крачка. Това е мярката, духът на Европа“⁴³.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., S. 11–12. Същата позиция Щайгер защитава в речта, посветена на паметта на Ернст Бойтлер, в 1961 г. (вж. по-долу). Убеден, че е между съмишленици, Щайгер упреква остро онези, които могат да мислят другояче за миналото (STAIGER, E. Die glücklichen Augen. Rede an der Gedenkfeier für Ernst Beutler am 20. Februar 1961. – In: *Gedenkschrift für Ernst Beutler*. Zürich: Atlantis, 1962, S. 25).

⁴³ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. III. S. 487. Критичен анализ на концепцията на Щайгер за Гьоте вж. в: HERMAND, J. *Fünfzig Jahre Germanistik. Aufsätze, Statements, Polemiken 1959–2009*. Bern: Peter Lang Verlag, 2009, S. 41–53. За Щайгер и за „класическото“ в творчеството на Гьоте – пак там с. 45–46. Вж. също анализа на Гампер на същия абзац от монографията на Щайгер за Гьоте (GAMPER, M. *Er schreibt für das Volk, nicht für die Masse. Die Ablehnung*

Наистина ли тази мярка е духът на Европа, само тя и никаква друга? Когато говори за минало, Щайгер има пред вид само едно минало, с чиято мярка той измерва сегашното – годините между 1770 и 1830 в Германия. От този период са подбрани само върховите представители на немската култура. Това е двойна редукция – спрямо многообразието на исторически епохи и спрямо пълнотата на определена епоха. Като читател бих искал да знам кои са „ние“, които Щайгер косвено призовава да бъдат верни на своята история; кои са тези, които трябва да зададат подобаващия въпрос? Всички, на които немският език е роден, без изключение? Реториката в съчиненията на Щайгер предполага наличието на общност и то от съмишленици, той не пише за своите колеги германисти или по-общо – историци на литературата. Последните страници от послеслова към третия том „Гьоте“ (и в този смисъл към цялото изследване) звучат като тържествена реч, която сякаш Щайгер произнася от някаква трибуна. Разбираемо е желанието да представиш своето като световно значимо, но ако не се интересуваш дали и за другите то има това значение, което има и за „нас“, това е просто незачитане на чуждите ценности. Подобни определения като цитираното Йост Херманд основателно нарича „панегирични преувеличения“⁴⁴.

4. Екскурс

Що се отнася до „мярката на човека“ – призивът звучи хуманистично и привлекателно, докато не се превърне в практика. Имам известен опит от прилагането на една единствена мярка към всички. През 1970 г. се навършваха сто години от рождението на Владимир Илич Улянов. Бях ученик; всеки ученик, предполагам не само в нашето училище, но във всички училища на Народна Република България, трябваше да напише съчинение за епизод от живота или за проблем от съчиненията на другаря Ленин. Подготвяхме се колективно; мисля, че часовете на класния ръководител бяха посветени на тази отговорна задача. Към колективната се добавяше индивидуалната подготовка на всеки от нас. Следваше състезание за най-добро съчинение в класа. Избраното съчинение отиваше на следващ етап – състезание между най-добрите съчинения от всеки клас в цялото училище; следващ етап – между училищата в района, в града и т. н. Изглежда безобидно, докато остава в областта на ученическите съчинения.

Още един спомен: в края на социализма в България, през 1988, по булевардите на София се появили билбордове с надпис „Революцията продължава“. Разбира се, бих предпочел да се беше появил надписът „Класиката

der gesellschaftlichen Moderne in der Schweizer Germanistik – Konzepte und Konsequenzen. – In: *Schreiben gegen die Moderne. Beiträge zu einer kritischen Fachgeschichte der Germanistik in der Schweiz*. Zürich: Shronos, 2001, S. 99).

⁴⁴ HERMAND, J. Op. cit., S. 352. Според Херманд „ние“ при Щайгер изразява претенцията авторът да представя образованото бюргерство в областта на културата, но без да е в състояние да погледне отвъд собствения си хоризонт (ibid., S. 345).

продължава“. Доколкото социализмът се представяше и за интернационализъм, то можеха да бъдат поставяни билбордове с варианти: „Световната, социалистическата, съветската, българската, словашката, финската класика продължава“. Но това би звучало миролюбиво, а социализмът беше представян като революционен.

Отношението на Щайгер отхвърля критическата нагласа към миналото; но той не допуска и взаимодействието, защото предполага, че съвременността стои ценностно по-ниско, че не е равностойна на „класическото време“. Няколко години след края на Втората световна война тази позиция предлага компенсаторен изход от близкото минало – назад към класиката, която е неизменна морална инстанция и неизменен художествен образец.⁴⁵ Историкът разстила съкровището на миналото; класическата литература въздейства облагородяващо върху индивида и върху общността, но само малцина днес разбирали и споделяли класическите ценности. Любовта на Щайгер към времето около 1800 има своята обратна страна в отричането на съвременната му литература. Все така в първия том от монографията си за Гьоте (1952) Щайгер заявява: „Ние сме до такава степен ужасени и унижени от поетите на съвременността, както навярно не е било никое друго поколение от миналото“⁴⁶.

Осъждането на съвременността или на съвременната литература е елемент от реторичната стратегия на Щайгеровите текстове от 1960-те. Сегашното е време на упадък, защото се е отдалечило ценностно от великото минало; този начин на аргументиране е митопоетичен: епохата на класиката е епоха на герои и полубогове. При тази постановка произведенията на Гьоте и на Шилер около 1800 г. придобиват статуса на почти религиозна словесност, която изисква почит и последование – естетическо и морално. Според Карл Песталоци Щайгер вярва в надвремевата стойност на великите литературни произведения; стреми се да направи миналото непосредствено достъпно и непосредствено преживявано, за да запази то своята нормативна сила. В това Щайгер вижда задачата си. Същевременно Песталоци смята, че отношението на Щайгер към актуалността „е необичайно едностранчиво, културно-исторически ограничено и съвсем размито“⁴⁷.

Щайгер произнася една от двете речи по случай смъртта на германиста Ернст Бойтлер през февруари 1961 г. във Франкфурт на Майн. Речта е посветена на отношението на Бойтлер към творчеството на Гьоте и по-общо – към миналото.⁴⁸ На няколко места Щайгер заявява с подходяща

⁴⁵ Андре Бюше с основание отбелязва, че Щайгер поставя себе си като морална инстанция (BUCHER, A. Zur Rezeption der klassischen Moderne in der Schweizer Germanistik. Untersuchungen zu Ermatinger, Faesi, Muschg und Staiger. – In: *Schreiben gegen die Moderne...*, S. 79).

⁴⁶ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. I. S. 367.

⁴⁷ PESTALOZZI, K. Überprüfte Erinnerung. Emil Staigers Interpretation von Goethes „Iphigenie auf Tauris“. – In: RICKES, J. (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten...*, S. 35–36.

⁴⁸ За важноста на тази реч съдя по факта, че тя е публикувана отново като приложение към том с есета на Бойтлер тридесет години по-късно (BEUTLER, E. *Essays um Goethe*. Frankfurt/M.–Leipzig: Insel Verlag, 1995, S. 973–984).

за случая приповдигнатост своето верую: историкът се стреми да представи миналото така чисто и непосредствено, че самият той да изчезне; в това е неговото щастие. „Историческите науки за духа ценят и се грижат за традицията, те са загрижени за това миналото да не изчезне и гласът му да се обръща към нас ... Техният познавателен орган е страхопочитта, ръководи ги надеждата, която сияе над простора на разкриващите се в историята възможности на човека. Страхопочитта и надеждата се коренят обаче в любовта. А където властва любовта, нужда от легитимиране няма“⁴⁹.

Тази религиозна, макар и не конфесионална, нагласа към миналото при Щайгер е превърната в методология. Не изпитвам съмнение в искреността на Щайгеровата методология; тя има своето познавателно предимство. Все пак се питам: защо тази любов разделя минало и съвременност, а не ги свързва; защо скрито или явно отхвърля съвременността и модерната литература от средата на XIX в. насетне? Дали тази любов не е примесена със страх от промяна, поради което обявява минали образци като вечно валидни. В същата реч Щайгер твърди: „често произведение с трайна стойност се създава тъкмо в противоречие със съвременността“⁵⁰, което може да бъде характеристика и на собственото му критическо творчество.

Подобно разбиране предполага само една традиция, която ще достигне своето върхово постижение в класическите произведения. Тези произведения (и техните предходници) ще са образците в канона на националната литература. Така възприети, творчеството и животът на Гьоте се превръщат в принуда, защото творчеството не само представя най-великата епоха на немския дух⁵¹, но и животът на Гьоте придобива стойността на образец за цялото човечество. Индивидуалното творчество става общозадължително за народа и за света. Независимо колко е красноречив, подобен начин на мислене не се пита за основанията на своя „религиозен“ подход към миналото и не забелязва своята ограниченост.

Самият Щайгер определя свършената красота, каквато е класическото произведение, като парадоксална. Класическото произведение не може да бъде наподобено, но едновременно е образец, а образецът предполага наподобяване.⁵² Препрочитайки съчиненията на Щайгер, забелязвах, че не винаги той е така догматичен. В доклада „Диалектика на понятията подражание и оригиналност“ например, прочетен през 1965 г.⁵³, Щайгер предлага именно съревноваването (*Nacheifern*) като отношение – създаване на равностойно и подобно, но не наподобено, произведение. Съревноваването е понятие, което

⁴⁹ STAIGER, E. *Die glücklichen Augen*, S. 24.

⁵⁰ Ibid., S. 19.

⁵¹ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. 3. 1814–1832. Zürich: Atlantis Verlag, 1959, S. 123.

⁵² STAIGER, E. Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems. – In: PILZ, G., KAI-SER, E. (Hrsg.). *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag, 1976, S. 133.

⁵³ Докладът е изнесен пред III международен конгрес на германистите през 1965 г. в Амстердам. В отпечатания от конгреса сборник докладът на Щайгер е първият.

използва Хердер и което Щайгер тълкува. Като методологически ориентир той приема „Феноменология на духа“ на Хегел, а материалът, върху който прави изводите си, е „развоят от Готшед през Хердер до Гьотевия класицизъм“⁵⁴. Оригиналноста предполага подражание, но не на съществуващи изключителни поетически постижения, а безусловно отваряне към мощта на някой от великите творци; разтваряне в гения, като в първичен природен извор и от там – постигане на себе си като равностоен, не като подражател. Резултатът ще бъде създаване на произведение сходно на това, което геният е създал. Дали Щайгер не се съгласява с Хердер, само защото творчеството на Гьоте предстои? И кои са за Щайгер произведенията от първата половина на XX век, които са равностойни на тези между 1770 и 1830? Изводът, до който достига Щайгер, е: „И именно в това е тайната на красивото ... на това, което съответства на изкуството – впитане на своеобразно и общозначимо, на неповторим индивидуален израз и на задължителна мярка“⁵⁵.

И накрая – независимо, че всеки, който искал да създаде нещо ново, се стремил да създаде и нови закони, все пак познавачът на историята знае, че всяко ново и нечувано е само разновидност на възвишеното единно. Съществува трансцендентна истина за човека, която исторически бива променяна, но не и видоизменяна; именно тя прави възможно съществуването на традицията. Традицията за Щайгер е една и единна. Щайгер не изпитва нужда от критичен анализ на понятия като традиция, гений, подражание на природата. В „Рождената година 1770. Хьолдерлин, Хегел и Бетовен“ Щайгер употребява „съдба“ и „гений“ така, както те се употребяват при Хьолдерлин и при Хегел.⁵⁶ Заключение на статията „Диалектика на понятията подражание и оригиналност“ е: „И така – както в самата поезия, така и в тълкуването, целта не е да се отправим в някакво приключение, а да подемем старата истина⁵⁷, но не за да възпроизведем нейния език, а за да я усвоим по нов начин и по нов начин неподражаемо да я изкажем“⁵⁸.

Това теоретично положение не посочва коя би била „старата истина“ по отношение на литературата на немски език. Но тълкуванията на Щайгер на автори и произведения свидетелстват, че тази истина за него е времето около 1800 г. и спрямо този образец той преценява последвалото литературно развитие. Защо обаче всяко ново литературно поколение да не може да избира онова, което му е нужно, от цялото литературно наследство? По-

⁵⁴ STAIGER, E. *Dialektik der Begriffe Nachahmung und Originalität*. – In: *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam*. Hrsg. W. Kohlschmidt und H. Meyer. Bern und München: Francke Verlag, 1966, S. 29.

⁵⁵ Ibid., S. 37.

⁵⁶ STAIGER, E. *Das Geburtsjahr 1770. Hölderlin, Hegel und Beethoven*. – In: E. STAIGER. *Musik und Dichtung*. Zürich: Atlantis, 1980 [1947]. Vierte, um einen 2. Teil erweiterte Auflage, S. 165–185.

⁵⁷ „Das alte Wahre“, казва Щайгер; „старото истинно“ не би било по-точен превод. Приивеждам този пример, за да покажа как Щайгер архаизира езика, с който си служи.

⁵⁸ STAIGER, E. *Dialektik der Begriffe Nachahmung und Originalität*, S. 38.

добно разбиране за класическото представя националното като етническо и му приписва трансцендентна, неизменна душевност. Изразът на тази етно-езикова общност, траеща във времето, е образцово постигнат в определен върхов момент (зенит, би казал Щайгер), след който може да следва само движение надолу, упадък. Това би означавало обаче, естетическите, нравствените и социалните ценности, постигнати и валидни в този времеви отрязък (1795–1805), да не се променят. Тъкмо така смята Щайгер, когато казва, че романът е станал по-популярен от драмата след 1800 г., което за него е част от упадъка, проявяващ се като субективност и психологизиране на художествената форма и на моралните ценности.

Карл Ото Конради сбито излага своя подход в началото на статията си „Две стихотворения от Гьоте: критическо тълкуване на „Граници на човечеството“ (Grenzen der Menschheit) и на „Божественото“ (Das Göttliche)“. Той се разграничава от идейната основа на иманентното тълкуване на Щайгер и на Волфганг Кайзер. Същевременно смята, че разработената в иманентното тълкуване техника на внимателно четене и тълкуване на произведенията трябва да бъде първата част от подход, чиято по-обща цел е да обясни историческите и социалните връзки на литературното произведение по времето на неговото създаване, да обоснове значението му за съвременността или липсата на отношение към нея (belangvolle oder belanglose Beziehung). Давам пример с Конради, защото той е автор на монография за Гьоте, която може да се чете и като алтернатива на монографията на Щайгер. Конради се интересува от връзката между литературата на миналото и „съвременната жизнена практика“, защото в противен случай историята на литературата се превръща в безкритично подчиняване на господстващи традиции и в музеен⁵⁹ пазач на литературно-исторически кодифицирани текстове.⁶⁰ По въпроса за несъвпадащите тълкувания, които подтикват Щайгер да изгубва доверие в литературознанието, Конради смята: „Обективността в хуманитарните науки се установява едва в комуникативна общност, в която свободно се привеждат обосновани доводи и в която се постига съгласие“⁶¹.

Дали наистина може и трябва да се постигне съгласие е друг въпрос, но искам да подчертая промяната в литературознанието и в хуманитаристиката, настъпваща в края на 1960-те и през 1970-те при тълкуването на едно и също художествено произведение; или по-широко – по отношение на което и да е човешко действие и дело. Стремжът към обективното, към правилното тълкуване се заменя с повече обосновани тълкувания, които са израз на раз-

⁵⁹ Конради мисли за музея като склад; музеят не е просто пазач на предмети. Експозициите на музея, временни или постоянни, както и историята на литературата, предлагат тълкувания на по-далечното или по-близкото минало, както и на съвременността; експозициите защитават определени позиции. Музеят не е покрит с прах склад на вещи от някакво минало.

⁶⁰ CONRADI, K. O. Zwei Gedichte Goethes kritisch gelesen „Grenzen der Menschheit“, „Das Göttliche“. – In: K. O. CONRADI. *Literatur und Germanistik als Herausforderung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 155–157.

⁶¹ Ibid., S. 158.

лични позиции.⁶² Идеята за равнопоставеност на тълкуванията (и на подходите) е по-стара; тя принадлежи на Георг Зимел, който я развива в „За същността на историческото разбиране“ (Vom Wesen des historischen Verstehens): „Щом творческият процес вече е открил формата на обективирания дух, то всички и твърде разнообразни начини на разбиране са равнопоставени в степента, в която всеки един е сам по себе си убедителен, точен и удовлетворителен по отношение на обективността. ... Във всичко, което създаваме, съществува ... още едно значение, закономерност, плодотворност отвъд нашата собствена сила и намерение“⁶³. Зимел се стреми да създаде концепция за историческото разбиране изобщо, поради което отнася многообразието на тълкуването и на разбирането към повече области на социалния живот.

5. Отказът от сегашното е условието да се познае миналото

Щайгер обаче смята, че исторически е съществувал само един смисъл и само една възможност за възприемане и оценяване на художествено произведение или на историческо събитие. За това му убеждение свидетелстват трите лекции, които той прочита пред различна публика между 1960 и 1968 г. Те са публикувани в „Дух и дух на времето. Три опита върху културната ситуация на съвременността“ (1969).

Първата лекция – „Духът на времето и историята“ – е пред ученици от кантон Тургау, публикацията е в „Нойе Цюрхер Цайтунг“. Насочена е следователно към по-широка и неспециализирана публика. Целта му е да обоснове защо има нужда от изследване на историята и съответно – от историческо познание. И тук той смята, че любовта към миналото е същностната нагласа. Тя обаче не предполага симпатия към съвременността, защото съвременността упражнява диктат над мисленето, поведението и чувстването, на който диктат Щайгер противопоставя миналото, чрез което желае да подложи на проверка ценностите и „огромното високомерие“ на съвременността. Съвременността трябва да се изправи пред съда на миналото: „Единствено в историята открива историкът мярката за своето време“⁶⁴. Не взаимодействието или диалогът между сегашно и минало, а отказът от сегашното е условието да се познае миналото; за Щайгер съвременността е повече от затруднение, тя е препятствие: „Тъй като цялото минало е залостено с тежкото резе на нашите предразсъдъци, на нашето своенравие и на нашите желания ... и се отваря само чрез най-добросъвестно и най-търпеливо отричане от себе си“⁶⁵. Всяко

⁶² По-подробно този въпрос разгледах в: АНГЕЛОВ, А. В. *Историчност на визуалния образ*. София: самиздат 2009, с. 25–30.

⁶³ SIMMEL, G. Vom Wesen des historischen Verstehens. – In: G. SIMMEL. *Gesamtausgabe in 24 Bänden*. Bd. 16. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, S. 167, 168; JUNG, W. Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung? – In: K.-M. BOGDAL (Hrsg.). *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997 [1990], S. 166–168.

⁶⁴ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist. Drei Betrachtungen zur kulturellen Lage der Gegenwart*. Zürich: Atlantis, 1969, S. 13.

⁶⁵ Ibid., S. 13–14.

осъвременяване е изкривяване на историческия смисъл, какъвто той е бил по времето, когато е създадено художественото произведение.⁶⁶

Всеки, който се занимава с миналото, трябва да се съобразява само с едно – да не го фалшифицира, да го остави да бъде, каквото е, по възможност така да го представи, както то самото представя себе си. При той това не бива да се страхува, че ще се загуби в далечни пространства, в които никой няма да пожелае да го последва. Историкът никога не може изцяло да се освободи от начина на виждане, характерен за неговото време. Въпреки отказа от себе си и без изобщо да трябва да говорим за фалшифициране, историята ни се представя винаги ... по начин, по който сме в състояние да я възприемем днес. Принадлежността към съвременността е гарантирана от само себе си, чрез ограниченията на нашите познавателни органи; няма защо да се безпокоим за това. Нека единствената ни загриженост да е готовността да отдадем заслуженото на чуждия дух и да предадем посланието му по-нататък, без да го смесваме със своите неща.⁶⁷

Убедението, че съществува само едно правилно тълкуване и представяне на миналото, не е позиция само на Щайгер. Забравянето на собственото време заради миналото, усвояването на миналото така, сякаш изследователят е съвременник на изследваната епоха, има традиция в Германия от XIX век. Неприемането на съвременността също не е характерно само за Щайгер. Разбираемо е и желанието да живееш в минало, за което си убеден, че е съществувало, макар всъщност ти едновременно да го създаваш по мярката на своите убеждения. Промените в изследователските нагласи към миналото като следствие от промени, настъпили в съвременността, за Щайгер не е предимство, а фалшифициране на миналото.

Щайгер критикува започналото през 1950-те изтласкване на „науките за духа“ (казано с друг термин – на хуманитарните науки) в периферията на обществото, критикува натиска, вътрешен и външен, те да се превърнат в „истински“ науки, каквито са науките, положени върху изчислението и приложимостта: „Целта на природните науки и още повече на техниката е господство над цялата природа. А който е решен да властва, той трябва непрестанно да организира и всичко, което го заобикаля, да го превръща в система от функции. Науките за духа, когато те правилно дефинират своя предмет, не желаят да властват“⁶⁸.

Че хуманитарните науки и могат, и упражняват власт, макар различна от тези на природните, е друг въпрос. Но съпротивата му е основателна – през следващите десетилетия, както и днес, хуманитарните науки са принудени да се превърнат в приложна дейност, в услуги и дори в продукти, за да оцеляват.

Съществен елемент от съпротивата му е употребата на религиозна лексика, която той префункционализира по отношение на изкуството

⁶⁶ В случая Щайгер има пред вид театрални постановки на класически произведения през 1960-те.

⁶⁷ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist*, S. 16.

⁶⁸ STAIGER, E. *Die glücklichen Augen*, S. 24.

(страхопочит, милост, любов, надежда, смирение, преданост). Като използва последователно през 1960-те религиозна лексика, за да обясни същността на изкуството, Щайгер се противопоставя на технизирането и превръщането на човешкия свят в изчислими величини, което започва да се проявява и в рефлексията (т. нар. точни методики) за изкуството от края на 1950-те. Но религиозният стилистичен регистър се противопоставя косвено и на критическото отношение към миналото, изобщо на критическите подходи в хуманитарното знание.⁶⁹

6. „Изкуството в негостоприемната съвременност“

Ще резюмирам концепцията на Щайгер за отношението между изкуство и съвременност в лекцията от 1963 г. „Изкуството в негостоприемната съвременност“. Той смята, че изкуството в съвременността може да остане вярно на едната от двете характеристики, които съставят всяко успешно художествено произведение – заслуга и милост (Verdienst und Gnade). Заслугата от своя страна е съставена от ред, норма, правило и планираща воля. Онова, което липсва на изкуството в съвременността, е милостта; липсва тайната, която властва над автора именно в качеството му на художник. Дълбокото желание, копнежът по страхопочит и любов, които художественото произведение трябва да удовлетворява, ще остане неудовлетворено. В своето размишление Щайгер достига до утопията за голяма човешка общност, чиято дейност ще съхрани равновесието с природната среда, което той си представя навярно като осъществимо, но в епохите преди модерността, защото модерността е разрушила възможността за земен рай чрез своята алчност да владее над природата: „Питието на забравата, което нараненият дух желае да си приготви, е вече отровено и от най-слабия машинен шум. ... Споменът се събужда отново“⁷⁰.

⁶⁹ Подходът на Щайгер е определян като „литургия“: „Отношението към тези блажено почитащите в самите тях художествени произведения приема по необходимост формата на литургия“ (WEHRLI, M. *Deutsche Literaturwissenschaft*, S. 20). Верли всъщност препраща към стих 10 от „На една лампа“ на Едуард Мьорике и към спора за стихотворението, породено от различното тълкуване на този стих. Същото определение е използвано за лекциите на Щайгер, но и като цяло – за иманентното тълкуване. „Тълкуването понякога започва да се превръща почти в свещенодействие, да бъде тържествено отслужвано и да напомня за религиозно действие. Показателно е, че ние, тогавашните студенти в Цюрих казахме полу-иронично, но също така и полусериозно за лекциите на Емил Щайгер, че ще присъстваме на службата в 11 ч. или че отиваме на литургията в четвъртък“ (SPINNER, K. H. *Von der Werkinterpretation über die Rezeptionsästhetik zur Dekonstruktion*. – In: *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. I. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003, S. 262).

В мрежата се намира видеозапис на част от лекция на Щайгер върху творчеството на Пирандело от 1967 г. Щайгер чете с приповдигнат тон, който не допуска оспорване. Привеждам впечатлението на Рустерхолц: „дори ако го познаваме само от видеозаписа на една лекция, то не можем да не почувстваме величественото, почти имперското на неговото присъствие“ (RUSTERHOLZ, P. *Adäquates Textverstehen? Fragen und Antworten Emil Staigers und Max Wehrli*, S. 115).

⁷⁰ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist*, S. 38.

Отбелязвам мимоходом униинието на автора. Смятам, че Щайгер с „питието на Лета“ препраща към срещата между Данте и Матилда в XXVIII песен на „Чистилице“.⁷¹ В тази песен Данте, вече самостоятелен деятел на своя живот, влиза в земния рай и се среща с Матилда, която е образ на щастливото единство между човек и природа преди първородния грях. „Радостта от играта и смехът на Матилда пораждат спомени за блажените времена, когато на земята все още не е имало плач и стенания. Появата на Матилда обещава, че на земята ще израсне отново съвършено и праведно човечество, което не познава алчността и користолюбието“.⁷² Равновесието между природа и култура, между човешка дейност и природна среда е идеал не само за Щайгер. Днес подобна концепция може да получи екологично претълкуване. Питам се обаче, ако се осъществи земният рай, тогава дали ще има нужда от изкуство?

Всичко, което Щайгер изказва в речта „Литература и общественост“ (1966), присъства и тук, но по-внимателно и по-аргументирано. Не ми е известно тази лекция, за разлика от речта, да е предизвикала непосредствени критични реакции. Днес, смята Щайгер, своеобразното в изкуството не е общовалидно, а общовалидното не е своеобразно. Противопоставянето на художника, на човека на изкуството на обществото, така както то се очертава от средата на XIX в., е за Щайгер разрушителна характеристика, защото това противопоставяне не допринася да се формират ценности, които да станат, чрез изкуството, ръководни за цялата общност, а напротив – то разрушава единството. Щайгер и тук мисли за единна общност, ръководена от обща цел. Днес единственото общо чувство бил страхът, към което не се уморявали да ни призовават.⁷³ Звучи актуално.

Щайгер с точност описва на какво се дължи херметизирането на част от поезията през първата половина на XX в., нейната затруднена или дори нежелана от поета комуникативност, както и тематизирането на съвсем индивидуални преживявания, които са несподелими. Щайгер с основание твърди, че напълно индивидуалното е неизразимо. В комуникативно отношение това означава, че то е несподелимо, защото няма езиков опит или съпоставими ценности, с помощта на които да бъде възприето.⁷⁴ Неприемането му обхваща и абстрактното изкуство. Антимодерността на Щайгер е забележима и в отхвърлянето на отпечатъците от известни произведения, които се предлагат в музеите. Щайгер има пред вид именно „отпечатъци“ (Drucke), а не фотографии. Отпечатъците за него са неприемливи, защото те могат да се тиражират; същото той смята и за музикалните фестивали, изоб-

⁷¹ За Лета и за възкръсналите спомени вж. Данте, *Чистилице*, XXVIII, 122–132.

⁷² ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ, И. *Данте*. Москва: Молодая гвардия, 1967, с. 251.

⁷³ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist*, S. 42.

⁷⁴ STAIGER, E. *Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems*, S. 130–131. Но не важи ли същото и за една хомогенна народностна общност, именно народностна, а не национална. Нейните ценности също могат да бъдат несподелими и това е, което виждаме да се създава в модерността с националните истории, често насочени срещу други общности и създаващи образи на врагове.

що – масовостта при възприемане на изкуството е това, което той не приема, както и слушането на музикални произведения по радиото и на грамофонни плочи: „Цялата тази дейност показва симптоми на недостатъчност. ... И ние не се чувстваме добре от това“.⁷⁵

Антимодерното мислене на Щайгер не желае да приеме, че модерността е мултимедийна и че изкуството не нито единствената, нито най-важната медия. Неговият идеал е за хомогенна общност, на която изкуството задава ценностите за съвместен живот. Тази общност е художествено образована. Всеки неин член е свързан с изкуството и с общностните ценности, но по начин, който е противоположен на социалната група от читател(к)и, която ангажираната литература създава. Социалната група може да се разрасне до социална маса, която да се устреми към промени с непредвидими последствия. Ето защо Щайгер смята, че „ангажирана литература“ е всъщност израждане на волята за общност, която воля е въодушевявала поетите в предишни епохи.⁷⁶

Експериментите с формата са сред отличителните черти на модерността в изкуството. Според Щайгер те обаче отделят изкуството от създаването на действителност, в която една общност може да се разпознае. Модерното изкуство не е в състояние да създаде нравствени образци на общостен живот. Изолирането на чисто естетическата страна на художественото произведение би останала неразбираема за епохите преди началото на XIX в., защото в преценката на произведенията на поезията и на изобразителното изкуство винаги е ставало дума за предмета на изобразяване. Докато днес духът разговарял само със своето отражение – един, наведен над гладката повърхност при мъртва тишина Нарцис.⁷⁷ И в това отношение Щайгер следва предмодерното разбиране за връзката между изкуство и нравственост. „Представата за нравствената полза от художествена литература ... се запазва хилядолетия в западните поетически концепции, достигайки своя връх през XVIII в.“⁷⁸

⁷⁵ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist*, S. 45. Недоверието към връзката между техника и изкуство, която предполага тиражиране и масовост, е изказвана от различни позиции. Привеждам въздействащата формулировка на Валтер Мушг: „Най-опасният враг на поета не е политическата диктатура, а техническото развлечение на масите, които не искат свобода, а удобен живот. ... Колективизмът подравя фундамента на изкуството. ... Те (филмът, радиото, телевизията) правят възможно неудържимото настъпление на посредственото и лошото“ (MUSCHG, W. *Die Zerstörung der deutschen Literatur*. – *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*. Abhandlungen der Klasse Literatur, Jahrgang 1956, Nr. 2, S. 20, 18).

⁷⁶ Полезни при обяснението на антимодерната и класицистична позиция на Щайгер могат да бъдат изводите, до които достига Щефан Бройер; той обсъжда промените в социалната роля на образованото бюргерство в Германия в края на XIX в. и първите две десетилетия на XX в. Изводите му се основават на анализ на биографични, социологични и менталитетни характеристики на представителите на т. нар. „консервативна революция“ в Германия (BREUER, S. *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S. 25–48).

⁷⁷ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist*, S. 46, 50.

⁷⁸ BRENNER, P. J. *Das Problem der Interpretation Eine Einführung in die Grundlagen der*

Твърдението, че модерното изкуство се затваря в самото себе си, че проявява склонност към херметизиране, има основание, но тази характеристика не е присъща на цялото модерно изкуство.⁷⁹ Твърдението за единството на форма и съдържание в изкуството и в литературата преди 1800 г. обаче не е достоверно. В предговора към превода на „Торкуато Тасо. Съчинения и писма“ Щайгер заявява, че маниеризмът е „название за изкуство, което е неестествено, за еманципация от предмета, която лесно преминава в изкуственост“⁸⁰.

Под неестественост и изкуственост при маниеризма се има пред, че изкусността става цел сама за себе си и в този смисъл се превръща в изкуственост. Щайгер изброява кои са характеристиките на тази изкуственост, която той не одобрява у Тасо. Това твърдение е противоположно на предишното за единството на форма и съдържание в изкуството и в литературата преди 1800. Има периоди в историята на европейското изкуство, в които формата – как ще се представи или разкаже, става по-важна от това какво ще се разкаже. Модернизмът, с други думи, не е безпрецедентно изключение.

Щайгер с точност отбелязва характеристики на модерното изобразително изкуство, оценката му за тях обаче е отрицателна: „макар безпредметното изкуство да ни представя някои същностни характеристики на красивото с непозната досега чистота – формата, структурата, ритъмът сами по себе си, освободени от всяка земна тежест, то чудото на овладяването чрез формата, чрез структурата, чрез ритъма отсъства ... нищо не е овладяно чрез формата“⁸¹. Казано с други думи – произведението на изкуството не представя разпознаваемо природния и човешкия свят, то е станало свят в себе си. Всяка съдържателна естетика, която критикува модернизма, заявява по сходен начин, макар и не толкова прецизно, основния си довод – формата се е отделила от съдържанието и изкуството се е превърнало във формализъм. През 1960-те, както и в предишни десетилетия, формализмът е обвинение, което не остава само в пределите на естетиката и на теорията на изкуството, а в една част от света е повод за напълно съдържателно преследване от страна на властта.

Последната част на лекцията от 1963 г. е възхвала на изкуството. Щайгер придава на изкуството социална и познавателна свръхценност, възлага

Literaturwissenschaft. Tübingen: De Gruyter, 1998, S. 72. – В последните десетина години обаче чета работи от български автори, които настояват именно на поучителната, педагогическата и по-общо – на нравствената функция на изкуството.

⁷⁹ За пренебрежението и презрението на модерния художник към публиката и за целенасочената некомуникативност на произведението му вж. анализа на Михаел Нойман (NEUMANN, M. *Ins Abseits. Vom Genie zur Avantgarde*. – In: *Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven*. Göttingen: Bonn University Press, 2019, S. 235–253). Йост Херманд аргументира, че между една от линиите на литературния модернизъм и „класическо-романтическите представи“ на Щайгер съществува близост (HERMAND, J. *Fünfzig Jahre Germanistik*, S. 315).

⁸⁰ Вж.: TASSO, T. *Werke und Briefe*. Übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger. München: Winkler Verlag, 1978 [1972], S. 43.

⁸¹ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist*, S. 49.

му роля, която то в модерността не можело да изпълни. А дали някога изобщо я е изпълнявало? Щайгер смята, че да: „Тъй като изкуството не е област от човешкото творчество наред с другите области, ... а основно занимание на човека, единственото, в което всички негови сили трябва да се обединят, и единственото, чието въздействие обхваща целия човек... В изкуството се изпълва съществуването на човека, изпълва се означава, че нищо не е изоставено; най-страшните въпроси и най-чистата убеденост, най-дълбоката болка и най-блаженото тържествуване, всички разтърсвания са в трептящо равновесие. И където се постигне това равновесие ... там животът на общността е за известно време утвърден, придобил е ориентация и е способен вътре в смисловия градеж, определящ останалото, на неподозирани развития. ... То ни преобразява, както преобразява света“⁸². В концепцията на Щайгер за изкуството се долавя въздействие от разбирането на кръга около Шефан Георге за „поета като духовен водач на нацията“: „художникът е задължен да определи как да изглежда действителното, той е, който решава за смисъла на историята и на природата и на всички неща, които ни заобикалят“⁸³.

И в тази част Щайгер се разграничава от съвременността и от съвременното изкуство; в отделни пасажии неодобрението е явно, но няма обвинение, а търсене на причините за неудовлетворителното според него състояние на изкуството от средата на XIX в. до средата на 1960-те. Мисълта за края на изкуството, която би била уместна тук, следвайки Хегел, при Щайгер не се явява. За разлика от речта от 1966, тук Щайгер не се представя като вестител на истината.

7. Предмодерните ценности

Необходимо е, казва Щайгер в „Мисли върху изследването на проблема за ценностите“, художественият идеал да изчезва, свършеният стил да бъде изтласкван от маниеризма, дори от варварството, защото само това, което е загинало, може да празнува възкресение. Малко преди този пасаж се среща определението „колелото на времето“ (*das Rad der Zeit*)⁸⁴. Религиозната стилистика и понякога митичният мисловен ход са израз на желанието на Щайгер чрез личния си ангажимент да допринесе за връщане и възраждане на ценностите, създадени в немската култура около 1800 г., така, както той ги вижда. Класическото е авторитет, поради което следващите епохи не могат да са му равностойни и да установят диалогично отношение с Гютецайт. Още по-малко това е в състояние да направи съвременната епоха, защото нейните ценности са свидетелство за Цайтгайт, за упадък. В същата статия Щайгер заявява: „Не смятам, че в обосноваването на преценките за вкуса сме отишли много по-далеч от това, което водещите духове в Англия и в Германия са постигнали около 1800 и през следващите

⁸² Ibid., S. 51–52.

⁸³ Ibid., S. 47.

⁸⁴ STAIGER, E. *Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems*, S. 133.

десетилетия“.⁸⁵ Самата употреба на понятието ‘Geschmacksurteil’ показва в коя епоха се намира мисловно Щайгер. Затова и заключението му за ценността на едно художествено произведение е цитат от Кантовата „Критика на съзнателната способност“. Кои са водещите мислители в Англия, Щайгер не посочва. Най-перспективният път, смята той, към една обоснована бъдеща естетика е преоткриване и усвояване в нов неидеалистически дух на естетическите съчинения на Шилер и на Хегел.⁸⁶ Нито една от естетическите концепции през XX в. (до края на 1960-те) не е оценена от Щайгер като обещаващ път за обосноваване на възможна съвременна естетика.⁸⁷ Съставителите на сборника, посветен на проблема за оценяването на литературата, определят подхода на Щайгер в цитираната статия като „осъзнато несъвременен“⁸⁸. Усилието на Щайгер е начинът на мислене на Шилер, Гьоте или Хердер да стане и негов, да мисли с техните понятия. Тогава обаче след периода от Готшед до Гьоте не биха се появили нови понятия и нови значения; естетически и нравствено историческото време ще спре.

В същата статия Щайгер обсъжда кои критерии трябва да имаме пред вид, за да определим какво е художествена литература. Те са: съгласуваност, индивидуален характер, жанрово и езиково съответствие, създаване на общност, историческа значимост. Размишленията на Щайгер са убедителни, защото критериите, които изброява, са резултат от интимното познаване на литературните произведения, те не са теоретична конструкция, налагаща се върху литературата. Критериите му са положени върху ценностна основа, която веднъж определена в края на 1930-те, не са променя съществено. Тук критерият „създаване на общност“ например само е изказан по-внимателно: „перспективата, в която един народ е свикнал да вижда нещата, и това трябва да бъде разглеждано като постижение на онези няколко гения, чийто произведения стоят в началото на нова епоха в историята, така както е с основаването на нова религия или с постановяването на нов закон“⁸⁹.

Щайгер цени най-вече онези произведения и поети, които подобно на Данте отвъд политическите разделения създават нация, което ще рече – да бъде обединен един народ по отношение на нова действителност.⁹⁰ Щайгер обикновено не използва понятието „нация“, говори за народ. Но и тук не посочва разлика, а изравнява двете понятия; нацията или народът са

⁸⁵ Ibid., S. 134. Статията е от 1969 г., публикувана е най-напред на английски, на немски през 1976.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Клаус Бергхан посочва връзката между теоретичните основания на иманентното тълкуване и естетическите концепции на Кант и на Шилер (BERGHAHN, K. L. Wortkunst ohne Geschichte: Zur werkimmanenten Methode der Germanistik nach 1945. – *Monatshefte*, vol. 71, No. 4 (Winter 1979), S. 191–194).

⁸⁸ PILZ, G., KAISER, E. (Hrsg.). *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag, 1976, S. 13.

⁸⁹ STAIGER, E. *Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wert*, S. 131.

⁹⁰ Ibid.

етнически и езиково единни. Ако приемем, че художествената литература в своите върховни проявления напомня на религия или на закон, тогава общностите, създадени и чрез произведенията на тези гении, трябва да са единни и сплотени, да споделят една истина и да се подчиняват на една власт. За властта, която може да бъде упражнявана чрез политическата употреба на литературата, на религията, на закона – за това Щайгер предпочита да не се изказва. За него простата и хомогенна общност е образецът; един от предпочитаните му примери е Омир и общността, към която епическият певец се обръща, но той също така въздейства върху тази общност.⁹¹

Последният критерий, който Щайгер въвежда, за да определи какво е художествена литература (*Dichtung*), е „значимостта на литературното произведение върху везните на световната история“⁹². Както и другаде, и особено в книгата му „Върхове на времето. Изследвания върху световната литература. Софокъл, Хораций, Шекспир, Манцони“⁹³, световната история на литературата, както и световната история е ограничена до (част от) Западна Европа и до част от Северна Америка. Тази позиция косвено заявява, че другите не участват в световната литература и че просто не съществуват. Тази представа включва неголям брой класически произведения⁹⁴. Когато изследванията му са посветени на проблем, а не на нечие творчество, примерите, извън немската литература, които Щайгер дава в подкрепа на тезите си, са често от Хораций, Есхил и Софокъл, също така от Данте, по-рядко – от Шекспир.

⁹¹ От началото на XXI век проблемът с читателската общност продължава да съществува, но по различен начин. За всеки писател, поет, драматург днес е по-трудно да има читатели, отколкото да публикува свое произведение. Възможно е пиесите днес процентно да са повече отколкото са били през XIX и XX в. Но най-вече новата техника позволява да бъдеш издател на самия себе си. Фрагментирането на читателските интереси и съответно – на публиките, е съществено затруднение; затова опитът да се достигне до по-голяма читателска публика се поема от рекламата, чиято техника за въздействие трябва да създаде привлекателен образ на произведението във въображението на потенциалните читатели.

⁹² STAIGER, E. *Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wert*, S. 131.

⁹³ За първата част от заглавието Щайгер използва част от стих от химна „Патмос“ (1803) на Фридрих Хьолдерлин.

⁹⁴ В рецензията си за книгата Джордж Стайнър не коментира дали заглавието „Изследвания върху световната литература“ е основателно. Той посочва обаче няколко характеристики на подхода на Щайгер: една от тях е „подобна ретроактивна техника носи със себе си опасността от баналност и изолация“. Баналност, защото Щайгер не отчита новите изследвания върху авторите и съчиненията, които тълкува, или не признава постиженията на изследователи, достигнали до същите изводи, до които достига и той. Внимателното четене и препрочитане, както и чувствителността на Щайгер към текстовете са условие за постиженията му, но те не са достатъчни, за да се открие различна и непозната до този момент гледна точка към тълкуваните произведения. В тълкуването си на „Хамлет“, Щайгер „в общи линии се връща към прочита на Гьоте–Колридж“ (STEINER, G. Emil Staiger: „Gipfel der Zeit: Studien zur Weltliteratur; Sophokles, Horaz, Shakespeare, Manzoni“. – *Arcadia*, Jahrgang 15, 1980, H. 1, S. 63). Заключение на Стайнър потвърждава още веднъж концептуалната и емоционална привързаност на Щайгер към епохата 1770–1830.

Лекцията „Изкуството в негостоприемната чужбина“ (1963) е апология на върховия слой на изкуството в Европа до 1800 г., апология на класическото, на хармонията и на красотата. Но не на цялото класическо изкуство, защото комедията, изобщо хуморът отсъства от критическата рефлексия на Щайгер. Бих искал чрез пример на равнището на лексиката да покажа избора на Щайгер: „Едно класическо художествено произведение – а това днес би означавало: произведение, което да не е валидно само за един народ, а за целия орбис терарум – няма никога да се появи“⁹⁵. Използването на народ вместо нация, на античното orbis terrarum вместо свят са лексикални потвърждения за нагласата на Щайгер. Оставям настрана това, че какво е класическо изкуство е било определяно с по-късна дата, не е синхронно със създаването на произведението. Предпочитанието на Щайгер е към общността, защото модерното общество е анонимно и необозримо: „На класическо изкуство можем да се надяваме ... в Новото време, ... което прави така, че целият живот да се разтвори в анонимни, необозрими институции като държавата и обществото“⁹⁶. Тъй като влага отрицателно значение, Щайгер използва тук „общество“, а не общност.

Можем обаче да се запитаме съществувала ли е такава езикова и етническа общност, в която да не е имало изключени и маргинализирани слоеве от населението? В предпочитаната от Щайгер епоха на Омировия епос, да кажем непосредствено преди записването на поемите в VIII в. пр. Хр., има жени, роби, чужденци, които съществуват, но не са protagonисти на своето съществуване. Тяхното съществуване определят други. В Атина от V в. пр. Хр. не е по-различно; за да участваш в политическия живот на града и двамата ти родители трябва да са атиняни.

Модерното изкуство често е израз на бунт, най-малкото – на съпротива срещу съществуващи политическо и икономическо статукво, срещу морални норми, възприемани като несправедливи, като потискащи свободата на личността или на социални слоеве. Докато разбирането на Щайгер предполага социално равновесие, в която законът и личната свобода не са в противоречие. В такава общност няма място за бунт и за социални конфликти. В хармонизиращата социална и литературна концепция на Щайгер могат да бъдат допуснати само онези произведения на модерното изкуство, в които той открива своята концепция.

Искам да подчертая чувствителността на Щайгер към промените не само в литературата, но и в изобразителното изкуство, в музиката и в театралната практика през първата половина на XX в., независимо че оценката му за тези промени, както стана дума, е отрицателна. В същото време не му достига чувствителност към социалните проблеми, към страданията, които модерното общество поражда.⁹⁷ Някои от тях Щайгер

⁹⁵ STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist*, S. 53.

⁹⁶ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. II. Zürich und München: Atlantis Verlag, 1962, S. 519.

⁹⁷ За същото есе на Щайгер Петер Рустерхолц отбелязва: „Не можем да не разпознаем истински жест на загриженост, но също така – пълното отсъствие на социални въпроси,

отхвърля като перверзии, като принадлежащи само на криминалистиката и съответно като неинтересни за публиката: „Какво ме интересуват подобни представления? Каква връзка има с мен кутията с чудати предмети от токсични екзалтации, перверзии, криминалистика?“⁹⁸ Докато чета въздействащите страници за утопията, за любовта и смирението в „Изкуството в негостоприемната чужбина“ се питам защо за него е толкова важно, че имало представления, които представяли перверзии, а загиналите в трудови и концентрационни лагери, страдащите от глад, преселниците по принуда и др. за него не съществуват? Чувствителността на част от модерното изкуство към социалната проблематика остава чужда на Щайгер, в което се проявява и скритата елитарност на концепцията му.

Най-краткото и въздействащо изложение на отношението на немската класическа литература около 1800 г. към Антична Гърция е в лекцията „Немското класическо изкуство“⁹⁹. Щайгер обсъжда творчеството и живота на Гьоте, Шилер, Хьолдерлин, заявява възгледа си, че немското класическо изкуство е траело две десетилетия (от „Римски елегии“ на Гьоте, 1786, до смъртта на Шилер, 1805) и поставя два въпроса: „Какъв миг на благоволение е владеел света?“ и „Как да разбираме тази рязко издигаща се и също толкова рязко падаща крива?“¹⁰⁰ И на двата въпроса обаче Щайгер не предлага отговор. В лекцията Щайгер заявява позицията си, че „от великото движение на „Буря и натиск“ няма непосредствен резултат, докато съпротивата на невъзприемчивия свят триумфира с най-голяма невъзмутимост“¹⁰¹.

Анализирайки преводите, които Щайгер осъществява на драмите на Софокъл и на Еврипид, Бернард Бьошенщайн достига до извода: „Това, което най-много ме занимава тук, докато обглеждам преводите на Щайгер на старогръцки трагедии в продължение на три десетилетия, е пътят, който той извървява от уравновесеността у Софокъл (1944) до насилието в „Орестия“ (1959) и накрая – до най-ранните драми на Есхил „Персите“ и „Седем срещу Тива“ (1970) ... Склонността на Щайгер да се отъждестви с архаичните драматургия и език се усилва с времето и е също така знак за неговото все по-заявяващо себе си отдалечаване от собственото време“¹⁰². Този извод е подходящото обобщение за тенденцията, която наистина се усилва по протежението на 1960-те в творчеството на Щайгер.

както и мълчанието за прекъсването на традицията, което е предизвикано от историческите катастрофи на световната война“ (RUSTERHOLZ, P. *Adäquate Textverstehen?*, S. 126).

⁹⁸ STAIGER, E. *Goethe*. Bd. II. S. 42.

⁹⁹ STAIGER, E. *Deutsche Klassik*, S. 238–251. Лекцията е част от общоуниверситетски курс с различни преподаватели на тема „Наследството на античността“, прочетен през зимния семестър на 1961/1962 г. в Университета в Цюрих.

¹⁰⁰ *Ibid.*, S. 238–239.

¹⁰¹ *Ibid.*, S. 239.

¹⁰² BÖSCHENSTEIN, B. Emil Staiger als Übersetzer von Sophokles und Aischylos. – In: J. RICKES (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 140.

През втората половина на 1950-те и през 1960-те проблемът за ценностите става актуален¹⁰³; свързан е с демократизирането на критериите за преценка, с поставянето под съмнение на националните литературни канони, съответно – на националните класики. Щайгер добре разбира, че настъпват промени и ги назовава, но като нещо разрушително спрямо класическите ценности. Статиите от 1960-те свидетелстват за чувството му за актуалност, което обаче се проявява като неодобрение, което напомня на защитна реакция срещу заплахите на модерността.¹⁰⁴

8. „Късно време“

„Късно време“ включва изследвания върху творчеството на писатели и поети от XIX и от XX в. (от Гьоте до Готфрид Бен), които с благодарност признавали произхода си от класическото минало и били проникнати от съзнанието, че принадлежат на късно време. Те гледали назад, защото убеждението им било, че именно класическото време е достойно за живот. Тези поети били верни на старите богове, за да подготвят завръщането им в далечни дни и навярно защото така били създадени и не могли иначе.¹⁰⁵

Тази характеристика звучи и като лично признание. Щайгер смята, че съществуват и други исторически линии в немската литература от 1800 г. до Втората световна война, за него обаче те и литературно, и социално не са ценни. Произведенията, които биха очертали другите линии, дори да са интересни като литература, не притежават всеобща валидност за „общността на хората на земята“¹⁰⁶, липсва им отговорност за доброто и за достойнството на човека, както и за неговото възвисяване. Щайгер неведнъж се позовава на „Естетика“ на Кант. Не обсъжда обаче понятието „приемственост“ (Nachfolge), което именно предоставя възможност да се създадат равностойни на съществуващите образцови произведения.

Анемари Пипер се опира на естетиката на Кант, за да формулира свое-

¹⁰³ За това свидетелства увеличаването на публикациите, посветени именно на проблема за ценността и оценката на литературното произведение.

¹⁰⁴ С основание Б. Бюшенщайн твърди: „Една вече налична несигурност се проявява като по-късна враждебност, която отчетливо излиза на повърхността в лекциите в тома „Дух и дух на времето“ („Geist und Zeitgeist“) и в речта „Литература и обществено“ (BÖSCHENSTEIN, B. Emil Staigers *Grundbegriffe: ihre romantischen und klassischen Ursprünge*. – In: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 1996, S. 279). Бюшенщайн посочва първото издание от 1964 г.; второто (от 1969) е допълнено с лекция, прочетена в Кьолн през 1968. Смятам, че твърдението на Бюшенщайн за враждебния тон на Щайгер към неговата съвременност е вярно за първата и третата лекция от „Духът на времето и историята“, но не и за втората „Изкуството в негостоприемната съвременност“.

¹⁰⁵ STAIGER, E. *Spätzeit*, S. 8; 12. В рецензията си Йозеф Щрелка пише за „необикновената естетическа чувствителност“ на автора и за вътрешното единство на книгата, което е подобно на художествено произведение“ (STRELKA, J. Emil Staiger: *Spätzeit*. Zürich und München: Artemis 1973, 319 Seiten. – *Colloquia Germanica*, v. 9, 1975, S. 349).

¹⁰⁶ STAIGER, E. *Spätzeit*, S. 30.

то разбиране за това какво е класическо мислене. Съществено място тя отделила на § 32 „Първа особеност на създанието за вкуса“, в което Кант размишлява как е възможно „да не се направят от следващите прости подражатели“, а следващите „да тръгнат по свой собствен, често по-добър път“.¹⁰⁷ Понятието, с което Кант определя това отношение, е „приемственост“ (Nachfolge): „Приемственост, която се свързва с нещо предхождащо, не подражание, е правилният израз на всяко влияние, което произведения на един образец създател могат да имат върху други хора; което значи само толкова – да черпим от същите извори, от които самият той е черпил, и да се учим от предшественика си само на начина, как да постъпваме при тази работа“¹⁰⁸.

Статиите, съставляващи книгата „Късно време“, са писани през 1960-те и в началото на 1970-те; Щайгер чувства, че една епоха си отива, но за него това не е модерността изобщо, а немската класическа епоха в литературата около 1800 г., която той обича. Основното чувство при четенето е, че сборникът е меланхолично обърнат назад към времето. Последвалата след смъртта на Гьоте епоха е късно време. Щайгер не казва упадък или залез, но именно това е основното настроение в книгата¹⁰⁹, защото „върхът“ на немската история на духа е отдавна преминал: „Позицията е избрана така, че времето ок. 1800 да изглежда като връх, предишното половин столетие като изкачване, а годините от 1800 до днес като късно време.“¹¹⁰

Първата статия „Едно изречение от студията на Гьоте за Винкелман“ задава мярката на останалите. Тя е посветена на понятието „зенил“ в десетилетието между 1795 и 1805 г. Основен доказателствен материал е елегията „Алексис и Дора“ (1796). Заключение на статията също звучи много лично (Щайгер сякаш косвено отговаря на критици): „За човека е полезно да мисли високо за себе си“, защото тогава ще се окаже достоен за подобно мислене. Именно отговорността на Гьоте към общността на всички хора на земята, го подтиква да подпомага доброто да постигне само-

¹⁰⁷ Kant's *Gesammelte Schriften*. Bd. V. Berlin [u. a.]: Reimer, 1913, § 32; S. 283.

¹⁰⁸ КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. София: БАН, 1980, § 32; с. 170–171; PIEPER, A. *Klassisches Denken heute*. – In: *Über das Klassische*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987, S. 44–45 („Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung ist der rechte Ausdruck für allen Einfluß, welchen Producte eines exemplarischen Urhebers auf Andere haben können; welches nur so viel bedeutet als: aus denselben Quellen schöpfen, woraus jener selbst schöpfte, und seinem Vorgänger nur die Art, sich dabei zu benehmen, ablernen“; Kant's *Gesammelte Schriften*, § 32, S. 283).

¹⁰⁹ Чезаре Казес смята, че носталгията е основна изследователска нагласа на Щайгер; тя се поражда от чувството му, че е, подобно на Едуард Мьорике, епигон. От марксистката позиция на Казес носталгията на Щайгер е идеологическа болест (CASES, C. Emil Staiger e l'arte dell'interpretazione. – In: C. CASES. *Saggi e note di letteratura tedesca*. Torino: Einaudi, 1963, p. 323, 328–329). Струва ми се, че е потенциално опасно да се използват медицински определения и метафори, за да се обяснят социални и културни явления, които не се отнасят пряко до медицинската област: „болест, диагноза и лечение“.

¹¹⁰ STAIGER, E. *Spätzeit*, S. 7.

чувствие и с това – истинския живот.¹¹¹ Класическото, както е известно, съчетава в себе си красивото и доброто, то е битие, което е калокагатия.

В края на студията за Хердер Щайгер представя разбирането на Гьоте за историческия развой, което той споделя. Един организъм се развива и усложнява, достига в определен момент висшата точка на своите възможности, на своята представителност и красота. Това е зенитът, в който миг организъмът е представителен, той е своята същност. Ако това разбиране бъде приложено към културата, то зенитът, пише Щайгер, се превръща в образец, в канон, спрямо който се измерва развитието и промените на една култура.¹¹² Разбирането на Гьоте и на Щайгер е еволюционистко, в него отсъства основна характеристика на модерността – нейната антиприродност. Основна, но не единствена нейна характеристика е прекъсването, неочакваните обрати, не еволюцията, а революцията – техническа, икономическа, художествена, социална. Това разбиране представя културата като органично цяло и косвено се противопоставя на модерността. И също така – природният развой не е винаги и само еволюционен. Същевременно за Гьоте като поет и като жив човек бъдещето е област на свободата, на което няма основание да се припише историческа предопределеност.¹¹³ Но ако това е така, то означава, че върховите мигове на една култура могат да са повече от един.

Една от статиите е посветена на Георг Тракъл. Макар заглавието¹¹⁴ да обещава анализ само на едно стихотворение, Щайгер проникателно тълкува повече стихотворения и дава обща характеристика на творчеството и на личността на поета. Отхвърля обаче възможни връзки и близост на творчеството му с модерността (похвата „монтаж“, въздействие на Рембо, прилика с импресионизма) или ограничава тези връзки: „загатва се донякъде отношение към *poésie pure*, към символизма, към “absence”, спрямо която Тракъл иначе стои далече“¹¹⁵. Приликите, които Щайгер открива, са с немския романтизъм.¹¹⁶ Не липсва и обичайната атака спрямо съвременността: „Тракъл остава извън подозрението, на което са изложени поетите в наши дни. Той никога, заради самото изкуство, не се затваря в кулата от слонова кост, нито боязливо утвърждава, противопоставяйки се на епохата, някаква езотерична красота. И по същия начин никога само за да угоди на епохата, не се е старал да бъде общодостъпен“¹¹⁷.

Общото ми заключение за творчеството на Щайгер през 1960-те е, че динамичните промени в хуманитарните науки през 1960-те подтикват Щайгер концептуално да се оттегли изцяло във времето около и преди 1800 г. Подходът му загубва своята привлекателност, а класицизмът му започва да изглежда анахроничен.

¹¹¹ Ibid., S. 30.

¹¹² STAIGER, E. *Stilwandel*, S. 172.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ „За едно стихотворение на Георг Тракъл“ (STAIGER, E. *Spätzeit*, S. 271–294).

¹¹⁵ Ibid., S. 287.

¹¹⁶ Ibid., S. 271–272, 274, 280–281, 283, 287.

¹¹⁷ Ibid., S. 293–294.

ЛИТЕРАТУРА

АНГЕЛОВ, А. В. *Историчност на визуалния образ*. София: самиздат, 2009. [ANGELOV, A. V. *Istorighnost na vizualniya obraz*. Sofia: samizdat, 2009.]

АНГЕЛОВ, А. *Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Аuerбах, Лео Шпитцер, Едуард Саид, Стефан Цвайг и Хуго фон Хофманстал*. София: б. и., 2022. [ANGELOV, A. *Filologiya, literature i simvolna geografiya na Evropa: Erich Auerbah, Leo Shpittser, Eduard Said, Stefan Tsvayg i Hugo fon Hofmanstal*. Sofia: b. i., 2022.]

АНТОВ, П. Неоавангардисткият спазъм на 90-те: контрамодерни рефлексии в българската проза. – В: *Под знака на европейските културни диалози*. В памет на проф. Боян Ничев. Ред. Хр. Балабанова, Б. Минков, Д. Григоров. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 442–452. [ANTOV, P. Neoavangardistkiyat spazam na 90-te: kontramoderni refleksi v balgarskata proza. – V: *Pod znaka na evropeyskite kulturni dialozi*. V pamet na prof. Boyan Nichev. Red. Hr. Balabaniva, B. Minkov, D. Grigorov. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2007, s. 442–452.]

ГАДАМЕР, Х. Г. *Истина и метод. Основни черти на една философска херменевтика*. Прев. Дим. Денков. Плевен: ЕА, 1997. [GADAMER, H. G. *Istina i metod. Osnovni cherti na edna filosofska hermenevtika*. Pleven: EA, 1997.]

ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ, И. *Данте*. Москва: Молодая гвардия, 1967. [GOLENISHTEV-KTUTZOV, I. *Dante*. Moskva: Molodaya gvardiya, 1967.]

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. София: Издателство на Българската академия на науките, 1980. [KANT, I. *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. Prev. Ts. Torbov. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1980.]

ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х. Идеята за театър (Едно съкращение). Прев. Т. Нейков. – В: Х. ОРТЕГА-И-ГАСЕТ. *Естетически есета*. София: Наука и изкуство, 1984, с. 352–382. [ORTEGA-I-GASET, H. Ideyata za teatar (Edno sakrashtenie). Prev. T. Neykov. – V: H. ORTEGA-I-GASET. *Esteticheski eseta*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1984, s. 352–382.]

ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х. Идеята за театър (Едно съкращение). Прев. Т. Нейков. – В: Х. ОРТЕГА-И-ГАСЕТ. *Есета*. Т. 2. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 194–220. [ORTEGA-I-GASET, H. Ideyata za teatar (Edno sakrashtenie). Prev. T. Neykov. – V: H. ORTEGA-I-GASET. *Eseta*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1993, s. 194–220.]

ПЕНЧЕВ, Б. *Прогресисти и консерватори. Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX в.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, с. 140–225. [PENCHEV, B. *Progresisti i konservatori. Temporalni modeli v balgarskata literatura ot kraya na 40-te do 70-te godini na XX v.* Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2023, s. 140–225.]

ШАПИРО, М. Понятието стил. – В: М. ШАПИРО. *Художник, общество, стил. Избрани студии и статии*. Прев. Н. Георгиев. София: Български художник, 1993, с. 238–279. [SHAPIRO, M. Ponyatiето stil. – V: M. SHAPIRO. *Hudozhnik, obshtestvo, stil. Izbrani studii i statii*. Prev. N. Georgiev. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1993, s. 238–279.]

ЩАЙГЕР, Е. Проблемът за обратата на стила. Прев. Б. Атанасов. – *Литера-*

турна мисъл, XXVIII, 1984, кн. 5, с. 109–117. [SHTAYGER, E. Problemat za obrata na stila. Prev. B. Atanasov. – *Literaturna misal*, XXVIII, 1984, kn. 5, s. 109–117.]

ARMEIN, U. Diskurs der Mitte. Antimoderne Dichtungstheorien in der Schweizer Germanistik vor und nach 1945. – *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL), Jg. 26 (2001), H. 1, S. 36–57.

BAßLER, W. “Verstehen und Interpretieren” oder “Verstehen als Grundlage der Interpretation”. Ideen über Diltheys Begriff des Verstehens. – In: J. RICKES, V. LADENTHIN, M. BAUM (Hrsg.). *1955–2005: Emil Staiger und “Die Kunst der Interpretation” heute*. Bern [u. a.]: Peter Lang, 2007, S. 189–201.

BECHER, U. A. J. *Geschichte des modernen Lebensstils. Essen–Wohnen–Freizeit–Reisen*. München: Beck, 1990.

BERGHAHN, K. L. Wortkunst ohne Geschichte: Zur werkimmanenten Methode der Germanistik nach 1945. – *Monatshefte*, vol. 71, No. 4 (Winter 1979), S. 387–398.

BEUTLER, E. *Essays um Goethe*. Frankfurt/Main–Leipzig: Insel Verlag, 1995.

BÖHLER, M. Die Kunst der Interpretation als Interpretation zur Kunst – oder die dorische Vorzensur. – In: RICKES, J. (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 63–83.

BÖSCHENSTEIN, B. Emil Staigers *Grundbegriffe*: ihre romantischen und klassischen Ursprünge. – In: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. W. Barner und C. König (Hrsg.). Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 1996, S. 268–281.

BÖSCHENSTEIN, B. Emil Staiger als Übersetzer von Sophokles und Aischylos. – In: J. RICKES (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 131–140.

BRENNER, P. J. *Das Problem der Interpretation Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen: De Gruyter, 1998.

BREUER, S. *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

BUCHER, A. Zur Rezeption der klassischen Moderne in der Schweizer Germanistik. Untersuchungen zu Ermatinger, Faesi, Muschg und Staiger – In: C. CADIFF, M. GAMPER (Hrsg.). *Schreiben gegen die Moderne. Beiträge zu einer kritischen Fachgeschichte der Germanistik in der Schweiz*. Zürich: Shronos, 2001, S. 65–83.

CASES, C. Emil Staiger e l’arte dell’interpretazione. – In: C. CASES. *Saggi e note di letteratura tedesca*. Torino: Einaudi, 1963, p. 315–329.

CONRADI, K. O. Zwei Gedichte Goethes kritisch gelesen “Grenzen der Menschheit”, “Das Göttliche”. – In: K. O. CONRADI. *Literatur und Germanistik als Herausforderung. Skizzen und Stellungnahmen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, S. 154–185.

DISTELMAIER, O. *Fundamentalästhetik und Normativität Untersuchungen zu Emil Staigers Fundamentalpoetik im Hinblick auf Heinrich Rombachs “Strukturontologie” und Theodor W. Adornos “Ästhetische Theorie”*. München (Hochschulschrift), 1973.

ESCARPIT, R. *Das Buch und der Leser. Entwurf einer Literatursoziologie*. Köln: Westdeutscher Verlag, 1961.

GADAMER, H. G. *Gesammelte Werke*. Bd. I. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990.

GAMPER, M. Er schreibt für das Volk, nicht für die Masse. Die Ablehnung der gesellschaftlichen Moderne in der Schweizer Germanistik – Konzepte und Konsequenzen. – In: C. CADIFF, M. GAMPER (Hrsg.). *Schreiben gegen die Moderne. Beiträge zu einer kritischen Fachgeschichte der Germanistik in der Schweiz*. Zürich: Shronos, 2001, S. 85–110.

GELLEY, A. Staiger, Heidegger, and the Task of Criticism. – *Modern Language Quarterly*, 23.3 (1962), S. 195–216.

HERMAND, J. *Fünfzig Jahre Germanistik. Aufsätze, Statements, Polemiken 1959–2009*. Bern: Peter Lang Verlag, 2009.

JUNG, W. Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung? – In: K.-M. BOGDAL (Hrsg.). *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. 2., neubearb. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997, S. 159–180.

KANT's *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. V. Erste Abtheilung: Werke. Fünfter Band Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft. Berlin [u. a.]: Reimer, 1913.

MUSCHG, W. Die Zerstörung der deutschen Literatur. – *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*. Abhandlungen der Klasse Literatur, Jahrgang 1956, Nr. 2, S. 21–49.

NEUMANN, M. Ins Abseits. Vom Genie zur Avantgarde. – In: A. HAARMANN, C. ROK (Hrsg.). *Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven*. Göttingen: Bonn University Press, 2019, S. 239–253.

PESTALOZZI, K. Überprüfte Erinnerung. Emil Staigers Interpretation von Goethes "Iphigenie auf Tauris". – In: RICKES, J. (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 29–39.

PIEPER, A. Klassisches Denken heute. – In: *Über das Klassische*. R. Bockholdt (Hrsg.), Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987, S. 36–46.

PILZ, G., KAISER, E. (Hrsg.). *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag, 1976.

RICKES, J. (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

ROSENBERG, R. *Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

RUSTERHOLZ, P. Adäquates Textverstehen? Fragen und Antworten Emil Staigers und Max Wehrlis. – In: RICKES, J. (Hrsg.). *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 115–129.

SCHÜCKING, L. L. *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Bern: Francke, 1961.

SIMMEL, G. Vom Wesen des historischen Verstehens. – G. SIMMEL. *Gesamtausgabe in 24 Bänden*. Bd. 16. *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom Wesen des historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung*. G. Fitzi, O. Rammstedt (Hrsg.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, S. 151–179.

- SNEIS, J. Der Begriff des Stils, 1968. Ein bisher unveröffentlichter Vortrag von Emil Staiger. – In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 63 (2019), S. 93–103.
- SPINNER, K. H. Von der Werkinterpretation über die Rezeptionsästhetik zur Dekonstruktion. – In: H. V. GEPPERT und H. ZOPF (Hrsg.). *Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven*. Bd. I. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003, S. 259–269.
- STAIGER, E. Friedrich Sengle: Wieland. – *Trivium VIII*, 1950, Jahrgang, H. 1, S. 73–76.
- STAIGER, E. *Goethe*. Bd. 3. 1814–1832. Zürich und München: Atlantis Verlag, 1959.
- STAIGER, E. Das Problem der wissenschaftlichen Interpretation von Dichtwerken. – In: *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*. Hrsg. G. Erdmann und Al. Eichstaedt. Berlin: De Gruyter, 1961, S. 355–358.
- STAIGER, E. *Goethe*. Bd. II. 3. Aufl. Zürich und München: Atlantis Verlag, 1962 [1956].
- STAIGER, E. Die glücklichen Augen. Rede an der Gedenkfeier für Ernst Beutler am 20. Februar 1961. – In: *Gedenkschrift für Ernst Beutler*. Zürich: Atlantis, 1962, S. 9–28.
- STAIGER, E. *Goethe*. Bd. III., 2. Aufl. Zürich und München: Atlantis Verlag, 1963 [1959].
- STAIGER, E. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. 3. Aufl. Zürich: Artemis, 1963 [1939].
- STAIGER, E. Deutsche Klassik. – In: F. WEHRLI (Hrsg.). *Das Erbe der Antike*. Zürich–Stuttgart: Artemis Verlag, 1963, S. 238–251.
- STAIGER, E. *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1963.
- STAIGER, E. *Goethe*. Bd. I., 4. Aufl. Zürich: Atlantis Verlag, 1964 [1952].
- STAIGER, E. Dialektik der Begriffe Nachahmung und Originalität. – In: *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam*. Hrsg. W. Kohlschmidt und H. Meyer. Bern und München: Francke Verlag, 1966, S. 29–38.
- STAIGER, E. *Geist und Zeitgeist. Drei Betrachtungen zur kulturellen Lage der Gegenwart*. Zürich: Atlantis, 1969.
- STAIGER, E. Andeutung einer Musterpoetik. – In: V. ŽMEGAČ (Hrsg.). *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971, S. 249–260.
- STAIGER, E. *Spätzeit. Studien zur deutschen Literatur*. Zürich: Artemis Verlag, 1973.
- STAIGER, E. Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems. – In: PILZ, G., KAISER, E. (Hrsg.). *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag, 1976, S. 125–136.
- STAIGER, E. *Gipfel der Zeit: Studien zur Weltliteratur: Sophokles, Horaz, Shakespeare, Manzoni*. Zürich–München, Artemis Verlag, 1979.

STAIGER, E. Das Geburtsjahr 1770. Hölderlin, Hegel und Beethoven. – In: E. STAIGER. *Musik und Dichtung*. Zürich: Atlantis, 1980 [1947]. Vierte, um einen 2. Teil erweiterte Auflage, S. 165–185.

STAIGER, E. Der Begriff des Stils. Ein bisher unveröffentlichter Vortrag von Emil Staiger. Textedition Jörgen Sneis. – In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 63 (2019), S. 104–115.

STEINER, G. Emil Staiger: “Gipfel der Zeit – Studien zur Weltliteratur – Sophokles, Horaz, Shakespeare, Manzoni”. – *Arcadia*, Jahrgang 15, 1980, H. 1, S. 62–63.

STRELKA, J. Emil Staiger: Spätzeit. Zürich und München: Artemis 1973, 319 Seiten. – *Colloquia Germanica*, v. 9, 1975, S. 349–351.

STRICH, F. *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Ein Vergleich. Zweite vermehrte Auflage. München: Meyer & Jessen, 1924 [1922].

TASSO, T. *Werke und Briefe*. Übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger. München: Winkler Verlag, 1978 [1972].

WEHRLI, M. Deutsche Literaturwissenschaft. – In: *Literaturwissenschaft und Literaturkritik im 20. Jahrhundert*. Felix Philipp Ingold (Hrsg.). Bern: Kandelaber, 1970, S. 9–34.

WIESE, B. v. Geistesgeschichte oder Interpretation. – In: R. GRIMM und J. HERMAND (Hrsg.). *Methodenfragen der deutschen Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 1973, S. 79–100.

ON THE OFFENSIVE AGAINST MODERNITY: EMIL STAIGER IN THE 1960s

Abstract. My purpose is to show how the values that guided Staiger in his attitude to literature and to society ceased to be relevant in the first half of the 1960s. I am also showing the more general shift taking place in research paradigms in literary studies and in social values. In the course of the chapter, I discuss how Staiger creates:

- his exemplary, ideal-type poetics;
- how it is related with normative poetics, written before 1800;
- how it renews statements of normative poetics through the modern historical attitude towards literary forms.

The poetics sketched by Staiger is exemplary, but not prescriptive and restrictive; it includes modern literary forms and is open to future ones. This setting is different from the hostility that Staiger often shows toward modern literature in his publications during the same decade. His understanding of style applies to literature and art as well as to the life of an epoch in general. He criticizes immanent interpretations, which are not based on historical knowledge of the literary work, but interpret it from the position of contemporary readers. According to Staiger, “the literary research begins only when we have reached the possibility of reading the literary work as its contemporaries.” His concept does not allow interaction with the past, because it assumes that modernity is inferior in value, that it is not equal to “classical time”. Condemnation of modernity and modern literature is an element of the rhetorical strategy of Staiger’s texts during the 1960s. Modern art is unable to create

moral models of community life, which classical art creates. Staiger's concept is of community life, where law and personal freedom are not in conflict. My general conclusion is that the dynamic changes in the humanities during the 1960s prompted Staiger to withdraw conceptually entirely from the contemporaneity. His approach loses its appeal, and his classicism begins to look anachronistic.
Key words: anti/modernity, style, interpretation, classicism, Zeitgeist

Angel V. Angelov, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: valentangel@abv.bg

Теодор Траянов всред българския символизъм

Съставител-редактор
Бисера Дакова

На 20 юни 2022 г. в Института за славистика, Университет Виена, се състоя Кръгла маса „Теодор Траянов сред българския символизъм / Teodor Trajanov inmitten des bulgarischen Symbolismus“. В този малък форум, проведен на границата между пандемията и „нормалното време“, се включиха видни изследователи на модернизма в българската литература: Михаил Неделчев, Иван Младенов, Елка Димитрова, Пламен Антов, Борис Минков, забележителният познавач на живота и творчеството на Теодор Траянов от периода *Млада Виена* Младен Влашки, както и изследователи с по-различен профил и научни интереси като Мариета Иванова-Гиргинова, Елка Трайкова, Александра Антонова, Мария Огойска, Вера Радева.

В този случай не ставаше дума за поредния юбилей на виден автор. Ентусиазмът около организирането на форума се дължеше най-вече на дългогодишните ми занимания с творчеството на Теодор Траянов, а също и на шанса да пребивавам в града на неговата младост и поетическо съзряване – в един значим европейски топос и съкровено място за поета (скоро би трябвало да се появи и паметна плоча на един от многото негови адреси, указваща присъствието му в някогашната имперска столица).

Дискусиите от Кръглата маса подложиха на изпитание привидно познатото, застинало в устойчива парадигма творчество на поета. До каква степен то принадлежи на българския символизъм (термин, концепт, обозначение, което, от своя страна, все по-условно се употребява в литературоведския дискурс през последните години)? Не остава ли Траянов все така хладно непристъпен и чуждоземен, един не-свой автор, въпреки гръмко заявената *българска* тема в неговите последни книги (в действителност преработки на ранната му поезия)? Афишът, специално изготвен за Кръглата маса, сякаш предопредели насоката на обсъждания около фигурата на Теодор Траянов. Във винетката, създадена от художника Борис Денев за корицата на сп. „Хиперион“ – раждането на Афродита из морската пяна, – бе вграден портрет на поета от неговите по-късни, „български“ години – известният стандартно-официозен образ на Траянов, донякъде безизразен, със затаена болезнена меланхолия в погледа.

Дали Траянов може да бъде обявен за централна фигура в това късно формиране, познато под името Хиперионово братство, заради което ще пожертвува своята ранна декадентска поетика, изградена в краевековна Виена, заменяйки я със стерилен, мажорно изстъплен, витален символизъм, където е явен уклонът по героично-мъжественото – важен аргумент за Иван Младенов да формулира своята ключова теза за *новоро-*

мантика Траянов (кн. „Теодор Траянов в развитието на българския символизъм“, 1997)? Не е ли еманципиран още от самото начало със своите естетически възгледи и със своя поетически език на „един български Демел, без период на ученичество“ (Кирил Христов), както успява да убеди текстът на Младен Влашки – сам по себе си прецизна реконструкция на *виенския* период на Траянов, базирана на архивно проучени факти и на непозната епистолярна на поета, откъдето изникват и биват проявявани важни успоредявания в неговите живот и творчество? Според Мл. Влашки („Теодор Траянов във Виена. Началата на една нова българска поезия“) Траянов не просто се формира като поет в *Млада Виена*, не само е споменаван в тогавашната виенска преса като водещ български модернист, а със своите рецензии за знакови културни събития той дори се надпоставя в интерпретативните си визии спрямо модернизма на *Млада Виена*, т. е. в известен смисъл е еманципиран и от процесите в този културен живот. Тезата за еманципирането на Траянов спрямо обкръжаващия го културен/поетологически контекст се откроява ясно и в студията на Пламен Антов „Музикалният принцип: Траянов–Яворов, Траянов–Лилиев, или край на българския символизъм като отложеност в езика“. Тук Траянов е видян ако не като епигон, то поне като включен в обсега на мощното влияние на Яворовия сецесионен *език*–„Безсъници“, влияние, от което той упорито се освобождава, изграждайки собствен тип непесенна музикалност, която противостои на мелодичната, „топла“ песенност на Николай Лилиев.¹

Достигането до монолитен, декламативен поетически език у Траянов, видимо най-вече в антологията „Освободеният човек“ (1929), в „Пантеон“ (1934) и в „Земя и дух“ (1941), е именно онази ожесточена разправа със себе си, изличаването на предишните декадентско-краевековни наслоения, на „виенската“ атмосфера, което в статията „Траяновите озаглавявания – контексти на себезаличаването и на себесътворяването“ се опитвам да проследя през промените в неговите заглавия. Емблематичните Траянови наслови възникват едва през 20-те години – те също се явяват продукт на себестилизиране в духа на неоромантизма, често пъти са измамно спонтанни символи, но във всички случаи става дума за ретроспективни нанасяния върху собственото творчество, окръглящи характерната *моностилистика* на Траянов, в която предишният, семантично иновативен поетически речник бива окрупняван в свръхобобщаващи и десемантизирани лексеми от рода на „шemet“, „искрометен“, „възлизам“,

¹ Малко известен факт е, че именно Лилиев съдейства за подбора на стоте стихотворения в антологията „Освободеният човек“ (1929), че той е коректорът на второто издание на „Български балади“ – „Земя и дух“ (1941). Един „небивал коректор“, както с признателност го нарича Траянов, който „с него сверяваше съмненията си в тънността на някои изрази и съзвучия“ (БАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. Литературна анкета. София: Наука и изкуство, 1980, с. 53–54). Въобще това късно сътрудничество между двамата поети е израз на надмогнатата враждебност помежду им, както и силен аргумент срещу устойчивата опозиция *тряновско–лилиевско* в литературознанието.

„яроост(ен)“ – повод да се мисли, че езикът на Траянов е най-малко отворен за пряка, разпознаваема „изповедност“ в българския символизъм (Пл. Антов), или да се схваща като характерния изказ на „този тежък, плътно заемащ поетическото пространство новоромантик“ (Е. Димитрова). Това обаче е поетическият език, с който Траянов окончателно се налага в българската поезия, т. нар. „траяновски стих“, станал нарицателен, от който могат да се изведат не продължителни, а аналогични фигури на поета, както е демонстрирано в умело проведен типологичен паралел на Е. Димитрова „История за двама рицари: Теодор Траянов и Иван Пейчев“, паралел, който не опровергава самотничеството на Траянов, а тъкмо напротив – дообосновава самотничеството на Иван Пейчев.

Именно плътният, устремно-декламативен език на Траянов ще бъде необратимо канонизиран и, без наличие на академично издание на целокупното му творчество, поетът остава – с всевъзможните промени и преломявания на своята поетика – непознат на читателите, респ. на своите изследователи. Познати са предимно окончателните версии на неговите ранни текстове – те са тълкувани, те са влезли в културно обращение, те са успоредявани с творби на другите български символисти. Тоест борави се единствено с Траяновия език-„маска“, ако трябва да се позова на едно опасение на критика Васил Пундев, изречено през 1929 г.: „Тоя патос е опасен, защото може да се превърне в трайна и неинтересна маска, зад която няма лице“². В този смисъл статията на Ал. Антонова „Жрец без храм, пътник пред много пътища, пилигрим без религия“ внася много важен нюанс относно рецепцията на Траяновата поезия от един проникновен критик, който съди за Траяновата поезия обективно и неапологетично, като част от процесите на „модерната българска лирика“.

И именно затова радва всяко завръщане към ранния журнален формат на Траяновата поезия, или поне към автентичните му книги, както е в текста на Вера Радева „Към проблема за смъртта като символ в поезията на Теодор Траянов“, прочит, който изцяло се базира на автоантологията „Освободеният човек“ от 1929 г. Единствено в завръщането към заличения и забравен Траянов би могло да се проследи как се създава неговият небιοграфичен, неперсонален език, как е изтривано интимното, диалогичното и се достига до призивно-безизразното „ние“; как скандалното стихотворение „Демон“ (1905) – садомазохистична творба – постепенно, чрез две редакции, от 1909 и от 1929 г., изгубва своята шокова натуралистичност, превръщайки се в „нормален“ текст, с обезтелесени, мраморно изваяни фигури, които са изведени от зоната на еротичното в тази на трансцендентното.

В тази връзка бих искала да приключа своето въведение към публикуваните статии с наблюдение над едно значещо преломяване (текстово преиначаване) в последната редакция на стихотворението „Прощавай“

² ПУНДЕВ, В. *Днешната българска лирика*. София: Иван Методиев и синове, 1929, с. 56.

(1929), което е отправна точка за твърденията в доклада на М. Неделчев „Персоналистическият символизъм на Теодор Траянов“. Всичко в тази творба изглежда безусловно, чрез мотива *власт/подчинение* героичният лирически Аз изтъква своята покоряваща сила спрямо любимата:

*Аз пазя друга радост съкровена,
ликува споменът за власт и грях,
лежеше ти, пантера укротена,
блестеше бисер в твоя детски страх.*

(кн. „Освободеният човек“, 1929, с. 20)

Късният текст на Траянов като че ли не притежава своя по-ранна първооснова, създава се впечатление за изцяло нова творба, написана през 20-те години. И все пак стихотворението съдържа и един специфично съкровен детайл – „пантера укротена“; „бисер в твоя детски страх“. Последните два стиха от цитираната строфа са всъщност силно модифицирани, с рязко изместена семантика, на следното заличено място от една привидно природна импресия от 1907 г. – именно мнимо природна, защото е изпълнена със силно субективни, чувствени елементи:

*Простира пипала разкъсан мрак,
нощта застенва в смъртни му пригръдки;
на страст, родена в злоба, сетни глътки
горат в загадката на ново щастъе...
А рей се негде непрестанен грак.
[.....]
Лежи пред нозе ни призрак стихнат,
живот през сън, пантера укротена...
И бисер бляска в твоя детски смях.*

(из „Над саркофага на пролетта“, 1907³)

Почти автоматичната замяна на „смях“ със „страх“ е сякаш онова „архитектоническо“ попълване на поредното празно място, за което споменава Траянов в своя послеслов към „Освободеният човек“ (1929) – внезапна и решителна замяна на безметежността с принуда и страхопочит. Едно „*ти*“ е било неочаквано заговорено и в ранната импресия („*Защо скърбиш? Ще цъфнат пак цветя, / пред твоя блясък тих ще се поклонят...*“). Едно „*ти*“, много по-близко на Аза, утешавано с непресторена сърдечност, напълно различно от покорното „*ти*“ в късния текст, където изрично са дефинирани ролите „властител“ и „подвластен“. Отстранено обаче е най-вече яркото сентенциозно откровение, в което е стаен духът на краевековието – животът да бъде мислен като притихване, сън, хипнотичен унес.

Бисера Дакова

³ Наш живот, II, 1906–1907, кн. 6-7, с. 34, 35.

Младен Влашки, доц. д-р

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

ТЕОДОР ТРАЯНОВ ВЪВ ВИЕНА. НАЧАЛАТА НА ЕДНА НОВА БЪЛГАРСКА ПОЕЗИЯ

Резюме. Статията описва ранния творчески период на Теодор Траянов, който протича като трансферен процес между Виена и София. Въз основа на непознати за изследователите текстове и архивни материали се реконструира периодът и се привеждат доказателства за новостта на ранната Траянова поезия като подвластна на духа на Виенския модернизъм.

Ключови думи: Теодор Траянов, биография, Виенска модерност

Професор Константин Гълъбов нарича в своите спомени Теодор Траянов „детето на Виена“. Настоящото изложение ще се опита в допустимата и достижима пълнота да изясни това назоваване.¹

Едно такова уточнение е важно за изследванията върху живота и творчеството на Траянов поради наличието на множество свидетелства за близостта на творчеството и биографичния му път. Но тъй като познанието за тях се основава на спомени или дори на спекулации, е необходима ревизия на фонда², която да сумира единствено аргументите в защита на тезата,

¹ В предходни публикации съм разглеждал различни аспекти от тази проблематика: VLASHKI, M. Der Weg Trajanovs zu seinem „Pantheon“. Unvermeidliche biographische Notizen. – In: *Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung*. Berlin: Otto Sagner, 2013; ВЛАШКИ, М. „Млада Виена“ в млада България. Пловдив: Хермес, 2017; ВЛАШКИ, М. *Рефлексии на Виенската модерност в българската литература от края на XIX и началото на XX век*. Пловдив: Хермес, 2018; VLASHKI, M. Teodor Trajanov als Vermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne. – *Zeitschrift für Slawistik*, 2020, Bd. 65, Nr. 3; ВЛАШКИ, М. Теодор Траянов. „Младият крал“. – *Страница*, 2021, №1; ВЛАШКИ, М. Нишката на Ариадна между Виена и София. – *Страница*, 2021/2022, № 4/1. Тук ще доразвия и обобща наблюденията си в търсене на отговор на въпроса каква е новостта на ранната Траянова поезия, която той привнася в българската поезия под влияние на Виенската модерност.

² В началото на 90-те години на XX в. немският германист Клаус Щайнке изразява надеждата, че „изследователските дефицити са вече констатирани и напоследък се правят усилия те да бъдат отстранени“ (STEINKE, K. Teodor Trajanov – Dichter zwischen zwei Kulturen. – In: *Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas*. München: Südosteuropa-Gesellschaft, 1991, S. 117), за да констатира почти две десетилетия по-късно: „За жалост все още е факт, че фактографската основа на изследванията върху Траянов е с много пропуски и относително несигурна“ (ЩАЙНКЕ, К. Теодор Траянов в немски превод. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Б. Пенев“, 2008, с. 49). В публикувания през 1993 г. труд на Лудгер Удолф „Teodor Trajanov. Die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941. Eine

че престоят на Теодор Траянов³ във Виена между 1901⁴ и 1921 г.⁵ оказва влияние както върху израстването му като човек, така и върху оформянето му като поет, който внася своята поезия от Виена в България, като никога не забравя да подчертае това, и дава първия категорично цялостен ясен вид на българската модерна лирика с европейски декадентски характер и мотиви. Ревизията и обобщението, свързани с темата на изложението, са подчинени на разбирането в трансферологията за важността на биографичния контекст при изграждането на посредническата роля⁶. Освен ревизия на наличностите изложението ще прибави и нови непознати досега факти, които допълват или коригират основните съвременни изследвания за Траянов и неговото творчество, но единствено в частите им, посветени на виенския дял от живота на поета.

Връзката „живот-поезия“ у Теодор Траянов е заявявана многократно още приживе на поета от неговите съратници в задругата „Хиперион“ Иван Радославов и Моис Бенароя:

За да може ясно да се отговори на тях [въпросите за мястото на Траянов в българската литература – б. м., М. В.], ще трябва да се впуснем в биографически изследвания: да установим атавистичните връзки, културните влияния и отделните преживявания, от които са се открили песните

philologische Studie“ се изразяват съмнения спрямо някои твърдения относно биографията на Траянов, които се потвърждават и по други изследователски пътища.

³ Документите с изписването на името на поета никак не са единни. В „Свидетелство за свето кръщение“ е записано, че „1882 на месец февруарий първият ден се роди ... Теодор“; в първите си писма до К. Христов поетът се подписва като Тодор; в „Свидетелство за зрелост от Държавна Мъжка гимназия в София, реален отдел“ е изписано „Траянов, Тодор“, докато в немския превод на легализирания документ е „Theodor Trajanoff“ (така се изписва името и в студентските му документи във Виена, в брачното свидетелство и др.); в картата за самоличност № 741 от 28.01.1937 е вече „Теодор Василев Траянов“; така е изписан и в царския указ за награда по случай 60-тата му годишнина; „Акт № 215 за смърт“ е на името „Тодор Василев Траянов умрял 1945 януарий ден 15, деветнадесет часа и нула минути в Александровската болница – София“. (Тези документи се съхраняват във фонд 757 на Теодор Василев Траянов в Държавен архив – Пазарджик). В австрийската преса се срещат следните варианти на фамилията му име: Trajanoff, Trajanoff, Trajanow, Trajanow, Trajanov.

⁴ Подготовката за отпътуване към Виена можем да свържем с превода на немски и легализирането на зрелостното му свидетелство в австроунгарската легация през август 1900, записан е като студент през втория семестър на учебната 1900/1901 във Виенската политехника.

⁵ На 27.01.1921 му е издаден дипломатически пътен лист за пътуване до България.

⁶ Защото посредниците „са онези, които задвижват трансфера, продължават го или го блокират“ (SELESTINI, F., MITERBAUER, H. (Hrsg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfer*. Tübingen: Stauffenburg, 2003, S. 13). (Всички преводи от немски в изложението са мои.) В същото време комуникативна контекстуална ситуация не е еднаква за всички. Например Траянов, Стефан Младенов, Спас Ганев или Ст. Л. Костов, които по едно и също време пребивават за по-дълго във Виена, оформят различни възгледи върху модерността и нейното трансфериране към България – навярно поради амбивалентния характер на Виенската модерност, но със сигурност и поради личния си опит, поради личните характеристики на всеки един от тях.

[...] ще отмина биографическите данни; – ах, как богати са те и от какво голямо значение!⁷

В съвременните изследвания това разбиране бива поддържано от Иван Младенов⁸, от Надежда Александрова⁹, от Лудгер Удолф в посочената книга. Акцент върху ранната лирика на Траянов и възможните взаимовръзки с Виенската модерност поставя Емилия Стайчева¹⁰, но само в типологичен план. Стайчева, Удолф и Бисера Дакова¹¹ полагат с повече конкретика поезията на Траянов в контекста на образи, мотиви, жанрове, похвати на европейската литература около 1900 г.

Тъкмо в този контекст Теодор Траянов е посредник от емблематичен тип – той внася в родината си своята поезия като модерна европейска, създадена в средата на Виенската модерност и в същото време реализира свои творби като част от културната продукция на модерността във Виена. Неслучайно митологията около неговата фигура конструира образа му на европейски литератор, който е в контакти с Хофманстал, Шницлер, Бар, Алтенберг, Цвайг и др. дейтели на Виенската модерност. Основен извор на недоразумения в тази насока е книгата на Стоян Илиев „Теодор Траянов, грядущ и непознат“¹². Тази монография, макар и да се опира на биографичния сюжет, прави това с доста пропуски и често се доверява на непроверени спомени¹³. Всъщност „непроверените спомени“, допълвани и с уклончиви отговори в интервюта, са хранителната среда на мита за Траянов и априори се подчиняват на други логики¹⁴, а не на стремежа за биографична обективност.

⁷ БЕНАРОЯ, М. *Теодор Траянов и неговият мир*. София: Задруга Хиперион, 1926, с. 5.

⁸ МЛАДЕНОВ, Ив. *Завръщанията на Траянов*. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 145–150.

⁹ АЛЕКСАНДРОВА, Н. Персоналистични идеи за личността у Теодор Траянов. – В: *Теодор Траянов. Нови изследвания*. София: БАН, 1987, с. 59–64.

¹⁰ STAJCHEVA, E. *Teodor Trajanov und die deutschsprachige Lyrik*. Dissertation zur Erlangung des wissenschaftlichen Grades Doktor der Wissenschaften. Sofia, 1999.

¹¹ DAKOVA, B. *Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache*. Hamburg: Dr. Kovač, 2009.

¹² ИЛИЕВ Ст. *Теодор Траянов – грядущ и непознат*. София: Български писател, 1983.

¹³ Под „непроверени“ разбирам несравнени с обективни исторически дадености данни. Нека си послужи с пример за ориентир. Едно от най-сигурните доказателства за персоналните контакти на Траянов с Хуго фон Хофманстал или с Райнер Мария Рилке се намира в спомените на проф. Константин Гълъбов. Той твърди, че „Стясни, чиновник от българската легация във Виена, ми е разправял, че неведнъж го е търсил по телефона в легацията и Хуго фон Хофманстал, и Райнер Мария Рилке“ (В: *Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си*. София: Български писател, 1969, с. 520). Но единственият исторически реален Стясни (Rudolf Stiassny), свързан с българската легация във Виена, е „почетният търговски кореспондент, имперският комерсиален съветник“ (1902), от 1914 до 1916 г. „почетен консул“, а от 1916 до 1921 г. „генерален консул“ на България във Виена Рудолф Щясни (според документи в архива на българското Външно министерство: ф. 304). Очевидно не става въпрос за „служител“, още по-малко за човек, който ежедневно и надеждно обслужва телефонните връзки на легацията.

¹⁴ Така например в спомените на дъщерята на поета (*Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си*, София: Български писател,

Какво бихме могли да реконструираме с относителна обективност за престоя на Теодор Траянов във Виена?

Времевата рамка като цяло обхваща годините от 1901 до 1921. В тези два-сет години обаче се наблюдават отделни периоди, в които мотивациите в поведението на Траянов са различни. Най-общо можем да ги сумираме в следната поредност: младият българин идва във Виена¹⁵ в началото на новия век, за да следва архитектура, но около 1903–1904 започва да се занимава активно с поезия¹⁶. Това занимание достига своята биографично предопределяща активност в периода 1905–1909¹⁷. Траянов се отказва от

с. 570) между семейство Траянови и това на Антон Вилдганс е съществувала трайна дружба. Като доказателство се говори за една снимка на австрийския поет и директор на Бургтеатър. Такава снимка има в Държавния архив в Пазарджик, но с печат, че е изпратена от Фотоархива на Австрийската национална библиотека. В архивното наследство на Вилдганс (ÖLA Handschriftensammlung Cod. Ser. n. 29 731 (дневник 1915–1920), 29 710, 29 717, 29 721 (1905–1921, бележници), 29 760 (1915–1932, разни)), както и в книгите *Ein Leben in Briefen*, Wien: Frick Verlag, 1947 (писма) и *Der gemeinsame Weg*, Salzburg&Stuttgart: Das Bergland-Buch, 1960 (подробна биография от съпругата му Лили Вилдганс) не се споменава никъде фамилията Траянов. А доколкото познавам австрийските нрави, семейната дружба с дипломатическо лице не може да остане биографично неотбелязана. Името Траянов не се среща и в дневниците на Артур Шницлер, в които например може да се прочете, че някой си д-р Казаков от Стара Загора му е предложил ръкопис, който той е прочел (https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry__1922-06-02.html) и т. н.

¹⁵ Интересен поглед към пространството, което обитавал във Виена, дават адресите на неговите квартири (вж. фиг. 1). Те са следните. В първите години живее на V/1 Kriehberggasse 11/18 и на IV. Favoritenstr. 33 II, Stiege 2; в началото на януари 1906 г. е на IV. Rainergasse 20/16. Преди да се ожени живее в 4. Bezirk, Viktorgasse, Familie Anna Peters, после със съпругата си живеят на Louisingasse 24 (днес Mommsengasse), а след 1914 – на Viktorgasse 24 и IV. Victorgasse No 5, IV. Karolinengasse 25/24. (Прави впечатление, че всички се намират в четвърти район или на границата му с пети. Няколко обяснения могат да са от полза. До този район е Южната гара, на която пристигат влаковете от Балканите; на неговата територия се намират Висшето техническо училище, помещенията на Българската легация (IV. Gusshausstr. 2), както и жилището на семейство Петерс, в което от наемател Траянов се превръща в зет. (В Адресната книга на Виена за 1907 и 1914 има Familie Peters, Richard, Anna (Kaffeesiederin IV/2 Weyringstr. 38) – навярно там е било и кафенето, което фамилията притежава.)

¹⁶ Според датировката в подзаглавието на „Химни и балади“ началната година е 1902. Но в един манускрипт на „Съзвучия и отражения“ са правени ръкописно датировки: под „Слънчев ден“ е изписано 1901, което е задраскано; под „Малка балада“ (тези стихове са публикувани за първи път през 1904 в сп. „Българска сбирка“) е изписано 1900 и т. н. (БИА, ф. 319, а.е. 1, л. 10, л. 13). Първите публикации на Траянов са от 1904 г. – в сп. „Летописи“ на К. Величков (бр. 11-12, с. 276) и в сп. „Българска сбирка“ на С. С. Бобчев (бр. 8, с. 547).

¹⁷ В България го лансира една от най-влиятелните културни фигури на епохата – Константин Величков, помага му С. С. Бобчев, който публикува в списанието си „Българска сбирка“ първите му стихове с посредничеството на Владимир Василев. (В запазена картичка, изпратена от Виена на 29.11.1904, Траянов пише на Владимир Василев: „Туй за „Българска сбирка“ ще бързаш в най-скоро време“ (ЦДА ф. 373К оп. 1, а.е. 211, № 6). Става дума за невземаната досега под внимание от изследователите публикация в „Българска сбирка“ на „Песни от Тодор Траянов“, 1904, № 8.) Във властовите напрежения на литературното поле го въвеждат Кирил Христов и Антон Страшимиров, към чийто кръг от модернисти се приобщават Трифон Кунев, Петко

архитектурата¹⁸ и насочва всичките си усилия, за да се наложи като един от значимите български поети¹⁹. В този период той създава семейство, но едва след раждането на първородния му син²⁰, и се опитва да се издържа, както бихме казали днес, с културен журнализъм²¹. Тази нова линия в живота му го кара да се завърне в България²², но очевидно както средата, така и нравите

Росен и Димо Кьорчев. Към тези имена трябва да добавим и по-тесните контакти на поета с Илия Иванов-Черен, Юрдан Леонардич, Ботьо Савов, а от по-късни времена – Гео Милев, Иван Радославов, Вичо Иванов и др., за да очертаем литературните кръгове, в които Траянов се движи. Решителни крачки за налагането на името му са публикациите в първото наистина модерно списание в България „Художник“ (1905–1909) и в борбеното, модернистично-манифестно „Наш живот“ (в периода 1906–1907). Важна роля в „импорта“ на модерните стихове на Траянов от Виена към България играе алманахът „Южни цветове“ с редактори Трифон Кунев и Димо Кьорчев, от който излиза само един брой (1907), а окончателното незаобиколимо стъпване на полето става с публикуването на първите му две стихосбирки „Regina mortua“ (1909) в издание на Гр. Т. Паспалев и „Химни и балади. Избрани стихотворения. 1902–1909“ (1912), без издател, отпечатана в Царска придворна печатница, София.

¹⁸ В писмо до К. Христов Траянов отбелязва, че ако не завърши или загуби студентски права, го чакат две години казарма (ВЕЛИКОВ, Ст. Неизвестни писма на Теодор Траянов. – *Литературна мисъл*, 1988, № 8, с. 132). Амнистия за „отклонилите се от военна служба до 22.09.1908“ е дадена в България на 14 март 1909 г. Възможно е този факт да е повлиял окончателно върху избора на 27-годишния по това време студент – последният му Matrikelschein от Политехниката е с № 556 от 22.10.1908: след приключване на зимния семестър и отпадналата принуда да влиза в казармата по-нататъшното „следване“ се оказва ненужно. От писмо до Петко Росен научаваме, че през май 1907 г. Траянов „ще става(м) даскал, няма пари, па и желание липсва за да довърш(а) (и) по многострадалната Архитектура“ (ПАМУКОВ, С. *Поглед към неизвестното. Писма, стихотворения, изповеди*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1989, с. 143), пък и вече се е превърнал „в София (в) литературно магнитно същество“ и явно е стигнал до идеята да се измъкне от тежкото безпаричие през учебната 1906/1907 с писане на литература: „Аз ще пиша повест, модерна, психологически – за конкурса Вазов, струва ми се, ще бия ония магарета в България“ (ВЕЛИКОВ, Ст. Цит. съч., с. 133 и с. 163).

¹⁹ За навлизането на Траянов в българското литературно поле вж. по-подр.: ВЛАШКИ, М. Навлизането на Траянов в българската литература. – *Страница*, XVIII, 2017, № 2, с. 147–156.

²⁰ Самият брак на поета не е белязан със строгите патриархални разбирания, особено за българите, от онази епоха. Първородният син Васко носи фамилията на майката – Петерс, понеже се ражда преди сватбата на Елена и Теодор (8/21 декември 1908) (ДА Пазарджик, ф. 757, опис 1, а.е. 7: препис на брачно свидетелство от Сръбската източноправославна църква „Св. Сава“ във Виена – фиг. 2). За своето „пред брачно“ състояние младият студент във Виенската политехника съобщава на Кирил Христов още на 12 декември 1906 г. в писмо от тази дата (със съмнение в датировката, а и в цялостната подредба на писмата в публикацията): „Моята Helene ще ми сподоби след 4–5 месеца с отроче от мужки пол! Втасахме...“ (ВЕЛИКОВ, Ст. *Неизвестни писма на Теодор Траянов*, с. 132).

²¹ Траянов се залавя с почти всички възможни литературни работи: сътрудничи на целия спектър от издания – от сп. „Смях“ и „Шантеклер“ през масовия вестник „Вечерна поща“, социалистически ориентирания „Съвременник“, консервативната „Българска сбирка“ та до модерните „Слънчоглед“, „Свобода“, „Звено“ и мн. др.

²² Амнистията, бракът, сключен повече по воля на родителите, и натрупаният „опит“ в българския литературен живот и литературните интриги в тези години водят до решението за завръщане в София и приемане на социалната роля „поет български“. И сред виенската българска общност той вече е известен като „поет“. За „присъствието на поета Траянов“

на литературното поле²³ го мотивират да се върне отново във Виена, което той предприема през 1912 г.²⁴ с идеята да се занимава с журнализъм²⁵. Несигурността на подобно битие бива преодоляна през 1914 г.²⁶ с назначаването му като кореспондент към Българската легация, а от средата на 1916 г. и като дипломат²⁷. В този период поетът Траянов замлъква, а дипломатът Траянов

при празничното отбелязване на годишнина от Сан-Стефанския мирен договор съобщава в „Нойес винер тагблат“ на 09.03.1908 (с. 9).

²³ В едно непубликувано досега писмо до Кирил Христов, изпратено от Виена на 9.8.1909, той пише: „Па не ми се връща в София. Отрови и унижения ме чакат на всяка крачка, зад всяко кьоше. А тука гладна смърт ме чака; не мога да гледам просто изпитите лица на жена ми и детето си“ (ЦДА ф. 131к, оп. 1, а.е. 636).

²⁴ На 6 април 1912 Траянов пише от Виена до издателя Паскалев с молба за телеграфически запис за 250 лв. срещу бъдещо сътрудничество с „преводи от Анценгрубер, антология с разкази на немски поети и малък том преводи на Хофмановите разкази“ (БИА ф. 228К а.е. II 5 435 176). На следващия ден изпраща писмо до министър С. С. Бобчев: „От няколко време се намирам във Виена [...] За да мога да довърша работата си тук, ще Ви моля, г-н Бобчев, да ме назначите на някоя длъжност в министерството или другаде и ме командирова за една година тук“ (БИА, ф. 255, а.е. II Д 4029).

²⁵ Първата сигурна следа за нейното изпълнение се открива в Adressbuch Wien (адресен указател на Виена) за 1914 г. (отпечатан през 1913 г.). На с. 1745 в капе е отбелязано: „Korrespondenz, Bulgarische. Her. u. Chefred. Th. W. Trajanoff, ver. Red. M. Ferinic. Red. I Haupttelegraphenamt“. Косвено свидетелство за това начинание откриваме в едно писмо от 20 май 1914, изпратено от Т. Траянов до д-р Ст. Данев: „През 1912 аз издавах „die Bulgarische Korrespondenz“ във Виена и, както ще си спомните, бях особено насърчен в това начинание от Вас и от г-н Гешева, като ми обещахте и субсидия от министерството на външните работи. Мобилизацията биде обявена и „die Bulgarische Korrespondenz“ спря с един дефицит от 1 700 крони...“ (БИА, ф. 15, оп.1, а.е. 1576).

²⁶ Април 1914 е наистина граничен месец в биографията на Траянов. На 5 април 1914 във виенската Фолксопер е премиерата на сценичната игра без думи „Младия крал“ с негово либрето по Оскар Уайлд и музика от Димитър Караджов. На 11 април 1914 се ражда дъщеря му Иванка. На 14 април 1914 телеграмата за назначението на държавния служител Траянов е вече факт в легацията. Творческата, семейната и финансовата биографични линии са в своя апогей. На 32 години Траянов е изправен пред нова фаза от своя живот.

²⁷ Широко разпространено е мнението, че Траянов е на дипломатическа служба от 1914 г. до 1923 г. с едно кратко прекъсване през 1921 г. За монолитността на подобно схващане допринася и липсата на „досие на дипломата Траянов“ в архива на Външно министерство (в отличие от досиетата на Лилиев или Йовков например.) На 14.04.1914 г. българската легация във Виена получава телеграма, подписана от Radoslavoff и изпратена от София на 02.04.1914, със следния текст: „trajanoff naznatchen dnes za korespondent sas 250 Leva“ (ЦДА ф. 304, оп. 1, а.е. 1282). На 3 юни 1914 Траянов се разписва срещу „475.75 лв. заплата за април и май“. Без да е дипломат, той е вече държавен служител на Външно министерство. В писмо от юли 1915 г. е наречен „чиновника при легацията – Траянов“ (ЦДА ф. 304. оп.1, а.е. 1410). За австроунгарските власти бива легитимиран на 15.05.1916 г. с вербална нота № 1013 като „monsieur Théodore Trajanoff“ – секретар на легацията, и те му издават на 04.07.1916 г. carte de légitimation pour Monsieur Todor Trauynoff, secrétaire pres la Legation Royale de Bulgarie. От тази дата можем да приемем, че започва дипломатическият път на поета Теодор Траянов. Официално името му фигурира в Списъка на българската легация във вербална нота № 3016 от 01.12.1917 г. като I. Secrétaire Mr. Th. Trajanoff (заедно с Mme Helene Trajanoff и адрес IV. Gusschausstr. 2). Единственият познат ми документ, който доказва първото му отзоваване, е Feaile de Route от 27.01.1921 г., с което се удостоверява,

подчертава, че в основата на неговия професионален път стои журнализмът²⁸. В началото на 1921 г. той се прибира в София. И след кратко ново назначение във Вроцлав отново се връща към битността си на поет и литератор. Стиховете, с които се завръща чрез публикации в списанието на Гео Милев „Везни“ са в духа на писаните и отчасти публикувани през 1912–1913 г.²⁹ български балади. Тази биографична рамка дава ясни указания, че за ранната поезия на Траянов от значение са „културните влияния и отделните преживявания, от които са се открили песните“ в годините между 1903 и 1912.

От познатите ми, запазени като памет чрез документи, биографични факти могат да се открият няколко акцента: езиковата подготвеност³⁰ на завършилия Държавната мъжка гимназия в София младеж; постоянното безпаричие до към 1914 г. и след завръщането му в България³¹; стремежът за налагане на собственото име в българското публично пространство по пътя на литературата; силното влияние на стила на живот във Виена от епохата *fin de siècle* върху оформянето на младия мъж не само в културно отношение, а и в еротичен аспект³²; изключителна

че „Първият секретар на легацията, г-н Теодор Траянов се завръща в София“ (ЦДА ф. 304 к. оп. 1, а.е. 1818). Между така датирани документи (австрийските са разпръснати из т. нар. Дворцов архив на Виена – *Das österreichische Haus-, Hof- und Staatsarchiv – Bestand Ministerium des Äußern, Administrative Registratur, Fach 6, Missionen*) е заключена правдивата информация за дипломатическия престой на Траянов в столицата на Австро-Унгарската империя – от 15 май 1916 г. до 27 януари 1921 г. Това потвърждава и прегледът на тогавашната виенска преса.

²⁸ Ето как описва Траянов журналистът от „Ноес винер журнал“ Ервин Вайл в статията си „Посещение в българското посолство“: „елегантният секретар на легацията Траянов, следвал във Виена и работил няколко години като журналист в България, преди да поеме по дипломатическия път, се чувства като половин виенчанин, женен е за виенчанка и обича Рингштрасе като главната улица на бащиния си град Юскюб (Скопие – б. м., М. В.) [...] В Балканската война той сменя перото със сабя, води своите хора безстрашно в битката само с мисълта за българска победа и слава“ (броя от 23.05.1918, с. 4). Същият вестник го е представил пред виенската общественост преди години, през 1914 г., като „водачът на българските модернисти, [който] е бил дълго време главен редактор на „Вечерна поща““ (4.04.1914, с. 11).

²⁹ Баладите „Родният лес“, „Тайните на Струма“, „Смърт в равнините“ са публикувани в Литературно-критически сборник „Мак“, кн. „Пролет“ (София, 1914).

³⁰ В младежките си години освен родния си език Траянов владее още немски, руски и френски. В архива му в Пазарджик се съхраняват достатъчно свидетелства за владенето на френски език до степен да превежда на него българска поезия, а за руския свидетелстват споменатите в преписката му с Кирил Христов имена на автори, които чете (Брюсов, Балмонт и др.).

³¹ Темата за липса на пари и обвиненията от страна на Елена, че изборът на съпруга ѝ да стане „български поет“ е бягство от семейните задължения, не ще успокои двете враждуващи, особено след 1919 г., страни, дори когато първородният им син Васко се самоубива през 1933 г.

³² По-свободното разбиране за брака на творческата личност в творчеството на авторите от кръга „Млада Виена“, които провокират виенската публика от сцените в столицата на Австро-Унгарската империя, очевидно е повлияло върху Траянов. Не само отношенията му с Елена Петерс го доказват. Първата семейна криза поради любовна авантюра започва през 1914 г. Връзката на младия поет със Зора Неманева Огнева (спомената впрочем в Анкетата на Вера Балабанова, 1980, с. 34) е премълчавана до днес. Тази актриса и певица е ярка

поетическа плодовитост между 1905 и 1912 г., очевидно подготвяна в предходните 1903 и 1904.

Три години след началото на виенския период в живота му, през 1904, Траянов дебютира в сп. „Летописи“ и в „Българска сбирка“ със стихотворения в по-скоро романтически стил с теми и мотиви, които година по-късно ще се окажат представителни за неговата поезия – „любов“ и „смърт“. Главният редактор на „Летописи“ Константин Величков, който е трябвало да стане първият главен редактор на новото, наистина „модерно“ списание „Художник“ през 1905³³, навярно предава стигналите до него Траянови ръкописи на собственика на бъдещето издание Павел Генадиев и цикълът от десет стихотворения „Regina mortua“ излиза в книжка 3-4 на 31.10.1905. Отзивът на Владимир Василев за тези стихове е негативен и това налага Траянов да смени своя посредник в България. Чрез Хр. Тодоров (брат на Петко Ю. Тодоров) той изпраща от Виена ръкопис, озаглавен „Venus primitiva“, на Кирил Христов и на 02.01.1906 му излага с многоуважителен тон молбата си: „да използвате голямото си влияние пред г-на министъра Шишманов, за да ми се отпусне една по-голяма парична сума за отпечатване на сбирката“³⁴.

Ето няколко свидетелства³⁵ за това, как е видяна тази поява от съвременниците на Траянов.

Петко Росен ще отбележи в по-късните си бележки: „Най-голямата ми литературна гордост е била, че аз пръв открих великия наш поет новатор Теодор В. Траянов. Казах си думата още в „Моите симпатии““³⁶; „Аз бях вече с непоколебимо убеждение, че и ние си имаме своя новатор, своя Бодлер“³⁷.

И публичната реакция на Кирил Христов във фейлетона на първа страница на вестник „Ден“ от края на януари 1906 е подобна: „Преди два месеца в единственото наше художествено списание „Художник“ дебютира един млад поет, Тодор Траянов с китка изящни декадентски стихотворения Regina mortua (умрялата царица)“; „критиката би поздравила в лицето на

противоположност на съпругата на Траянов. За разлика от земната виенчанка, бъдещата киноактриса е изкушена от изкуството и предизвиква както физически, така и духовен интерес у Траянов. Не е случайна публикацията в кн. 1 от втората годишнина на списание „Везни“ (края на 1920), в която броят се открива с три „Български балади“ от Траянов и непосредствено след тях са поставени „Романсите“ на неговата любов Зора Огнева. През 1923 г. тя се снима в копродукцията на Унгария и България „Победоносният живот“ (Didalmas elet), а през 1941 г. във филма на Борис Борозанов „Български орли“.

³³ Вж.: ГЕНАДИЕВ, П. *Кратки характеристики и спомени за художниците-сътрудници в списанието ми „Художник“*. Спомени и факти за създаването и разпространението на литературно-художественото списание „Художник“ (1905–1909). София: б. и., 2016.

³⁴ Цит. по: ВЕЛИКОВ, Ст. *Неизвестни писма на Теодор Траянов*, с. 26

³⁵ За критическата съдба на Траяновото творчество вж.: БЕНБАСАТ, А. Щастливата критическа съдба на поета. – В: *Теодор Траянов. Нови изследвания*. София: БАН, 1987, с. 148–156.

³⁶ РОСЕН, П. Regina Mortua (Стихосбирка от Теодор Траянов). – В: П. РОСЕН. *Съчинения в 10 тома*. Т. 7. *Литературни етюди*. Бургас: Божич, 2012, с. 138. (Курс. мой, М. В.)

³⁷ РОСЕН, П. *Спомени и размисли*. София: Български писател, 1968, с. 113. (Курс. мой, М. В.)

г. Троянова [sic!] *един български Демел* [к. м., М. В.] – Демел без никакъв период на ученичество“.

Ранните критически отзиви на Кирил Христов, Димо Кьорчев, Ботьо Савов, Иван Радославов ясно очертават тогавашното възприемане на Траяновите творби тъкмо като категорична новост за българската литература, оформена при срещата на един български поетически талант с модерната тогава немскоезична култура във Виена. Пръв това подчертава Константин Величков в своята рецензия за ръкописа на Траянов „*Venus primitiva*“ още през 1906 г.: „Мене изпрати от Виена [...] ония стихотворения, които се появиха в първите броеве на „Художник“ [...] Няма защо да се въстава против направлението, което следва поетът. То не само не пречи, но способствува, за да даде пълна мярка за своите качества един истински талант“³⁸.

Без да споменава овладяното във Виена направление, което по това време за литературно грамотните българи е познато като „декадентство“, Величков подчертава, че творчеството на младия поет е „*намерило съчувствен прием*“: „Траянов се явява една сила, за която трябва да се облажаваме. На нея може да се разчита за важни и скъпи трудове в поетическата ни литература“.³⁹

И тогавашният все още неизкушен от напреженията в литературното поле читател преценява появата на Траянов като категорична новост:

...като ученик в Цариброд, аз имах неговата първа стихосбирка с латинското заглавие *Регина мортуа* („Мъртвата царица“). [...] Тези първи стихове на Траянов ми звучаха тогава – на мене, голобрадия ученик – твърде странно, те бяха съвсем различни от господстващата по онова време Вазова поезия, която Пенчо Славейков бе нарекъл „опълченска“, но която се слушаше навсякъде – в училището, по забавите, при всички тържествени случаи и празници. Стиховете от *Регина мортуа* импонираха преди всичко с *новата* [к. м., М. В.] си структура, с множеството думи, които нямаха обичайната употреба във всекидневния разговор, бих казал нова поетическа граматика. [...] боравеше с един речник, малко познат тогава в поезията. Самите поетически образи бяха също така необичайни, странни и поставяха често пъти читателя в недоумение.⁴⁰

В годините на кристализиране на новата представа за поезия у Траянов възлова роля за това играе цялостният стил на живот, определян в Европа с термина *fin-de-siècle*. Виенският престой на младия български студент в началото на века го среща с една атмосфера, наречена от Херман Брох „весел апокалипсис“. Процесите, които са породили и оформили новите идеи, вече

³⁸ ВЕЛИЧКОВ, К. Т. Траянов. *Venus primitiva*. – В: К. ВЕЛИЧКОВ. *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков*. Т. VIII. Български писатели. София: Ст. Атанасов, 1914, с. 221 и с. 222.

³⁹ Пак там, с. 221 и с. 226. (Курс. мой, М. В.)

⁴⁰ ДОНЧЕВ, Н. Теодор Траянов. – В: Н. ДОНЧЕВ. *Литературни и мемоарни етюди. Избрани произведения*. София: Български писател, 1978, с. 283.

са протекли, така че Траянов попада в средата тъкмо когато основни схващания на Виенската модерност добиват трайна публичност.⁴¹ Провокирани от идеите за сексуалната енергия и нейния прочит в логиката на съня (Зигмунд Фройд), за относителността на Аза и неговите разпадания до нервни импулси (Ернст Мах и Херман Бар), за борбата между половете и за гениалността (Ото Вайнингер), виенските автори от епохата създават литературно творчество, което се стреми да бъде непосредствен израз на непознатото. Епохален е стремежът да се изрази душата на отделния човек чрез открития от символизма „нов поетически“ език, но усъвършенстван по виенски като „извъртане на стила“ (определението е на Хофманстал и означава в известен смисъл „преувеличаване“, „маниерност“). Ядрото на тази група от виенски автори се състои от Херман Бар, Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Леополд Андриан, Феликс Салтен, Рихард Бер-Хофман и отчасти Феликс Дьорман.

Водеща за модерната виенска литература на онази епоха е тенденция, която противопоставя на филистерското ежедневие световите на неподозираниите взаимовръзки, които се крият зад измамно видимото. Това е литература, която открива чрез „психологията на нервите“ пътя към т. нар. в европейското литературознание „виенски импресионизъм“: сетивният свят не е вече предмет на описание, а въздействащ върху нервите инструментариум, който създава нови усещания (или казано с езика на епохата — „нови сензации“), нови наслади. Важна роля в подобно разбиране за литературното творчество играят символистичното обновяване на лириката и разбирането за модерна психология, които виенските автори възприемат (или казано с критическия език на епохата „импортират“) от Париж.

Преди да преминем към конкретиката за това, как духът⁴² на Виенската модерност се отразява в ранното творчество на Траянов, нека накратко отбележим самия механизъм на усвояване, както го описва Траянов. В преписката с Кирил Христов на няколко места те дискутират този механизъм под знака на възможните влияния. Младият поет обяснява: „Richard Dehmel е моят идеал за лирик. Но нито една картина, нито един израз не съм взел от него. В творенията на Демеля *предсетих смътния израз на безформения си копнеж*, но и при очевидна „общност“ — детайлната постройка е различна, а в някои случаи — противоположна. Пътят, начер-

⁴¹ Ето два из множеството примери за това какво е можел да прочете Траянов във виенската преса от онова време: „Шницлер, Бар, Хофманстал са главните представители на млада Виена. Към тях могат да се причислят още двама приятели – Феликс Салтен и Рихард Бер-Хофман“ (Neue Freie Presse, 05.02.1905, с. 34). Или на 5.11.1905 в „Ноес винер журнал“, с. 3: „Шницлер като първия, най-великия на модерните. Измежду австрийските [автори] той трябва да бъде наречен най-значимия...“; „най-мощната клика“ на „господина от Родаун“ (има се предвид Хуго фон Хофманстал) и т. н.

⁴² Терминът се използва в смисъла, предаващ му Пол Валери в „La liberté de l'esprit“ (VALERI, P. *Regards sur le monde actuel. Œuvres*, t. 2. Paris: Gallimard, 1960, p. 1081).

тан във „Venus primitiva“, не е общ, а е успореден с неговия; непосилната неравномерна стъпка на младия търси унисон с тая на превъзможния майстор...“⁴³ Още по-конкретен е той в едно непубликувано досега писмо: „Чуй бе човек, пиши ми тия места от моите стихове, които мислиш, че са повлияни, в доста лоша смисъл, от други поети, за да ги махна от сбирката. Аз прегледах целия George и „Избраните“ на Демеля, но нищо не намерих компрометиращо“.⁴⁴ Тоест във всичко, което чете от Уайлд, Бодлер, Ницше, Демел, Георге, Пшибишевски, Балмонт, Брюсов, Дьорман, Хартлебен, Шницлер, Хуго фон Хофманстал (споменавам само имената, които са доказуеми чрез документални свидетелства) и т. н., той открива „нервни дразнителни“, „нови сензации“ спрямо „смътния израз“ на своя „безформен копнеж“, а им придава поетически образ в своя стил и техника, която приема като модерна. Най-отличителната черта на тази поетическа техника е споменатата по-горе като „извъртане на стила“.⁴⁵

И ако първите рецептивни оценки свързват дебюта на Траянов предимно с общото разбиране за модерност на епохата, то в две рецензии от ноември 1911 за „Регина морта“ и от февруари 1912 за „Химни и балади“ Ботьо Савов очертава профила на Траяновата поезия като съзвучен с културата на Виенската модерност, без да прави преки сравнения с нея. Според автора „второто негово раждане на земята – раждането на душата“ се осъществява, като „през едно бездомничество във великосветската

⁴³ Писмо от 30.01.1906 (курс. мой, М. В.). Цит. по: ВЕЛИКОВ, Ст. *Неизвестни писма на Теодор Траянов*, с. 126.

⁴⁴ БДА ф. 131 к. оп. 1, а.е. 637.

⁴⁵ Влиятелни литературоведи виждат в това определение на Хофманстал (Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian. *Briefwechsel*. Herausgegeben von Walter H. Perl. Frankfurt a. M.: Fischer, 1968, S. 25) ключа за рецепцията на френския символизъм в групата „Млада Виена“: „„Мания за извъртане на стила“ – това е терминът, с който може да се обобщи рецептивният синдром на Млада Виена; маниерът – психопатологично – облагоустроен до мания. Нито един стил, откъдето и да бъде той взет, не трябва да бъде в оригинал – правдиво исторически реконструиран, а да се проявява преобразен: стилът маскарад [...] Възприемането на литературни подбудители се подчинява на тази мания, която прави претенциозното още по-претенциозно. От тук трябва да се има предвид и описанието на отношението на виенската декадентска литература към текстовете на френските символисти. Би било значи погрешно да се търсят възможно правдиви отражения или наподобявания на образците, напротив, трябва да се знае, че те ще ни присрещнат в съвсем други инсценировки“ (SCHMIT-DENGLER, V. *Französischer Symbolismus und Wiener Dekadanz*. – In: *From Vormärz to Fin de Siècle. Essays in Nineteenth Century Austrian Literature*. London: Lochee Publications LTD, 1986, p. 74.).

Очевидно младият Траянов е уловил тази „стилова мания“ на поетическата изисканост по виенски (естетизъм), с която и от най-познати срички може да се създаде нова музика, а образците да са послужили само като подтик към новата словесна оркестрация. Именно затова българските критици твърдят: „В стихотворенията на Траянов няма нито обикновени ходящи чувства, ни странна реч. Най-болезнените усещания на душата са изказани с език чист, нашенски – като не се гледа, че на много места значението на думата се мени, добива нов смисъл и се опазва по тоя път единството на чувствата и езика, с който е предаден странният живот на ранно застрадалата душа“ (КБОРЧЕВ, Д. За един поет. – *Слънчоглед*, 1909, № 2, с. 25).

столица Виена той намира себе си“⁴⁶. За да се яви в България като „адепт на ултрамодернизма в художеството“ „чрез едно модерно варварство“⁴⁷:

Т. В. Траянов в своята поезия възсъздава живота и пътищата на душата, нейните тайнствени пробуждания [...], нейният внезапен вик пред трагичния вечен дисонанс на битието – кошмарния ужас в безкрайната мистерия“. И понеже „тези безплътни тежнения на душата не могат да се проявят във временното битие, преди творческата фантазия да ги облече в индивидуални краски и звукове“⁴⁸, образи от емпиричната действителност [...] тези елементи, които изграждат художествената постройка, не са обединени от външна логика, а от чувствена, асоциативна закономерност“⁴⁹.

Затова именно „животът на подсъзнателното битие“⁵⁰ бива изобразяван като:

и мъртвите образи на природата са наситени с тайнствената мистерия на душата и са превърнати в символи на нейното битие: *космичното винаги е изразено чрез прачовешкото* [к. м., М. В.] [...] Тогава самотната душа поселва външния свят със сенките на своя живот [...] Тъй из крайния индивидуализъм се ражда пантеизма в поезията на Траянов [...] Природата става мълчалив храм, където се извършват велики тайнства.⁵¹

Според Савов темата за смъртта у Траянов в поетическите си връзки с „най-силния страж на живота – първичният инстинкт, половата страст“⁵² поражда поетическа образност, свързана както с еротичния демонизъм⁵³, така

⁴⁶ САВОВ, Б. Regina mortua. – *Наши живот*, 1911, № 1, с. 53. (Курс. мой, М. В.)

⁴⁷ Пак там, с. 53 и 54.

⁴⁸ Без да използва термини като „импресионизъм“ и „експресионизъм“, критикът очевидно тълкува поетичното творчество на Траянов като експресионистично.

⁴⁹ САВОВ, Б. Regina mortua. – *Наши живот*, 1911, № 1, с. 55 и сл.

⁵⁰ За пръв път това отбелязва в българската литературна наука Иван Младенов в своята дисертация върху мястото на Траянов в развитието на българския символизъм от 1983 г.: „аз-ът на личността потъва надолу в предличностни слоеве към колективното несъзнато на племенното минало (неслучайно взимоотношенията личност – общество в един архаичен план, като отношения между индивида и рода, са най-същностната, никога ненапускана тема на Траянов). За пръв път при Траянов действителността се деформирува съзнателно и после се „пренаглежда“ по законите на поетическото мислене“ (с. 53).

⁵¹ САВОВ, Б. Regina mortua. – *Наши живот*, 1911, № 1, с. 58; САВОВ, Б. По пътя на съдбата. – *Наши живот*, 1912, № 3-4, с. 180.

⁵² САВОВ, Б. По пътя на съдбата, с. 180. Без да се направи пряка връзка с Фройд и психоанализата, подобен тематичен комплекс за българската литература от онова време е невъзможен.

⁵³ Хорст Фриц определя демонизирането на еротичното като характерна черта на културата на Fin de siècle. Един абзац от негова статия по темата би могъл да опише и поетическия модела на Траянов: „Любимата стои в основата като средство за съучастие в целостта на света. Конкретната реалност се разтваря в опияненото изпълване на една космическата тоталност, което би трябвало да подобава на нещо крайно и безпричинно [...] Целта е постоянно нещо необхватно, тотално, общо, в което индивидът да се разтвори. Съответствия могат лесно да се открият в изобразителното изкуство. Те ни посрещат в широко разпространения мотив на вълната и танца като в картините на Шук, Хофман и Фидус, чиято графична основна схема съдържа винаги

и с Дионисовото⁵⁴ разбиране за смъртта като опиянение и прераждане.

Тези рецептивни свидетелства на епохата ясно очертават образа на поетическия културен посредник Траянов, който в средата на Виенската модерност с цялата нейна хетерогенност, без да подражава на определен автор или на модите на деня, синтезира от основни нейни характеристики един нов за българската литература поетически модел⁵⁵. Подобно начинание е типологично близко до практиките на авторите от групата „Млада Виена“. Но в никакво измерение не притежава например епигонски характер като модната лирика на Дьорман спрямо Бодлеровата. Синтезът на Траянов е напълно съзнателен и насочен към обновяване на българската поезия чрез преодоляване на нейните миметични практики.

Съзнанието за „начертан път“ заедно с убеждението: „Ела при мене у Виена [...] ще престоим 2 седмици, които ще имат влияние върху нашата литература 2 десетилетия!“⁵⁶, недвусмислено потвърждават съзнатата посредническа роля на новатор, която Траянов приема с решението да стане признат играч на българското литературно поле.

Проблемът с установяването на конкретни присъствия на литературата на Виенската модерност в ранната поезия на Траянов произтича от особеностите на тази култура като тип и съответното ѝ проявление

тенденцията да включи чрез растителна и вълнообразна орнаментика индивидуалното човешко проявление в живия ритъм на нещо по-голямо, често допълнено от сценографията на един пролетно-първоначален свят. Най-очевидният пример е силното предпочитание към мотива за целувката [...] Проблематиката, която издават подобни изображения, в областта на литературата е най-очебийна в творчеството на Рихард Демел“ (FRIZ, H. *Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle*. – In: *Fin de Siècle. Zur Literatur der Jahrhundertwende*. R. Bauer u.a. (Hg.). Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, S. 451f). За мотивите „вълна“ и „целувка“ у Траянов, както и за отношението му към Демел вж.: UDOLPH, L. *Teodor Trajanov. Die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941*. Köln, Weimer, Wien: Böhlau, 1993; DAKOVA, B. *Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache*. Hamburg: Dr. Kovač, 2009.

⁵⁴ Ботьо Савов го нарича „Пан“. Мотивът за дионисиевото опиянение е характерен за Виенската модерност – в дълбочина е развит от Хуго фон Хофманстал.

⁵⁵ Този модел теоретично е описан от Херман Бар. В „Преодоляването на натурализма“ (1891) обратът към модерността се основава на идеята, че трябва нов „метод, който обективира вътрешното състояние на душата, метод, който да покаже събитията в душите, а не да съобщава за тях“ (BAHR, H. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden: E. Pierson, 1891, S. 111). А ето как самият Бар вижда този метод, осъществен в литературата от кръга на „Млада Виена“: „При Шницлеровия „Аз“. Той би могъл да каже за разлика от Хофманстал „Ние можем да се открием вътре, отвътре се появяваме ние“. Защото неговият „Аз“ е концентриран навътре. Напълно обърнат към тъмата, към пропастите, които се прикриват зад съзнатото, там, където не живее и не властва съвестта, отговорността. Той е подводничар на душата, смущава я и я разплита...“ (ZUCKERKANDL, B. *Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942*. Wien, München: Amalthea, 1981, S. 79). Както вече посочих по-горе, тъкмо това е методът, с който Траянов създава своята ранна поезия. При това няма свидетелства студентът Траянов да е чел теоретичните трудове на Херман Бар, но че творчеството на Шницлер му е познато е безспорно.

⁵⁶ Писмо до Петко Росен от 21 март 1907 (цит. по: ПАМУКОВ, Ст. *Сто неизвестни писма*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1981, с. 142).

в литературата. Причината се корени в силно трансферния характер на творчеството на авторите от кръга „Млада Виена“, чийто естетизъм е ориентиран към възприемане и обработка не само, но предимно на френския декаданс⁵⁷. Самото творчество на авторите от декадентския, импресионистичния период на Виенската модерност би трябвало да се разглежда като родено в трансферен процес и в наблюденията върху процесуалния му характер да се открият съдържания, които участниците в процеса схващат като специфични за себе си, а наблюдателите – като специфични за време-пространствения континуум на явлението.

Въз основа на подобно методологическо разбиране ще се опитам да опиша в най-общи линии какво бихме могли да разбираме под възприемане духа на Виенската модерност при Теодор Траянов.

Той идва във Виена, когато процесът на изграждане на новата виенска литература на модерността е приключил. Тоест не може да наблюдава, осъзнава, прониква в процеса, а само да възприема неговия готов вече продукт. В същото време в публичното съзнание на виенчани след 1900 г. съвременното модерно е видимо много повече в изобразителното изкуство и театъра, музиката, архитектурата, художествените занаяти и скулптурата, отколкото в литературата⁵⁸. Тоест все културни проявления, които са, така да се каже, предимно пред очите на възприемателя и задават общия тон на виенския модерен дух. Белег на подобна културна ситуация, са и много разпространените по онова време пощенски картички с изображения. В кореспонденцията на Траянов с Кирил Христов и Владимир Василев откриваме доказателства за подвластност на тази мода. Силните позитивни впечатления от архитектурата на модерна Виена (подобни са те и у д-р Кръстев, и у П. К. Яворов) проличават при избора на картичките – изображения на Музикферайн, на сградата на сдружението „Сецесион“, на Фотивкирхе, на Императорския музей, на Карлскирхе и др. Емоционалното състояние на изпращача не е видимо само в текстовете (напр. „Аз ми гърми главата“), а и в подбора на изображения – например това на една художествена пластика „Утро“ (фиг. 3). На картичката с изображение на залата на „Сецесиона“, която той изпраща на Владимир Василев през 1904 г., е изписан следният текст: „Жалко, че в това здание няма никой път да оценят колко „велик“ е подвигът на вашия кръжок“⁵⁹ (фиг. 4). С този свой жест Траянов обвързва оценъчно един от най-публичните символи на Виенската модерност с дейността на кръга „Мисъл“. Интересът към картичките

⁵⁷ Спв.: MITERBAUER, H. *Dynamik-Netzwerk-Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel“ der Wiener Moderne.* – In: H. MITERBAUER, K. SCHERKE (Hrsg.). *Ent-grenzte Räume.* Wien: PassagenVerlag, 2005, S. 118–126.

⁵⁸ WUNBERG, G. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910.* Stuttgart: Reclam, 1981, p. 63.

⁵⁹ ЦДА, ф. 373к оп. 1, а е. 211.

отваря още една перспектива към ранното негово творчество. В първата му публикация в „Българска сбирка“ „Песни от Тодор Траянов“ срещаме стиховете „Mignon, Mignon сърце шептеше / не си невеста, а мъртвец“.⁶⁰ На това място бихме могли да търсим по-дълбока интертекстуална връзка с творчеството на Гьоте, но по-скоро трябва да насочим поглед другаде. На първо място изписването на името на латиница за една публика, която не познава добре Гьотевото творчество, не ще да е интертекстуален сигнал, а по-скоро търсене на енигматичност⁶¹. Образът навярно идва от една серия пощенски картички, много разпространена между 1902 и 1907, със снимки на актрисата Reta Walter като Миньон⁶² (фиг. 5).

Към визуалните контакти с Виенската модерност би трябвало да добавим и възможните Траянови посещения на изложбите в „Сецесион“, още повече, че те са шумно отразявани в пресата. За отправна улика би могло да ни послужи началото на Траяновата критическа статия върху „Интермецо“ [Zwischenspiel] на Артур Шницлер. В самото есеистично начало авторът, като подчертава изрично „според мене“, предлага един бъдещ паметник на Шницлер да включва „една мечтателна женска фигура, в чиито замъглени контури да се възяви цялата дишаща загадъчност на Тургеневата Ирина, а изработката да се възложи на Макс Клиnger“⁶³. Споменаването на Клиnger⁶⁴ може да се разглежда и във връзка с мотивите „Бетовен“ и „Саломе“ от поетическото творчество на младия критик, като се възприема като отглас от четиринайсетата изложба на „Виенския Сецесион“ (от 15 април до 15 юни 1902), в чийто център е била скулптурата на Клиnger „Бетовен“⁶⁵ (фиг. 6), а на стените в залата е изработен фризьт,

⁶⁰ Песни от Тодор Траянов. – *Българска сбирка*, XI, 1904, № 8, с. 547.

⁶¹ „Много характерно за Траянов е търсенето на енигматичността като ефект“ (МЛА-ДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в развитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997, с. 37).

⁶² Този Гьотев мотив е повод за неизброимо количество подобни картички. Вж. повече за тези и други картички с мотива в Портал „Времето на Гьоте“: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/mignon-illustrationen/goethe-motive-auf-postkarten-reta-walter-als-mignon.html>.

⁶³ Т. Траянов. *Zwischenspiel* (sic!). – *Художник*, II, 1906–1907, № 1, с. 24.

⁶⁴ Макс Клиnger (1857–1920) е немски скулптор, художник и график, който е и член-кореспондент на „Виенския сецесион“. Приживе е световна знаменитост.

⁶⁵ Скулптурата на Бетовен от Клиnger е определяна често като „героираща Бетовен“, защото той е изобразен като олимпийски бог (гол, заметнат с хитон и с антични сандали), със свити в юруци ръце и със строг, но решителен, енергичен израз на лицето; в нозете му е символът на римското върховно божество Юпитер – орел. На трона са изобразени алегорично страданията на човечеството и преодоляването им в любовта и красотата. В своя „Бетховен“ от „Regina Mortua“ Траянов използва мотото от Адлер (нем. ‘орел’): „Ти напояваш с цветя пустинята на душата“. (Точният цитат е: „И напояваш с цъфтящи цветя пустинята на душата“ – от „Бетовен. Девета симфония, четвърта част“ на Фридрих Адлер: BENZMANN, H. *Moderne deutsche Lyrik*. Leipzig: Reclam, 1904, S. 80; ADLER, Fr. *Neue Gedichte*. Leipzig: Georg Heinrich Meyer, 1899, S. 43.) В първата публикация в „Художник“ (№ 19–20, с. 15) мотото липсва.

посветен на Бетховен, от Густав Климт. Траяновото стихотворение за музикалния гений е отглас на цялостната тогавашна мода по Бетховен, но освен развитието на образа от мотото, демонстрира малка близост с Фридрих-Адлеровото стихотворение само в последните два стиха: „Творец съм аз – създател и палач / из съсипните превъзмогнал бог!“ (при Адлер: „живее в мен / силата да творя, която ме прави равен на бог“). В много по-голяма степен стиховете на Траянов са израз на тази титанична решителност, която внушава Клингеровата скулптура.

Също така свързано с погледа е и посещаването на театрите във Виена. Поради практиката на вечерна каса да се продават много евтини правостоящи места, достъпът до театралните зали е демократичен и евтин. И тъй като институцията театър е от решаващо значение за налагането на литературните имена във Виена, всеки един от модерните литератори се стреми да пише за виенските сцени. От авторите на „Млада Виена“ единствено Хофманстал е поставян премиерно предимно в Берлин, Бар, Шницлер, Бер-Хофман владеят виенските сцени. Не само по тази причина (примерно в рецензиите си върху гастролa на Хауптмановата „Елга“ във Виена през май 1905 г. Траянов описва движения на сцената) можем да предполагаме с голяма достоверност, че Траянов е посещавал някои постановки – поне тези, за които е писал критически отзиви в българската преса. Ще се спра само на един случай, който е много показателен – премиерата на Шницлеровата комедия „Интермецо“ в Бургтеатър на 12 октомври 1905 г. Театралната критика е раздвоена – близките до модерните литератори възхваляват постановката като фина и духовита, експериментална, но не за всяка една публика и т. н. По-консервативните, като отбелязват колко значим и доказано голям автор е Шницлер, обявяват постановката за провал – отрицателен експеримент, който затруднява публиката; вицове от кафенето; неуспешна, слаба, бедна комедия и т. н.

В отзива на Траянов откриваме поне три елемента, които са важни за тезата на настоящото изложение – познаване на някои критически статии от виенската преса, прилагане на „извъртането на стила“ и оценка в духа на възприетото от младия литератор разбиране за модерна култура.

Налице са достатъчно сигнали в текста, че Траянов е чел критическия отзив на Макс Граф в съботния брой от 14.10.1905 на „Ноес винер журнал“: „се наслаждава на пикантната певица“ (Граф) – „задиря една пикантна графиня“ (Траянов); „онази любовна нощ беше интермецо“ (Граф) – „и тая блажена последна нощ е Zwischenspiel [интермецо]“; „не иска вече да е само другар, а духовен приятел на своята съпруга, от съпруга той се превръща в любовник“ (Граф) – „не иска вече да е другар, съпруг, а неин любовник“ (Траянов).

В тази връзка и в сравнение с други текстове ясно се вижда и „преувеличаването, извъртането на стила“. В няколко от рецензиите се под-

чертава, че капелмайстор Амадеус и неговата съпруга, певицата Сесил, са хора на изкуството, че са „изключителни хора [Ausnahmsmenschen]“ (Винер цайтунг от 14.10.1905, с. 31), дори са „двойка свръхчовеци“ (Фатерланд, 13.10.1905, с. 6). При Траянов те са „ексепционални натури“ (от немското *exceptional* със значение ‘изключителност’ е англицизъм, заместващ немското „Ausnahms-“; за „аромати“ се говори в например в статията от „Винер зон- и монтагсцайтунг“ (16.10.1904, с. 1). При Траянов метафората е развита така: „усеща действието на тежък мерис [sic] от тропически цветове и аромати, с които са били намазани пръстите на автора“. А изрази като „Amadeus Adam в един безвъзвратен момент на своето нервно напрежение компонира финала на едно интермецо (Zwischenspiel), чиято хубост се движи по душевната обиколка на неговата Cäcilie. Самата тя е регистърът на това Capriccio...“, която предава съдържателната единица, че в началото на пиесата Амадеус Адам композира едно интермецо, като мисли за гласа на своята съпруга Сесилия.

Като оценява самия Шницлер като автор в първата част от своя отзив, Траянов изрежда:

...той е хипермодерен в това отношение [певец на любовта, б. м., М. В.]... изкуството централизира в непонятната натура на жената; при него изкуството е периферията на сенсуалния живот; от крайното диференциране на елементите той е душевен еротик... Стремлението на Шницлера е беззаветното съвместие на диференцираното познание в една възмечтана културна синтеза — разюздаността на плътта и душевния ентусиазъм, разрешени в едно висше единство. Това [е] стремление към възбленуваното непостижимо... Пророческият жест на Ибсена е чужд за истинския артист, за модерния художник: не позитивен или отрицателен алтруизъм, а сатанисткото скрито удоволствие при вида на непонятната мъка, която обзема читателя или зрителя при доелементното разчленяване, е яркоосветеният релеф на модерния писател.⁶⁶

Ключовите думи за тези твърдения са типично модерни по виенски: хипермодерен; изкуство, свързано със сетивата; тайнствената природа на жената; търсен културен синтез по дионисиевски в съчетанието на плътска еротика и стремеж към непостижимото, който преодолява научното познание; преодоляване на натурализма – вместо Ибсеновите морални послания, скритото удоволствие на модерния артист пред непонятното за редовия, масовия възприемател; ново аналитично изкуство и т. н. Тези непознати за българската култура от епохата определения (към които Траянов се стреми и в поетическата си практика) рецензията онаглеждава чрез следния текст:

Когато пред зрителя се менят сцените на Шницлеровото произведение, струва му се, че някой го гъделичка полечка, приятно, но по-после веч

⁶⁶ Т. Траянов. *Zwischenspiel*. – Художник, II, 1906–1907, № 1, с. 24–26.

усеща действието на тежък мирис от тропически цветове и аромати, с които са били намазани пръстите на автора. За успеха... е нужен един актьор като Kainz от Burgtheater..., за да се прокара ясно логическа нишка между противоречията и споровете при действащите главни две натури.

Според логиката на този текст изкуството е разтворено в умението да въведеш възприемателя в усещания, като композираш умело (прокарва ясна логическа нишка) противоречия и спорове, а не да изправиш разума и съзнанието му пред проблеми и възможни техни решения. Сиреч хипер-модерен е авторът, който диференцира обекта на поетическо претворяване (разчленява го до сетивни елементи) и композира от неочаквани (противоречиви, нелогични) елементи усещане за него, което се гради отвъд понятията. Подобна технология на модерното писане се свързва с мотивите за истинността и тайнствеността (по-точно с „нямата“, т. е. с безгласната тайна). Модерният културен продукт не дава указания на публиката, а и предлага не особено ясното преживяване едновременно на раздразнение и на предугаждано удоволствие пред неразбираемото: „Зрителят е напрегнат. Вижда тъкмо противното на онуй, което мисли, че е предусетил в извивките на диалога [...] Обикновеният зрител филистер е ядосан, че не може да види, не може да се наслади напълно, а предугажда цялото блаженство, което крие поднесената полуразцъфнала хубост“⁶⁷.

Тази очевидна концептуалност като матрица на отзива на Траянов е провокирана от виенските критически статии, но в тях липсва такъв език и подобна концепция. Всички те се занимават със сложността на отношенията между психологическите, етическите и езиковите измерения на проблема любов–семејство–изкуство, като подчертават (дори предлагат други развития на сюжета) неочакваните от публиката обрати, които я объркват и изправят пред трудното решение да оцени комедията в цялост.

Траянов е отишъл още по-далече. Той пише: „На едно място в комедията се казва приблизително: ние, творящите художници, имаме наши собствени мисли, но формата, в която ги представяваме, стои още отначало нездраво у нас, в повечето случаи идеята завива съвсем не натам, на гдето бе първият импулс. Тие думи, *цитирани от всички критици*...“⁶⁸. В познатите ми около десет основни виенски критически оценки нито един критик не е отбелязал подобно нещо. Очевидно българският критик използва символния капитал на виенската критика, за да обясни самия себе си като част от едно схващане за изкуството, което е непознато в България, което е модерно и широко възприето във Виена.

Нови основания в подкрепа на гореизложената теза откриваме и в някои невземани досега под внимание източници.⁶⁹

⁶⁷ Пак там, с. 26.

⁶⁸ Пак там, с. 25. (Курс. мой, М. В.)

⁶⁹ Повече за тях вж. в: ВЛАШКИ, М. *Рефлексии на Виенската модерност в българската*

И не на последно място трябва да стане дума за едно открито на страниците пак на „Българска сбирка“, непознато досега произведение на Траянов – поемата „Ариадна“. Не ми е известно до днес изследовател на Траяновото творчество да е взимал под внимание нейните стихове в цялост. В ползрението им са попадали техни редакции – по-голямата част са вплетени в „Regina martyrum“ от трета част на „Химни и балади“ (1912) „Молитви“, а поантата, т. е. единайсета част на „Ариадна“, с промени се е превърнала в отделното стихотворение „Хармония“ от частта „Химни и балади“ на едноименната стихосбирка. Но целостта на състоящото се от единайсет части, всяка от които съдържа по две осемстишия или всичко 176 стиха, както и самото заглавие са били загубени за изследователите. А точно в този пример става ясно колко верни са думите на Бенароя за ролята на „културните влияния и отделните преживявания, от които са се открили песните“.⁷⁰

Направените дотук наблюдения върху престоя на Теодор Траянов във Виена между 1901 и 1912 г. бяха насочени предимно към отговора на въпроса за новостта, която той внася в българската литература благодарение на този престой. Но те не изчерпват цялата палитра от проблеми, свързани с този престой. Като посредник между българската и австрийската литература на модерността Траянов работи и в посока от България към Виена. По този път една негова сценична творба се вписва в процесите и събитията на самата Виенска модерност. Как е стигнал до тази своя посредническа роля, е трудно да се установи днес. Но по повод премиерата на пантомимата „Младия крал“ по либрето на Траянов и музика на Димитър Караджов във Фолкс опер Виена на 4 април 1914 г.⁷¹ фейлетонистът на „Нойес винер журнал“ представя пристигналия във Виена през 1901 г. млад българин така: „Създателят на текста Теодор Траянов е водачът на българските модернисти...“ (*Neues Wiener Journal*, 04.04.1914, р. 11). Кое то ще рече, че за около десетгодишна творческа дейност младият български студент по архитектура във Виенската политехника е извървял пътя до категоричното си налагане в българското литературно поле, а и в историята на българската литература – станал е, при това водещ, „български писател“. В този път са го водили желанието и волята, но и духът на Виенската модерност, който го е превърнал в „дете на Виена“.

литература от края на XIX и началото на XX век. Пловдив: Хермес, 2018; VLASHKI, M. Teodor Trajanov als Vermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne. – In: *Zeitschrift für Slawistik*, 2020, Bd. 65, Nr. 3, S. 382–440.

⁷⁰ Текстът на произведението, както и коментарите към него могат да се прочетат в: ВЛАШКИ, М. Нишката на Ариадна между Виена и София. – *Страница*, XXIII, 2021/2022, № 4/1, с. 311–322.

⁷¹ Траянов е единственият български автор от изследвания период, който съумява да впише своя творба в процесите на Виенската модерност. При това не наподобявайки чужд литературен модел, а в своя типичен поетически стил на ранните години, като прекодира образността на Уайлдовата приказка „Младия крал“ в български християнски и фолклорно-баладичен ключ. Либретото и коментарите към него могат да бъдат прочетени в: ВЛАШКИ, М. Теодор Траянов. „Младият крал“. – *Страница*, XXII, 2021, № 1, с. 138–160.

ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДРОВА, Н. Персоналистични идеи за личността у Теодор Траянов. – В: *Теодор Траянов. Нови изследвания*. Съст. С. Илиев, Здр. Петров, Хр. Йорданов. София: Издателство на БАН, 1987, с. 59–64. [ALEKSANDROVA, N. Personalistichni idei za lichnostta u Teodor Trayanov. – V: *Teodor Trayanov. Novi izsledvaniya*. Sast. S. Iliev, Zdr. Petrov, Hr. Yordanov. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1987, s. 59–64.]

БЕНАРОЯ, М. *Теодор Траянов и неговият мир*. София: Задруга Хиперион, 1926. [BENAROYA, M. *Teodor Trayanov i negoviyat mir*. Sofia: Zadruga Hiperion, 1926.]

БЕНБАСАТ, А. Щастливата критическа съдба на поета. – В: *Теодор Траянов. Нови изследвания*. Съст. С. Илиев, Здр. Петров, Хр. Йорданов. София: Издателство на БАН, 1987, с. 148–156. [BENBASAT, A. Shtastlivata kriticheska sadba na poeta. – V: *Teodor Trayanov. Novi izsledvaniya*. Sast. S. Iliev, Zdr. Petrov, Hr. Yordanov. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1987, s. 148–156.]

ВЕЛИКОВ, Ст. Неизвестни писма на Теодор Траянов. – *Литературна мисъл*, XXXII, 1988, № 8, с. 125–138. [VELIKOV, St. Neizvestni pisma na Teodor Trayanov. – *Literaturna misal*, XXXII, 1988, № 8, s. 125–138.]

ВЕЛИЧКОВ, К. Т. Траянов. *Venus primitiva*. – [В: К. ВЕЛИЧКОВ]. *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков*. Т. VIII. *Български писатели*. Под редакцията на Ив. Вазова. София: Ст. Атанасов, 1914, с. 221–226. [VELICHKOV, K. T. Trayanov. *Venus primitiva*. – V: (K. VELICHKOV.) *Palno sabranie na sachineiniyata na Konstantin Velichkov*. T. VIII. *Balgarski pisатели*. Pod redaktsiyata na Iv. Vazova. Sofia: St. Atanasov, 1914, s. 221–226.]

ВЛАШКИ, М. „Млада Виена“ в млада България. Пловдив: Хермес, 2017. [VLASHKI, M. „*Mlada Viena*“ v mlada Balgariya. Plovdiv: Hermes, 2017.]

ВЛАШКИ, М. Навлизането на Траянов в българската литература. – *Страница*, XVIII, 2017, № 2, с. 147–156. [VLASHKI, M. Navlizaneto na Trayanov v balgarskata literatura. – *Stranitsa*, XVIII, 2017, № 2, s. 147–156.]

ВЛАШКИ, М. *Рефлексии на Виенската модерност в българската литература от края на XIX и началото на XX век*. Пловдив: Хермес, 2018. [VLASHKI, M. *Refleksii na Vienskata modernost v balgarskata literatura ot kraya na XIX i nachaloto na XX vek*. Plovdiv: Hermes, 2018.]

ВЛАШКИ, М. Теодор Траянов. „Младият крал“. – *Страница*, XXII, 2021, № 1, с. 138–160. [VLASHKI, M. Teodor Trayanov. „Mladiyat kral“. – *Stranitsa*, XXII, 2021, № 1, s. 138–160.]

ВЛАШКИ, М. Нишката на Ариадна между Виена и София. – *Страница*, XXIII, 2021/2022, № 4/1, с. 311–322. [VLASHKI, M. Nishkata na Ariadna mezhdu Viena i Sofiya. – *Stranitsa*, XXIII, 2021/2022, № 4/1, s. 311–322.]

ГЕНАДИЕВ, П. *Кратки характеристики и спомени за художниците-сътрудници в списанието ми „Художник“*. Спомени и факти за създаването и разпространението на литературно-художественото списание „Художник“ (1905–1909). София: б. н., 2016. [GENADIEV, P. *Kratki harakteristiki i spomeni za hudozhnitsite-satrudnitsi v spisaniето mi „Hudozhnik“*. *Spomeni i fakti za sazdavaneto*

i razprostraneniето na literturno-hudozhestvenoto spisanie "Hudozhnik" (1905–1909). Sofia: b. i., 2016.]

[ГЪЛЪБОВ, К.] – В: *Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си.* София: Български писател, 1969, с. 495–528. [(GALABOV, K.) – V: *Kiril Hristov, Dimitar Boydzhiiev, Teodor Trayanov v spomenite na savremennitsite si.* Sofia: Balgarski pisatel, 1969, s. 495–528.]

ДОНЧЕВ, Н. Теодор Траянов. – В: Н. ДОНЧЕВ. *Литературни и мемоарни етюди. Избрани произведения.* София: Български писател, 1978, с. 282–292. [DONCHEV, N. Teodor Trayano. – V: N. DONCHEV. *Literaturni i memoarni etyudi. Izbrani proizvedeniya.* Sofia: Balgarski pisatel, 1969, s. 282–292.]

ИЛИЕВ Ст. *Теодор Траянов – грядущ и непознат.* София: Български писател, 1983. [ILIEV, St. *Teodor Trayanov – gryadusht i nnepoznat.* Sofia: Balgarski pisatel, 1983.]

КЬОРЧЕВ, Д. За един поет. – *Слънчоглед*, 1909, № 2, с. 23–26. [KYORCHEV, D. Za edin poet. – *Slanchogled*, 1909, № 2, s. 23–26.]

МЛАДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в развитието на българския символизъм.* София: Дисертация, 1983. [MLADENOV, Iv. *Teodor Trayanov v razvitiето na balgarskiya simbolizam.* Sofia: Disertatsiya, 1983.]

МЛАДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в развитието на българския символизъм.* София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997. [MLADENOV, Iv. *Teodor Trayanov v razvitiето na balgarskiya simbolizam.* Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 1997.]

МЛАДЕНОВ, Ив. *Завръщанията на Траянов.* – В: *Теодор Траянов и неговата епоха.* Съст. Ст. Илиев, Ем. Стайчева, Р. Русев. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 145–150. [MLADENOV, Iv. *Zavrashtaniyata na Trayanov.* – V: *Teodor Trayanov i negovata epoch.* Sast. St. Iliev, Em. Staycheva, R. Rusev. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 145–150.]

ПАМУКОВ, Ст. *Сто неизвестни писма.* Пловдив: Хр. Г. Данов, 1981. [PAMUKOV, St. *Sto neizvestni pisma.* Plovdiv: Hr. G. Danov, 1981.]

ПАМУКОВ, Ст. *Поглед към неизвестното. Писма, стихотворения, изповеди.* Пловдив: Хр. Г. Данов, 1989. [PAMUKOV, St. *Pogled kam neizvestното. Pisma, stihotvoreniya, izpovedi.* Plovdiv: Hr. G. Danov, 1989.]

РОСЕН, П. Regina Mortua (Стихосбирка от Теодор Траянов). – В: П. РОСЕН. *Съчинения в 10 тома. Т. 7. Литературни етюди.* Бургас: Божич, 2012, с. 138–142. [ROSEN, P. Regina Mortua (Stihosbirka ot Teodor Trayanov). – V: P. ROSEN. *Sachineniya v 10 тома. Т. 7. Literaturni etyudi.* Burgas: Bozhich, 2012, s. 138–142.]

РОСЕН, П. *Спомени и размисли.* София: Български писател, 1968. [ROSEN, P. *Spomeni i razmisli.* Sofia: Balgarski pisatel, 1968.]

САБОВ, Б. Regina mortua. – *Наши живот*, IV, 1911, № 1, с. 53–59. [SAVOV, B. Regina mortua. – *Nash zhivot*, IV, 1911, № 1, s. 53–59.]

САБОВ, Б. По пътя на съдбата. – *Наши живот*, 1912, № 3-4, с. 177–189. [SAVOV, B. Po patya na sadbata. – *Nash zhivot*, 1912, № 3-4, s. 177–189.]

[ТРАЯНОВА, Ив. Т.] – В: *Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор*

Траянов в спомените на съвременниците си. София: Български писател, 1969, с. 570–574. [(TRAYANOVA, Iv. T.) – V: Kiril Hristov, Dimitar Boydzhiev, Teodor Trajanov v spomenite na savremennitsite si. Sofia: Balgarski pisatel, 1969, s. 570–574.]

ЩАЙНКЕ, Кл. Теодор Траянов в немски превод. – В : Теодор Траянов и неговата епоха. Съст. Ст. Илиев, Ем. Стайчева, Р. Русев. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 56–63. [STEINKE, Kl. Teodor Trajanov v nemski prevod. – V: Teodor Trajanov i negovata epoha. Sast. St. Iliev, Em. Staycheva, R. Rusev. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 56–63.]

BAHR, H. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden: E. Pierson, 1891.

BENZMANN, H. *Moderne deutsche Lyrik*. Leipzig: Reclam, 1904.

DAKOVA, B. *Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache*. Hamburg: Dr. Kovač, 2009.

FRIZ, H. Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. – In: R. BAUER u.a. (Hg.). *Fin de Siècle. Zur Literatur der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, S. 442–465.

GEOTHEZEITPORTAL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/mignon-illustrationen/goethe-motive-auf-postkarten-retawalter-als-mignon.html> (seen. 29.11.2022).

MITERBAUER, H. Dynamik-Netzwerk-Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel“ der Wiener Moderne. – In: H. MITERBAUER, K. SCHERKE (Hrsg.). *Ent-grenzte Räume*. Wien: PassagenVerlag, 2005, S. 109–130.

SCHMIT-DENGLER, V. Französischer Symbolismus und Wiener Dekadanz. – In: WARD, M. G. (ed.): *From Vormärz to Fin de Siècle. Essays in Nineteenth Century Austrian Literature*. London: Lochee Publications LTD, 1986, pp. 73–89.

SELESTINI, F., MITERBAUER, H. (Hrsg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfer*. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg, 2003.

STAJCHEVA, E. *Teodor Trajanov und die deutschsprachige Lyrik*. Dissertation zur Erlangung des wissenschaftlichen Grades Doktor der Wissenschaften. Sofia, 1999.

STEINKE, K. Teodor Trajanov – Dichter zwischen zwei Kulturen. – In: R. LAUER (Hg.). *Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas*. München: Südosteuropa-Gesellschaft, 1991, S. 115–122.

UDOLPH, L. *Teodor Trajanov. Die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941*. Köln, Weimer, Wien: Böhlau, 1993.

VALERI, P. La liberte de l'esprit. – In: P. VALERI. *Regards sur le monde actuel*. Œuvres. T. 2. Paris: Gallimard, 1960, pp. 1077–1106.

VLASHKI, M. Der Weg Trajanovs zu seinem „Pantheon“. Unvermeidliche biographische Notizen. – In: DAKOVA, B., SCHMIDT, H., TIHANOV, G., UDOLPH, L. (Hrsg.). *Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung*. Berlin: Otto Sagner, 2013, S. 235–254.

VLASHKI, M. Teodor Trajanov als Vermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne. – *Zeitschrift für Slawistik*, 2020, Bd. 65, Nr. 3, S. 382–440.

WILDGANS, A. *Ein Leben in Briefen*. Bd. 1–3. Wien: Frick Verlag, 1947.

WILDGANS, L. *Der gemeinsame Weg*, Salzburg&Stuttgart: Das Bergland-Buch, 1960.

WUNBERG, G. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 1981.

ZUCKERKANDL, B. *Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942*. Wien, München: Amalthea. 1981.

THEODOR TRAYANOV IN VIENNA. THE BEGINNING OF A NEW BULGARIAN POETRY

Abstract. The article describes the early creative period of Teodor Trayanov, which took place as a transfer process between Vienna and Sofia. On the basis of texts and archival materials unknown to the researchers, the period is reconstructed and evidence is provided for the novelty of early Trajanov's poetry as subject to the spirit of Viennese modernism.

Keywords: Teodor Trayanov, biography, Viennese modernity

Mladen Vlashki, Assoc. Prof., Dr.

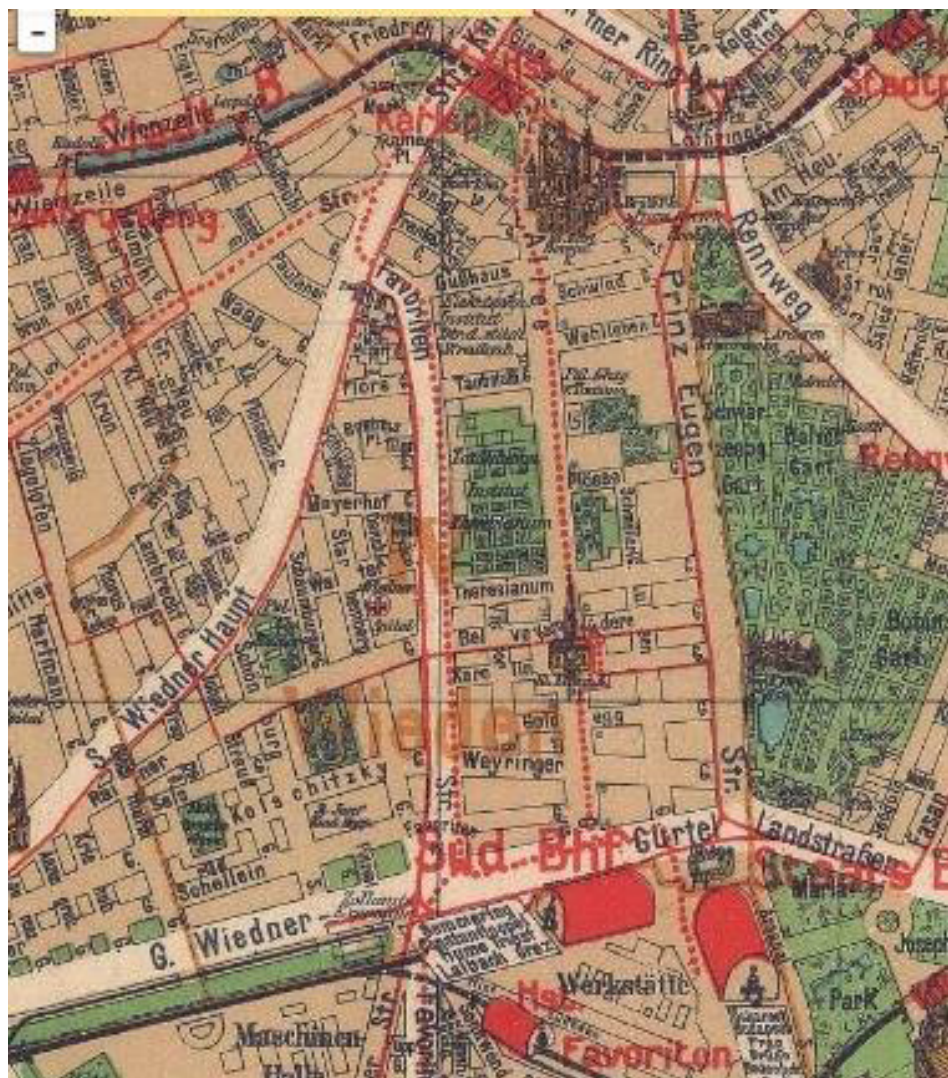
ORCID iD 0000-0003-4666-3320

Web of Science Researcher ID: C-4339-2018

Plovdiv University "Paisii Hilendarski", Faculty of Philology, Department History of Literature and Comparative Literature

24 Tsar Assen Str., 4000 Plovdiv, Bulgaria

E-mail: mvlashki@hotmail.com



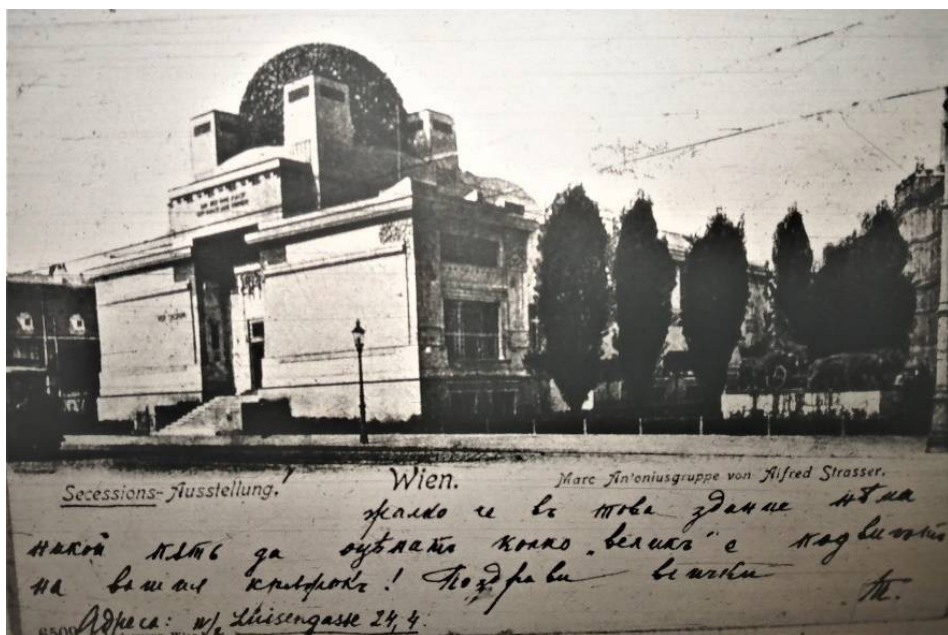
Фиг. 1. План на четвърти район във Виена от времето, когато Траянов живее там

Фиг. 2. Снимка на Хелене Петерс и Теодор Траянов, отпечатана като пощенска картичка. На гърба ѝ е едно от писмата на Траянов до К. Христов с щемпел 18.06.1912 Zehlendorf (БДА, ф. 131 к. оп. 1, а.е. 637, л. 17)



Фиг. 3 Пощенска картичка „Утро“, изпратена до Вл. Василев от Траянов в началото на 1906 г. (БДА, ф. 373 к. оп. 1, а.е. 211, л. 4)





Фиг. 4 Пощенска картичка със сградата на „Сецесион“, изпратена от Траянов до Вл. Василев през 1904 г. (БДА, ф. 373 к. оп. 1, а.е. 211)



Фиг. 5. Пощенска картичка от серията „Mignon“ с Рета Валтер



Фиг. 6. Макс Клиггер. Бетовен (1902)

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

МУЗИКАЛНИЯТ ПРИНЦИП: ТРАЯНОВ—ЯВОРОВ, ТРАЯНОВ—ЛИЛИЕВ, ИЛИ КРАЯТ НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ КАТО ОТЛОЖЕНОСТ В ЕЗИКА

Резюме. Студията следва два паралелни, но сплитаци се сюжета. Единият е линейното развитие на Траяновата поезия като процес на херметизация на поетическия език, т. е. последователно, целенасочено изчистване на всяка референциалност към реалността. Така поетическият език на Траянов стига максимално близо до музикалния, ареференциален по природата си. Това е и вторият акцентиран сюжет в студията. Процесът достига крайния си вид в книгата „Пантеон“ именно защото тук концептуално се предполага максимална отвореност към външна реалност; тя обаче е елиминирана. Поетическият език на Траянов е разгледан като противоположен на Лилиевата „музикалност“; музикализацията на Траяновата поезия е от коренно различен – не мелодичен (песенен), а структурен (симфоничен) тип. Личният онтогенезис на Траяновата поезия е проектиран в литературноисторически: именно чрез нейния структурен, силно рационален, математически „симфонизъм“ българският символизъм постига своя абсолютен край/телос.

Ключови думи: Т. Траянов, символизъм, сецесион, поетически език, музикализация

1.

1. Ще предложа една най-едра идея за мястото на Теодор Траянов в големия литературноисторически – но и поетологичен! – сюжет на българския символизъм, на неговото пораждане, развитие и залез. При което не само не мога да отделя едната страна в този сюжет, развойно-историческата, от другата, поетологическата, но същността е тъкмо в тяхното сливане.

Мястото на Траянов тук е двояко. Обикновено присъствието му се търси в началото на сюжета, в спора около появата на символизма в българската поезия. По-малко се говори за другия, противоположния край. Тъкмо върху него аз ще съсредоточа усилията си.

Що се отнася до преекспонирания казус около началото – „Нов ден“¹ contra „Песен на песента ми“², той може да е значим само като част от об-

¹ Художник, I, 1905–1906, бр. 3-4, с. 17.

² Мисъл, XVI, 1906, кн. 4, с. 225–227.

щата картина. Пораждането на символизма – или на определени условия, които предпоставят появата му – не е еднократен акт, а кумулативен процес. Границата между началото и подготвящите го натрупвания не е толкова лесно определима. Символизмът зрее в поезията на Яворов в целия период между 1900 и 1904–05–06 г., в неразривна връзка с една нова, декадентска чувствителност. Но това зреење също така има както своята теоретико-философска основа в цялостната естетическа платформа на сп. „Мисъл“ през 1890-те, и по-точно в психологизма на д-р Кръстев (както великолепно показва и последната книга на Румен Шивачев), така и в някои външни, наглед случайни, ала подчинени на скрита закономерност предпоставки, като шестмесечния престой в Нанси през 1906–07 г.

Изобщо за автохтонен произход на явлението можем да се говори само в относителен смисъл, и то не заради рефлекторната презумпция за принципната вторичност на българския културен процес спрямо европейския – елементарно и лесно обяснение. А преди всичко заради наличие на един общ „дух на епохата“ във вид на констелация от разноредови фактори, в които българският литературен процес се развива, съзнавано или не, като част от общеевропейския, в състояние на динамично равновесие, на активен, двупосочен обмен между „външни“ и „вътрешни“ фактори

Именно за да тушира „външните“ контекстуализации, където приоритетът несъмнено принадлежи на Яворов, Иван Радославов предпочита да наблегне върху автохтонния характер на явлението *като дух*, за да изтъкне първенстващата роля на Траянов: символизмът като органично, закономерно възникнал в логиката на българското национално битие, чийто есенциален израз е тъкмо поезията. Точно тук, между външните влияния-натрупвания и същинското „българско“, национално начало той поставя границата между предходника Яворов (българският Бодлер) и същинския символизъм в лицето на Траянов. Концепцията на Радославов е безкомпромисно телеологична – не само Яворов, а всичко състояло се в българската поезия до този момент съставлява само поредица от стъпала, изкачващи към Траяновата поезия: „Дълго време се говори за екзотичността на движението. Обаче времето показва, че то съставя в своя дух една органическа проява на националната ни същност, въпреки привидната му отчужденост. Българският символизъм е приемник на заветите в предшествващата българска литература. Той изхожда и е кръвно свързан с Ботева, Пенча Славейкова и Яворова – най-непосредствените и близки нему.“³

Освен телеологична, концепцията на Радославов е и ретро-конструирана: разбира се, самоестествено и дори неизбежно е да се говори за национална същност и национален дух през 20-те и 30-те години – това са ключови концепти в колективния речник на епохата. Но това също така е и *собствената, вътрешна* същност на епохата; и тъкмо там обективно е мястото на Траяновата поезия в „големия“ разказ на българската литература и в

³ РАДОСЛАВОВ, И. *Българска литература (1880–1930)*. София: Ст. Атанасов, [1935], с. 195.

по-малкия на българския символизъм.

И с това стигаме до по-важния проблем, който ще ни интересува тук – за *края на българския символизъм*, за *изхода*.

Но неговият изход в абсолютен, субстанциален – не в историко-развоен смисъл. Не в онзи външен, литературноисторически план, който отдавна е изяснен: „оварваряването“ на българската поезия в периода на войните и непосредствено след това, „завръщането“ при изгубената реалност, при корените, „към първичните сили на земята и народа ни“, както заявява една важна статия на Фурнаджиев⁴ (впрочем пряко насочена срещу Траянов и фаворизирането му от кръга „Хиперион“). Тук, на това равнище, символизмът има много краища в отделни персонални поетики, но всички водещи, общо взето, в една посока: Дебелянов, Гео Милев, Людмил Стоянов, Фурнаджиев, Разцветников, Смирненски; в един специфичен аспект и Лилив, Далчев...

Мястото на Траянов тук е особено; то е от друг ред. А именно: *краят на българския символизъм вътре в рамките на собствения му език*. Не като акт на излаз от него, на напускането му, а точно обратното – като навлизане все по-навътре в езика, все по-надълбоко. Като изпадане в езиков херметизъм. (Би могло да се каже също мумифициране в езика, или *езиковизация* – понятие, вече използвано от мен.)

Краят като отказ от край, като безкрайно отлагане. Като *отложечност* в езика, и в двете значения на думата – времевото и субстанциалното: отлагане във времето и утаяване в дъното на езика.

2. Поетиката на Траянов продължава и довежда докрай един процес, въведен в модерната българска поезия от Яворов и теоретически назован с формулата „минаване по моста на декадентството“. А именно – херметизация на поетическия изказ, т. е. довеждането му до ареференциалност спрямо реалността – „външна“, веществена, историко-социална, и „вътрешна“, психологическа. (Делението е условно, доколкото спрямо самия език всички те са „външни“.)

Поетическият изказ като формулно стилизирана езикова структура, състояща се от образи-клишета – свръхличен език, израз на едно общо, витаещо във въздуха усещане за модерност, както е разбираана тя в епохата, когато едва е преодолян наивният („вазовски“) начин на разказване на света и човека.

Микроструктурата („азбуката“) на този език (който в книгата си за възникването му у Яворов⁵ наричам „езика-Безсъници“) е сецесионна по своята образност, а психологическата му основа – декадентска. Той води към силно опосредстване и дори скъсване на референциалните връзки с реалността – основна черта на модерното изкуство, чиято природа е а-природ-

⁴ ФУРНАДЖИЕВ, Н. За новата поезия. – *Днес*, I, № 25, 15 апр. 1925.

⁵ АНТОВ, П. *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*. София: Просвета, 2009.

на, т. е. немиметична, символична.

От друга страна, тъкмо тази пределна формализация на изказа прави този тип поезика много лесна за имитиране и версификация. – Като прибиавим и аурата на „новото“ и „модерното“, която излъчва, става ясно бързото му избуяване – ситуация, в която почти се сливат „оригинал“ и „копие“: епигоните плъзват навред из литературните издания почти едновременно с Яворовата поезия.

Механизма на въвеждането на този свръхезик от Яворов през 1904–06 г. съм се опитал подробно да разгледам в посочената книга от 2009 г. Тук ще ме интересува ролята на Траянов в по-нататъшното разгръщане на този вътреезиков сюжет, в довеждането му докрай, до възможния предел.

Защо казвам „вътреезиков“?

Сюжетът има, разбира се, своята процесуалност във времето, която неизбежно е и литературноисторическа. Тя обхваща цели три десетилетия, каквото е отстоянието между наченките му в Яворовата поезия и книгата „Пантеон“ от 1934 г., която бележи връхната точка в този процес на херметизация на езика.

Но точно в този случай, когато говорим за херметизация, овечностяване, времевата протяжност е относителна, тя практически е блокирана, доколкото всичко се случва *вътре в параметрите на езика* като абсолютна, затворена в себе си структура. – Езикът като *модус* на това блокиране, на отстраняване на Историята (във всичките ѝ проявления) като външна референциална реалност.

3. Би могло да се каже и другояче – че това е сюжетът за *музикализацията* на модерната поезия. Стремехът за максимално приближаване към чистата абстракция на музиката. Свеждането на всяка външна реалност до едно настроение, *Stimmung* – есенциалност, изчистена от миметични референции. Лирическият изказ, за разлика от епическия, въздейства пряко върху съзнанието на читателя, без посредник⁶, и с това се доближава максимално до музикалния принцип. А от всички видове лирически изказ/език най-близо до него е символистичният.

Миметичната природа на лириката в собствените рамки на литературата, на литературния език, е музикална (или максимално близко), доколкото неин субект е един „вътрешен“ Аз, идеално съвпаднал с „външния“ свят-природа. (За да „сочи“, да реферира към нещо, музиката не е принудена да го имитира, както правят това други изкуства, например литературата или живописата.)

Тъкмо този собствено езиков аспект на въпроса ни е важен тук – процесът на *музикализация* на поетическия език у Траянов. При което музика-

⁶ Теза, подробно разгърната от Атанас Натев с оглед на дискурсивната отлика между трите рода: лирика, епика и драма (вж.: НАТЕВ, А. *Подстъпи към теория на драмата*. София: Наука и изкуство, 1972).

та е разбираана не като *мелос* (мелодичното, песенно начало в музикалния език), а в питагорейското ѝ сближаване с математиката, като „езика“ на космическата хармония. (В този смисъл са важни изказванията на Радославов за „сизелирания“, „математически точен“ стих на Траянов.⁷⁾

С оглед на отношението между външния свят-природа и вътрешния свят на Аза, този развоен процес може да бъде определен като преход от Аз към език. Най-напред като напускане на пряко конфесионалния, психо-биографично определен Аз. Но още повече – на една следваща степен – като преход от романтическия, органично избликващ Аз-природа към една хипертрофирала езикова структура, функционираща в собствените си параметри, без излаз навън, към някаква външна определеност, към психо-биографичното, разбираемо като природа.

Такъв процес на *езиковизация*, т. е. на максимално приближение към математизирания език на музиката, претърпява модерното изкуство във всичките си езици. Подобно на отчетливо двупериодния Яворов, и младият Моне е лиричен, докато постепенно, със сурова самодисциплина се освобождава от лиризма в името на похвата, разтваря напълно собствената си личност в него (индивидуалното напълно „се слива с програмата и може почти изцяло да бъде изложено и описано чрез нея“, по думите на един теоретик⁸⁾; още по-пълно, по-съзнателно целенасочено във вид на „програма“ е това сливане/разтваряне при Съора, където живописният език, сведен до математическа формула, напълно прогонва природата от творбата, т. е. сюжета и чувството (а преди Съора сме минали през зачатъчния кубизъм на Сезан или безобемното живописване с чисти цветни петна у Гоген).⁹⁾

Докато при Яворов процесът е сравнително ясно обособен от една граница – прословутото „минаване по моста на декадентството“, то у Траянов движението, така да се каже, е постепенно ускорително, по линия, която става все по-стръмна. Това става чрез постоянно и целенасочено преработване на ранните творби в името на все по-пълно изличаване на всяка „външна“ и „вътрешна“ референциалност, докато в един момент, в края на пътя през 30-те години, в творбата не остане нищо освен език. По подобен начин у късния Моне, автора на сериите с Руанската катедрала, скалите в Етрета, лондонския Waterloo bridge или баналните купи сено, сюжетът е напълно елиминиран като несъществен заради живописния ефект: той просто е очертаван върху платното с предварително изрязан шаблон, за да се пести време. Сходен в същността си, макар и противоположно насочен – не към

⁷ РАДОСЛАВОВ, И. Цит. съч., с. 190, 191, 206. В личностен, психо-биографичен план можем да припомним тук и впечатляващите способности на шахматист, които има Траянов.

⁸ ШАЛДА, Ф. Импресионизмът: развитие, резултати и наследници. – В: Ф. К. ШАЛДА. *Безсмъртие на творчеството*. Варна: Георги Бакалов, 1984, с. 142 (прев. Ст. Бошнаков).

⁹ Развойната линия, водеща от Ван Гог към фовизма и експресионизма, обаче е различен, паралелен и дори противоположен сюжет, доколкото „вътрешният Аз“ тук не е потиснат заради „технизацията“ си в езика, а се слива с него: самата експресия на съзнанието е *този* език.

импресионистичния ефект, а към дълбоката структура (и затова по-близо до Сезан, отколкото до Моне), е похватът на Траянов в „Пантеон“, където ни е дадена цяла галерия от исторически образи, биографии, епохи, които обаче безлично се размиват в математическата универсалност на артикулиращия език. – Но в основата на този процес на езиковизация стои прогонването на *артикулиращия* поетов Аз.

Езикът на модерното изкуство, това е езикът на математиката: доколкото е модерен, той се стреми към максимално доближаване-сливане със синтетичния език на математиката, и по-точно – на геометрията. Според Галилей (и след Галилей) езикът, на който човекът е длъжен да общува с природата и да получава нейните отговори, са кривите линии, кръгът и триъгълникът, а не езика на здравия смисъл, нито този на чистите символи¹⁰; не наивната, *органична* спонтанност на „душата“. Линията, кръгът и триъгълникът – това е елементарната „азбука“ в езика на Сезан. Промяната в езика на модерното изкуство следва цялостната тенденция на позитивистка „технизация“, „машинизация“ на науката под знака на математическия чист *logos*, която не е нито „практическият разум“ на буржоазния житейски прагматизъм и утилитаризъм, нито „чистият“ символ на средновековно-платонисткия номинализъм. Този математико-геометричен език във времевите изкуства – това е езикът на музиката, „чистият“ език. Именно към него върви поезията – не само в антибуржоазния си апрагматизъм (социалният свръхжест на декаданса), но също като абстрахира *органичния* свят на „душата“, на Аза в конкретното му „вътрешно“, психологическо, и „външно“, социално-историческо, битие в един пределно изчистен, математически-музикално структуриран език – крайната, абсолютна фаза на символизация, на пълното поглъщане-разтваряне на органичното естество в една чиста символна структура, която го замества и стилизира.

4. Да припомним двойния модус на разглеждания тук сюжет – развоен, литературноисторически, и същевременно субстанциален, абсолютен (именно доколкото се разгръща *вътре* в собствените параметри на поетическия език). – Заслугата за това прещракване от Аз към език в историко-развоен аспект е на Яворов, макар че самият той докрай отказва да приеме пълната херметизация в езика, която го застига в лицето на сонм епигони. Херметизация, която самият той свързва с поезията на Траянов (известният експеримент, фиксиран в анкетата на Арнаудов¹¹), при това – на младия Траянов; още по-силно този процес на „езиковизация“, който Яворов пародира (той го нарича физиологизъм), се

¹⁰ Александър Койре („Галилей и Платон“). Цит. по: КОЙРЕ, А. *Очерки истории философской мысли*. Москва: Прогресс, 1985, с. 129.

¹¹ АРНАУДОВ, М. *Към психографията на П. К. Яворов*, § 20 (София: Държавна печатница, 1916, с. 33–34). За съжаление, от тази импровизация не остават следи. Но по-късно Михаил Кремен – един от епигоните впрочем – повтаря експеримента от свое име, прилагайки резултата в двутонния си епос на епохата (вж. „Романът на Яворов“, т. 1, 1959, с. 289–290).

засилва и фундаментализира в късната поезия на Траянов.

Точно в този случай експериментални импровизации като тази на Яворов, а по-късно и на Кремен, са важни по ред причини. Те преди всичко са „оголване на похвата“ във високия смисъл на руския формализъм (Тинянов). Но още повече „оголване на занаята“ в смисъла, в който Колингууд прави подробно разграничение между същността на творческата дейност (като такава, *творческа*) и онова първично умение, сръчност на занаятчията, което етимологично лежи в *τέχνη* и *ars*.¹²

И така, когато изследваме процеса на „езиковизация“ на поетическия език, не бива да изпускаме от поглед общия план на модерното изкуство в още по-общия контекст на модерността, която във всичките си аспекти – в т. ч. и езика на изкуството – се разгръща под знака на техниката и технизацията. Калкирайки опита на европейския модернизъм от втората половина на XIX в., Яворов задава една посока в българската поезия, която ще бъде доведена до възможния си предел. В този процес на доразвитие, едновременно историко-развоен и субстанциален, мястото на Траянов е специално, непобиращо се в определението „епигон“ (макар че тъкмо десетките епигони, масовизирайки процеса, му придават обем и видимост).

Още по-показателно е, че самият Яворов сам категорично се дистанцира от този процес, който сам волно или неволно е стартирал, при това съзирайки най-опасната, образцовата му крайност тъкмо у Траянов. У Яворов „техническата“, собствено езикова страна на проблема се слива със социално-психологическата – освен „физиологическа“ (т. е. лишена от психологическа дълбочина, от вътрешен обем), той нарича тази поезия декадентска. С това предоставя силен аргумент както на Радославов, за да свърже той същинското начало на „новата“ (символистична) поезия с Траянов, отправяйки автора на „Безсъници“ сред предходниците, така и на Кремен, който ще равнопостави и двамата като нейни създатели в едно общо поле на „декадентско“ и „езиково“, където езикът е израз, артикулация на една нова, болезнено модерна чувствителост, имаща едновременно вътрешен, психологически, и външен, социален, статус.

2.

5. Да се върнем към най-ранния цикъл на Траянов „*Regina mortua*“ в сп. „Художник“ от края на 1905 г.¹³, и по-точно към третото стихотворение в него, „Демон“, за да очертаем една езикова ситуация и да направим анонс към бъдещото ѝ преобразуване. Ето го цялото:

Ах, остани! И твойта дива радост

¹² Вж. бълг. прев.: КОЛИНГУД, Р. Дж. *Принципи на изкуството*. Б. м.: Канев музик, б. г., с. 65 и сл.

¹³ Художник, I, 1905–1906, бр. 3-4 (31 октомври 1905 г.), с. 16–17.

*у мойта кръв отново потоци...
Но смъртната на щастие то сладост
налей в душата ми... нека тя заспи.
Тогаз ела!... хапи, с ногте жестоко
със смях раздръфвай моето сърдце,
очи в очи ми впивай пак дълбоко...
Но обгърни ме с трепетни ръце!*

*С настръхналото щастие подйеми ме,
с кръвосмуканиците му пипала,
в предсмъртен вихър понеси ме
на твоите черно-пламнали крила.
Разкъсвай моя труп, сърдце нека стене,
и в мойта смърт насита потърси...
Тогаз вземи на твоите колене
глава ми... в устни сладост поръси.*

Това стихотворение е интересно ако не със собствените си качества, то с други неща. Включително и защото то парадоксално контаминира две емблематични Яворови творби – едната чрез сюжета, другата чрез наслова си. Това са „Угасна слънце“, публикувано малко преди това в сп. „Мисъл“ (кн. 6 от лятото на същата 1905 г.), и едноименното „Демон“, което ще се появи през следващата 1906 в „Мисъл“ (кн. 4). Женското хтонично чудовище от „Угасна слънце“, чиято доброволна жертва е мъжкият лирически Аз, е погълнало (чрез наслова) властващото мъжко демонично начало.

Половата определеност има своята езикова модалност. Женското чудовище-демон, обект и адресат на лирическия изказ, е в модуса на плътта, то е разточително изобразено в цялата си органична телесност. Мъжкият Аз е запазил духовната си модалност, но тя е инверсирана: сведен до глас в състояние на халюциноподобна изстъпленост, той призовава към собственото си похищаване-убийство.

Стихотворението на Траянов е създадено между тези на Яворов. Това блокира всякакви питання за възможни персонални влияния. Размива ги в сферата на общия „дух на епохата“, който има своята езикова артикулация, в която индивидуалните поетички се разтварят.

Приликите и отклоненията са от граматическо естество. Стихотворението на Траянов се явява силно съгъстен образец на един общ, колективен език в българската поезия около 1905 г., който приехме да означим като „езика-Безсъници“, отчитайки заслугата на Яворов за въвеждането му, но не и без известна условност. Този колективен език е силно формулен, състои се от набор образи-клишета, „внесени“ от западната модерна поезия след Бодлер, които се комбинират и прекомбинират в различни, не много на брой варианти. Точно това наблюдаваме в трите творби: комбинации на отделните елементи, вариращи един архетипов сюжет в рамките на общия език.

Но в ранната поезия на Траянов се вихрят и различни, точно обратни „стихии на пола“, по думите на Моис Бенароя: половият антагонизъм е решен в духа на крайния мизогинизъм на Стриндберг и Вайнингер. Демоничният мъжки дух е трансформиран в противоположна посока, към органичното: мъжът-звяр, който властва над жената (отвъд „конвенционалното чувство за порядъчност“)¹⁴, докато женската фигура, обратно, е серафизирана, както у Яворовото стихотворение „Демон“, където, символ на невинност и чистота, гълъбицата съдържа християнски конотации със Светия Дух.

Ще видим по-нататък как се променя мъжкият Аз. Промяна, която – ако разтворим собствено поетологическия („езиков“) сюжет в поетико-развоен – означава еманципиране на зрелия Траянов от сецесионния „език-Безсъници“, от сянката на Яворов.

6. Пресилено би било – но и не невярно – да се каже, че Траянов се появява в българската поезия като един от епигоните на Яворов, и същевременно мястото му сред тях е особено (в сравнение с поети като Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Тр. Кунев). М. Кремен специално изтъква ефекта от появата на младия, никому неизвестния поет в „Художник“; за него въпросът за основоположника на модерната поезия не стои – те са двама.¹⁵

Първият цикъл, който изведнъж налага името му – „Regina mortua“, – е изпълнен в отявлено „нова“, декадентско-сецесионна образност¹⁶. Той борави с целия образен репертоар, започнал да навлиза в „големия разказ“ на българския модернизъм чрез Яворовата поезия след 1903 г., който очарова с аурата на новост и модерност и по това време вече се е превърнал в „общо място“ (все демони, вампири, хищници, змии, нощни сенки и безплътни духове, все проклетия, ридания, луди кикотения и крясъци или голготи, ковчези и некролози и т. н., както го описва Кремен¹⁷, сам в групата). Започнал е да придобива статута на „колективен език“, съставен от формулни образи-клишета, едновременно „пасивни“, интазни, израз на морно-меланхолна резигнация („нецъфнала мечта“, „сънна младост“, „молящи сълзи“¹⁸), и „активни“, екстазни, стихийно-демонични: предсмъртен вихър, черно-пламнали крила, кръвосмукащи пипала, или мазохистични вопли от типа: „Тогаз ела!... хапи, с ногте жестоко / със смях раздръфвай моето сърдце...“.

¹⁴ „Всеки може би неволно ще изтръпне, когато се натъкне на най-безумното буйство на звяра у Траянова: – а туй става, защото бива накърнено конвенционалното чувство за порядъчност“ (БЕНАРОЯ, М. *Теодор Траянов и неговият мир*. София: Книгоиздателство Хиперсион, 1926, с. 43, 45).

¹⁵ КРЕМЕН, М. *Романът на Яворов*. Т. 1. София: Български писател, 1972, с. 564.

¹⁶ Накратко, в първото понятие влагам по-едро, психо-социално значение, а във второто – строго езиково: онзи поетически, образно-метафоричен език, който артикулира декадентската чувствителност, декадентското отношение към света. (По-подробно вж. в посочената книга „Яворов–Ботев: модернизъм и мит“, Трета част.)

¹⁷ Цит. съч., с. 561.

¹⁸ Стих. „Звънлив усмех“ от цикъла „Regina mortua“.

Тази силно пластична природа предполага лесна визуализация. Същия тип конвенционална образност разпознаваме и в оформлението на самото списание: заглавките и канцовките, винетките, илюстрациите – и те, подобно на образите, съставляващи поетическия език, са внесени от Европа (включително и от „репертоара“ на сп. „Югенд“, според спомените на издателя Павел Генадиев¹⁹). Френската дума ‘клише’ (cliché) тук е особено важна, доколкото в първото си значение тя означава способ в типографията в най-пряк, технически смисъл, а във второто води към метафоричен пренос в поезията: словесно-образни конструкти, чиято фреквентност в най-голяма степен създава колективния характер на определен литературен (поетически) език – разкрива го именно като *език*. Онази крайна формализация, граничеща с формулност, която го стилизира максимално, затваря го в собствените му рамки, понижавайки до минимум референциалните му възможности спрямо всяка „външна“ реалност.

Сецесионният език, от който тръгва Траянов в първите си публикации, се включва в един вече разработен, в разгара на налагането си, колективен език, който в конкретния контекст на сп. „Художник“ лесно прелива във визуалния си аналог в ситуация на насрещен „превод“ – „клишетото“ в двете сливащи се значения на думата. (Изобщо сливането на живопис и поезия в общ визуално-словесен „език“ е концептуална кауза за „Художник“, предмет и на теоретично осмисляне.²⁰) Шедьовър на това сливане ще стане книгата „Безсънници“, чието оформление от художника Христо Станчев калкира стила на австрийския *Sezession* и френския *Art nouveau*, също както самите стихове на Яворов правят с френски, немски и белгийски (Метерлинк) образци. При цялата си изкуственост – във вид на кошмарни видения и халюцинации – репертоарът на Яворовата сецесионна образност (черепи и скелети, държащи коси, купища мъртвци, сфинксове и чудовища, демони с размахнати криле) е веществено зрим, конкретен в своята фактура. Илюстрациите на Хр. Станчев предизвикват не едно възражение със своя предметен реализъм; но те реализират една потенция, обективно – и същностно – налична в самата поезия на Яворов, в „езика-Безсънници“. (Този генеративен сюжет обаче е двупосочен: илюстрациите на Хр. Станчев към Яворовите „безсънници“ и „прозрения“ възпроизвеждат в обратна посока един възможен начин на възникване на тяхната поетическа образност не само и дори не толкова от самата поезия на Бодлер, колкото от илюстрациите към нея на художника Тони Жорж Ру, според едно досещане на Г. Найденова-Стоилова²¹.) Въпреки резервите на

¹⁹ ГЕНАДИЕВ, П. *Кратки характеристики и спомени за художниците-сътрудници в списанието ми „Художник“*. Спомени и факти за създаването и разпространението на литературно-художественото списание „Художник“ (1905–1909). София: б. и., 2016, с. 169, 149. Останалите винетки са специално изработени от български художници: Хр. Станчев, Ал. Божинов, С. Скитник, Хар. Тачев, Н. Петров и др. (пак там, с. 161–166).

²⁰ Вж. напр. едноименната статията на Рикарда Хух „Модерна поезия и живописство“ (бр. 19–20 от юни 1906, с. 19–22; прев. Ал. Балабанов).

²¹ СТОИЛОВА-НАЙДЕНОВА, Г. *Пътят към драмата*. София: Наука и изкуство, 1962, с. 239. Вж.

мнозина, а и на самия Яворов²², оформлението (заедно с необичайния формат in quarto и луксозната хартия) допринася в огромна степен за „модерното“ впечатление, което книгата прави: новият полъх, който тя внася в българската поезия. Впечатление, съизмеримо само с „На Острова на блажените“, когато книгата работи по тотален начин, като Gesamtkunstwerk, като взаимодопълващо се съзвучие на текст и оформление.²³

Налагането на този нов език става през първото десетилетие на века – разцветът на позакъснялата българска Belle Époque, изискваща *собствения си* език, в който декаданс, сецесион и символизъм са по-скоро съставки на една обща смес, отколкото строго разграничени явления. Лаборатория на този нов език са литературните издания, където визуалното оформление в идеалния случай се слива с литературното съдържание. Сред тях на първо място се откроява „Художник“. Показателен е самият факт, че списанието, еkleктично по природата си, се оказва първата трибуна на „модерното“ в най-младата българска поезия случайно, неволно – не в резултат на определена естетическа „програма“; то приютява един колективен език, спонтанно избуяващ в този момент.

Невъзможно е при създаването на този нов език да се отнема приоритетът на Яворовата поезия, но тя не бива и да се абсолютизира. В лабораторния кипез трудно може да се отдели една посока на въздействие: дори „връстни“ поети като Яворов и Кирил Христов са се повлекли да подражават на по-младите, според една прочута фраза на П. П. Славейков, претопени в анонимното войнство на „дечурлигата“, сред които по това време е и Траянов (наред с Ем. п. Димитров, Людмил Стоянов, Николай Райнов, Трифон Кунев, С. Скитник, Хр. Ясенов, Дебелянов, Лилиев). Отношението е по-скоро дифузно, отколкото на еднопосочно влияние, например от зрелия поет Яворов към младия Траянов, ако персонализираме сюжета (включително и с оглед на добре известната реактивност на Яворов, доказал уменията си да заема чужди мотиви и похвати и прекарвайки ги през силния си темперамент, да ги превръща в „свои“: случаят с „Лист отбрулен“ е само най-известният, но съвсем не единствен).

В тази ситуация тъкмо с мощната си индивидуалност, а и със своята известност по това време, Яворов е този, който олицетворява, буквално дава лице и име на новата поетика. На новия език, който постепенно е започнал да се ражда след 1903 г., т. е. след рухването на социалните и революционните илюзии на поета, но определящ фактор несъмнено е четенето на европейски поети. И същевременно роля в изработването на този език

също: АНТОВ, П. *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*, с. 207 и др.

²² КРЕМЕН, М. Цит. съч, с. 150.

²³ В тази връзка би могло да се изрази съжаление за пропускането на едно друго, трето след „На Острова на блажените“ и „Безсъници“ явление–Gesamtkunstwerk в българската поезия от този период, а именно книгата „Сън за щастие“ във вида, в който е била създадена в напълно готов вид от художника Харалампи Тачев. За съжаление, П. П. Славейков не приема визуалното решение на Х. Тачев и книгата остава нереализирана.

имат и необистрените налучквания на най-младите („рошавите дечурлига“), самите те, от своя страна, импулсирани, наред с европейските образци, и от Яворовите открития след 1903 г., а в един по-широк, собствено *декадентски* смисъл – и по-ранни, след „Нощ“ (1900). Този колективен език, сецесионен по своята образност, нарекох „езика-Безсъници“ не толкова защото едноименната книга на Яворов е неговата единствена родина, а защото (и това е леката корекция, която тук правя) тя, плюс цикъла „Прозрения“, най-пълно и най-престижно го олицетворява, възплъщава.

7. А сега ще се върнем към поетиката на Траянов с един дълъг скок напред във времето.

По подобен начин, в търсене на словесно-визуален синтез, ще бъде оформена третата книга на поета „Български балади“ (1921): илюстрациите на Сирак Скитник имат равностойна роля с поетическото слово в съизграждането на езика ѝ.²⁴ – Но това е свършено друг, различен език.

В книгата се забелязват трансформации, които я правят особено важна, прагова в развитието на Траяновата поетика. Тук поезията е близо до една *разпознаваема* „външна“ политико-историческа реалност. Но тази реалност е абстрахирана в езика на артикулацията си – един нов поетически език, който оттук насетне ще става все по-*разпознаваемо* „*траяновски*“; заличени са всички следи от предишния.

Оттук насетне Траянов последователно ще преработва ранната си поезия, ще я „превежда“, или по-точно ще я пренаписва, често пъти до пълно скъсване на връзката, до създаване на различна творба.²⁵ Целта е абстрахиране и стилизиране на поетическия език, очистването му от декадентски формули и фразеологизми, от „визиите на патологичното“ и екстатичния физиологизъм в духа на Пшибишевски и модното вайнингерианство, по думите на Б. Дакова²⁶. Тоест – премахване на всички елементи, съставлявали „азбуката“ на сецесионния език.

Така, в кризисната точка на пречупване след Войните Траяновата поезия осъществява своя изход от индивидуализма и болезнения психологизъм на предишната епоха във вид на систематичен междуетников превод: *замяната на визуалната природа на колективния „език-Безсъници“ с музикален*. Изобразителната „нагледност“ на орнамента, характерна за сецесиона, е отстъпила на „музикалната“ абстракция.

²⁴ Вж. за този синтез пунктуалното изследване на Мирослав Дачев „Слово и образ“ (София: НБУ, 2003).

²⁵ Процесът на последователна и целенасочена замяна е прецизно проследен/реставриран в ред изследвания на Бисера Дакова, най-цялостно в монографията „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache“ (Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 2009).

²⁶ Цит. по едноименната статия, пораждаща за посочената книга: ДАКОВА, Б. Неантологичният Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 153. Авторката подробно разглежда образа на декадентската жена и мизогинните мотиви в ранната поезия на Траянов.

Но музикалният принцип на Траяновата поезия е от изцяло нов, неяворовски тип. Няма нищо общо с неравноделните, задъхани синкопи на Яворовия стих, бил той от квазифолклорен тип („Калиопа“) или от „модерен“, какъвто е в книгата „Безсъници“ (стихотворения като „Две хубави очи“, „Блян“, „Ледена стена“, „Дни в нощта“, „Без път“, „Демон“, „А ти умираш“) и още повече в цикъла „Прозрения“ („Аз страдам“, „Стон“, „Слова“, „Не бой се и ела“, „Все пак“, „Две души“, „Молитва“, „Призраци“, „Покаяние“, „Шепот насаме“, „Да славим пролетта“, „Молете неуморно“ и др.).

Неравноделният ритъм на Яворовата лирика се бори с мелоса, насича го и го взривява. У Траянов базисното напрежение между мелос и ритъм, структуриращо музикалния език, е елиминирано; музикалното в неговата поезия след „Български балади“ работи в друга плоскост, на друго равнище.

8. В най-ранната си поезия Траянов е във вращащото гърне на колективния „език-Безсъници“, наред с епигони като Балабанов, Кремен, Борина, Victus, Пепо, Скитник, Неволин, Лютаков, Йотов, Йовков, Бабеv, Булев, Дулев (имя им легион). – Но Траянов е самостоятелна, паралелна творческа фигура. Мимолетното докосване на неговата поезия до Яворовия „език-Безсъници“ само маркира точката на отгласване – онова езиково статукво, което отгук насетне ще подлежи на активно, целенасочено преодоляване. Поезията му изразява един следващ етап в саморазвитието на символистичния език и тъкмо това я прави важна за „големия“ метасюжет на българския символизъм. Отгук насетне, в протежение на няколко десетилетия, поетиката на Траянов ще търпи развитие, но това развитие ще е все повече в посока *навътре* – на затваряне в езика: стихотворението като херметическа, затворена в себе си езикова структура със силно понижена, практически анулирана – или близко до нулата – референциалност, „вътрешна“ и „външна“.

Доколкото този процес прогресивно ескалира, за да достигне краен интензитет в късната поезия, именно късният (и „средният“, „преходният“) Траянов ни интересува тук – последната фаза, когато сецесионната екстатика на равнището на отделния образ е напълно преодоляна посредством противоположен процес на охлаждане, статизация, монументализация. Този процес на охлаждане е подчинен на един нов принцип, който не е изобразителен, а музикален; и в същото време не е музикален по начина и в смисъла, в който Яворовата лирика оперира с музикалния ритъм.

Ще поставя акцент върху две книги, в които този процес е особено изразен, но по различен начин, по своему доведен до предела си. А именно „Песен на песните“ (1923) и „Пантеон“ (1934).

3.

8. „Песен на песните“ е по-скоро преходна творба. Тя бележи „превключване“ към един свръхезик, който, подобно на космическа антима-

терия, поглъща всякаква „външна“ реалност, блокира всяка референциалност.

Това „превключване“ минава през *дълбок синтез* между индивидуалния Аз/глас, относително експлициран в най-ранната Траянова поезия, концептуално събрана в „Regina mortua“, и „външното“ колективно-историческо битие, каквото го имаме в „Български балади“. Но тази тенденция към синтез е диалектическа: в процеса на реализацията си тя е преодоляване на вътрешни хетерогенни енергии. Ако по-късно поетът е склонен да се откаже от „Български балади“ в полза на „Песен на песните“ (изказване пред Владимир Русалиев²⁷), то е навярно защото в нея балансът все още е нарушен в полза на Аза и в ущърб на Езика.

Именно забулването, изличаването на „външния“ план ще се състои оттук насетне, неговата стилизация и монументализация в една херметически затворена езикова структура. Процесът ще протича в два лирически сюжета. За пръв път те се срещат в „Песен на песните“, макар все още обособени един от друг. Но тъкмо тук е зададена тенденцията на синтез, който в пълния си вид ще бъде реализиран в последната книга на поета – „Пантеон“.

Въпреки езиковата хомогенност, в книгата (цикъла, поемата) „Песен на песните“ се забелязва относително ясна двуделност: Трета вигилия стои обособено, сякаш прикачена към Първа и Втора, съставляващи първия дял, който е композиционно рамкиран от две стихотворения – „Посвещение“ и „Chorus mystikus“.

Тази скрита, графично неозначена двуделност в композицията възпроизвежда журналната публикация на петте творби в сп. „Хиперион“ малко по-рано през същата година: първите две вигиилии плюс двете рамкиращи стихотворения – в кн. 8; третата вигилия самостоятелно в следващата кн. 9-10.

Но по-важно е, че композиционната двуделност има своите основания в лирическия сюжет: въпреки близкия стил и език, се разказват два различни сюжета, интерфериращи помежду си, телеологизирани в обща посока. Общият, номинално зададен ключ към тази хомогенно-разривна ситуация е Соломоновата „Песен на песните“, гдето действащи фигури са мъжът и жената, в ролята на жених и невеста, а над тях стои Бог. Този първи план (пласт) на лирическия сюжет, богато импрегниран със символика, се разгръща в първата част на творбата, в Първа и Втора вигилия. Тук властват фигурите на Мъжа и Жената, на мъжкия лирически Аз-глас и един женски ти-обект, и въпреки че отношението помежду им е силно серафизирано, в основата, също както в песните Соломонови, разпознаваме затаен еротичен елемент, който ретроспективно ни спомня ранната, сецесионно декорирана лирика на поета. – В Трета вигилия този любовен сюжет придобива второ, символично решение, ключ за което може да е тълкуването, което св. Атана-

²⁷ В разговор от 25 септ. 1929 г. в кафене „Охрид“ признава (макар и не без известна поетическа поза), че не цени „Български балади“ и не би искал да е техния автор: „Само „Песен на песните“ чувствам най-дълбоко, най-силно“ (РУСАЛИЕВ, Вл. *Мемоари*. София: Български писател, 1977, с. 82).

сий Велики дава на Соломоновата „Песен на песните“ като разказ за венчането на Царя Исус Христос с Божията Църква в човечеството. Но библиейският код тук се прегласува в национален, под егидата на една колективна свръхценност, припомняйки ни книгата „Български балади“: индивидуалният дух на поета се слива с националния Дух под формата на профетичния, тържествено пророкуващ глас на лирическият Аз.

Ще разгледаме двата сюжета – интимния и колективния – поред.

9. Главен „дейтел“ в първия дял е лирическият Аз – демонична „мъжка“ фигура, чийто модус на активност е сведен до глас. Негов обект-адресат е една полиморфична „женска“ фигура, едновременно дева и майка, образ на „вечната женственост“ (das Ewig-Weibliche)²⁸, символ на освобождаване от плътското според Ив. Радославов²⁹. Особено силно е присъствието му в Първа вигилия.

Този лирически сюжет продължава лирическата ситуация от ранната еротично-демонична поезия на Траянов, но в напълно различна перспектива. Двойката „мъж-жена“ е подложена на многостепенна трансформация. Женската фигура е силно сакрализирана. Телесно-природният начин, по който е обрисувана жената-чудовище/демон в цикъла „Regina mortua“, е преобразен в духовно-серафичен. Във втория план на метафората старозаветният код е заменен с евангелски: докато в книгата „Regina mortua“ половият антагонизъм е решен през парадигмата „Ева–Адам“, тук доминиращ образ вместо Ева е Мадоната: грехът е заменен със светостта.

Мъжкия лирически Аз е преобразен в силна, демонична фигура, носител на сюжетното действие, което – в библиейския код на творбата – е сведено до глас. Демонизмът тук е силна духовна трансформация на онзи мъж-звир (но и драговолна жертва), който властва в ранната поезия на Траянов. Запазил е абстрактния си модус на глас, но в един пределно едър, титаничен мащаб, където е придобил едновременно богоборчески черти (на Луцифер?) и на самия Бог-демиург. Тази мъжка фигура – на лирическият Аз-глас – е абстрахирана до своята воля (Wille), която намира израз в един креационистки сюжет, разказван от творбата, и в собствено езиковия модус на този разказ, перформативно разгръщан в протежение на самата творба.

Този креационистки сюжет е важен, затова ще му обърнем внимание.

10. Следвайки една интерпретативна линия, тръгнала от самия Траянов и закрепена от Радославов, можем да прочетем „Песен на песните“ като титаничен акт на „ословесяване на мирозданието“, по думите на Р. Ши-

²⁸ Немски по произхода си, тъкмо този образ, от друга страна, особено сближава „Песен на песните“ с руския символизъм (Вл. Соловьев, Ал. Блок). Вж.: РУСЕВ, Р. Траяновата „Песен на песните“ и поезията на руските младосимволисти: интертекстуални диалози. – В: Теодор Траянов и неговата епоха. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 40.

²⁹ РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература*, с. 200.

вачев³⁰ – първоназоваването му от лирическият Аз, което означава създаване на света. – Назоваване-действие, имащо реализацията си не във вид на постигнат краен смисъл, а именно като процес на борба, който перформативно съвпада с разгръщането на самата поема като разказ – артикулация на тази борба: самата поема в словесното си ставане е *тази* борба-разказ. Модусът (наративното „тяло“) на този разказ е Езикът.

Тъкмо в този езиков модус перформатизмът е *отрицателен*. Не се достига до някакъв изтръгнат от материята смисъл – ясен, сигурен, окончателен. Креационисткият акт е „нулев“, блокиран вътре в модуса на собствения си инструмент – езика.

Това е така, защото явяващото назоваване става на език, който не е *logos*, а бълнуване, халюцинация, езотеричен говор. Силно омекотен език, който бяга от твърди, стабилни значения (каквото изобщо е визионерското, пророкуващо слово).³¹

Разказът е във вид на езотерично говорене, което назовава/ражда света във вид на аморфно сугестивно поле на много дълбоко, подрационално равнище, където границата между индивидуално и колективно съзнание е изличена, а психологическият статус на Аза – аморфен, размит.

Самият разказ е *битка* на назоваващото слово с материята, преди да е постигнат краен смисъл, когато из хаоса се мяркат само неясни очертания – отделни късчета смисъл, сглобяващи се в мимолетни, аморфни, мигновено разпадащи се констелации. Налице е сънеподобност на лирическата ситуация (при това постоянно изтъквана чрез думи като „загадъчност“, „тъма“, „призрачност“, „мъгла“, „сянка“³²).

Потопени сме в необуздало многословие, което постоянно забулва смисъла, вместо да ни води към него във вид на „твърда“ реалост отвъд себе си.

Нарцистично многословие с нулев коефициент на референциалност. – То демонстрира, *назовава* единствено референциалната импотентност на езика да назовава.

Пример за това би могъл да е образът на Девата-Мадона, който се откроява в тази първа част, но също така се изплъзва от определено описание, *геср.* от същност, сменя *фóрмата* си в поредица въпроси: „не знаех аз какво си, подобие чие си, / зла сила или ангел, жена или дете?“ – поредица образи-маски на „вечната женственост“ (въведени по абсолютен начин в българската поезия от Яворовия „език-Безсъници“), между които блуждае и губи чертите си адресатът на лирическия изказ.

³⁰ ШИВАЧЕВ, Р. *Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022, с. 284.

³¹ Самият Траянов по-късно ще признае изключително ирационалния начин на създаването на „Песен на песните“: „И аз сам още не мога да разбера тая моя книга. Тя дойде като вихър в душата ми и аз я написах само за девет дни. Какво търсех в тия вигилии – не зная. Но зная, че след като ги написах, почувствувах душата си свършено пуста. И сега нищо не мога да работя“ (РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 73). Това заявява поетът през лятото на 1926 г., когато стои пред прага на бъдещия „Пантеон“.

³² ШИВАЧЕВ, Р. Цит. съч., с. 280.

11. Същото се отнася и до самия назоваващ Аз като модус на артикуляция, т. е. като притежател на езика – сечивото, създаващо света: самият той е *това* сечиво (доколкото не притежава друга реалност освен гласа). Не бихме могли да определим този Аз само като лирически, защото той обладава неопределената всеобхватност на един абсолютен дух демиург; и все пак в рамките на творбата изпълнява „техническата“ функция на лирически аз-говорител. Сведен до глас, слово, този Аз е лишен от определеност, субект и обект е на същата блокирана референциалност. Сам той се самохарактеризира по същия отрицателен, нулев начин:

*Не съм аз нито смъртен, нито безсмъртен образ,
а дремеция отглас на вечно чакащ зов;
ни край, нито начало, а взела на всичко,
което ще да бъде, което е било.*³³

Кой е този Аз, чий е неговият глас – Луцифер³⁴, Deus creator или нещо трето? И още повече – носи ли, та макар и относително, чертите на някакъв конфесионално разпознаваем Аз? Трудно бихме отговорили положително: налице са силни чувства, но те са толкова уедрени³⁵, че не се побират в определена човешка „душа“.

Искушени сме да разпознаем тук мрачно-студения силует на Яворовия Демон. Също като у Яворов, Траяновият Аз-глас тук, в първата част на цикъла (поемата), се самопозиционира спрямо една женска фигура-обект. Половата антиномия по линията „дух–плът“ е пряко заявена („Аз сила на духа съм, ти – усет на плътта“³⁶), както и доминантната позиция на мъжкия демоничен персонаж (чрез анафората „Властувах аз над тебе...“³⁷, т. е. над женския ти-обект в творбата). – Това, разбира се, е романтически архетип, locus communis. Но зад Яворовия Демон, при цялата му условност и „литературна“ вторичност (Лермонтов), стои разпознаваема психо-биографична основа (сюжетът „Яворов–Мина“), чиято проекция е лирическият сюжет. Такъв референциален план у Траянов не съществува, или ако съществува, той е без биографична основа, затворен в идеалната сфера на поетическото (поетово) съзнание, реално единствено чрез гласа на лирическият Аз и съвпаднало със самия изказ. Луцифер, Deus creator или нещо трето – реалността на този Аз е само езикова.

³³ Втора вигилия (с. 14). Всички цитирания са по самостоятелното книжно издание.

³⁴ Образът на Луцифер, най-красивият сред ангелите, възгордял се и възжелал да заеме мястото на Бога – любим романтически образ, символизира непомерния, непризнаващ граници стремеж на Аза към познание или към властване.

³⁵ „Титанизъм на чувствата“, според добре намерената формула от Иван Младенов (МЛАДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в развитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997, с. 76).

³⁶ Първа вигилия (с. 10).

³⁷ Пак там.

Този демоничен и същевременно абстрахиран, сведен до глас и дух мъжки Аз властва в цялата творба, и в трите вигилии; фигурата му е в космически мащаб, а духовната му извисеност – студена и романтически самотна. Езикът, на който той се изговаря-създава („над кратери бълнувах, обвити в снегове, / преплитах танца строен на сферите надземни“³⁸, „безцарствен и без име, небесен първенец“³⁹), е коренно различен от езика на лирическия Аз-глас в ранната поезия на Траянов, където преобладава *живописният код*, органичен в същността си, непосредствено свързан с тялото – с една хипертрофирала телесност на женското тяло, адресат на изказа. Лирическата ситуация в ранното стихотворение „Демон“, както си спомняме, е силно екстатична, във вид на халюцинация; но дори фантастична, тя е доминирана от телесни образи: кръв, нокти, очи, сърце, ръце, колене, криле, пипала, труп... Тези натуралистични микрообрази съставят, буквално съ-членяват фигурата на женското чудовище-демон. – Точно обратно е в „Песен на песните“; тук чудовищната фигура на демона е пресекуализирана в мъжка, а това променя собствения ѝ статус от телесен в духовен.⁴⁰

Ако женският демон в едноименното стихотворение е изграден като телесна органика и посредством визуалния език на сецесионната образност, то мъжкият демон в „Песен на песните“ е дух, с метафизично моделирани и затова плуващи в убегилива небулоза черти; единствен модус на присъствие-то му е гласът – той е Аз-глас.

Езиковият код в първия случай е живописен, във втория – музикален.

„Песен на песните“ е разгърната метафизична версия на ранното стихотворение „Демон“, а отстоянието между тях бележи смяна на сецесионната парадигма с неоромантическа, която е музикална, симфонична.

12. И така (продължавайки с обобщенията), ако лирическият сюжет тук в „Песен на песните“ е космогоничен креационистки акт на назоваване на света, призоваването му да се яви, то за този акт е необходим съответният инструмент. Този инструмент е езикът.

Но актът на назоваване е обърнат наопаки: назоваването става на език, който не е *logos*, а бълнуване, халюцинация, изплъзване от твърди значения. Езотерично говорене, което ражда/създава света във вид на аморфно сугестивно поле, на много дълбоко, подрационално равнище, където границата между индивидуално и колективно е размита.

³⁸ Втора вигилия (с. 14).

³⁹ Трета вигилия (с. 18).

⁴⁰ Да припомним първоначалното значение на ‘демон’ (δαίμων): етимологически понятието предполага преди всичко духовна, т. е. нетелесна същност (свръхестествена, външна на човека и влияеща му сила), а след това, на втори план – и божествена. Християнската интерпретация по-късно (а още повече полuezическата представа на масовото „народно“ християнство) закономерно преобръща значението, привнасяйки отрицателна конотация, като сближава демона с дявол, който е със силноизразена чудовищна телесност.

И тъкмо тук, по този начин, се озоваваме в сферата на *музиката*: този силно омекотен, сугестивен език с аморфни, префигуриращи се значения, без твърд референциален план отвъд/извън себе си – това е език, пределно близък до музикалния.

Но това е само една „външна същност“ на музикалното, с оглед способността му да означава *за нас* нещо извън себе си. В собствената си същност музикалният език, както знаем, е чист, математически *logos*. И в същото време в крайния си вид този математически *logos* – додекафоничният атонализъм в модерната музика (Шьонберг, Веберн, Берг, Хиндемит) – отрича „естествен“ тонален строеж на музиката. Но преди всичко Стравински, който отива дори отвъд правилата на додекафонизма, в истинския модернизъм на XX век, когато музиката напълно е лишена от „човешки“ сантиментализъм, престава да е израз на чувства. Колабира в дисхармоничното, като саботира мелодично-хармоничната основа на музикалния език в сферата на един музикален абстракционизъм, който изглежда ирационален, но собствената му *езикова* същност е строго рационална, математически конструирана.

Поезията на Траянов е „музикална“ от този тип.⁴¹

И първият откривател на Траянов Константин Величков, и най-силният му апологет изтъкват наличието на органична стихийност в неговата поезия.⁴² Но у зрелия, същинския Траянов тази стихийност е привидна; това не е ирационалната, хтонична екстатика на тъпання ритъм (каквато е в „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев), тя е математически конструирана.

Това означава, че музикализацията на поетическия език тук не е в обичайния мелодичен („вокален“) аспект, например във вид на лекокрила песенност, където сюжетът води към поезията на Лиливев и там спира, постигайки абсолютния си предел, но – без да губи референциалната си способност да сочи, назовава света. Лилиевата поезия е музикална („песенна“) в крайна степен, но тя никога не губи ясната си референциалност – да сочи „навън“ към определена реалност. В нея винаги е налице ясноочертана „външна“ картина-свят, предмет на артикулацията. Нещо повече, тази картина е очертана с най-фината словесна четка и тъкмо тази изящност, изтъкването на детайла, на най-дребните отсенки, е същността на свършената ѝ музикалност:

*Съмна в сънните градини,
всяка капчица роса
отразява ведросини,
ведросини небеса.*

⁴¹ Аналогията има и исторически основания: атонализъмът е музикалната версия на немския експресионизъм, а додекафонизъмът – негово продължение, което се разгръща през 20-те и 30-те години.

⁴² „...в него има нещо почти стихийно“ (ВЕЛИЧКОВ, К. Т. Траянов. – Цит. по: *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков*. Т. VIII. Български писатели. Под редакцията на Ив. Вазова. София: Ст. Атанасов, 1914, с. 221; първа публикация в сп. „Летописи“, 1905); „Траянов е стихийна, непосредствена повече, отколкото рефлексивна натура“ (РАДОСЛАВОВ, И., цит. съч., с. 197).

Поезията на Лилив, това е романическата полифония, която лесно може да бъде тананикана на излизане от концертната зала (според изрза на един идеолог на изкуството⁴³). Додекафоничната поезия на Траянов не подлежи на тананикане; тя има основанията си в самата себе си, а не защото „описва“ един външен свят, една природна гледка, сиреч – чувствата, които тази гледка поражда или би породила у нас, читателите. Модерната музика след Дебюси е заклеимявана тъкмо заради „неспособността си“ да изрази „цялата палитра на човешките чувства“⁴⁴, задето се основава на абстрактни математически съотношения, също както модерната живопис след Сезан (Съора, Пикасо, Мондриан, Полак) представя абстрактни математически структури, вместо разпознаваеми предмети и природни „гледки“.

Музикализацията у Траянов е *структурна*. Работи не на фонично, а на гносеологическо равнище, където езикът губи дескриптивните си способности – качеството да е отражение на света. – Езикът на музиката като абсолютния, затворен в себе си език, който казва, без да показва, без да сочи навън от себе си, към някаква определена, разпознаваема първореалност. Не природата, а математиката.

Но дали не можем да отидем и крачка по-нататък. – Структурната аналогия с атонализма в немската музика през 20-те и 30-те години ни помага да съзрем затаен, скрит експресионизъм в поезията на Траянов. А това е един от историко-развойните изходи от българския символизъм (Фурнаджиев, Гео Милев). Така късният символизъм на Траяновата поезия (извъннсторичен, консервиран) частично се синхронизира с „естествените“ тенденции в българската поезия през този период, в частност и доколкото стилизира патоса на „родното“ в един „симфоничен“ език, структурно (т. е. собствено езиково) по-близък – при цялата си противоположност! – до къносимволистичния експресионизъм на Фурнаджиев например, чрез сходно блокиране на логоса в референцията, отколкото до „чистия“ символизъм на Лилив.

13. Темата за „родното“ зазвучава – мажорно, тържествено – в Трета вигия. Езиковият код се променя. Оставайки в същия пределно едър, космически мащаб, се появяват емблематични реалии, които пазят спомен за метафизично-родното, географски и исторически (по-точно мнемонично) означено пространство на „Български балади“. Тази последна част на цикъла едновременно е реверс към „Български балади“ и отправяне към „Земя и дух“ (1941), където ще бъде осъществен синтезът между тях.

В едно късно интервю за в. „Пробуда“ поетът пряко свързва „Песен на песните“ с „Български балади“, като изрично заявява, че двете книги „съвсем не са продукт на националните катастрофи, а са выплъщение на българската историческа съдба от 13 века насам“⁴⁵ (или казано по Бодлер –

⁴³ Жданов. Цит. по: КУНДЕРА, М. *Завети и предателства*. София: Колибри, 2011, с. 59.

⁴⁴ Пак там.

⁴⁵ Цит. по: ВАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. София: Наука и изкуство, 1980, с. 155.

„овечностяване“ на политическата ефимерност в непреходната трайност на националния дух). Особено силно тази идея е разгърната в Трета вигилия. Един мотив, който до този момент е прозвучавал случайно и периферно – за колективната „душа“ на „скръбната земя“ („Свържете ме с душата на скръбната земя“⁴⁶), – тук заема централна позиция, основни носители на смисъла стават образи като „племе“, „род“, „бащин праг“, „братя по кръв“, „бунт“:

*В тревожний сън вживях се на мойто странно племе,
обручих се с земята, с безкрайния му гроб,
във възходи лъчисти и в заниците тъмни
видех трагичен образ на род избран, суров.
Той с първото си слово завета на Голгота
през тъмен век препрати на братята по кръв,
но с второто си слово към Тебе бунт подкладе...⁴⁷*

Всичко сякаш ни води към родното пространство на „Български ба-лади“, очертано от низ образи-емблеми. Но в следващия стих кодът внезапно е превключен: „...и раздели небето на зло и на добро“: родното, българското се разтваря в универсален (библейски) архетип, по същия начин, както се размива идентичността на говорещия глас/Аз.

И така, „Песен на песните“ заема особено, средищно място; това е книгата, която – включително и чрез двуделната си структура – събира в едно досегашните езици на поезията на Траянов, за да ги сплете в единен език.⁴⁸ Може да се каже: интуитивното и случайното започва да се рационализира и подчинява на цялостна, единна концепция. Това, от друга страна, е необходимата *езикова основа* за един процес от различен – външно-биографичен, литературно-митологичен – характер. А именно за изграждането на „мита Траянов“, който по това време, след появата на кръга „Хиперион“, вече е в ход.⁴⁹ Изминатият път от „Regina mortua“ до „Песен на песните“ е разчетен именно като път към себе си, като постигане на себе си от Иван Радославов в едноименното му есе от 1925 г. (сп. „Хиперион“, кн. 7). От-тук нататък това самоизграждане на поета чрез планомерно конструиране

⁴⁶ Първа вигилия (с. 7).

⁴⁷ Трета вигилия (с. 21–22).

⁴⁸ Като кръстопътна, превключваща творба, включително и относно сливането на поетовия Аз с колективни, племенни ценности, вижда „Песен на песните“ и меродавният критически наратив: чрез нея „поетът следва естествения път на развитието си, което го води от осамотението до вчера – в единението с общността“ (РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература*, с. 203).

⁴⁹ За литературния мит Траянов вж. текстове на Михаил Неделчев, включително и класическата статия за възникването на Траяновия мит contra мита Яворов (кн. „Социални стилове, критически сюжети“, София: Български писател, 1987, с. 140–159). Същият поетико-биографичен сюжет е преразказан от Бисера Дакова с езика на генеративната критика – като целенасочено самомоделиране на авторската фигура (за сметка на конфесионалния поетов Аз).

на собствен език (включително и чрез радикално пренаписване на цялата му ранна поезия) ще продължи, за да постигне завършен вид в автоантологичния тритомник: „Освободеният човек“ (1929) „превежда“ ранната поезия от колективния „език-Безсъници“ на собствения „език-Траянов“, „Земя и дух“ (1941) прекодира езика на „Български балади“ – и двете с посредничеството на „Песен на песните“. А „Пантеон“ (1934) се вмъква в този автоконструиращ сюжет по особен начин – като отделен, но есенциално концентриран фокус.

4.

14. Така в проследяване на езиковия развой у Траянов стигаме до книгата „Пантеон“, където той е в крайната си форма.

Всъщност цялата екскурзия сред природата на символистичния език дотук ни бе нужна като подстъп към една следваща – последна и крайна – фаза на анихилиране на външната реалност едновременно в рамките на лирически сюжет и в акта на неговата артикулация, в модуса на езика.

В развитието на българския символизъм процесът на „скриване“, загуба на реалността в Езика достига крайната си форма в поезията на късния Траянов. А книгата „Пантеон“ бележи абсолютния, символичния край на този процес тъкмо защото по самата си концепция тя предполага много силен, ясноизразен план на референциалност – наличие на една „външна“, обективно налична сфера, едновременно *историческа* и *абсолютна*. А именно разгръщане на човешкия дух, персонифициран от свои конкретни носители, „исторически фигури“ и творци, концентриран израз на Абсолютния Дух на историята, както е мислена тя от модерната епоха (Хегел). Или казано в романтически ключ – от своите гении (Карлайл).

„Пантеон“ не само е хронологически последната книга на Траянов.⁵⁰ Тя е последна и в абсолютен, поетологически смисъл, като завършваща процеса на езиковизация, т. е. на „скриване“ на реалността, който неговата поезия последователно извървява в своя развой.

Книгата „Пантеон“ приключва едновременно и двата основни сюжета, присъщи на Траяновата поезия. От една страна, тя се явява продължение и довеждане докрай на онази есенциализация на актуалната, собствено политическа проекция на историята в колективния (национален) „дух на

⁵⁰ Като том трети, тя концептуално завършва автоканоничния тритомник, макар да излиза по-рано от втория том „Земя и дух“, който представлява редакция на по-ранни книги, докато стихотворенията в „Пантеон“ са създавани именно с оглед на концептуалната идея за тази книга. Те са публикувани в печата между 1924 и 1934 г., т. е. веднага след излизането на „Песен на песните“. За пръв път поетът публично оповестява, че работи по книгата „Пантеон“ през 1932 г. в интервю за в. „Литературен глас“ (БАЛАБАНОВА, В., цит. съч., с. 153), но още през 1929 г. Вл. Русалиев е отбелязал това в дневника си (с дата 20 май – цит. съч., с. 76). Тази предистория на книгата е проследена от Петър Велчев (ВЕЛЧЕВ, П. Книгата „Пантеон“ – един културно-исторически синтез. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*, с. 244).

Историята“, чието развитие до този момент е по линията „Български балади“ – „Песен на песните“. Краен, концентриран израз на този сюжет сам по себе си е книгата „Земя и дух“, вторият том от автоканоничния тритомник. В „Пантеон“ националният дух е универсализиран, разтворен в поредица концентрични кръгове: общославянския, европейския („западния строителски дух, с неговото Хамлетовското-Донкихотско-Фаустовско-Манфредовско начало“⁵¹), а оттам световния.

От друга страна, книгата „Пантеон“ разгръща, макар и скрито, но за това пък докрай, *in extremis*, и другия основен сюжет в Траяновата поетика – за индивидуалния лирически Аз от „Освободения човек“, първият том от тритомника. Той се съединява с първия, националния, и същевременно в акта на това съединяване се универсализира в духа на немския философски идеализъм, на Хегеловата идея за единичното като всеобщо и всеобщото като единично („Ich, das Wir, und Wir, das Ich ist“⁵²). Романтически, демоничен по природата си, този Аз в „Пантеон“ се слива с един универсален, общочовешки творчески Дух/гений, който има обективациите си в поредица творчески фигури, гении на човечеството, в „търсене на универсалната синтетична личност“, при което творческото начало е неотделимо от героичното в най-широкото, национално-колективното значение на понятието („расовата орфичност и необятност на магичния славянски гений, с неговата млада героичност в разните народностни прояви“). Дори неперсонифицираните типови фигури, чиито възслави съставляват композиционно необособения първи дял на книгата (Поета, Мечоносеца, Венценосеца, Апостола, Свободния, Победителя, Младия, Витязя, Родосъздателя, Непокойния), са само отделни черти на общ архетип – Героя. Налице е, тоест, пределна универсализация на човешкия дух, която – напълно в духа на Романтизма – пророчески води напред-и-нагоре към абсолютното Бъдеще на Човечеството, и същевременно „се връща“ назад, към монументалния универсализъм на мита, където всички сфери, дори човешкото и божественото, са единна цялост, имаща своето върхово проявление в титаничното усилие – подвиг или саможертва – на Героя, например Прометей или Христос. – Герой, чиято модерна, постромантична проекция се явява фигурата на Поета, включително и като свръхедра стилизация на конкретния поетов/лирически Аз – онзи, който *скрито* присъства и в книгата „Пантеон“, напълно разтворен в нейната поетическа материя, едновременно като лирически модус, като възпяващ глас/дискурс, но и като *обратна, скрита* проекция на номиналните, собствено епически – или лиро-епически – ге-

⁵¹ В Послеслова към кн. „Пантеон“ (София: Стоян Атанасов, 1934, с. 156). И още: „В тържеството на европейската култура гласът на славянското сърдце ще трябва да зазвучи още по-силно и предопределено, като най-братски призив. Това велико славянско сърдце е туптяло, с историческа значимост, и у нас българите, не само при епохалното родоначалие на славянската писменост и на богомилството, а и в богатырските непреклонни натури на нашето възраждане“ (пак там).

⁵² Вж.: ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *Феноменология на духа*. София: Наука и изкуство, 1969, с. 166–167.

рои на книгата: „герои“ не само в литературния, но и в митологично-историческия смисъл на думата – като „хероси“.

Но в собствената онтогенеза на Траяновата поезия, на саморазвитието на езика ѝ, този Герой-Поет пази в родословието си – чрез фигурата на Демона от „Песен на песните“ – и гените на мъжкия звяр от книгата „Regina mortua“, описан от Бенароя в ницшеански маниер („Но поетът – силният човек – не държи и по никакъв начин не иска да държи сметка за общоприетия морал, и със силата на първичното, с еруптивността на своя темперамент дава израз на безумното вилнеене на звяра у човека“⁵³).

Колективният герой на „Пантеон“ е архетипов. Това е силно монументализираният, абсолютен или близък до абсолютното човешки дух-Geist едновременно във вътрешния мащаб на лирическия Аз и във външната си проекция в мащаба на историята като саморазгръщане на човешкия Дух в нея в лицето на отделни негови персонални проявления – гениите на духа, които в своята духовна абстракция са само проекции на Абсолютния Дух, изгубили психобиографичната си, собствено *историческа* определеност. В модуса на тази пределна абстракция, като проекции на Абсолютния (човешки) Дух, всички те се сливат помежду си и в същото време се явяват проекции на собствения (квазипоетов) лирически Аз, сам той абстрахиран и уедрен до степен на крайна психобиографична неразпознаваемост, до пълна загуба на психобиографична определеност – онова, което наричаме *загуба в езика*).

Единичният Аз-субект е едновременно уголемен в гигантски мащаб – в мащаба на Историята – и абстрахиран в архетипа, изгубен.

Но има и един втори, паралелен процес на загуба – в перформативния акт на самата артикулация и в абстрактната материя на Езика като неин инструмент.

15. И така, защо смятаме, че самозатварянето на „езика-Траянов“ в собствената му езикова структура, без референциални пробиви навън (освен дотолкова, доколкото позволява музикалната природа на този език), достига крайната си фаза, *non plus ultra*, в книгата „Пантеон“? – Отговорът: защото тъкмо в тази книга това се разкрива по краен, абсолютен начин едновременно в езика и в сюжета, доколкото самата концепция на книгата като „проект“ (именно като книга) предполага уникалност на референциалния план, отвореност към една външна реалност – българската и световната История, есенциализирана като „дух“ (Geist) в лицето на отделни творчески фигури, върхови персонификации на този дух.

В акта на реализацията си обаче „проектът“ саботира тази външна реалност, най-напред в сюжетен план. Тенденциозно са игнорирани всякакви разграничения – както „хоризонтални“, международни, културни, така и „вертикални“, между епохите, но също между реалния план на историята и метафоричния план на митологията: Спартак и Ботев, Байрон и

⁵³ БЕНАРОЯ, М. Цит. съч., с. 45.

Франсоа Вийон са един до друг, в един ред, заедно с Прометей, Сатаната, Нарцис, Мадоната, Ленора; Вазов е до Хьолдерлин, Рембо – до Некрасов, Осиан – до Илия Иванов-Черен, Лермонтов – до Уитман.

Всяка „историческа“ референциалност е претопена до неразличимост в акта на езиковата си артикулация – зад имената не стои никаква История, епоха, култура, лична биография. Името (в различните посвещения) не реферира нищо отвъд самото себе си. Вместо да е знак на определена биографична или историческа първореалност, самото то често е такава първореалност, като е подложено на метафорично удвояване-заглъхване в определена митологична фигура – културен знак (Лермонтов–Прометей, Бодлер–Сатана, Маларме–Нарцис или Ботев–Спартак). Властва самият Език. Извън езика не стои никаква История.

Налице е деконтекстуализирана редоположеност на имена от различни епохи и националности. Тя е постигната чрез максимална абстракция на представящия ги език, изличаващ всякакви частни отлики помежду им, които да ги характеризират по определен начин, като част от определени външни (собствено исторически, национални, биографични и дори ментални/психологически контексти). – Такова е всеобщото възражение, което книгата „Пантеон“ предизвиква сред читатели и критици – неразпознаваемостта на съставляващите я портрети до степен, че евентуална размяна на посвещенията с нищо не би повлияла върху възприемането на самите творби, на представяните от тях герои. Впрочем постоянната смяна на посвещенията, пренасянето им от едно стихотворение към друго, е част от самата работа върху книгата. Отново според свидетелствата на Вл. Русалиев „Лейлюлим“, един от шедьоврите в сбирката, първоначално е посветено на Сведенборг, а в окончателния вариант е „в памет на викинга Алмквист“; „много си приличат“ в поетовите представи също Пушкин и Андре Шение; стихотворението „Спартак“ е препосветено на Христо Ботев, „защото Ботев е брат на Спартак“.⁵⁴ Очевидно в съзнанието си поетът оперира с най-едри архетипови структури, в които определена „функция“ (по Проп) може да бъде олицетворена от различни конкретни, собствено „исторически“, герои от различни националности и различни епохи, ситуирани в различни исторически контексти. А с това – в параметрите на самия език – е доведен докрай музикалният принцип. Така персоналните посвещения на отделните стихотворения изпълняват роля, близка до тази на задължителните синопсиси в операта, набавящи „външния“ сюжет (незначителен сам по себе си), които са безусловно необходими за адекватно „разчитане“ на казаното от музикалния език: една и съща музикална творба, например драматичната Девета симфония на Бетовен, би могла да има за референт както една революция, така и едно любовно чувство и само съпровождащият синопсис е този, който би могъл да ни даде „правилния“ код за разчитане на смисъла,

⁵⁴ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 89–90, 87, 86.

доколкото такъв изобщо съществува (а истината е, че не съществува – не само в музиката, но изобщо в изкуството).⁵⁵

Максималното реализиране на този принцип става в книгата „Пантеон“, която по замисъла и структурата си е епическа и одическа, близо до „Епопея на забравените“ (сбирка „възпевателни поеми“, по собственото му жанрово определение⁵⁶). Тя е лирическа, но в един специфичен смисъл, доколкото тук поетовият Аз присъства само като *отношение* към една собствено епическа героика, без сам да е обект на лирически изказ. Отсъства онази самонасоченост на изказа, която отъждествява субект и обект в „чистата“ лирика.

16. Можем да предположим, че в съзнанието на поета съществува смислово-генетична свързаност на книгата „Пантеон“ с предхождащата я „Песен на песните“, включително и през свързващия фокус на „Епопея на забравените“ – като концентриран израз на националния дух, който в „Песен на песните“ все още не е персонифициран в отделни творчески фигури, негови индивидуални изразители, а е в общото, „колективното“ си състояние в лицето, или по-точно в гласа на единичния поетов Аз, уголемен в пределен мащаб (отново в признание пред Вл. Русалиев: „Тази книга [„Песен на песните“] е песента на историческия творчески дух, специфициран в нашия национален дух. Тя е заветът към идващите поколения“⁵⁷).

Имаме основания да смятаме, че в основата на книгата „Пантеон“ стои новозаветният *сотериологичен код*, доколкото намерението на поета е за създаване поредица образи на „световни поети – гении изкупители“⁵⁸. Така можем да възстановим първоначалната идея като секуларна множествена версия на сотериологичния архетип (Христос): творческият индивидуален гений като изкупител на „соматичното“ колективно битие на човечеството в Историята. При което обаче – една стъпка по-нататък – се разпознава разделяне между политическата история като „външното“ битие на световноисторическия човек във вид на колективен индивид и индивидуалните творчески „гении“ като морално-духовно метасъзнание на това политическо „тяло“ – като негови висши индивидуални репрезентации (еманации в смисъла на Гео Милев). (Същият новозаветен код, но в строго национален мащаб, в „свещената история“ на националното колективно битие, работи в най-сърцевинните пластове и на Вазовата „Епопея на забравените“.) От друга страна,

⁵⁵ Докато самият Бетовен посвещава своята Трета („Героична“) симфония за Наполеон, то век по-късно Гюбелс и Фуртвенглер ще видят в нея – точно обратното – израз на величието на немския народ и немския дух (ГЕК, М. Бетховен. София: Жануа’98, 2022, с. 28). Известен е и спорът дали финалът на Седма („Ленинградска“) симфония на Шостакович е възхвала на Сталин или не. – Но такива спорове биха се отнасяли само до намеренията на композитора, не да езика на самата музика, който „казва“ всичко с еднакво основание.

⁵⁶ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 79 (14 юни 1926).

⁵⁷ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 82 (6 юни 1929).

⁵⁸ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 73–74.

между дълбинните митосъздаващи, сугестивно-ирационални енергии на поетическото слово и самия героичен живот-мит не съществува строга граница („Човек не знае кое е по-великото – дали смъртта на Ботев сред Врачанския балкан, или саможертвеният му пример – при най-страшни обстоятелства да пее песни и да стане отправна точка на цялата българска поезия“⁵⁹).

В модерната епоха фигурата на политическия водач (на героя в неговия чист вид, като *ἥρως*, *heros*) е изместена от тази на поета – проекция на древния аед или жрец, носител на словото, обладаващо сакрална перформативна енергия (т. е. сила да произвежда реалност). И същевременно Поетът в модерната епоха е аналог-заместител на Героя. Но фигурата на поета, за разлика от тази на героя, е двумодална – освен като „външен“ сюжет, тя неизменно присъства и иманентно в творбата, като „глас“, чиято материална, структурна видимост е езикът на творбата. Самият поет-автор се слива с героите си, „влиза“, така да се каже, вътре в художественото пространство на собствената си книга (сам Траянов вижда своята „Балада за неблагословения син“ от „Освободеният човек“ като израз на „трагедията и на Ботева, и на Яворов, и моята трагедия“⁶⁰ – своеобразен анонс към „Пантеон“), което не е нескромност, а същностна черта на поетическия език, силно индивидуален, личен и едновременно с това дълбинно колективен, израз на дълбоки колективни енергии; затова строго „личното“, индивидуалното, изповедното в него лесно се слива с архетипа (така фигурата на сюжетния „външен“ исторически герой Хаджи Димитър в Ботевата балада се слива с тази на самия поет).

17. Извън асиметричното родство с „Епопея на забравените“, подобни „портретни галерии“ като структуриращ принцип не са изключение нито в българската, нито в световната поезия⁶¹, най-често във вид на подвижни, нетрайни цикли *ad hoc* (един случаен пример сред многото: цикълът „Почти епитафия“ в автоантологичната книга на Иван Цанев „Седмоднев“, 1987), но също и на цели, пространно промислени книги-проекти от рода на Траяновата (например „Медальони“ на Игор Северянин, 1934⁶²). Диапазонът на модела е широк – от патетично-пиететна възхвала на делата на „великите“ исторически деятели и творци, световни и национални, до интимен диалог със съмишленици и приятели. Но при

⁵⁹ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 79.

⁶⁰ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 82. Първата самостоятелна публикация на цикъла (без посл. стихотв. „Старобългарски псалом“) е в сп. „Везни“, III, № 11 (24 дек. 1921).

⁶¹ Дори да изключим най-строгите параметри на модела, например добре известните цикли на Рунеберг и Юго, използвани като образец от Вазов, или ясно структурирани цикли-книги на Ив. Динков (1963) и Хр. Банковски (1971), за които самата „Епопея на забравените“ е възможен образец.

⁶² Последният „портрет“ в книгата е на Хр. Ботев, написан при посещението на Северянин в София в края на 1933 г. (Вж.: ЕВТИМОВА, Р. Портрети с думи, или няколко „медальона“ на Игор Северянин. – В: Р. ЕВТИМОВА. *Рецепции и рефлексии (Руска литература XX век)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019, с. 94).

всички случаи ударението, предположено от вътрешния смисъл на самия модел, доминиран от портрета, е върху уникалното, индивидуално характерното. – Точно то е силно, тенденциозно изличавано у Траянов. И това – да подчертаем очевидното – не е израз на творческа недостатъчност, а рационално избрана и последователно отстоявана стратегия, основана в дълбоката си структурна същност на музикалния принцип в езика, на начина, по който езикът на музиката функционира.

Тук поезията, оставайки в собствените си граници, се е доближила максимално до абсолютната символизация на симфоничния език, който не е ареференциален, но неговата референциалност работи на друг принцип – тя е немиметична, сугестивна; такава е дори когато „цитира“ относително разпознаваеми късове от реалността, както обича да прави бароквата музика, но и след това (например Хайдн в „Часовникът“, Бетовеновата Пета симфония или речитативите на басите в четвъртата част на Девета).

В своята структурна концептуалност и в езиково-артикуляционната си реализация книгата „Пантеон“, изградена от кратки лирически поеми-оди, може да бъде определена като *лироепос*.

Предпоставена е външна референциална основа – историческа, културна, биографична, към която *активно* е насочен лирическият изказ. Но в акта на изказа тази външна основа е суспендирана, потискана, разтваряна в езика до пълна ареференциалност, на каквато само езикът на музиката е способен сред времевите изкуства. – Иначе казано, епическият компонент е погълнат от лирическият, най-близък до езика на музиката; при което обаче лирическото иманентно, в собствените си езикови параметри, се трансформира в посока към реторичното, а то – към граматическото.

18. В зрялата поезия на Траянов човешкото във всичките си измерения е подложено на последователна, ескалираща монументализация. Властва една питагорейска стилизация в кристални схеми, по-близки до пределно абстрактния език на музиката или математиката, отколкото до „живата“ референциална реч, част от природната материалност, включително и във вид на определена история, на събитийна референциалност.

Книгата „Пантеон“ кулминира и завършва този процес. Всяка референциална определеност – от биографично-исторически, биографичен и дори психологически характер – е последователно елиминирана, стилизирана, ако и на сюжетно равнище концептуално да се предполага разказ на конкретни, номинално персонифицирани биографични сюжети, а чрез тях – и „частни“ национални истории, персонифицирани от тях. Всичко това присъства в един абстрахиран, музикално „снет“, така да се каже, начин. Тук повече от всякога поетическият език на Траянов се е отдалечил от литературния и се е доближил до този на музиката, който за да „каже“ нещо или да го „покаже“, не е нужно да го имитира, както правят литературата или живописата.

Оставени са ни свидетелства за това как късният Траянов непрестанно кара приятелите си да му четат на глас собствената му поезия, за да я слушал как звучи⁶³, т. е. самият той я е възприемал *като музика*, като *чист*, надмогнал референциалните си качества език/реч/разказ. Още по-важно е едно свидетелство в дневника на Дора Дюстабанова – че докато работел над книгата „Пантеон“, Траянов всеки ден отивал в дома на Моис Бенароя, който имал грамофон, за да слуша Вагнеровата „Валкюра“. Другояче не би могло и да бъде, простосърдечно коментира Д. Д., защото „в новите работи на Тодора като че ли звучат само фанфари и тромпети“⁶⁴. Всъщност влюбената Д. Д. само повтаря един *locus communis* в „колективния език“ на кръга „Хиперион“ за Траяновата поезия.

Именно книгата „Пантеон“ бележи предела на музикализация, т. е. на музикално абстрахиране на езика на българския символизъм. Това става по траектория, осъществяваща двоен преход от *символистично* към *романтическо* и от *романтическо* към *символистично*. А именно музикалността, разбрана в духа на Немския романтизъм и на немския философски идеализъм – като „студена“, т. е. дехуманизирана по един тотален начин, кристална езикова структура. Не като мелодичност (песенност) на фразата, чийто ненадминат образец е Лилиевата поезия, обичайно смятана за връх в „музикализацията“ на българския символизъм и на българската поезия изобщо. Аналогията по контраст е извънредно продуктивна. Макар и окачествена като „мъртва“ в една прочута статия, поезията на Лилиев в модуса на собствения си език е много „топла“, органична, близко до природата в най-първичния – образен – смисъл; тя е веществено конкретна, зрима, наситена с цветове и звуци, макар и неинтензивни, приглушени („всяка капчица роса / отразява ведросини, / ведросини небеса“, „Тихият пролетен дъжд / звънна над моята стряха...“). Тя е не по-малко и „човешка“, не само заради ясно долавящото се човешко присъствие сред природата („с тихия пролетен дъжд / колко надежди изтляха“), а защото самата природа е само „образ“, отражение на една определена, разпознаваема душа – поетовата. Лилиевата поезия е конфесионално „стоплена“, зад нейния лирически Аз лесно се разпознава „душата“ на самия поет (включително и скандалното „признание“ за „ужаса да бъдеш девствен“). Светлата есенна меланхоличност (Ив. Радославов) на тази поезия не само отразява, изразява поетовата „душа“, но свързването е и пряко, номинално (макар и във вид на генерично „ти“): „Какво ти слушаш, Николай, / сред тия есенни ридания...“⁶⁵ – Нищо подоб-

⁶³ Ако отново се ограничим само в свидетелските показания на Вл. Русалиев, надеждни поради своята опора върху дневникови записки: „Ти – каза той, – Дора [Дюстабанова] и Кисимов много хубаво четете и в тия минути аз разбирам какво съм написал“ (20 май 1929, с. 78); „Знаеш ли защо те повиках? Да ми прочетеш „Романтични песни“ в новата преработка“ (21 юни 1938, с. 95); „Искам утре да дойдеш към два часа и петнадесет минути в квартирата ми. Искам да прочетеш най-новите ми балади“ (31 окт. 1940, с. 96).

⁶⁴ ДЮСТАБАНОВА, Д. *Венчани духовно*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2000, с. 60 (7 септ. 1937).

⁶⁵ РАДОСЛАВОВ, Ив. Цит. съч., с. 217.

но у Траяновата – там властва „студена“, геометризирана структура: пределно стилизиран, езикът не отпраща към никаква реалност отвъд себе си, дори към определена „душа“; самата музикалност е една математическа структура. Траянов не може да бъде „открит“ по никакъв начин в своята поезия, не само номинално, но и във вид на небулозно разтворена в нея „душа“.

В музикалния ключ, диференциален маркер на модерната символическа поезия (Верлен, Рембо, Маларме), лириката на Лилиев, казано с щипка сол, е от латинско-медитерански тип – типът на италианското *bel canto* (вокално-изпълнителски стил, изискващ „лекота и приятност в звученето, плавност на мелодическата линия, изаящност и съвършенство на музикалната орнаментика“, както гласи популярното речниково определение⁶⁶). Всички тези качества поезията на Лилиев притежава до съвършенство. Тъкмо поради това тя е близо до човешката органика: „инструмент“ е човешкият глас, който е непосредствено свързан с човешкото тяло и в отделеността си от него продължава да съдържа, в музикално „снет“ вид, неговата материалност. – Или както бе казано, поезията на Лилиев е музикална в своята *песенност*, като *мелос*.

От съвършено друг тип е музикалността на късната поезия на Траянов, когато поетиката му е постигнала завършения си вид – тя е от немски, симфоничен тип. Музикалността тук не е мелос, не е „песенност“, глас, отделящ се от човешкото тяло, а хармонична, математически изградена структура – студеният математически *logos* на модерния атонализъм. Тя е напълно дехуманизирана не в сантименталния, а в един *технически* смисъл на понятието: човешкото като „външна“ природа, която подлежи на референция с езика на изкуството, символен в собствената си същност. Поезия, сведена до езикова структура, която е изличила ако не напълно, то до възможния предел, който самият език позволява, миметичните си претенции към „външната“ (извънезикова, извънартикуляционна) реалност във всичките ѝ проявления: конфесионални по отношение на психо-биографичния лирически (поетов) Аз, описателно-разказвателни по отношение на природната материалност. Но също и по отношение на Историята, национална или „световна“, разбрана като определена, собствено *политическа* събитийност, но и като „дух“, персонифициран от определени („исторически“) личности-творци.

При целия си видим, понякога и тематично заявен романтизъм, Траяновата поезия е антиромантическа в езика си; тя е модерна, не сантиментална. Е поезия на мозъка, не на сърцето; на разума, не на чувствата. Тя е по-абстрактна от хулиганските елегии на Марангозов, защото от нея е прокуден всякакъв „реален“, чувствено изразим „аз“ („вътрешен“ или „външен“, поетов или чужд), докато музикалният компонент в езика е запазен и дори фундаментализиран.

В своя концептуално завършен вид поезията на Траянов бележи абсолютния предел в езика – или езиковата самоартикуляция – на българския модернизъм, ако под „модерно“ разбираме онзи принцип на математизация, който се

⁶⁶ *Речник на чуждите думи в българския език*. БАН, Институт за български език. София: Издателство на Българската академия на науките, 1993, с. 131.

налага след Декарт. Или пък питагорейско „завръщане“ към платонисткия приоритет на ума *vóos* над *εἰκασία*, над подражанието, уподобяването, изобразяването.

19. И така, в „Пантеон“ всяка „историческа“ референциалност е претопена до неразличимост в акта на артикулация – зад имената не стои никаква епоха, култура, лична биография. Самият Език е този, който властва. Името (в отделните посвещения) не реферира нищо отвъд самото себе си. Извън езика не стои История.

Затова именно в късната поезия на Траянов – тежка и монолитна, гранито-подобна, подобна на мраморен монумент, отлята от бронз (обичайните определения за нея) – музикализацията на символистичния език е постигнала своя предел, а не в ефирната, лекокрила, пеперудена, органично „жива“ лирика на Лиливев.

Но това, което Траянов прави в „Пантеон“ по отношение на своите „епически“ герои, преди това е направил по отношение на самия себе си – на собствения си „лирически Аз“. Траянов изобщо е най-малко разпознаваемият в езика на поезията си български поет.

Траянов целенасочено върви към концептуално „окупняване“ (М. Неделчев), към синтез на творческото си дело в цялостен философско-поетически „проект“, при това в крайност, каквато нито един друг подобен опит в българската поезия не притежава – нито Яворовата автоантология от 1910 г., нито Пенчо-Славейковите автоантологийни жестове на жанрово-дискурсивно окупняване през 1906 („Сън за щастие“), 1907 („Епически песни“) и 1910 г. („На Острова на блажените“), а още по-малко Лилиевите „Стихотворения“ от 1932 г.⁶⁷ В разговор с Вл. Русалиев от 15 май 1930 г. поетът сам определя своите зрели книги като части от обща цялост: „Български балади“ са българската историческа съдба, „Романтични песни“ са българският мит, „Песен на песни“ – колективният български дух, а „Пантеон“ ще е последният том от този „проект“, след който не би могло да бъде прибавено нищо повече („Няма вече накъде. Аз излязох на моя връх. Казах това, за което бях извикан на земята“⁶⁸).

Още по-уникален е Траяновият тритомник в друго отношение: освен есенциална редукция на цялото творческо дело, той същевременно е и радикален акт на пренаписването му. Елемент от това пренаписване е целенасоченото му „умъртвяване“, т. е. изличаване на „живия живот“ – личен, „вътрешен“, и „външен“, колективно-национален, исторически. Стилизирането му в Езика, доведен до предела си, до границата, отвъд която словото преминава в музикална абстракция.

Но този финален стилизиращ жест е адресиран не само към собственото поетическо дело, но и към „големия разказ“ на българската поезия. И то

⁶⁷ Друг такъв силен жест в българската поезия е томът „Стихотворения“ на Разцветников от 1942 г.

⁶⁸ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 84–85. Изненадващо поетът допуска оттук насетне възможност единствено в смяна на жанровия дискурс – преход към по-обективистичния изказ на романа („Може би някога ще напиша един роман“), подобно на Яворов, който също, достигнал крайния синтетизъм на езика в „Безсънници“ и „Прозрения“, преминава към противоположния, пределно обективистичен език на драмата.

българската поезия, разбираана дълбоко, като есенциален израз на колективния (племенен) „български дух“, както самият Траянов постоянно използва това понятие в маниера на самата епоха на 30-те. – Поезията като онзи мощен, дълбинно-митологичен език на „българското“, за чийто най-силен изразител, след Ботев и Яворов, Траянов без излишна скромност смята себе си (включително и в разработването на неговия „инструмент“ – поетическия език⁶⁹).

Дори да не сме съвсем убедени в основателността на подобни претенции, можем да се съгласим, че това, което без съмнение се постига, е *краят на българския символизъм*. – Неговият край, разбираан не толкова в линеен, литературноисторически смисъл, като етап в българската поезия. А в един абсолютен смисъл на „край“ – като довеждане на херметизма на символистичния език до възможния предел, *non plus ultra*.

ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, П. *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*. София: Просвета, 2009. [ANTOV, P. *Yavorov–Botrv: modernizam i mit. Atavistichnata pamet na ezika*. Sofia: Prosveta, 2009.]

АРНАУДОВ, М. *Към психографията на П. К. Яворов*. София: Държавна печатница, 1916. [ARNAUDOV, M. *Kam psihografiyata na P. K. Yavorov*. Sofia: Darzhavna pechatnitsa, 1916.]

БАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. София: Наука и изкуство, 1980. [BALABANOVA, V. *Teodor Trayanov*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1980.]

БЕНАРОЯ, М. *Теодор Траянов и неговият мир*. София: Книгоиздателство Хиперион, 1926. [BENAROYA, M. *Teodor Trayanov i negoviyat mir*. Sofia: Knigoizdatestvo Hiprion, 1926.]

ВЕЛИЧКОВ, К. Т. Траянов. – В: К. ВЕЛИЧКОВ. *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков*. Т. VIII. Български писатели. Под редакцията на Ив. Вазова. София: Ст. Атанасов, 1914, с. 221–226. [VELICHKOV, K. T. Trayanov. – V: K. VELICHKOV. *Palno sabranie na sacheninyata na Konstantin Velichkov*. T. VIII. Balgarski pisатели. Pod redaktsiyata na Iv. Vazova. Sofia: St. Atanasov, 1914, s. 221–226.]

ВЕЛЧЕВ, П. Книгата „Пантеон“ – един културно-исторически синтез. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 242–248. [VELCHEV, P. *Knigata „Panteon“ – edin kulturno-istoricheski sintez*. – V: *Teodor Trayanov i negovata epoha*. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 242–248.]

ГЕК, М. *Бетховен*. Прев. М. Мавродиева-Ридл. София: Жанау'98, 2022. [GEK, M. *Bethoven*. Prev. M. Mavrodieva-Ridl. Sofia: Zhanua'98, 2022.]

ГЕНАДИЕВ, П. *Кратки характеристики и спомени за художниците-сътрудници в списанието ми „Художник“*. Спомени и факти за създаването и разпространението на литературно-художественото списание „Художник“ (1905–1909). София: б. и., 2016. [GENADIEV, P. *Kratki harakteristiki i spomeni za hudozhnitsite*

⁶⁹ „Преди двадесет и пет години се пишеше на недостатъчно разработен език. Едва Пенчо Славейков и Яворов и след тях аз се домогвахме до това, което вие [т. е. по-младите поети] имате наготово“ (РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 75).

satrudnitsi v spisaniето mi "Hudozhnik". Spomeni i fakti za sazdavaneto i razprostraneniето na literaturno-hudozhestvenoto spisanie "Hudozhnik" (1905–1909). Sofia: b. i., 2016.]

ДАКОВА, Б. Неантологичният Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 151–162. [DAKOVA, B. Neantologizhniyat Trayanov. – V: *Teodor Trayanov i negovata epoha*. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 151–162.]

ДАЧЕВ, М. *Слово и образ*. София: НБУ, 2003. [DACHEV, M. *Slovo i obraz*. Sofia: NBU, 2003.]

ДЮСТАБАНОВА, Д. *Венчани духовно*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2000. [DYUSTABANOVA, D. *Venchani duhovno*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2000.]

ЕВТИМОВА, Р. Портрети с думи, или няколко „медальона“ на Игор Северянин. – В: Р. ЕВТИМОВА. *Рецепции и рефлексии (Руска литература XX век)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019, с. 91–105. [EVTIMOVA, R. Portreti s dumi, ili nyakolko “medalyona” na Igor Severyanin. – V: R. EVTIMOVA. *Retsepsii i refleksii (Ruska literature XX vek)*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2019, s. 91–105.]

КОЙРЕ, Ал. Галилей и Платон. – В: Ал. КОЙРЕ. *Очерки истории философской мысли*. Прев. Я. А. Ляткер. Москва: Прогресс, 1985, с. 128–153. [KOYRE, A. Galiley i Platon. – V: A. KOYRE. *Ocherki istorii filosofskoy mysli*. Prev. Ya. A. Lyatker. Moskva: Progress, 1985, s. 128–153.]

КОЛИНГУД, Р. Дж. *Принципи на изкуството*. Прев. Хр. Карагьозов. Б. м.: Канев мюзик, б. г. [KOLINGUD, R. D. *Printsipi na izkustvoto*. Prev. Hr. Karagyozov. B. m.: Kanev myuzik, b. g.]

КРЕМЕН, М. *Романът на Яворов*. Т. 1. София: Български писател, 1959. [KREMEN, M. *Romanat na Yavorov*. T. 1. Sofia: Balgarski pisatel, 1959.]

КУНДЕРА, М. *Завети и предателства*. Прев. Р. Ташева. София: Колибри, 2011. [KUNDERA, M. *Zaveti i predatelstva*. Prev. R. Tasheva. Sofia: Kolibri, 2011.]

МЛАДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в рзвитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997. [MLADENOV, Iv. *Teodor Trayanov v razvitiето na balgarskiya simbolizam*. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 1997.]

НАТЕВ, Ат. *Подстъпи към теория на драмата*. София: Наука и изкуство, 1972. [NATEV, At. *Podstapi kam teoriya na dramata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1972.]

НЕДЕЛЧЕВ, М. Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов. – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Социални стилове, критически сюжети*. София: Български писател, 1987, с. 140–159. [NEDELICHEV, M. Trayanov sreshtu predhodnite literaturni mitove, sreshtu mira Yavorov. – V: M. NEDELICHEV. *Sotsialni stilove, kriticheski syuzheti*. Sofia: Balgarski pisatel, 1987, s. 140–159.]

РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература (1880–1930)*. София: Ст. Атанасов, [1935]. [RADOSLAVOV, I. *Balgarska literatura (1880–1930)*. Sofia: St. Atanasov, [1935].]

РЕЧНИК на чуждите думи в българския език. (Второ фототипно издание.) БАН, Институт за български език. София: Издателство на Българската академия на науките, 1993. [RECHNIK na chuzhdite dumi v balgarskiya ezik. (Vtoro fototipno izdanie.) BAN, Institut za balgarski ezik. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1993.]

РУСАЛИЕВ, Вл. *Мемоари*. София: Български писател, 1977. [RUSALIEV, Vl. *Memoari*. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

РУСЕВ, Р. Траяновата „Песен на песните“ и поезията на руските младосимволисти: интертекстуални диалози. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 36–47. [RUSEV, R. Trayanovata “Pesen na pesnite” i poeziyata na ruskite mladოსimvolisti: intertekstualni dialozi. – V: *Teodor Trayanov i negovata epoha*. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 36–47.]

СТОИЛОВА-НАЙДЕНОВА, Г. *Пътят към драмата*. София: Наука и изкуство, 1962. [STOILOVA-NAYDENOVA, G. *Patyat kam dramata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1962.]

ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *Феноменология на духа*. Прев. Г. Дончев. София: Наука и изкуство, 1969. [HEGEL, G. V. F. *Fenomenologiya na duha*. Prev. G. Donchev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1962.]

ШАЛДА, Фр. Импресионизмът: развитие, резултати и наследници. – В: Фр. Кс. ШАЛДА. *Безсмъртие на творчеството*. Прев. Ст. Бошнаков. Варна: Георги Бакалов, 1984, с. 141–169. [SHALDA, Fr. Impresionizmat: razvitie, rezultati i nasledstva. – V: Fr. SHALDA. *Bezsmartie i tvorchestvo*. Prev. St. Boshnakov. Varna: Georgi Bakalov, 1984, s. 141–169.]

ШИВАЧЕВ, Р. *Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022. [SHIVACHEV, R. *Rakursi kam rannata modernist: psihologizam i simvolizam*. Sofia: Boyan Penev, 2022.]

DAKOVA, B. *Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2009.

THE MUSICAL PRINCIPLE: TRAYANOV-YAVOROV, TRAYANOV-LILIEV OR THE END OF BULGARIAN SYMBOLISM AS SEDIMENTATION IN LANGUAGE

Abstract. The study follows two parallel but intertwining storylines. The first is the linear development of Trayanov’s poetry as a process of increasing hermetism of poetic language, i.e. a consistent, purposeful removal of all referentiality to reality. In this way, Trayanov’s poetic language comes as close as possible to the musical language, which is non-referential in nature. This is also the second highlighted plot in the article. The process reaches its final form in the book *Pantheon* precisely because maximum openness to external reality is conceptually assumed here; but that reality is eliminated. Trayanov’s poetic language is viewed as opposed to Liliev’s “musicality”; the musicalization of Trayanov’s poetry is of a radically different type – not melodic (song), but structural (symphonic). The personal ontogenesis of Trayanov’s poetry is designed as a literary-historical one: it is through the structural, highly rational, mathematical “symphonism” of this poetry that Bulgarian symbolism achieves its absolute end/*telos*. *Key words:* T. Trayanov, symbolism, secession, poetic language, musicalization

Plamen Antov, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

ORCiD ID: 0000-0002-7156-7536

E-mail: plamenantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg

Михаил Неделчев, проф.
Нов български университет

ПЕРСОНАЛИСТИЧЕСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Резюме. В статията е развита авторската идея на Михаил Неделчев за литературния персонализъм, отнесена по-конкретно към символистическата поезия на Теодор Траянов. Това дава основание този негов символизъм да бъде назван „персоналистически“. Приведени са като примери за съграждане на социокултурни конструкции множество фразеологизми от поезията – най-вече от сбирката „Пантеон“, чрез които се защитава идеята за превръщането на множество големи поети от различни литератури в национални културин герои и в личности-емблеми на цели епохи.

Ключови думи: персоналистически символизъм, литературна личност, опубличностяване, посмъртно битие, битови и социокултурни сюжети, обективен корелатив, типология, автобиографизъм, национален митопоетически текст

Персоналистическият символизъм на Теодор Траянов може да бъде мислен в две насоки: първо, като конкретен лирически израз на самата – вече опубличностена – литературна личност на поета; и второ, като преценка за избора, направен на поетите и писателите, на които са посветени поетови творби – най-вече в „Пантеон“, и въобще като визия за мястото на тази своеобразна персоналистическа антология в контекста на цялостното творчество на Теодор Траянов.

Припомням, че в моето разбиране „литературен персонализъм“ (като литературноисторическо понятие) означава масираното явяване на опубличностяващи своята персона поети и писатели, закрепването на техните публични образи в масовото читателско съзнание, и дори самостоятелно – в някаква степен – битие на тези образи, както и осъществяване в редки случаи на тяхно посмъртно битие. В този смисъл литературната личност е нещо твърде различно от реалната биографическа писателска личност.¹

Някои от големите български символисти нямат по същество литературни личности, не формират такива стабилно осъществени самостоятелни публични образи – например Николай Лилиев и дори Емануил Попдимитров. Но това съвсем не омаловажава тяхното творчество – просто такава, антиперсоналистична, е типологията на това творчество. Докато, напротив: в някои от книгите на Теодор Траянов съвсем съзнателно се твори неговата литературна личност. А и битови и социокултурни сюжети, където той

¹ Развил съм тези свои възгледи най-цялостно в пространната встъпителна студия „Литературният персонализъм“ към том втори от тритомника „Как работи литературната история?“ (София: НБУ, 2021), както и в ред други мои книги, студии и статии.

е въввлечен, също работят на друго равнище в тази насока. Литературният персонализъм е винаги комплексно литературноисторическо и социокултурно явление. В някои случаи критическите стратегии и есеистичната текстова маса от сп. „Хиперион“ творят мита за Траянов като възплъщение на „новия човек“, създават художествено-идеологически конструкт, който не винаги се подкрепя от самата специфика на поетовото творчество.²

Нека сега проследим как в самата художествена тъкан на Траяновото поетическо творчество възникват контурите на литературната му личност и как се прибавят другите съставки на толкова своеобразния му персоналистически символизъм...

Основната трудност при това проследяване (с оглед последователното наблюдаване съграждането на литературната поетова личност) ще бъде причинена от драматичния факт, че в хода на разгръщането на това творчество – книга след книга, от „Освободеният човек“ („Regina mortua“ и „Химни и балади“) към „Български балади“, „Песен на песните“ и „Романтични песни“ до увенчаващия всичко „Пантеон“ – можем ясно да видим как изчезва най-ярко видимият белег на изразяването на конкретен автобиографизъм, т. е. вече почти липсва т. нар. „изповедна“ първолична форма. Или – в поезията на Теодор Траянов постепенно се случва това, което Томас Ст. Елиът бе назвал „безличността на поета“ и „обективен корелатив“; и тази тенденция се засилва от книга в книга...

Всъщност още в „Regina mortua“ аз-лирическото повествование не е никак в типичната за ранната българска символистична поезия личностна интимност; още тук имаме стремеж към надвластване над конкретно-индивидуалното, за символна обобщителност. Ето как се случва това в сякаш любовното стихотворение „Прощавай“:

*Смирен пред тебе исках да пристъпя,
смирен да моля властен господар,
макар че сецах още болка тъпа
от черния мъчителен кошмар.*

*Не знаех аз, че в следната минута
ще пламна в гордост и ненавист пак,
че с гняв разкъсал раната си люта,
ще зърна в твойта обич скритен враг.*

*Десницата ми твойта не намери,
че жива още всяка болка бе,
че мрак покрил бе царствените двери
към радостта и нейното небе.*

² Посветил съм на тези не съвсем сполучливи опити за литературноисторическо утвърждаване студиите „Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов“ от книгата ми „Социални стилове, критически сюжети“ (1987) и „Поетът като над-личност. За съответствията и несъответствията на критическите и литературноисторическите твърдения за/около Теодор Траянов“ в книгата „Литературноисторическата реконструкция“ (2011), както и в ред други текстове, по-конкретно за дейността на Иван Радославов.

Постепенно лирическият говорител в тази поезия сякаш метаморфозира от конкретен земен, човешки персонаж в монументализиращ се всесветовен герой: „Ти дойде и отмина, и след тебе / веявици разстилат бял саван“ („Ти дойде“); „Дали сънувам? – Не, самин / аз Бог съм в тоя кът. / И влюбен в слънцето – живея!“ („Слънчоглед“); „Възлез жена, макар душа да стене, / в смъртта ѝ ти насита потърси, / тогаз вземи на мраморни колене / главата ми и шемет поръси!“ („Призрак“); „Недей последния ми сън смущава, / иди си с миром, остави ме сам! [...] О, тоя образ в оня миг израсна, / когато твоят чар света обви!“ („Последен сън“); „Възлизам днес по пътя на душите, / изтля пожарът на безкрайний миг, потъна и скръбта по блян висок!“ („Възход“); „Живеем с теб в безсенчести минути, / загледани в надгробните звезди“ („Въплътени чудеса“). Всичките тези стихотворения са от първата стихосбирка на поета „Regina mortua“. А ето два примера и от втората – „Химни и балади“: „И претворих аз всичко, всесилният магесник, / среднощно отражение, на звезден ход предвестник, миражите събудил в пустинните сърца!“ („Магесник“); „Вървя след съдбата и дебня, / всеведущ, всегрешен, всевещ, / на демона химни хвалебни / подел на световната пещ“ („Пилигрим в черно“).

Както съм посочвал в моето съчинение за националния митопоетически текст³, централното стихотворението в съдбовно белязаната книга „Български балади“ – „Смърт в равнините“ – влиза в един велик за българската литературна (и не само за нея!) култура интертекст – с Ботевата балада „Хаджи Димитър“ и с трагическата пародия на Яворов „Угасна слънце“. Ето:

*Лежа самотен, неподвижен,
а раната струи безспир,
ни глас далечен, нито ближен,
и само облаци-покрови*

*висят над горестната шир: –
Ах, кой ще ме зарови!
Не чувам горско шумоление,
ни приласкаваща вълна,
русалките не бдят над мене,
над мен не плачат нощни сови,
ни тъжно-бялата луна: –
Ах, кой ще ме зарови!*

*.....
Довей, о ветре, пръст свещена,
от севера, от родний кът!
Целувка чувствавам студена,
тежат невидими окови
и клепки ледени тежат! –
Ах, кой ще ме зарови!*

³ „Ботевата поезия и историческият живот на мотивите в лириката (Из битието на националния митопоетически текст)“ в книгата ми „Литературноисторическата реконструкция“ (2011).

Трагическата балада „Смърт в равнините“ виртуозно събужда за нов живот идващите от Ботев безсмъртни мотиви, като тук аз-изповядващият се лирически герой се превръща в персоналистическо възплъщение на националната съдба.

Можем да направим едно първо едро обобщение: дотогавашно поетическо творчество на Теодор Траянов застава в една свръхвисока, надредна позиция спрямо цялата българска литературна класика.

Но ако се прехвърлим вече към истински заключителната, обобщаващата книга „Пантеон“, тя стои в подобна позиция спрямо обобщено видяната и персоналистически интерпретирана световна поетическа и общолитературна класика. Тук, в първия дял „Посвещения“, имаме 11 текста с названия без собствени имена, с посочвания на тип социална роля или на обществена мисия („меченосеца“, „венценосеца“, „апостола“, „младия“ и пр.), докато във втория стоят 38 конкретни посвещения („в памет“) на български и световни поети. Много често връзката между заглавието на текста и подзаглавието, където е посочено в чия *памет* е създаден той, е твърде неочаквана: така Франсоа Вийон е „кралят на лазура“, Пейо Яворов – „умиращият лебед“, Морис Ролина – „тринадесетият безумец“, Жерар дьо Нервал – „аквитанският принц“, Пенчо Славейков – „иманяр“, Валерий Брюсов – „осменият крал“, Стефан Маларме – „нарцис“, Шандор Петьофи – „карпатският вятър“, Лермонтов – „последният Прометей“, Рихард Демел – „изкупител“, Уолт Уитман – „радостният син“, Алфонс дьо Ламартин – „вечен пилигрим“ и пр. Но за Христо Ботев самият Теодор Траянов настоява, че той е именно „Спартак“: „Чрез Спартак правя от Христо Ботев един универсален митически образ“.⁴ Ето така:

*Чий повик чужд ме буди, смутил покоя вечен,
чие сърце си спомня за вожда победен,
съдбата ли ме вика за някой бунт далечен,
снят ли ми се сбъдва, останал жив след мен?
А може би разкаян самият Цезар хлопа,
подгонен от душите на мрачния Аид,
или духът свободен на моите Родопи
отново на Спартака поднася меч и щит.*

Пред своите събеседници Теодор Траянов многократно говори за тези свои творби не само като за „посвещения“, но дори и като за „възплъщения“. Пред Владимир Русалиев споделя: „В моя „Пантеон“ внимателният читател ще види чисто расовата славянска особеност за *възплъщения* и *превъзплъщения* в чужди мирове и съдби. Химните в тоя „Пантеон“ образуват българския религиозен епос, освободен от всякакъв спомен от робството.“⁵

⁴ В своя послеслов към „Пантеон“ поетът изразява идеята, че тук, в тази представителна негова сбирка, е търсена чрез поетически формули „универсалната синтетична личност“; че чрез литературната личност на „Ботев“ е възплътен „Спартак“ е авторово настояване, споделяно с множество събеседници (между тях – Владимир Русалиев, вж. следващата бел. под линия).

⁵ Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците

И психографското признание за едно такова конкретно възплътяване: „Сега се мъча да доловя духа на Стриндберг. Вече няколко нощи не съм спал, но напусто. Това е един мрачен дух, един гений със странна съдба. А трябва да се вживея напълно в неговия мир, да се превъплътя. Това преминаване от един живот в друг е мъчително.“⁶ Нима трябва да си представяме всичките тези възплащавания в толкова десетки и десетки чужди съдби като разплатяванията на една толкова могъща литературна персона!?

За сборника „Пантеон“ във второто издание на своята литературна история „Българска литература“ (1947) Иван Радославов пише:

Успокоение е името на новото самочувствие на поета, изразено в тази книга. Именно успокоение, а не примирение. Примирението е договор с тържествувания враг на човека – съдбата; успокоението е договор на победителя-човек. Това е „Пантеон“. В съдбата на тия велики необикновени прояви в областта на духа, тъй обезсмъртени във всички образи на този сборник от химни, поетът е намерил успокоението, дошло като едно хармонизирано самочувствие на бленувано и постигнато.⁷

Силни критически съждения за тези персоналистическите възплъщени имаме и при Симеон Радев: „В „Песен на песните“ българският човек е универсализиран и той живее всичките тревожни въпроси на земното и под-земното битие. В „Пантеон“ той се възплъщава в неповторимите формули на делото на общия човешки дух.“⁸ При това, в хода на това универсализиране в „Пантеон“, не се прави разлика между представените български и чуждестранни културни герои. Ще си припомним пасаж от едно писмо обръщение на група немскоезични писатели до Теодор Траянов от 1933 г.:

Повечето произведения на този от световен мащаб поет са проникнати от дълбоко трагичния и благороден зов на опозналия горчивата съдба на човешкия род борец. Но през този трагизъм грее силна вяра в бъдещето, вяра в светлото предопределение на българския народ, чиито пророк и изкупител е този поет. „Пантеон“-ът на Траянова покрай една рядка култура и едно изключително дарование издава и най-тънката способност за оживяване и превъплъщаване в мира на другите, благодарение на което неговият Клайст, неговият Новалис и Хьолдерлин говорят на немците с такава сила.⁹

Поредното, този път чуждестранно свидетелство за универсалния

си, София: Български писател, 1968, с. 612–613 (курс. в текста мой, М. Н.). Фрагментарният текст на Владимир Русалиев, представящ дневникови записи от периода 1926–1945 г., съдържа ценни определения на големия поет. Формулата за Ботев е на с. 622.

⁶ Пак там, с. 627.

⁷ РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература 1880–1930*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 115–116.

⁸ Формулата за „Песен на песните“ и за „Пантеон“ е споделена неколкратно пред Владимир Русалиев

⁹ Цит. по: БАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. София: БАН, 1980, с. 135.

смисъл на поетическите послания на Траянов, за духовното могъщество на литературната му личност.

И още един пасаж из „Българска литература“ на Иван Радославов:

Бурите на младостта са изживени, драмата на възстаналия срещу всички условности за правото да разпорежда със себе си е преодоляна, намерена е връзката на освободената личност и света – на първо място собствения народ. През всичките тия възможвания поетът се издига до възплъщаването на човека като синтез на личност и общност. И в тази върховна синтеза греят образите на най-големите духове, които светът е узнал, образи, сливащи се в един, възплътيل в себе си красотата на живота, изкупена с главоломни и съдбовни изпитания, образ, който е символ на Дух, излъчен от същността на всичко човешко, изгоряло във всеизкупващата мъка по Идеала (Франсоа Вийон, Петьофи, Байрон, Некрасов, Ботев измежду останалите други).¹⁰

Нека обърнем внимание на думите на големия критик от сп. „Хиперион“: „*образи, сливащи се в един*, възплътيل в себе си красотата на живота, изкупена с главоломни и съдбовни изпитания“. И действително, докато четем „Пантеон“, имаме често усещането, че възприемаме възхвалата за една и съща героическа персона от културата, че сякаш ни се представят различни ипостаси на един-единствен културен герой, че е възплътена – в последна сметка – в се идеалната поетова литературна личност. Отново ще напомним, че в повечето химни почти липсват контурите на конкретния биографически сюжет, няма ги познатите, превърнатите тук в общо място всеизвестни биографически топоси. При своите възплътения, Теодор Траянов не се стреми да възпроизведе цялостния биографически разказ; и като стил, и като тип възхвала, и като степен на възвеличаване, неговите конкретно посветени на съответен културен герой текст малко се различава от творбите в първия дял на книгата – например назованите с абстрактни понятия („красотата“) или пък с название от родовата система („родосъздателя“).

Това не означава, че при създаването на тези свои химни поетът не се подготвя, че не проучва цялостния културен контекст, че наистина не се вживява дълбинно в творчеството на съответния автор. Вера Балабанова свидетелства в предговора на своята литературна анкета с Теодор Траянов: „За да напише „Пантеон“, той не само беше чел всичко от и за съответния поет, но беше разучил и сам видял в подробности пейзажите, сред които описваният поет е живял в някой период от живота си, познаваше домашната му обстановка, житейските му и духовни сблъсъци с окръжаващата го среда.“¹¹ Но това знание не затлъчва погледа върху съответния културен герой, не го обрича на битовизъм. Знанието се синтезира и филтрира, акцентираният детайл се превръща в символ.

За Теодор Траянов очевидно „Пантеон“ остава книга с отворен финал. В анкетата на Вера Балабанова тя, книгата, остава тема, към която събеседници и кореспонденти се връщат отново и отново. Говори се за невъзможността

¹⁰ РАДОСЛАВОВ, Ив. Цит. съч., с. 116.

¹¹ БАЛАБАНОВА, В. Цит. съч., с. 6.

да се постигне химн за Пушкин, споделя се за различните химни, които се пишат съвременно – за Некрасов и Маларме, припомнят се любими поетови поетически текстове, които стоят в основата на съответния химн-посвещение, разказва се за преговорите с големия художник Борис Георгиев да нарисува корицата на книгата – един нереализиран проект, свидетелства се за различни тържества в столицата и провинцията във връзка с излизането и представянето на книгата, цитират се чуждестранни отзиви.

„Панеон“ обаче не може да бъде четен пълноценно чрез избрани от тук-оттам химни; това е единна творба с цялостно реализирана художествена логика; именно тя укрепва окончателно представите ни за Теодор-Траяновата литературна личност. Ключ за един такъв прочит могат да станат първите четири стиха от една от въвеждащите творби – „Към поета“:

*Певецо горд, не казваш нито име,
ни род и кръв, ни своя път свещен,
но аз познах речта неумолима
на дух могъщ, за бран и власт роден.*

Всъщност, в своя къс синтетичен послеслов към „Пантеон“ поетът сам е зададл перспективите на това неосъществено още въздействие на тази голяма книга: „Представата за понататъшното движение на ПАНТЕОНА – търсене на универсалната синтетична личност – може да бъде осъществена, като – наред с победната мисъл и творческа святост на западния строителски дух, с неговото Хамлетовско-Донкихотско-Фаустовско-Манфредовско начало – се постига, във възможната градация, и расовата орфичност и необятност на магичния славянски гений, с неговата млада героичност в разните народностни прояви“. Не бе ли самата Теодор-Траянова литературна личност – с нейната вгледаност едновременно и на Запад, и на Изток – едно първично съответствие на тази търсена и желана „универсална синтетична личност“, за която се говори тук? Да чуем и патетичния призивен финал на този послеслов, където отново звучи идеята за синтез на западното и славянското в Европа: „В тържеството на европейската култура гласът на славянското сърце ще трябва да зазвучи още по-силно и предопределено, като най-братски призив. Това велико славянско сърце е тупяло, с историческа значимост, и у нас, българите, не само при епохалното родоначалие на славянската писменост, и на богомилството, а и в богатырските непреклонни натури на нашето възраждане“.

Все още истинският самостоен прочит на „Пантеон“ и в тази социо-културна насока предстои.

ЛИТЕРАТУРА

БАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. София: Българска академия на науките, 1980. [BALABANOWA, V. *Teodor Trayanov*. Sofia: Balgarska akademiya na naukite, 1980.]

НЕДЕЛЧЕВ, М. Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов. – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Социални стилове, критически сюжети*.

София: Български писател, 1987, с. 140–159. [NEDELICHEV, M. Trayanov sreshtu predhodniteliteraturni mitove, sreshtu mita Yavorov. – V: M. NEDELICHEV. *Sotsialni stilove, kriticheski syuzheti*. Sofia: Balgarski pisatel, s. 140–159.]

НЕДЕЛЧЕВ, М. Поетът като над-личност. За съответствията и несъответствията на критическите и литературноисторическите твърдения за/около Теодор Траянов. – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Литературноисторическата реконструкция*. София: Просвета, 2011, с. 28–37. [NEDELICHEV, M. Poetat kato nad-lichnost. Za saotvetstviyata i nesaotvetstviyata na kriticheskite i literaturnoistoricheskite tvardeniya za/okolo Teodor Trayanov. – V: M. NEDELICHEV. *Literaturnoistoricheskata rekonstruktsiya*. Sofiya: Prosveta, 2011, s. 28–37.]

НЕДЕЛЧЕВ, М. Ботевата поезия и историческият живот на мотивите в лириката (Из битието на националния митопоетически текст). – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Литературноисторическата реконструкция*. София: Просвета, 2011, с. 166–185. [NEDELICHEV, M. Botevata poeziya i istoricheskiyat zhivot na motivit v lirikata (Iz bitieto na natsionalniya mitopoeticheski tekst). – V: M. NEDELICHEV. *Literaturnoistoricheskata rekonstruktsiya*. Sofiya: Prosveta, 2011, s. 166–185.]

НЕДЕЛЧЕВ, М. Литературният персонализъм. – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Как работи литературната история? Нови съчинения в три тома*. Т. 2.1. *Литературноисторически персоналистически сюжети*. София: Нов български университет, 2021, с. 11–156. [NEDELICHEV, M. Literaturniyat personlizam. – V: M. NEDELICHEV. *Kak raboti litraturnata istoriya? Novi schhineniya v tri toma*. Т. 2.1. *Literaturnoistoricheski personalisticheski syuzheti*. Sofia: Nov balgarski universitet, 2021, s. 11–156.]

РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература 1880–1930*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992. [RADOSLAVOV, Iv. *Balgarska literatura 1880–1930*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 1992.]

[РУСАЛИЕВ, Вл.] – В: *Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си*. София: Български писател, 1968, с. 604–641. [(RUSALIEV, Vl. – V: Kiril Hristov, Dimitar Boyadzhiev, Teodor Trayanov v spomenite na savremennitsite si. Sofia: Balgarski pisatel, s. 604–641.)]

THE PERSONALISTIC SYMBOLISM OF THEODOR TRAYANOV

Abstract. In the article, Mihail Nedelchev's own idea of literary personalism is developed and is applied more specifically to the symbolist poetry of Teodor Trayanov. This provides reason to call this symbolism of his “personalistic”. A lot of phraseology from poetry – mostly from the *Pantheon* collection – which defend the idea of turning many great poets from different literatures into national cultural heroes and personalities-emblems of entire epochs, are cited as examples of the construction of socio-cultural constructions. *Key words:* personalistic symbolism, literary personality, publication, afterlife, domestic and sociocultural plots, objective correlative, typology, autobiography, national mythopoetic text

Mihail Nedelchev, Prof.
New Bulgarian University
21 Montevideo Str., Ovcha kupel District, Sofia 1618
E-mail: mnedeltchev@nbu.bg

Бисера Дакова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

Institut für Slawistik – Universität Wien

ТРАЯНОВИТЕ ОЗАГЛАВЯВАНИЯ – КОНТЕКСТИ НА СЕБЕЗАЛИЧАВАНЕТО И НА СЕБЕСЪТВОРЯВАНЕТО

Резюме. При вглеждане в творчеството на Теодор Траянов се оказва, че повечето от неговите емблематични заглавия възникват много по-късно, едва през 20-те години на XX век. Изключим ли ярките орнаментални наслови от началото на XX век („Капката на възжелението“, „Меланхолия на вкамененото“), както и малкото оцелели заглавия от тогава („Слънчоглед“, „Нов ден“), то късните заглавия на поета не са поставяни спонтанно с появата на текстовете, а са формули-квинтесенции, износвани продължително и нанасяни с оглед на определена естетическа тенденция. Така заглавията у Траянов бележат промените в неговата поезика: налице са или неголям брой устойчиви наслови, преосмислени от радикално нов контекст; или размножилите се *пролетни* заглавия, продукт от идеологическия формат на оптимистично-възхождащия български символизъм, наложен в началото на 20-те години на XX век. Към тях спадат и заглавията, свързани с езически-ритуалното начало („Костер“, „Бял жертвеник“, „Олтарни цветя“), също и насловите, произведени от себестилизирането в духа на немския романтизъм като „Синьо цвете“, „Теменуга“, „Нарциси“, както и всички наслови, изникнали като следствие от контекстуални обвързвания, съотнасяния и утвърждавания в сп. „Хиперион“.

Ключови думи: заглавие, Теодор Траянов, символизъм, сецесюн, поезика

Темата за заглавията у Траянов би могла да се окаже изключително обхватна и многоизмерна, тъй като неговите наслови, както и самите му поетически текстове и книги, не се явяват отведнъж и завинаги дадени, а претърпяват ред преображения във времето – модификации с оглед на променения културен контекст, значещи преломявания (например привнасянето на *българското* като доминантен белег в началото на 40-те години на XX век), като някои от емблематичните озаглавявания, през които обикновено се мисли поезиката на Траянов, се появяват едва през 20-те години на века, т. е. биват зададени като *формули-квинтесенции* на неговата поезика едва в периода на сп. „Хиперион“.

Това обаче не означава, че те изникват внезапно – в повечето случаи става дума за генезис, осмисляне, износване на тези наслови в поезията на Траянов и, както ще установим, повечето от тях могат да се открият като

зададени образни ядра, впоследствие концептуализирани в заглавия, както например е монументалното „Приснодева“, появило се като лирическа фигура в поемата „Песен на песните“ (1923):

*И новий ден ще свари не ничком и в молитва,
а воин непреклонен – най-верния си син,
на гръдна броня – образ на тъжна Приснодева...*

И в случая е любопитно как спорадично являват се образ бива извисен до заглавие на макроцикъл, т. е. на значим дял от поезията на Траянов, който ще бъде включен в антологията „Освободеният човек“ (1929)¹. При други характерни наслови, възприемани като типично *траяновски*, се наблюдава устойчивост, неизменност във времето, но затова пък функциониране/преосмисляне в различни (дори радикално различни) контексти. Така прословутото „Regina mortua“ – пряка заемка, позоваване на Рихард Демел и до голяма степен отъждествяване с образността на популярния тогава немски поет, – работи на различни нива у ранния и у късния Траянов: първоначално като титулуване на дебютния цикъл² „Regina mortua“ от 1905 г., с който името на Траянов на шумява; сетне като заглавие на малко известно днес стихотворение, преименувано по-късно в „Славослов“ („И най-блажен е, който доизписе...“), за да се превърне през 1909 г. в емблематично заглавие на първата поетична книга на неумерения поет декадент (Божан Ангелов³), а по-сетне да бъде поставяно като неизменен, едва ли не аксиоматичен наслов, обозначаващ важен етап в Траяновата поезия. Или – това словосъчетание онасловава книга-макроцикъл в следващите стихосбирки „Химни и балади“ (1911) и „Освободеният човек“ (1929), т. е. в някакъв смисъл то бележи изминатия път, обозначава един вече надмогнат стадий в развоя на поета. Но, както е известно на изследователите на Траянов, още в ранния период на заявяване и избистряне на тази разгулно-екстатична, здрачно душна поетика, проникната от декаданс и хипнотичен унес, поетът доразгръща заемката от Рихард Демел „Regina mortua“ в други латински, смислово кореспонди-

¹ Идеята за заглавие, съдържащо този монументален образ, е заявена още през 1924 г., при публикуването на цикъла „Балада за невидимия враг“ – сп. „Хиперион“, 1924, кн. 9-10, с. 463.

² Публикуван в сп. „Художник“, г. I, 1905–1906, кн. 3-4, с. 16–17. Благодарение на усърдната издирваческа дейност на Младен Влашки стана известно дебютирането на поета с по-ранни публикации в списанията „Летописи“ и „Българска сбирка“, така че тук условно боравим с понятието „дебютен“, обозначавайки уникалната художественост на цикъла „Regina mortua“.

³ АНГЕЛОВ, Б. Лириката ни през 1907 година. – *Мисъл*, XVII, 1907, кн. 9-10, с. 621. Божан Ангелов е първият критик, реагирал непосредно и непредубедено спрямо скандалната новост на Траяновата поезия. Той не употребява определението *декадент*, но се опитва да разнищи „един краен, безогледен символизъм и една чудата, ненормална чувствителност“, вглеждайки се детайлно в ред текстове на Траянов от „Художник“, „Наш живот“, „Южни цветове“, днес напълно забравени, поради изличените им или забравени заглавия, както и заради радикалната им преработка през 20-те години на миналия век.

ращи ѝ наслови: „Regina martyrum“ (царица-мъченица), „Regina mortua et sempiterna“ (мъртвата и всевечна царица), „Salve Regina!“ (Здравей, царице!), които, въпреки превращението на Траяновата поетика от декадентска меланхоличност в монолитен, непроницаем, декламативен, стерилно-мажорен символизъм, почти всички оцеляват във времето⁴. В своя ранен период Траянов борави сякаш произволно с латинските заглавия: те отявлено се разминават със съдържанието на текстовете, излъчващо все така декадентска опустошеност и унилоост, т. е. внушението за вечност, богопомазаност и избраничество им е несвойствено. Или би могло да се говори за някакъв вид титулна орнаменталност при младия поет, която вече в неговото зряло творчество ще бъде обосновавана и доутвърждавана⁵. При подобно изследване на съхранени и концептуално преобръщани наслови особено значеща става историята на позициониране, поместване, вписване на заглавията „Нов ден“ и „Слънчоглед“, на която ще се спрем специално по-нататък.

* * *

За ранния Траянов (1905–1907) са характерни подчертано обстоятелствените заглавия, които описват сложни психически състояния и в които се забелязва стремеж по монументално формулиране, но също и заявена съкровеност, ярък чувствен детайл⁶, например: „Запеви на съкрушеното“, „Меланхолия на вкамененото“, „В бездната на тъмното страдание“, „Капката на възжелението“, „Песни на просъницата“. Обикновено тези наслови обозначават и обобщават по-големи лирически цялости, където отделните текстове са неозаглавени фрагменти, подчинен елемент в цялото, в повечето случаи осамостоянявани в един по-късен поетически етап, превръщани в представителни текстове и оттук насетне възприемани от читатели и изследователи почти като изконни дадености в творческия път на Траянов. Тези заглавия имат живот единствено в периодиката (1905–1907), присъщи са най-вече на алманаха „Южни цветове“ (1907) и не са пренасяни, нито

⁴ Стихотворението със заглавие „Regina martyrum“ е повлияно от немската поетеса Dolorosa (Maria Eichborn) – BENZMANN, H. *Moderne deutsche Lyrik. Mit einer literaturgeschichtlichen Einleitung und biographischen Notizen*. Leipzig: Reclam, 1904, S. 162. Благодарение на това заглавие Траянов успява да създаде концептуално значим образ в поезията си: на грешницата мъченица, която чрез страданието надломява своята греховност. Другите две заглавия – „Regina mortua et sempiterna“ (1906, кн. 4, с. 15–17) и „Salve Regina“ (1907, кн. 9–10, с. 28–33), – първоначално именуvalи журнални цикли в сп. „Наш живот“, – усилено апострофират утвърдили се емблематичен наслов „Regina mortua“, опитвайки се да отменят неговата категоричност.

⁵ През 1929 г. в антологията „Освободеният човек“ Траянов отново озаглавява свой цикъл „Salve Regina“, концептуално подкрепяйки заглавието чрез включените, преработени в посока към пределно мажорното себепревъзможване творби: „Ти дойде“, „Извор“, „Талисман“, „Към любовта“, „Възход“, „Въплътени чудеса“, „Мадона“, „Земен път“.

⁶ Младият Людмил Стоянов също е повлиян от този тип озаглавяване: вж. цикъла „Шепот на неземното“ в сп. „Художник“, II, 1907, кн. 9–10, с. 2–3, където поместените творби са начело в броя.

съхранявани по-нататък в книгите на поета, които съдържат преработени версии на ранните му текстове – с една дума, те биват безостатъчно заличени от окончателния му текстови корпус. А именно този тип наслови се родят най-силно, вписват се най-органично в онова, което мислим като *виенска* атмосфера, повлияност на Траянов от духа на *Fin-de-siècle*, като същински сецесионно в поезията му. Тоест ако се говори неспекулативно за вчувстване/вживяване/проникване на специфично краевековното у Траянов, то трябва да се търси и изследва именно в тази (по)забравена лирическа текстовост, която по всевъзможни начини е премодулирана в класическите му творби и заличавана с методично усърдие (или пък извеждана в огрубени постулати и речитативи). Този процес на себепренаписване естествено засяга и заглавията, които, както ще видим, маркират различни поетики, за да се достигне до един монолитен синтез от наслови. Освен че никъде по-късно в Траяновите книги няма да открием горещитираните заглавия (сякаш интимно приглушеният, интериорен, прочувствено-медитативен свят завинаги се е разпаднал или бива последователно заличаван), подобна мимолетност характеризира и заглавия с явен декадентски привкус⁷ от рода на „Звънлив усмех“, „Увяхнал мак“, „Мимоза“, „Смразен смях“ – всички те творби от впечатляващия цикъл „Regina mortua“ (1905). Знаменателно е как от този основополагащ за поетиката на Траянов период по-сетне оцеляват единствено заглавията (респ. и творбите) „Слънчоглед“ и „Нов ден“. Не обаче заради своята мажорност, нито заради възвествяването на нещо поетически програмно, както обикновено се смята (чрез внушеното от критика идеолог Иван Радославов⁸ относно втората творба!), а защото тези два текста, последователно преминавайки през различни контекстуализирания, достигат до оная своя неопровержима екстравертност в антологията „Освободеният човек“ (1929) и по този начин биват възприемани до днес. Двете стихотворения, станали по-сетне емблематични за поезията на Траянов, изцяло се вписват в зададения някога контекст на замъгленото световъзприятие, на потиснатите пориви, на халюцинаторното:

Звезди отскачат в пътя замъглен

(„Нов ден“)

*Замаяно поглежда
зад облак побледнялата луна –
посърнал слънчоглед навежда
загаснал поглед на страна .*

(„Слънчоглед“)⁹

⁷ В много силна степен съчинени в духа на скандално популярния тогава австрийски поет Феликс Дьорман, както проличава от съчетанието „Пред дишания труп“ (1906). Вж.: Т. Траянов. „Via dolorosa“ – сп. „Наш живот“, 1906, кн. 1, с. 3–7.

⁸ РАДОСЛАВОВ, И. В отговор на няколко недомислия. – *Хиперион*, I, 1922, кн. 4-5, с. 304.

⁹ Публикувани съотв. в сп. „Художник“, I, 1905–1906, кн. 3-4, с. 17; кн. 6-7, с. 22.

И тук подчертавам, че „Новият ден“ (т. е. заглавието с членувано прилагателно) е много по-късно преформулиране и привнесено постулиране на програмност: докато в някогашния журнален цикъл „Regina mortua“ (1905) става дума за *нов ден*, за плахо набелязана алтернатива на здрачното, „мъртвешкото“, знойно-еротичното – за един нов ден като излаз от гибелните екстази на плътта. В книгата „Regina mortua“ (1909), която се отличава със синтетично-фрагментарната си структура, която, с изключение на цикъла „Изкупления“ (вероятно концептуален наслов, изникнал не без мощното влияние на „Erlösungen“ [Изкупления/Спасения] на Рихард Демел) се състои от неозаглавени фрагменти, стихотворението „Нов ден“ е просто губещ се сред останалите, обезличен фрагмент, т. е. по никакъв начин не е изтъкната неговата програмност и емблематичност за поетиката на автора. (Това ще се случи едва през 1922 г. в антологията „Млада България“ и по-късно, вече закономерно, в Траяновата антология „Освободеният човек“, където текстът – с членувано/маркирано заглавие – е изведен начело, като първи в цикъла „Олимпийски ден и олимпийска нощ“.¹⁰) За разлика от него обаче, стихотворението „Слънчоглед“ не само е сред малкото озаглавени текстове в книгата „Regina mortua“ (1909), то е включено в споменатия цикъл „Изкупления“, съдържащ само озаглавени стихотворения¹¹, т. е. би трябвало да предположим, че жестът на озаглавяване тук изрично оразличава тези творби от останалите неозаглавени фрагменти в първата поетична книга на Траянов, откроявайки ги като надредни, или във всеки случай те са отграничени като творби със самостоеен статут. В този смисъл можем да твърдим, че именно „Слънчоглед“ е представителното за Траянов през този ранен период от творческия му развой – един текст, внушаващ раздвоението на Аза между реалност и съновидение. Като в първия вариант на „Слънчоглед“ определено доминира здрачно-халюцинаторната атмосфера, която ще бъде разбулена (и изличена) в окончателната версия на творбата от края на 20-те години. Забележителното е, че в книгата „Regina mortua“ (1909) дори скандално-предизвикателният текст „Демон“, заради своите садомазохистични мотиви, присъства като неозаглавен, неоткрит фрагмент в цикъла „Първи песни“, като допълнително в самия текст вече биват внесени поправки, намаляващи ефекта от неговата първоначална упадъчност:

¹⁰ В своята студия-равносметка от 1925 г. „Българският символизъм. Основи – същност – изгледи“ Ив. Радославов вече говори за възвестяващо-програмната творба „Новият ден“, подменяйки с това членувано, категорично заглавие действително публикуваното през 1905 г. „Нов ден“. Една подмяна, която далеч не е само граматически маловажна, а е от концептуално естество и която е игнорирана в литературната ни история. Вж. „Хиперион“, IV, 1925, кн. 1-2, с. 3.

¹¹ Става дума за физиономично открити текстове в следния ред: 1. „Прелюдия“; 2. „Слънчоглед“; 3. „Eros et Psyche“; 4. „Триолет“; 5. „Жажда“; 6. „Полонеза“; 7. „Regina martyrum“; 8. „Просъница“; 9. „Сянката на Саломея“; 10. „Тъмновиолетна орхидея“; 11. „Бетховен“; 12. „Regina mortua“.

И призрака на твойта алчна младост
във мойта скръб отново потопи

Ела, жена, ела,
душа нек стене...

Но както бе отбелязано, контекстуализирането на „Слънчоглед“ и на „Нов ден“ е прелюбопитно в по-нататъшните книги на Траянов: в „Химни и балади“ (1911) те попадат в пропития от декадентско-инволютивни настроения лирически раздел „Пролетни химни и импресии“, като и двете стихотворения явно са промислени през жанра *импресия* (през мимолетността на впечатлението, на убегливото възприятие за природата). Тук се налага да припомним, че *импресията* в тази книга на Траянов е именно жанрът на инволюция, на упадък и смърт, който съкрушително апострофира възторга и опиеността от природата. И така, на стихотворението „Нов ден“ през 1911 г. все още не е отредена непоколебимата челна, програмна, въвеждаща позиция. Това се случва, както вече стана дума, едва в антологията „Освободеният човек“ (1929), където и стихотворението „Слънчоглед“ – с нанесени значещи промени – попада в същинския *природен*, извърнат към естеството и външното цикъл „Полски отпеви“. Както става ясно, съградена е друга поетика, според която биват съчинявани и създавани съвсем друг тип онасловавания.

В добиващото все по-явна монолитност поетическо творчество на Траянов най-характерна става употребата на заглавия жанрове – особеност, проявила се още с циклите „Химни“, „Молитви“ и „Ноктурни“ от алманаха „Южни цветове“ (1907), по-сетне затвърдена със „Сонети“ (1909)¹², публикувани в сп. „Художник“. Развоят на поета е като че ли равнозначен на мислене в жанрове, на постигане художествената пълноценност на определени жанрови структури: например *химнът*, деклариран още в ранните Траянови текстове на различни нива, с присъщата му тържествено-апологетична интонираност, е най-мъчителен изграденият жанр при младия, меланхолично настроен поет, комуто е далеч по-близка тоналността на *ноктюрното*, на прискърбната *импресия* (отново заглавие, обозначаващо по-големи лирически цялости). С неизбежния риск от огрубяване, би могло да се обобщи, че Траянов, непрестанно откроявайки определени жанрове като заглавия, извървява сложния път от *ноктюрното* и *импресията* (термини от разнородни области) през *химна*, *сонета* и *баладата*, за да достигне към края на творческия си път до своеобразния спрямо собствената му поетика жанр *заклинание*, превръщан често пъти в заглавие, обаче като изказов модус наложен изцяло в книгите „Освободеният човек“ (1929), „Пантеон“ (1934) и „Земя и дух“ (1941). В действителност *заклинанието* бива отявлено постулирано у Траянов още в неговата книга „Български балади“ (1921), където отделните текстове са онасловени или с термина „видения“, или като „за-

¹² Поместени в „Художник“, III, 1909, кн. 8-9, с. 18; кн. 10, с. 15.

клинания“, т. е. книгата демонстративно е разполовена между трагичните *видения* и мажорно-изстъплените *заклинания*, т. е. оня перформативен жанр, който възвестява изход и възмога из гибелта. Ала оная книга на Траянов, която изцяло се изгражда върху диференцирането, раздалечаването и противопоставянето на жанровете, е несъмнено „Химни и балади“ (1911). Нейното съдържание е раздвоено между възторжено-непоколебимата апотеозност на *химна* и покрусено-миньорната тоналност на *баладата*, като тук е обособен и разделът „Пролетни химни и импресии“, в който *импресията* (твърде актуален за тогавашния културен контекст жанр) играе ролята на апостроф – импресиите, тематизиращи смъртта, небитието, инволюцията, успешно опровергават бравурно-екстатичните химни. Самите лирически раздели¹³ в „Химни и балади“ са последователни жанрови дефинирания: *полонеза* (в случая текстът е равностоеен на отделен цикъл), *молитви*, *пролетни химни* и *импресии*, *сонети*, *поеми* (жанрово обозначение и жанрова реалност единствено в тази книга на Траянов¹⁴), *химни* и *балади*, *марш* (отново текст-рамка със статут на самостоеен цикъл). Както е очевидно от това изброяване, книгата от 1911 г. е представителен свод на жанрово кодифициране у Траянов, значим етап в развоя на поета, когато той се заема да дефинира сътворената до момента своя лирическа продукция. По протежение на тази жанрова онасновеност се забелязват ярки опозиции – между химна и импресията, между химна и баладата, както и всеобхватно основополагащото за цялата книга противопоставяне между забавено-тържествената *полонеза* и устремно-агресивния *марш* („Полонеза“ е встъпителният текст в „Химни и балади“, докато финалното „Маршът на варварите“ категорично вещае разпада на индивидуалистичната светонагласа). Тук непременно трябва да отбележим и ролята на цикъла „Сонети“ (една компактна текстовост у Траянов, удържала се от журналните му публикации до антологията „Освободеният човек“). *Сонетът* е насловът, скрепяващ в едно не само текстове, структурирани като сонети, но също и текстове, отличаващи се с декларативност, със схематично обрисувани лирически фигури, които са лишени от диалогичност и са емоционално изсушени, точно обратното на *молитвите*, *импресиите* и *баладите*. В рано появилия се цикъл „Сонети“ (1909) за първи път биват набелязани различните превъплъщения на лирическият Аз (скитник, слепец, странник, пророк, прокажен и т. н.), чийто обсег ще добие неимоверна, потенциално безкрайна културна широта в книгата „Пантеон“ (1934), в която лирическият Аз се преобразява (т. е.

¹³ Определено трябва да се напомни, че в случая имам предвид оригиналната книга от 1911 г., която не е идентична с едноименния цикъл в „Освободеният човек“ (1929) и е пределно различна от редуцирания подбор на същия едноименен цикъл в познатите, силно съкратени, своеново променени от редакторите, издания на Траяновата поезия от 1966 г. до наши дни.

¹⁴ Траяновите поеми „Бетховен“ и „Сянката на Саломея“ са публикувани за последен път в антологията „Млада България“ (съотв. с. 32–33 и 31–32), неотграничени жанрово сред останалите поместени там творби. По-нататък те са окончателно заличени от представителния корпус на „Освободеният човек“ (1929).

живява се или се отъждествява) с именити творчески индивидуалности, извеждайки физиономичното от тяхното амплуа до емблематична културна роля (*изкупител, прометоид, прокълнат, умиращ лебед, иманяр* и т. н.), както и пределно абстрахирайки конкретното във встъпителните заклинания на „Пантеон“ в ролите на *венценосеца, мечоносеца* и други.

От друга страна, що се отнася до жанрово именуваните творби на Траянов, тук непременно трябва да се отбележи завидният брой заглавия, породени чрез позоваване на музикални жанрове: освен функционално натоварените в „Химни и балади“ *полонеза и марш*, у Траянов се срещат още ноктюрни (изличено по-сетне ведно с премодулирането на лирическия изказ на поета в оптимистична неотстъпност – *песен, запев, мелодия, романс*). С известна условност към тях може да присъединим *псалом, химна и хорала*, които се появяват в поезията му едва през 20-те години на XX век, т. е. определени текстове са жанрово промислени под егидата на тези понятия едва в периода на сп. „Хиперион“. Тяхната същност е зададена твърде късно от Траянов, или е осъзната (ведно с радикалната преработка на текстовете му от този период) едва ли не към края на 20-те години на миналото столетие, когато в българската литература мощно навлизат срещуположни естетически тенденции.

Към *заклинанията* у Траянов се отнасят и обръщения към определено лице (или към обобщено понятие – например към младостта и любовта), с ранна поява в поезията му („Към майка си“), впоследствие разраснала се до характерна, белегова употреба, най-вече в книгата „Пантеон“ (1934). Този род текстове въобще не са диалогични – те са именно перформативни на/заричания, интенционално насочени към даден лирически обект, повеляване на дадени качества, наподобяване на обекта с тях, своеобразни, мажорно преувеличени внушения. Към тоя дял текстове можем да причислим и творбите със заглавия, съдържащи културни фигури, въвеждащи определен духовен контекст, който бележи характерна промяна при прехода от един период на авторовото развитие в друг. Ако ранният Траянов, подобно на Александър Балабанов със стихотворението „Страшните очи“ например¹⁵, публикува разгърнат поетически текст по мотива *Саломе* – „Сянката на Salome“ (в книгата „Химни и балади“ от 1911 г. вече с побългареното заглавие „Сянката на Саломея“), то Траянов от началото на 20-те години на XX век вече не „помни“ това заглавие, както и жанра *поема* и предпочита да въведе, да изведе в заглавие други женски културни фигури, свързани с плодородието и майчинството: „Химн на *Астарта*“ (всъщност преработка на декадентски интонирани фрагменти от „Южни цветове“), *Суламита* от едноименното стихотворение¹⁶, и те не изглеждат спорадични наноси в поезията му, тъй като

¹⁵ Художник, II, 1906, кн. 1, с. 21.

¹⁶ Вероятно повлияно от заглавието „Суламит“ на Л. Стоянов (в цикъла „Горящо сърдце“ – сп. „Художник“, III, 1909, кн. 7, с. 10). Няма да е преувеличено твърдението, че двамата поети постоянно „обменят“ и изпробват в журналните си публикации различни заглавия. Така в този цикъл на Л. Стоянов се среща заглавието „Eros et Psihè“, несъмнен

още в периода 1911–1912 година, т.е. във времето на конципиране на книгата „Химни и балади“ Траянов вече търси и набляга на културни позовавания, обърнати към миналото и историята. „Адамитска песен“, контаминиран текст от два ранни, неозаглавени фрагмента, чийто първообраз може да се открие в „Южни цветове“, се появява през 1911 г. в сп. „Наблюдател“ под наслов „Химнът на човека“¹⁷. По-късното преименуване на текста в „Адамитска песен“ подсказва тенденцията, разгърната в творчеството на Траянов от 20-те години на XX век – да стилизира в историческа перспектива своите заглавия (например „Кръстоносци“, „Старобългарски псалом“).

Що се отнася до стилизирането на Траяновите заглавия в определена посока, до тяхната, едва ли не тематична монолитност, то трябва да обърнем специално внимание на две натрапливи доминации: на *земните* и на *пролетните* наслови. Честотата на тяхната употреба е толкова настоятелна, че със сигурност води до семантично обезсилване, до своего рода автоматизъм и обезсмисляне, до абсурд¹⁸. Тази своеобразна нароченост на *земни* и *пролетни* наслови в поезията на Траянов обаче не е органична черта на поетиката му. Макар и притеглен от земното и пролетното, ранният Траянов е определено поет на есенната покруса, на здрачния интериор, на херметизма, на опустошителните плътски страсти и стилизираните по-късно заглавия с повтарящия се епитет *есенен* („Есенни терцини“, „Есенен ден“, „Пред есенната нощ“, „Есенен сън“, „Последна есенна вечер“, „Ноемврийски път“, „Есенният вятър“) потвърждават именно тази нагласа. И *земята*, и *пролетта* при Траянов (до появата на „Химни и балади“ от 1911 г.) са реалии от сферата на бляна, на пожеланото, на екстатичното мечтание. Затова толкова характерните *земни* и *пролетни* наслови¹⁹ се появяват, биват усърдно нанасяни в поезията му едва от началото на 20-те години на XX век, т.е. те са привнесен, вписан елемент в редактираните варианти на ранните му текстове, или – в окончателните версии на стихотворенията му, така, както са известни те на читателите, респ. на изследователите на Траянов.

Последователната употреба на *земни* и *пролетни* наслови изглежда един вид аберация, странност, лека вманиаченост в изказа на поета, обаче тя е обусловена, (пред)зададена, предопределена от следваната линия в изданието „Хиперион“ – т.е. от линията на т. нар. *български символизъм*: мажорно-изстъплен, „пълнокръвен“ (по определението на Иван Радосла-

отглас от „Eros et Psyche“ на Траянов (от цикъла „Горящи хоризонти“ – „Художник“, II, 1906, кн. 19-20, с. 15; 18).

¹⁷ Вж. сп. „Наблюдател“, II, 1911, кн. 2, с. 95–96.

¹⁸ Показателно е едно редакторско недоглеждане в изданието „Избрани творби“ от 1981 г. (ред. Ив. Сестримски), където в съдържанието на книгата стихотворението „Земен път“ е погрешно изписано като „Зимен път“ (с. 353) – според мен възможен ефект от размножаването на *земни* и *зимни* заглавия у късния Траянов, което води до абстрахиране, обезначаване и взаимозаменяемост на тези определители.

¹⁹ „Пред саркофага на пролетта“ е ранно заглавие, което явно протовостои на по-късната насилено жизнеутвърждаваща тенденция в „Освободеният човек“ (1929).

вов), един вид перформативен витализъм. Появата на първите заглавия у Траянов, съдържащи компонентите *земя* и *пролет*, неизменно е обвързана с журналидно-идеологически контексти: първото по рода си озаглавяване на някогашен фрагмент като „Земен зов“ („Хиперион“, 1923, кн. 3) е жест на приобщаване към *земния* контекст (идеологията на *земното*, на черноземя в сп. „Хиперион“, независимо дали произлиза от недоизживяното влияние на Пшибишевски („Erdensöhne“ [Синове на земята]), или е, както се твърди в нашата литературна история²⁰, етап на отрезвяване след потресните събития от Войните, т. е. своеобразно „приземяване“ на символизма). В случая правя важното уточнение, че напорът по *земното* и възпроизвеждането на виталистичните пориви е градивен елемент от естетическата платформа на самия български символизъм, те са постулирани от Ив. Радославов и Л. Стоянов още в първите годишници на изданието. Всички *земни* наслови при Траянов („Земен зов“, „Земна радост“, „Земно упорство“, „Земен стражник“, „Земен хорал“) се вписват в общия контекст на заземяване, в груповата тематизация на *земното*, проведена в това издание, в огрубяването и прозаизирането на поетичните реалии, което може да се забележи съвсем отчетливо (дори мистикът Иван Грозев е приобщен към този устрем по *земното*) на фона на миньорно-есенните текстове на Ат. Далчев²¹, появили се успоредно с преמודулираните в „искрометен“ витализъм Траянови стихотворения.

В този смисъл и болезненият копнеж по пролетта се превръща у късния Траянов в пролетна възмога, в опиянение, шемет, екстаз, не без влиянието на налагания бравурен, възхождащ символизъм. Знаменателно е, че в книжка 4-5 на сп. „Хиперион“ от 1923 г., посветена на Д. Дебелянов, от самия Дебелянов са публикувани, заедно с „Кръстопът на бъдещето“, не дотам известни негови творби, чийто лайтмотив е заплепеността на лирическият Аз от пролетта („Пролетно утро“) и на които е присъщ ведрият поглед към битието, т. е. творби, отявлено противостоящи на *елегичния* Дебелянов от изданието „Стихотворения“ (1920). Именно към тях се присъединяват публикуваните в същия брой на списанието „Химни на пролетта“ на Т. Траянов, и не просто присъединяват – преработените текстове на Траянов, където *пролетното* е изведено като основен императивен белег, наподобяват така зададената – привидно от Дебелянов – лирическа тоналност, пригласят на възторга от битието, стремят се спонтанно да го изпишат. В този смисъл „Химни на пролетта“ са несъмнено поетическо постижение за Траянов, знак за обрат в поетическото му мислене, пренагласеност на лирата, което обаче е предначертано от контекста и само по себе си е несамостоятелно, отгласяващо. Че заглавията и оформянето на определени лирически цялости

²⁰ ЛИКОВА, Р. *Проблеми на българския символизъм*. София: Български писател, 1985, с. 125–127.

²¹ Вж. напр. стихотворението на Ат. Далчев „Есенно завръщане“, встъпително в кн. 6-7 на сп. „Хиперион“, II, 1923, с. 289, както и цикъла „Есенна поема“, включващ стихотворенията „Вятърът“, „Път“, „Вратите“, „Коли“ – „Хиперион“, III, 1924, кн. 4-5, с. 188–191.

у Траянов са контекстуално обвързани и производни на онова, което непосредствено ги обкръжава, свидетелства цикълът „Поход“ („Хиперион“, 1924, кн. 4-5), съхранен и в антологията „Освободеният човек“, който включва по-рано публикуваните творби „Себеотрицател“, „Среднощно бдение“, „Маршът на варварите“²². Една лирическа цялост, която отгласява и трябва непринудено да окръгли, довърши, затвърди внушенията от преводния текст на Николай Гумилев „Варвари“, както и да предопредели, от своя страна, заявената ярка теза в статията на Ботьо Савов „Скитско и славянско в българската литература“, която пряко следва стихотворенията на Траянов. Тоест този представителен брой на сп. „Хиперион“ е идеологически единен, той прогласява идеологията на варварството на различни нива, фундамира я всячески²³. Такова наблюдение потвърждава силната контекстуална споеност на Траяновите преработени произведения – произхода на техните заглавия именно от подобен род връзки, идеологемни съотнасяния и закрепености. Тъкмо тези обвързвания биват по-късно пренесени и в антологията „Освободеният човек“ (1929), както и в книгата „Романтични песни“ (1926). Ала най-важното, което трябва да се подчертае относно автоматизма на *земните* и *пролетни* наслови у Траянов, е, че всички те, без изключение, са вписани в поезията му едва през 20-те години на XX век – те не са изначално свойствени на неговия тип лиризм, а са една изработена впоследствие тематична верига, част от Траяновото радикално себепреосмисляне и себеподмяна. Така концептуално ярки заглавия от рода на „Земен хорал“, „Свята пролет“, „Земно упорство“ (израз от стихотворението „Адамитска песен“, изведен в заглавие) са резултат, последица, характерност от 20-те години на миналия век и не бива да се тълкуват като експоненти на краевековния период, защото са промислени в тази своя насока едва във времето след Войните. Тук изниква и проблематичното питане – на кое време собствено принадлежат Траяновите поетически текстове, във версията, в която биват четени и познати? Питане с различни отговори, според мен безкрайно продуктивно.

Към регистъра на *земните* и *пролетните* заглавия се отнасят и насловите, свързани с езически ритуалното начало, също появили се постскриптум, също така плод на късно концептуализиране („Костер“, „Бял жертвеник“, „Олтарни цветя“, „Причастие“, „Златен съд“, „Бели мирти“). Стигайки до заглавията „Олтарни цветя“ и „Бели мирти“, веднага трябва да отбележим, че популярните Траянови титулвания на текстове с име на цвете също произхождат едва от 20-те години: „Синьо цвете“, „Теменуга“, „Нарциси“ са заглавия, добити или чрез възвеждането на даден мотив до наслов, или поро-

²² От тях стихотворението „Себеотрицател“ е публикувано и в сп. „Везни“, I, 1919–1920, кн. 12, с. 439.

²³ Програмният брой на сп. „Хиперион“ непосредствено следва статията манифест на Гео Милев „Поезията на младите“ (*Пламък*, I, 1924, кн. 2, с. 70), със станалата популярна констатация-възглас „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот“.

дени от речитатива, от повторението на рефрен в текста, както е например случаят с „Нарциси“ (късната речитативна поезика на Траянов е произвела не едно и две такива заглавия с късна дата – „Засмей се пак“, „Последен остатък“, „Ти дойде“, „Жестока красота“ и много други). Ако трябва да се направи обобщение за Траяновите заглавия, свързани с название на цвете, то емблематичните за неговия натюрел „Синьо цвете“ и „Теменуга“ са продукт на преднамереното стилизиране в духа на немския романтизъм – една привнесеноост или ретроспективно себеоткриване в този изказ. От ранните заглавия, носещи име на цвете, оцеляват единствено „Тъмновиолетна орхидея“ и „Слънчоглед“, чиито контекстуални позиционирания вече бяха обсъдени, докато насловите „Увяхнал мак“ и „Мимоза“ са напълно изличени от набора цветя в поезията на Траянов, вероятно заради производността им от декадентската поезика.

Към настойчиво повтарящите се заглавия у късния (христоматиен) Траянов се числят и насловите, съдържащи съставката *ден* („Първият ден“, „Смъртта на деня“, „Елегия за деня, който няма да се върне“, „Българският ден“) – една тематика, бележеща възходите и пропаданията на *дневното*, отново заглавно формулирана едва през 20-те години на XX век и несъмнено произтекла от обявяването на „Новият ден“ за манифестна творба на българския символизъм²⁴. В поредицата от *дневни* именувания на поетически текстове може да се проследи беглата, краткотрайна поява например на заглавието „Шеметен ден“ (Хиперион, 1925, кн. 4), преназовано окончателно в „Май“ („Романтични песни“, 1926). Но възвествянето на *дневното* – като излаз и перспектива – е отсечено категоричният жест в книгата „Земя и дух“ (1941), където е обособен цикъл със заглавие „Българският ден“, т. е. *денят* участва като елемент в един надреден, концептуален наслов. Споменавайки последната, издадена приживе на Траянов книга „Земя и дух“ (преработен вариант на „Български балади“ от 1921 г.), непременно трябва да изтъкнем ударното, императивно постулиране на определението *български* в ред заглавия от стихосбирката („Български видения“, „Българска песен“, „Български заклинания“, „Старобългарски псалом“, „Старобългарски химн“, „Победният марш на българите“, „Българският лес“)²⁵. Това би могло да се възприеме като отклик на тогавашния политически момент с породени конкретни очаквания от изхода на Втората световна война, ала *българското* като доминантен белег сред заглавията на последната книга е просто вид ескалиране, идеологизиране, размножаване, налагане, свръхотчетливост на националноетническият признак, който е изведен първоначално в „Български балади“ (1921)²⁶,

²⁴ Както бе отбелязано, ретроспективно от Ив. Радославов в „Българският символизъм (Основи–същност–изгледи)“ – *Хиперион*, IV, 1925, кн. 1-2, с. 3–27.

²⁵ Първоначалният замисъл за заглавие на книгата „Романтични песни“ (1926) е именно „Български песни“ – *Хиперион*, IV, 1925, кн. 8, с. 373–374.

²⁶ С явно опозитивен, антипатриотарски смисъл надарява Гео Милев определителя „български“ в „Български балади“ (1921). Вж.: МИЛЕВ, Г. „Български балади“ от Теодор Траянов. – *Везни*, III, 1921, кн. 6, с. 108.

а във времето от началото на 40-те години добива ярка маркираща стойност. Не бива да забравяме, че в кръга „Хиперион“ националното е идеологически остойностено: Ив. Радославов онаслювява антологията на символизма „Млада България“ (1922) и неизменно дефинира литературното явление символизъм *български*, въпреки съзнанието, че корените на този феномен са чуждоземни, небългарски, закономерно пресадени на родна почва. В този смисъл „Земя и дух“ (1941) е книга, в която по-късно прибавеният белег *български* работи като преекспониране, окончателно затвърждаване на заявеното в началото на 20-те години, но вече като го окрупнява и се стреми да му придаде нови мащаби.

От друга страна, както бе заявено, още от началото на творческия си път Траянов проявява склонност към монументални съчетания, и то когато пресъздава в поезията си съкровени психически състояния (например „Меланхолия на вкамененото“, „В бездната на тъмното страдание“). Тази негова склонност търпи развитие през годините и се превръща в отчетлив напор по абстрахиране, обобщаване, уголемяване на фигурите и на психическите състояния в неговите наслови: нека да припомним двата представителни персонажа *Приснодева* и *Пилигрим в черно* с генезис в ранната лирика на поета, които израстват до уедрени, универсализирани образи-заглавия на дялове от антологията „Освободеният човек“ (1929). Това би могло да обясни и появата на заглавието на последната книга „Земя и дух“ като израз на пределна антитетична обобщеност и абстрахиране и в немалка степен – на декларативна изчистеност. Ала за да достигне тази универсална и като че ли безлична формулировка, Траянов последователно изнамира – по протежение на цялото свое преработвано творчество – наслови от този стерилно-херметичен, непрозрачен, безизразен, абстрахиран, клиширан, лишен от конкретика тип („Приветствен зов“, „Неуловима сянка“, „Неземно обещание“, „Лазурен запев“, „Възлитнала песен“, „Небесният път“, „Свещен запев“, „Светъл славослов“, „Празничен химн“). Тук отбелязвам и много решаващата подмяна на заглавието „Демон“ (1905) с „Призрак“ (1929), което всъщност напълно съответства на преработения, стилизиран в „мраморна уравновесеност“ и лишен от някогашните упадъчни експесии текст:

*Възлез, жена, макар душа да стене,
в смъртта ѝ ти насита потърси,
тогаз вземи на мраморни колене
главата ми и шемет поръси!*

Така че надареният с мазохистични черти *демон* се е превърнал в обуздан, донякъде предвидим и безобиден *призрак*. Подобна значеща подмяна на ранния текст и заглавие е аналогична например с преформулирането на ранното, запомнящо се заглавие „Обагрен вир“ в неизразителното „Далечно ехо“.

У късния Траянов обаче заглавията, колкото и да изглеждат рутинни, израз на обиграност в абстрахираната стилистика, целят да създадат единна, непротиворечива семантична система, което обяснява както безвъзвратното заличаване на някои ранни физиономични наслови с физиологично-натуралис-

тична отсянка (да напомня отново фрапантното „Пред дишащия труп“), така и доловимите отгласи, повторения от концептуално естество в някои от заглавията на книгата „Пантеон“ (1934): например „Рицарят на синьото цвете“ (Новалис) отправя към стихотворението „Синьо цвете“ от книгата „Романтични песни“ (1926); „Нарцис“, посветено на Стефан Маларме, (не)волно се свързва с текста „Нарциси“, чийто наслов е поставен едва през 20-те години; „Изкупител“ е неслучайно избраното амплио за поета Рихард Демел, което отвежда към Демеловото заглавие „Erlösungen“ (1891), т. е. *изкупления*, към някогашния цикъл с озаглавени фрагменти и в Траяновата книга „Regina mortua“ (1909), или в случая става дума за промисляне във времето и за извеждане на есенциална същност от творчеството на поета Демел. Да спомена и наслова „Вечен пилигрим“, посветено на Алфонс де Ламартин в „Пантеон“, което няма как да не бъде асоциирано с „Пилигрим в черно“ (1911), с една донякъде парадна еμβлематизация на мъжкото начало в антологията „Освободеният човек“ (1929).

В процеса на активно себепресъздаване през 20-те години на XX век, процес, на който Траянов подлага ранното си творчество, той сътворява – именно чрез характерната си поетика на постулиране – ред заглавия на текстове, които очевидно тематизират психически състояния (сред тях попада и латинското „Eros et Psyche“, както и стихотворението „Ужас“, което съдържа нескрита реминисценция от Никола Фурнаджиев). Доколко обаче тези текстове притежават психологическа дълбочина, в отличие от ранните изповедно-медитативни творби на поета, и до каква степен насловите им са подвеждащи, би могло да бъде обект на друго отделно изследване. Тук само би могло да се обобщи, че категоричните, констативни наслови произлизат от тази поетика на „намирането“ и проявяването, като все пак понякога поетът спонтанно „се завръща“ към забравената си изповедност и неразрешими антиномии от началото на XX век, изписвайки формули(ровки), които съвсем незабележимо подронват изнамерения императивен изказ, например: „На странна обич ледните вълни“ („Обречени“); „сърца, в самата обич отчуждени“ („Спомняш ли си“); или например привнесено с късна дата „тигровите лапи на миг недоживян“ („Вълшебство“). Подобни сентенциозни формули са незаличимата следа на *себе си* – „последният остатък“ от ранния Траянов, чиято декадентско-резигнативна поетика е превърната през 20-те години на XX век в единствено познатата днес хладна, емоционално изчислена, пресметната стилистика, внушаваща възхода, очистването, освобождаването от пагубните страсти и помисли, постигането на непоколебимите стойности.

ЛИТЕРАТУРА

- АНГЕЛОВ, Б. Лириката ни през 1907 година. – *Мисъл*, XVII, 1907, кн. 9-10, с. 612–642. [ANGELOV, B. Lirikata ni prez 1907 godina. – *Misal*, XVII, 1907, kn. 9-10, s. 612–642.]
- ЛИКОВА, Р. *Проблеми на българския символизъм*. София: Български писател. 1985. [LIKOVA, R. *Problemi na balgarskiya simvolizam*. Sofia: Balgarski pisatel, 1985.]
- МИЛЕВ, Г. „Български балади“ от Теодор Траянов. – *Везни*, III, 1921, кн. 6, с. 103–111. [MILEV, G. „Balgarski baladi“ ot Teodor Trayanov. – *Vezni*, III, 1921, kn. 6, s. 103–111.]

МИЛЕВ, Г. Поезията на младите. – *Пламък*, I, 1924, кн. 2, с. 67–70.
[MILEV, G. Poezija na mladite. – *Plamak*, I, 1924, kn. 2, s. 67–70.]

РАДОСЛАВОВ, И. В отговор на неколко недомислия. – *Хиперион*, I, 1922, кн. 4-5, с. 300–305. [RADOSLAVOV, I. V otgovor na nekolko nedomisliya. – *Hiperion*, I, 1922, kn. 4-5, s. 300–305.]

РАДОСЛАВОВ, И. Българският символизъм. (Основи–същност–изглед). – *Хиперион*, IV, 1925, кн. 1-2, с. 3–27. [RADOSLAVOV, I. Bălgarskiyat simbolizam. Osnovi–sastnost–izgledi. – *Hiperion*, IV, 1925, kn.. 1-2, s. 3–27.]

BENZMANN, H. *Moderne deutsche Lyrik. Mit einer literaturgeschichtlichen Einleitung und biographische Notizen*. Leipzig: Reclam, 1904, S. 149–154.

VLASHKI, M. Teodor Trajanov als Vermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne. – *Zeitschrift für Slawistik*, 2020, Vol. 65 (3), S. 382–440.

TRAYANOV'S TITLES – CONTEXTS OF SELF-ERASURE AND SELF-CREATION

Abstract. Looking into the work of T. Trayanov it turns out that most of his emblematic titles appeared much later, only in the 1920s. If we exclude the vivid ornamental titles of the early twentieth century (“The Drop of Desire”, “Melancholy of the Petrified”), as well as the few surviving titles from then (“Sunflower”, “New Day”), the poet’s later titles were not spontaneously placed as the texts appeared, but were formulaic quintessences, used over a long period of time and applied with a particular aesthetic tendency in mind. Thus, Trayanov’s titles mark the changes in his poetics: there are either a small number of persistent titles, reimagined from a radically new context; or the proliferation of *spring* titles, a product of the ideological format of optimistic upbeat Bulgarian symbolism imposed in the early 1920s. These include titles associated with pagan-ritual origins (“Pyre”, “White Altar”, “Altar Flowers”), also titles produced by self-stylization in the spirit of German Romanticism such as “Blue Flower”, “Violet”, “Daffodils”, as well as all titles that emerged as a consequence of contextual links, correlations and affirmations in the magazine *Hyperion*.
Key words: title, Theodor Trayanov, symbolism, secession, poetics

Bisera Dakova, Assoz. Prof., Dr. Ph.
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences
52, Shipchenski prohod Blvd, Bl. 17, Sofia, Bulgaria
Institut für Slawistik, Universität Wien
Spitalgasse 2-4, Hof 3, Wien 1090, Österreich
E-mail: biseradakova@yahoo.de; bisserka.dakova@univie.ac.at

Вера Радева, доктор

Институт за литература – Българска академия на науките

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА СМЪРТТА КАТО СИМВОЛ В ПОЕЗИЯТА НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Резюме. Настоящото изследване има за цел да разгледа мотива за смъртта в ранното творчество на българския символист Теодор Траянов. Изследван е конкретно образът на смъртта в първата стихосбирка на поета „Regina Mortua“ (1909). Работено е по антологията „Освободеният човек“ (1929), включваща творби от периода 1905–1911 г., където „Regina Mortua“ заема първата част.

Ключови думи: Теодор Траянов, поезия, символизъм, смърт

Целта на настоящото изследване е да разгледа още веднъж ранното творчество на Теодор Траянов. Конкретно изследователското внимание се спира върху символа на смъртта, като открива многобройните проявления на морбидното в творби, включени в първата издадена стихосбирка на поета „Regina Mortua“ (1909)¹. Мотивът е избран по няколко причини. Той е както неочаквано и плашещо мрачен за читателя, така и вечен, и банален като естествен край на всичко. По-общо е схващан като неизбежен финал на битието, като трагичен край на взаимоотношения, смяна на етапи в човешкия живот, или промяна в сезоните. Той трябва да бъде разбиран обаче и метафизично като ново начало, но вече в друга форма, в друг свят, в един следващ етап, както е например в стихотворенията „Новият ден“ или „Предутрина“. Този мотив се натрапва постоянно при Траянов чрез многобройните вариации, ситуации, или багри, нюанси на „умирането“.

Без съмнение е, че поезия като Траяновата преди всичко изисква особена предварителна нагласа от читателя, за да може да бъде възприета. Тук става дума не просто за културен код, а за множество културни кодове. Такива се откриват в използването на латински език, в позоваването на определени жанрове и вид стихосложение, на митологии и религии, на символи като цветя, благородни метали и скъпоценни камъни. Това се вижда в творби, със заглавия като „Ода“, „Триолет“, „Есенни терцини“, „Кристална чаша“, „Ерос и Психея“. Свръхестествените същества, усеща-

¹ За целта е работено по антологията „Освободеният човек“ от 1929 г., където стихосбирката „Regina Mortua“ представлява първа част (с. 7–138), включваща творби от периода 1905–1911 г. Цитатите оттук насетне ще бъдат въвеждани в текста с инициал на заглавието RM и посочване на съответна страница.

нето от природните картини за един друг свят, аристократично извисеното битие на персонажите – всичко това оттласква читателя от обикновеното всекидневие, в което баналното не поражда такива чувства и емоции.

Веднага трябва да се отбележи самата структура, „архитектура“ на антологията „Освободеният човек“, тъй като още там е заложен изследваният от нас символ. Самото заглавие „Regina Mortua“ (лат. „Мъртва царица“) твърде явно отвежда към мотива за смъртта, ако той се разбира буквално от читателя. Заглавията на разделите в книгата – книга първа и втора – са съответно „Книга на отраженията“ и „Живот и сън“ (т. е. животът се явява противопоставен на съня, сънят е нещо друго, което не е живот). Посвещението към „Книга на отраженията“ (т. е. към началото, първа част) гласи: „На Мойсей Бенароя е посветена книга на отраженията, песнопение на младостта“.

Подразделите на първа и втора книга имат следните заглавия: „Пролетна слана“, „Над саркофага на пролетта“, „Минат път“²; „Изгубеният рай“, „Ад“, „Чистилище“ и „Причастие“³. В същото време наслаждания от езичеството се откриват в творби като „Бял жертвеник“, „В срутеното капище“, „Костер“, отвеждащи към древни ритуали и вярвания. „Изгубеният рай“, „Ад“, „Олтарни цветя“ създават алюзии изобщо за религиите – езичество или християнство. От заглавието на стихосбирката „Regina Mortua“ към най-последната ѝ част „Salve Regina“ (RM 130–137) – от смърт и сбогуване, към „здравей“ в смисъл на приветствие към жив човек/същество. Тя включва стихотворенията „Ти дойде“, „Извор“, „Талисман“, „Към любовта“, „Възход“, „Вплътени чудеса“, „Мадона“, „Земен път“ – от смърт към живот, един извървян път. В самите творби смъртта се съдържа още в озаглавяванията пряко или опосредствано, чрез посочване на различните сезони или на особени часове от денонощието – есен, зима, вечер и свечеряване. Това се наблюдава в заглавия като „Смъртта на нощта“, „Смърт“, „Над мъртвата пролет“, „Брегът на смъртта“, „Ехо на смъртта“, „Смъртта на деня“, „Надгробен вихър“, „Погребение“.

Предпочитаните багри очаквано са във виолетово-черния спектър, но и бялото (като сняг или саван) може да бъде разтълкувано като траурно и мъртвешко. Сред заглавията на стихотворенията откриваме веднага смъртта и/или погребалното в „Черно цвете“, „Плачуща върба“, „Бял жертвеник“ и други. Златното е символ на зората, деня, новото начало, раждането (на нещо ново, което идва от смъртта на старото). Природата или денят при Траянов се разделят с нещо, скърбят, умират, гаснат, изчезват: „Вечерна хармония“, „Скръбна нощ“, „Прощение“, „Нощен път“, „Безутешност“, „И нивга веч“,

² Тоест пролетта не е вече познатият символ на възродения живот чрез разцъфването на природата, а отвежда към края, а пътят е отминат, води към финал.

³ Тези заглавия, в качеството им на културни кодове, отправят към Светото писание и по-конкретно към европейската културна традиция, свързана с Данте и Милтън, докато понятието *чистилище* е средновековно нововъведени в католицизма. Символично те представят и стапите, през които преминава човешката душа от живота към отвъдното.

„Тъжен привет“, „Полунощен път“, „Зимен заник“ и др. Пред читателя непрекъснато шестват неуловими, извънтелесни фигури, ангели, изгубени души, призрази (RM 96; 100). Прави впечатление постоянното посочване и насочване към определена част от денонощието – „Нощен блясък“, „Вечерна хармония“ и „Скръбна нощ“ (RM 102. 10, 12, 137). Често срещаме мотива „път“ в творбите от антологията: пътят като символ на изминатия живот, който върви към своя край („Земен път“).

Раздялата също е край, смърт, завършване на етап от нещо, например в творби като „Разделени“, „Среща“, „Вечно млади“, „Прощавай“ (RM 112, 94, 15, 20). Срещата на влюбените, танцът, прегръдката – те са задължително последни, сетни, няма да се повторят и затова изглеждат изключителни, неземни, невероятни, изпълнени със скръб. Това постоянно скитане, лутане, блуждаене между световите няма нищо общо с делника на обикновения човек, не занимава по никакъв начин героите, няма връзка с тях. Самите те са видени като същества от съвсем друг свят, попаднали случайно в земното, но чужди на мимолетното, всекидневното, дребното и незначителното. Природата, градът, гробницата – те никога не са какви да е, а задължително биват приказни, изключителни, не-земни, не-вероятни и не-съществуващи реално, освен в съзнанието.

Почти всички творби в стихосбирката (респ. в този първи дял от антологията) насочват по някакъв начин към края и смъртта. Сланата, която идва с есента, също е вид умиране, замиране, загиване. Нощта отново може да се възприеме като край, смърт на деня или начало на друг етап, навлизане в друго пространство – след живота; началото на Другото, което настъпва – след смъртта. Особено категоричното повторение „Нивга веч!“ сочи недвусмислено към смъртта. Постоянно е усещането за окончателност, предел, сбогуване.

Смъртта обичайно винаги е била плашеща за човека заради непознатото, което идва след нея, което е Отвъд, след края на биологичното съществуване на индивида. Тя потиска духа на човека и заради раздялата с любимите хора, временна или вечна, според индивидуалните убеждения. Противна е и заради знаците на тленност. Непонятна е за още младия, жизнен човек със свежи сетива, изпълнен с желание да види света. Немислима е за егото на индивида като абсолютен край. Но при Траянов дори и тази толкова банална, нелицеприятна и неизбежна фаза от човешкото съществуване се оказва изведнъж опоегизирана, превърната в почти жив организъм, в митологичен персонаж със свръхестествени способности. Тя дебне наоколо, чака своята плячка, идва да я вземе. Почти чуваме стъпките ѝ, можем да си я представим. Смъртта в различните си форми тук обаче вече е стилизирана, разхубавена, така че да изглежда максимално трагична и дори красива, а не отблъскващ, отвратителен и страховит край.

Умирането също така настъпва често в присъствието на други свръхестествени същества като призрази, русалки, царици – в стихотворенията „Призрак“ и „В призрачен град“, с напитки като нектар във встъпителното стихотворение „Новия ден“, или скъпоценни камъни като рубин – „Чучулига“ (RM 100, 96, 8). Флоралното присъствие също не е банално, а знако-

во, символно насочващо към мотива – предимно кипариси, плачещи върби, черни цветя обграждат читателя, като дори *слънчогледът* от едноименната творба „навежда загаснал поглед настрана” (RM 59).

Смъртта, есента, зимата също са далече от земната представа на човека за прост биологичен край на съществуването, или за регулярна смяна на сезоните. Те неизменно се явяват ефектно, наметнати с черен воал, витаят, пристъпват леко, изиячно. Чистилището, саркофагът, нощта – това вече са други атрибути на раздялата с живота и преминаването в Онзи свят. Тишината или замиращите звуци също отвеждат към края. Нощта е време-пространство, свързано с много митове, легенди, табути, страхове. След определен час на денонощието порядъчните хора не би трябвало да излизат извън една гранична, сигурна зона – да престъпват прага на дома си.

Като илюстрация по-надолу са приведени цитати от няколко произведения на Траянов, които разглеждат смъртта или края от различни перспективи.

„Тривзвучие“:

*В средмайски сън въздушна лодка
отнесе моя бял венец;
днес говор на вълната кротка
вести за гибелен конец.*

„Колебание“:

*Мълчим и чакаме минути ясни,
на светла радост образът засмян,
че, знаем, като песен ще изгасне
през първий още пламък сън венчан.*

„Черно цвете“:

*Запей, не слушай, че те питам
над нас ли плаче есента,
запей ми, нека падат скритом
безмълвни сухите листа.*

„Тъжен привет“:

*И нивга веч! Но всичко ще узнаеш,
към рай изгубен друма ще прозреш,
над любовта без сълзи ще ридаеш,
над зрелий плод, попарен с ранна скреж.*

„Смърт“:

*Подеят се надгробни песнопения,
зад планини загасва жъртвен плам,
напразно погледът предсмъртен там
гадае своите тайни нерешени.
Смъртта надниква, лист по лист се рони,
скрибуцат, глухо стенат голи клони.*

(RM 11, 17, 18, 24, 40)

Чрез заглавията на разделите може да се види и по-цялостно концепцията на стихосбирката за живота съновидение. Това е явно, например, във втората книга от раздела „Regina mortua“ – „Живот и сън“. Животът е кратък, а смъртта вечна. Животът е път към смъртта. Сънят е видян като предполагаемо умиране или битуване в други селения, т. е. той може би не е, не може да се смята за част от живота, разбиран в неговата делничност.

Висока е честотата у Траянов също на плача, на риданието, което е неизбежен ритуал при временна или постоянна раздяла с нещо/някого. Не само при персонажите, когато любимата жена се разделя с мъжа, или влюбените, които ридаят над участи си. Самата природа оплаква двамата влюбени, които (ще) се разделят; често и сърцето плаче. Дъждът дори е като плач. Това е пак предчувствие за край и за умиране – в „Безутешност“, „Гъжен привет“, „Надежда“.

Самопризнанията на Траянов относно неговото творчество дават малко по-пълна представа и обяснение за прочетеното в стихосбирката „Regina mortua“. В края на антологията „Освободеният човек“ е приложен ценен послеслов, с важни сведения за това как авторът сам преценява този етап от своя творчески път. Акуратно се отбелязва какво съдържа книгата, като по собствените признания на Траянов, там почти всичко е сътворено в периода между 1905 и 1911 г.⁴ Посочено е и къде за първи път се появяват творбите – в тримесечника „Южни цветове“ (1907) и в „отдавна изчерпани-те книги“, като е спазен техният хронологически ред.

Траянов използва и повода за своеобразна защита на своите „младежки“ работи: „Книгата „Освободеният човек“ е съдба. Тя е романът на един живот. Преодоляването на [...] атавистични условности е главният лайтмотив. [...] Това творчество, избухнало с юношеска самонадеяност и неудържим напор, носи в началото си, в голяма степен, фрагментарен характер“ – споделя поетът. Той разглежда публикациите си като ранен, начален етап, който обаче, с отчетените вече от края на 20-те години и зрелостта му слабости, е бил необходим за творческото му оформяне, за достигнатото „по-късно вдълбочаване“ и като краен резултат – „сегашната кристализация и завършеност в очертанията на формите“. В този смисъл антологията се явява факт след „упорита борба на автора със себе си“.⁵

Авторът явява, че антологичният характер на „тая книга“ рязко я отличава от предшественици и съвременници с формата, прозодията и засегнатите проблеми. Тези нейни достоинства със сигурност ѝ гарантират културно и историческо място.⁶ От споделеното от самия Траянов пред близки негови съвременници читателят може да си обясни и неговото особено влечение към смъртта. „Светът за мене е по начало нещо трагично. Всичко в него е трагично, защото е преходно“ – твърди той пред Константин Гълъ-

⁴ ТРАЯНОВ, Т. Послеслов към „Освободеният човек“ (1929), с. 241.

⁵ Пак там.

⁶ Пак там, с. 242.

бов. Признавал е, че „има заложби на трагик. [...] Някои се радват, че светът бил подхвърлен на постоянни промени. Мен промяната ме изпълня с тъга [...] защото означава смърт“.⁷

Вмъкната е интересна аналогия със смяната на сезоните, които толкова често биват намесвани в творбите му. Пролетта винаги настъпва след есента и зимата, което (би трябвало да) вдъхва повече оптимизъм у човека. Това обаче в тази поезия не се усеща, защото „...окапалите листа са окапали и нищо не може да ги възвърне.“⁸ Миговете, разходките, дори падащият сняг – това никога няма да се повтори повече и това е уникалност, изключителност, която обаче не идва винаги с положителен знак за човека. Еднократността, неповторяемостта, която носи след себе си неминуема тъга – това е, което терзае поета, защото подсказва, че всичко, включително и човекът, изчезва, не се повтаря.

Гълъбов обяснява този песимизъм и с обективни причини. Това са битовите условия, при които е принуден да живее и твори Траянов – баналната постоянна оскъдица, която е трудно съвместима с творческия дух. Конкретно той изрежда и за какво поетът не е разполагал със средства. Вечният недоимък трудно се съчетава с виденията на русалки, колесници и дворци.

Каква е критическата рецепция на морбидността при Траянов от съвременниците му до интрепретациите от последните десетилетия? В предговора си към „Избрани произведения“ на Траянов Людмил Стоянов⁹ също споделя наблюдението си за особената фиксация върху смъртта. Предговарящият заявява: „Такива са виденията на тази поезия. Сякаш животът е престанал да пулсира“. Людмил Стоянов намира и обяснение за мотива, което е остро отрицателно, конюнктурно, но и разбираемо за времето, в което излиза въпросната публикация, а именно през 1966 г. „Безспорно е, че в този лабиринт на смътни догадки е отразена не само личната драма на поета, но и една обществена действителност. Това е началото на нашия век, пълната безизходност на личността и невъзможност за проява на вяра за радостен звън и опиянение. Защото общественият дух е потиснат от безсилие и военна тревога.“ Това крайно негово мнение намира място в предговора именно като известно отгласкване от останалите оценки, като поглед към епохата, но от малко по-различна позиция.

Според Стоян Илиев всяка лирика, която се изгражда на основата на смъртта и нощта, не може да не бъде песимистична. В поезията на Траянов, според изследователя, точно тези два символа придобиват „много мъчителни и ужасяващи превъплъщения“ – „безлистните скелети“ и „белите саркофази“ дават облик на Траяновата поезия.¹⁰

В монографията си за Траянов Иван Младенов достига до извода, че „в нашата културна история по това време, след изгубването на главния иде-

⁷ ГЪЛЪБОВ, К. *Спомени весели и невесели за български писатели*. София: Български писател. 1959, с. 176.

⁸ Пак там, с. 176.

⁹ СТОЯНОВ, Л. *Предговор*. – В: Теодор Траянов. *Избрани творби*. 1966, с. 8–9.

¹⁰ ИЛИЕВ, Ст. *Теодор Траянов – грядущ и непознат*. София: Български писател, 1983, с. 68–69.

ал, към който литературата е неизменно съучастна, в настъпилото объркване и безпътница измежду многото нови тенденции се промъкват и нотки на един своеобразен декаданс. Все по-често поетите от най-младата генерация си задават въпроси от общочовешки характер, сред които са именно и въпросите за смъртта. Всичко това според изследователя „са факторите, които правят литературната почва у нас [...] в състояние да разбира последните насоки в развитието на модерната европейска литература“.¹¹

Ив. Младенов споменава още търсенето на абстрактен идеал „надолу“ – към езерни дълбини, потайни вирове, мрачни гори, тъмна смърт.¹² Конфликтът тук, продължава авторът, „ще бъде между извисеността на идеала и несъответното положение на твореца в реалността, където този идеал не намира възплъщение“. Носител на идеала, продължава той е „мъртвата царкиня“, душата на поета, която жадува хармония и успокоение“ [...] а стихотворенията от първата половина на книгата, според Младенов, носят „тревогите и неудовлетвореността на душата“.

На честотата на смъртта в „Regina mortua“ обръща внимание и Добрин Добрев¹³ от една по-различна гледна точка – тази на статистическото преброяване на употребените символи, един вид безстрастна точност, който като че ли влиза донякъде в противоречие с убежливата образност в символичната поезия. При цитиране на подбрани изследователски оценки обаче, такава гледна точка също би обогатила наблюденията върху темата за смъртта. Според резултатите без всякакво съмнение Траянов може да бъде определен като поет на смъртта и на гробищната символика. В това отношение е показателна изключително високата честота на употреба на символите гроб (гробница), кипарис и кандило. Поетическият регистър на страданието и траурните настроения, според Добрев, е разгърнат в пълна степен в творби като „Скръбна нощ“, „Смърт“, „Кипариси“, „Тъга“ и т. н.

Настоящият текст разглежда водещия мотив за (не)избежността на смъртта в творчеството на Теодор Траянов в неговата първа стихосбирка „Regina mortua“ (в нейния преработен антологичен вариант от 1929 г.). Направен бе опит да се обоснове изборът на мотива, като бяха отчетени сложните отношения между живот и смърт чрез посочване на множество нюанси и характерни атрибути. Настойчивата употреба на мотива *смърт* у Траянов бе успоредена и с някои признания на поета, както и с наблюденията на негови близки съвременници, като бе направен паралел и с актуални прочити на Траяновата поезия днес, които убедително препотвърждават представата за Траянов като „траурен поет“, взрян в нетрайната уникалност на света.

¹¹ МЛАДЕНОВ, И. *Теодор Траянов в развитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997, с. 33.

¹² Пак там, с 38, 50.

¹³ ДОБРЕВ, Д. Относно специфичния регистър на символиката на Теодор Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 124–130.

ЛИТЕРАТУРА

ГЪЛЪБОВ, К. *Спомени весели и невесели за български писатели*. София: Български писател, 1959. [GALABOV, K. *Spomeni veseli i neveseli za balgarski pisateli*. Sofia: Balgarski pisatel, 1959.]

ДОБРЕВ, Д. Относно специфичния регистър на символиката на Теодор Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. Съст. Ст. Илиев, Ем. Стайчева, Р. Русев. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 124–130. [DOBREV, D. Otnosno specifichniya registar na simbolikata na Teodor Trayanov. – V: *Teodor Trayanov i negovata epoha*. Sast. St. Iliev, Em. Staycheva, R. Rusev. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 124–130.]

ИЛИЕВ, Ст. *Теодор Траянов – грядущ и непознат*. София: Български писател, 1983. [ILIEV, ST. *Teodor Trayanov – gryadusht i nepoznat*. Sofia: Balgarski pisatel, 1983.]

МЛАДЕНОВ, И. *Теодор Траянов в развитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997. [MLADENOV, I. *Teodor Trayanov v razvitiето na balgarskia simbolizam*. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 1997.]

СТОЯНОВ, Л. Предговор. – В: Т. ТРАЯНОВ. *Избрани стихотворения*. Ред. Ив. Сестримски. София: Български писател, 1966, с. 5–24. [STOYANOV, L. Predgovor. – V: T. TRAYANOV. *Izbrani stihotvorenia*. Red. Iv. Sestrimski. Sofia: Balgarski pisatel, 1966, s. 5–24.]

ТРАЯНОВ, Т. *Освободеният човек*. София: Ст. Атанасов, 1929. [TRAYANOV, T. *Osvobodeniyat chovek*. Sofia: St. Atanasov, 1929.]

ON THE PROBLEM OF DEATH AS A SYMBOL IN THEODOR TRAYANOV’S POETRY

Abstract. The present study aims at examining the motif of death in the early work of the Bulgarian Symbolist Teodor Trayanov. The image of death in the poet’s first poems’ collection *Regina Mortua* (1909) was specifically studied. Worked on the anthology *The Freed Man* (1929), including works from the period 1905–1911, where *Regina Mortua* occupies the first part. *Key words:* Teodor Trayanov, poetry, symbolism, death

Vera Radeva, PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: vera.radeva27@gmail.com

Александра Антонова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

„ЖРЕЦ БЕЗ ХРАМ, ПЪТНИК ПРЕД МНОГО ПЪТИЩА, ПИЛИГРИМ БЕЗ РЕЛИГИЯ“

(Васил Пундев и Теодор Траянов)

Резюме. Настоящата статия представя три текста на талантливия, рано отишъл си критик Васил Пундев, който следи отблизо творческите прояви на Теодор Траянов и неговите съвременници поети и прозаисти и ги отразява на страниците на сп. „Демократически преглед“ и в книгата си „Днешната българска лирика“. Критическият поглед на Пундев е дълбок и аналитичен, тонът му е рязък, заключенията му са детайлно аргументирани, с почти математическа прецизност, като анализът на стиха и композицията се разклонява и към психологическа археология на представа за поетовия Аз. В наблюденията си върху поетиката на Траянов Васил Пундев подхожда специфично, извеждайки положителното си възприемане на поета от по-скоро негативни по своето съдържание критични бележки.

Ключови думи: лирика, неяснота, очакване, раздвоение, художествено самосъзнание, Васил Пундев, Теодор Траянов

Във фокуса на настоящото изследване застават три текста на Васил Пундев, посветени на Теодор Траянов и негови съвременници – статията „Т. В. Траянов“, публикувана в сп. „Демократически преглед“ (1914), критическият очерк „Теодор Траянов“, поместен в книгата „Днешната българска лирика“ (1929), и обзорната статия „Нашата днешна лирика“, публикувана отново в „Демократически преглед“ през 1923 г.

Статията на Васил Пундев за Траянов от 1914 г. отразява впечатлението на критика от стихосбирката „Химни и балади“ и е изградена като гъста мрежа от тези. Рязко, лаконично, категорично реди той един след друг своите изводи, заключенията му следват буквално ред след ред и впечатляват като опит за психологическа археология на поетовия Аз.

Интересно е, че Пундев изгражда своята положително възприятие, своята като цяло позитивна оценка върху негативни наблюдения (това е типичен похват, който виждаме например и в статията му за Вазов, писана по повод неговата кончина). Преди всичко критикът призовава лирика Траянов към „ясност“, при която тя същевременно да запази своята „характерна“ сложност (с. 799)¹. Пундев се противопоставя на неясния „забулен“ смисъл,

¹ При цитиране тук и по-долу се посочват само страниците по: ПУНДЕВ, В. Т. В. Траянов. – *Демократически преглед*, XI, 1914, кн. 8-9, с. 799–810.

на намека, досещането, алюзията, асоциацията, говори за „неразгатваеми га-танки“ у Траянов, които всъщност творчески провокират активността на читателя, осъжда неяснотата като подменяща поетичността („У Траянова има повече мъглявост, отколкото поезия“, с. 800). Пундев характеризира с термина „прозрачна мъглявост“ Траяновата лирика, в някакъв смисъл мъглявостта в изказа „подменя“, „маскира“ поезията, създава някаква псевдопоетичност.

Освен неясни, стиховете на Траянов са и хаотични, между тях не се съзира връзка: „Стиховете му не следват един след друг, още по-малко стро-фите; образите и емоциите не се обединяват около един поетически мотив или момент“ (с. 800). В някакъв смисъл добрата организация, яснотата на изрече-ния Пундев асоциира с художническото майсторство, тя е именно майсторство, не-яснотата не е възприемана като творческа, провокираща читателя да завършва, да изяснява. „Всяко творчество е надрастване на дадено съдържание“, пише Пундев и в този смисъл упреква Траянов, че не твори, а само възпроизвежда. (Сборника „Химни и балади“ Пундев определя с думите на един руски кри-тик – „книга със стихове, не книга с поезия“: „твърде малко стихотворения са дадени от художника Траянов, твърде малко той е художник“ (с. 800).)

Пундев не открива у Траянов творческа мисъл и стилизация, намира дори несполуки в стиха: „Неговите опити в строгата сонетна форма, въпреки усилието му да я стегне чрез двойна римовка, остават формално твърде безу-спешни“. Действително, някои стихове на Траянов изненадват със своята „труд-ностъпна красота“, но критикът отбелязва в тях редица технически грапави-ни – неестествен синтаксис, русизми, съкращения на думи, „изкълчена“ рима.

Очакването – трепетно или тревожно – е характерно за лириката на Траянов, твърди Пундев, цялата му лирика има характера на „нещо недоизка-зано, очакващо, преходно“ (с. 804), с което критикът го определя впрочем като антипод на Яворов. Състоянието на очакване Пундев разработва психологиче-ски детайлно, вглеждайки се в поетовия Аз. Очакването, пълно със съмнения, определя и неговата трагичност, в него се намесва фатализъм, усещането е радостно-горчиво, а фатализмът е екстериоризиран чрез феномена на „зла-та съдба“, както ще видим по-нататък (с. 805). Бих добавила, че очакването е свързано с неяснотата и хаотичността, които Пундев отбелязва като харак-терни за Траяновата образност. То задава и характерна форма на стиха според критика – „Като външен израз на очакването може да се схване късият размер на много от неговите стихове и въобще откъслечността на формата“ (с. 804).

Анализът на състоянието на очакване у Траянов ми дава повод да посоча характерна(та) психопрофилираща стилизация (не психопрофил, а стилизация) в подхода на критика, която проектира и приближава твореца в някаква възмож-на опознаваемост, в представа за емоционални движения, през която Пундев чете, създава си ключове на четене. Ето го Траянов в този ключ: „Защото в не-говите очи светят отблясъци от хиляди вътрешни огънове, затова погледът му е блуждающ. [...] Инертно-напрегнат, податлив на преломи, той е в постоянен вътрешен смут, роб на съмненията [...] Неговото творчество има повече изгледа

на още неразгъната, непреодолена трагедия“ (с. 801). И тук отново можем да направим връзка с Траяновата „хаотичност“ и неяснота, която Пундев отбелязва.

Важен шрих към психопрофила на Траянов е наблюдаваното от Пундев желание на Траяновия лирически герой да се отърве от миналото, което той нарича още „себеотрицание“ (с. 805). То определя и основния негативен тон на лириката му; „споменът за него е непоносим“, надеждата му е според Пундев да (се) изчисти от наслоенията на миналото, чрез самозабравата да постигне чистия бог на детството, на „ведрата вис“. Желанието за освобождаване от миналото у Траянов Пундев противопоставя на Яворовия „историзъм“ („Историзмът, с който така мъчително беше заета Яворовата поетическа мисъл, у Траянова намира свой ревностен отрицател“). Идейното съдържание на лириката му е още „блясък смътен“, все още залутан и блуждаещ в търсене на „светлото спокойствие на вечните води“; с психоаналитичен характер е наблюдението на Пундев, че упорството на Траянов срещу спомена говори за неспособност за справянето, „желаното забвение е непостижимо“ (с. 805). И тъкмо чрез енергия за съграждане, с готовност за създаване той „бори“ спомена, миналото, което руши.

В слога на съграждането се появява отново очакването („Траянов винаги очаква или го очакват“, с. 805). Очакването бъдеще е несвързано с миналото, с настоящото, с Аза, то е хипотетично, идеално в някакъв смисъл. Едновременно очакване и фатализъм, едновременност, която белязва с трагичен знак. Едновременност, раздвоение – и тук Пундев прави още едно великолепно психологическо прозрение – те са плодове на себеотрицанието. Лирическият Аз обаче – и идваме до третото великолепно прозрение на критика – не приема съдбата си като направлявана от това себеотрицание, той, съвсем в логиката на психоанализа – овъншностява причината, припознава „злата съдба“ като виновна. И срещу тази съдба Азът ту се бори, ту се смирява. Израз на отрицанието на миналото и на себеотрицанието е богоборчеството на лирическият аз, пише Пундев; духа на отрицанието и бунта Траянов влага изобщо в човечеството – то отразява отречението, непоносимостта на миналото („от собственото отречение на поета е обзет целият свят“, с. 809–810). Жаждата за варварско разрушаване на миналото, страхотният марш на „всички нищи, прокажени, проклети“, обещаващ възтържествуването на някакво ново, варварско царство, предшества и основава авангардните призови за оварвяване.

Характерното за Траянов неспокойствие и тревожност Пундев свързва с тайнствеността, нюансирана характерно с мистика и романтизъм; Траянов е поет на „скрития огън и повече на дима, отколкото на пламъка“ (с. 802); тишината на Траянов е наситена с мистика, с тревога, с хамлетовска слабост, която жадува могъщата творческа сила на природата, първичната цялост, но и първичната стихийност; той постоянно се пита дали може да говори с гласа на (от името на) рода, произхода.

Любовното чувство също търси цялостност, изгубена и идеална цялост, „характерната раздвоеност на любовното чувство е дадена като рязък,

непреодолим дисонанс“ (с. 806). Любовните песни са молитви за цялост, те са молитви за преодоляване на духовно-плътската раздвоеност; много важно откритие на Пундев – отново с психоаналитична стойност – ми се струва чувството за вина у лирическия аз, което съпътства любовното изживяване; когато душата започва „луда оргия над греховете, тя се отдава на самоунищожение“ (с. 806). Плътта е схваната амбивалентно – едновременно отричана, тя бива и еманципирана в търсенето на опора, на смисъл, на изцеление („Нек в стръвни зной на устни разжарени. / Покой да наиде смазана душа.“), „поетически е оправдан поривът на сладострастието да приспи душата“. Но тъкмо непримиримостта на душата е извор и на страдание, и на надежда за изкупление; тук Пундев отбелязва още едно свое психологическо прозрение – страданието от непримиримостта на душата се оправдава в търсенето на вечността, на „надсмъртното“. Любовното усещане генерира представа за „момент-вечност“, за идеален свят (живот). Раздвоената природа на любовта я обрича на скръб, „единствен свещен дар на смъртните“ (с. 808). Любовта парадоксално разделя, раздалечава влюбените поради (във, чрез) двойствената си същина, наблюдава Пундев у Траянов.²

Високопоетична е критическата интерпретация на „Химни и балади“ у Пундев; критикът успява да предаде цялото богатство на визиите, на усещанията на поета, подрежда много нюанси в поетико-психологическа реставрация на Аза, в един уникален критико-поетически диалог. Въпреки своето негативно критично отношение Пундев признава дарбата на Траянов и това е недвусмислено изказано по повод новото у поета: новото, което всяка дарба има, в случая и Траяновата, въпреки че Пундев отрича новаторство у него.

В очерка си „Теодор Траянов“ с подзаглавие „Химни и балади“, публикуван 15 години по-късно в „Днешната българска лирика“ (1929), Пундев създава поетовия образ в една по-исторически изтеглена перспектива, която му позволява дистанцията на времето и която издава и устойчивото му внимание към този творец.

Критикът се връща в началото на творческия път на поета и отбелязва яснотата на образите и линиите, която впоследствие се „замъглява“ под влияние на „новата немска лирика“, най-вече Рихард Демел – замъгляване, което започва в „Regina mortua“ и се разведрява в „Химни и балади“, замъгляване, което Пундев, както и в по-ранната си статия за Траянов, отбелязва като негативно: „От Демел навярно усвои Траянов откъслечността на образите, без да стигне особената сила на внушение и странната им връзка у немския учител“ (с. 39)³; критикът открива и въздействия върху композицията.

В по-ранната си статия Пундев беше призовал Траянов да търси

² Не само любовта, но и нощта е раздвоена в схващането ѝ, амбивалирана: тук бих поспорила с тезата на Пундев, имплицитна в двойното усещане за нощта като недостатък – напротив, тази двойственост създава тъкмо поетическо въздействие (с. 800).

³ При цитиране тук и по-долу се посочват само страниците по: ПУНДЕВ, В. Теодор Траянов. – В: ПУНДЕВ, В. *Днешната българска лирика*. София: Иван Игнатов и синове, 1929.

по-ясен поетически израз, като при това запази своята сложност – тъкмо до такова изясняване Траянов не достига, лириката му („чиста“, т. е. независима от образа на обекта, който извиква лирическите преживявания) остава хаотична по форма и съдържание. Тук в анализа си, по отношение на Траяновата „мъглявост“, Пундев въвежда едно свое важно теоретично изобретение – „художественото самопознание“ у поета, което би трябвало да е рационално постижимо („той на себе си е непонятен и странен“, с. 40). Спонтанното пренареждане на стиховете у Траянов „изяснява“ смисъла им контекстуално – или чрез връзката им с цикъла, на който принадлежат, или в художествената среда на цялото Траяново творчество. Впрочем тъкмо характерната „небулозност“ на Траянов става причина според Пундев той да не бъде отразяван отначало от критиката, а след това критиката „повтаряше погрешно схващане за Траянов като водач на ново поколение“. И все пак, в своята неяснота стиховете на Траянов имат „особена основа“, скрит смисъл.

Сътворяването като надрастване – тази своя теза Пундев повтаря и тук и с оглед на нея оценява творчеството на Траянов не като надрастване, а като възпроизвеждане. Композиционна и смислова организация липсва, липсва „синтезиращо творческо съзнание“ и затова „словото невинаги е творческо“ (с. 41), „четецът трябва мъчително да се досеща какво е намерението на думите“ (с. 41).

В критическия си портрет на Траянов тук Пундев повтаря част от наблюденията си, изложени в статията му за поета от 1914 г., но ги доизяснява психологически, предлага нови връзки. Така например критикът свързва неяснотата с неспокойствието, тревогата, която пък се обвързва със склонност към мистично светоусещане. Небулозността на поетическия израз, сподавеното чувство Пундев отнася към „страха от ясното“, насочвайки се психологически. Отново психологично-критически е разработен копнежът по изгубената първична цялост на поетическия аз. В природното единство той влиза раздвоен, което прави, от своя страна, природните съзвучия „странны“.

И в този си текст за Траянов Пундев откроява очакването като характерно напрежение в поезията му, като придаващо ѝ определен трагизъм. С очакването е свързано наблюдаването от критика отричане на миналото, на спомена, което лишава и настоящето от самостоятелна цена. И тук Пундев продължава със своя дълбинен прочит, който открива важни и добре аргументирани връзки с техническите особености на стиха: чувството за преходност обуславя и недоизказаността, „Траянов не завършва“ (с. 47), той все започва. „Като външен израз на очакването може да се схване и късият размер на много негови стихове, изобщо откъслечността на формата“ (с. 47).⁴

Разрушаването на спомена възпроизвежда желанието (вярата), че

⁴ В обзорната си статия „Нашата днешна лирика“ Пундев беше казал за стиха на Траянов: „Композицията у Траянов е слаба, той често повтаря в края първата строфа, за да получи външен завършек; формите му са неизяснени, [...] той няма власт над тях, но и те не го гнетят“ (с. 462).

хармонията е постижима в забравата. И тук, както и в ранната си статия за Траянов, Пундев говори за упорството в отричането на миналото като знак за неговата непреодолимост, за фатализма, който раздвоява, развил се редом с очакването – „И очакването, и фатализъмът са пряко свързани със себеотричането“ (с. 48). Самоотричането у Траянов Пундев свързва с дързостта срещу съдбата, с богоборческа закана (с. 51–52), с „обективизиране на вътрешния хаос, при което се забелязват черти на демонизъм“. „Сладострастието и бунтът спасяват лириката на Траянов от еднотонието на субективните непрозрачности“, твърди критикът (с. 39).

В очерка си Пундев доразвива виждането за любовната плътско-духовна раздвоеност у Траянов като раздвоеност между смъртта и безсмъртието, но като причина за раздвоението поетът привлича съдбата и затова неговите любовни песни са молитви, молитви за изкупление на първичния грях като физически обричащ.

Очеркът за Траянов в „Днешната българска лирика“ включва и наблюдения освен върху „Химни и балади“, още и върху сборката му от шестнадесет стихотворения със заглавие „Български балади“, която според Пундев открива нови особености и насоки в лириката му: „Езикът е доста пречистен, техниката – свободна, изразът – уяснен, образите – повече очертани, догонващи стилизуваност и композиция, а оттам – общо настроение и идея“ (с. 54). В стихосборката се развива тенденцията, която Пундев цени и чиято липса сочи в „Химни и балади“, а именно – „едно безспорно съгъстване на израза и образите има в тия балади, общо развитие към прояснение и художествена завършеност“. Критикът определя езика и образите като „загадъчно ясни“, Траянов не изброява, а синтезира, стиховете му не са съобщения, а плетеница. Пундев говори за „трескаво, почти мистично визионерство“, нарича „Погребение“ „експресивна балада“. Като основна особеност на изказа в „Български балади“ Пундев определя реториката, патетиката, тържествените обръщения („Тоя патос е опасен, защото може да се превърне в трайна и неинтересна маска, зад която няма лице“, с. 56). Като цялостна тенденция обаче още в началото на очерка си критикът посочва: „характерни са в днешната лирика и новите пориви към реалния живот – у Траянов, Стоянов, Дебелянов“.

Пундев разглежда Траянов в широк поетически контекст от съвременни нему автори и явления в една по-ранна обзорна статия – „Нашата днешна лирика“, публикувана в сп. „Демократически преглед“ през 1923, която начева с думите „В най-добрите си представители и нашата лирика бележи излизане от субективизма“ (с. 459)⁵.

Съпоставяйки поетически влияния у Траянов и съвременниците му, той открива: у Траянов предимно влияния от немските символисти, предимно от Демел; у Яворов – на Бодлер, Метерлинк и Самен, у Людмил

⁵ Тук и по-долу цитирането е по: ПУНДЕВ, В. Нашата днешна лирика. – *Демократически преглед*, XVI, 1923, № 7-8, с. 457–464.

Стоянов – от руските символисти, предимно Брюсов, у Емануил Попдимитров – напомняния на Балмонт, Франсис Жам, у Лилиев – Верлен, Маларме, Анри дьо Рение, у Дебелянов – Верлен, Самен, Франсис Жам. „За отбелязване е, че у нашите лирици почти не личат следи на влияние от Вячеслав Иванов, Блок, Георге, Рилке, Верхарн, едни от най-големите представители на символизма. Това, изобщо твърде плодно, влияние поддържа пленничеството на личността в лириката ни. [...] Изобщо в лириците след Яворов са чести моментите на дълбока скръб, а понякога и на детска безпомощност пред един праг, който трябва, но още не може да бъде минат.“ (с. 459). Очакването, характерно за лириката на Траянов, владее и в стиховете на Лилиев, Дебелянов, Людмил Стоянов. В това очакване Пундев открива пътя към света, към живота, към не-Аза (по Жак Ривиер).

„Войната роди човека в ближните“ (с. 460) (бих добавля – в другите). Яворов губи родината, но Лилиев идва при нея, към нея се връща и Людмил Стоянов, Димчо Дебелянов „позна и се сля с земята майка“ (с. 461). „Природата, която у Яворов няма почти никакво място, отново заживя в лириците след него“ (с. 461). (Пундев отбелязва напр. екзотизма, внесен от Ем. Попдимитров, и го определя с думите на Городецки като първа свободна стъпка за преодоляване на субективизма.) В статията си „Нашата днешна лирика“ критикът формулира характеристики, които ще маркира и в „Днешната българска лирика“: „Траянов откърми идеята за съдбата и бога като враг, срещу който се издига личният и колективен демонизъм. Тоя нов бунт у нас сочи едно положително, в психологически смисъл, отношение към живота и света, което даде на поезията ни „Български балади““ (с. 463). В края на статията си Пундев пита: „Но дали в очевидния си напредък нашите лирици сами не преодоляват лириката с излизане от кръга на субективното? Не предстои ли упадък на лирическото творчество, което ще отстъпи място на друг род поетически творби?“ (с. 464).

В трите текста, вдъхновени от творчеството на Траянов, Васил Пундев работи както с типични, така и със специфични литературнокритически инструменти – наблюдава стиха и композицията, синтезиращите възможности на езика, но и извежда от тях проекции за авторов Аз. В тези проекции критикът разиграва представи за Аза – за страха от яснотата, плод на мистичност и богоборчество, страх, който произвежда хаотичност и фрагментарност, за раздвояването, което остранныява природните съзвучия и резонира в болезнена плътско-духовна двойственост със съпътстващо чувство за вина, белязало и любовното изживяване, за мъчителното очакване и себеотричане, проявено и като копнеж по самозабрава, като упорство срещу спомена, за страданието от неукротимата непримиримост, което тласка към търсене на вечност. Наблягайки върху поетическите дарове на авторефлексията у Траянов, Пундев извежда и едно важно понятие в своя критически речник – художественото самопознание.

ЛИТЕРАТУРА

ПУНДЕВ, В. Т. В. Траянов. – *Демократически преглед*, XI, 1914, кн. 8-9, с. 799–810. [PUNDEV, V. T. V. Trayanov. – *Demokraticheski pregled*, XI, 1914, № 8-9, s. 799–800.]

ПУНДЕВ, В. Нашата днешна лирика. – *Демократически преглед*, XVI, 1923, № 7-8, с. 457–464. [PUNDEV, V. Nashata dneshna lirika. – *Demokraticheski pregled*, XVI, 1923, № 7–8, s. 457–464.]

ПУНДЕВ, В. Теодор Траянов. – В: В. ПУНДЕВ. *Днешната българска лирика*. София: Иван Игнатов и синове, 1929, с. 39–58. [PUNDEV, V. Theodor Trayanov. – V: V. PUNDEV. *Dneshnata balgarska lirika*. Sofia: Ivan Ignatov i sinove, 1929, s. 39–58.]

“A PRIEST WITHOUT A TEMPLE, A TRAVELER FACING MANY ROADS, A PILGRIM WITHOUT RELIGION”

(Vasil Pundev and Theodor Trayanov)

Abstract. This article presents three texts by the talented, early departed critic Vasil Pundev, who closely followed the creative manifestations of Theodor Trayanov and his contemporary poets and prose writers and reflected on them on the pages of the *Democratic Review* and in his book *Bulgarian Lyrics of Today*. Pundev’s critical view is deep and analytical, his tone is sharp, his conclusions are agumented in detail, with almost mathematical precision, with the analysis of verse and composition also branching out into a psycho-archaeology of an imagined poet’s self. In his observations on Trayanov’s poetics, Vasil Pundev takes a specific approach, deriving his positive perception of the poet from critical comments that are mostly negative in their content. *Key words:* lyric, ambiguity, expectation, bifurcation, artistic self-awareness, Vasil Pundev, Teodor Trayanov

Alexandra Antonova, Assoc. Prof., PhD

Web of Science Researcher ID: AAC-1897-2022

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

1113 Sofia, Bulgaria

E-mail: aantonova@ilit.bas.bg

Елка Димитрова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ИСТОРИЯ ЗА ДВАМА РИЦАРИ: ТЕОДОР ТРАЯНОВ И ИВАН ПЕЙЧЕВ

Резюме. Статията представлява част от изследване върху унаследяването на модернистичните тенденции в българската литература от периода 1944–1989 г., когато тя е доминирана от социалистическия реализъм. Тази приемственост не е концептуално манифестирана от protagonистите си. Често е умишлено подценявана и negliжирана от критиците и изследователите, работили през периода. Не са редки и случаите, в които тя бива изопачено и тенденциозно използвана за отхвърлянето на творби и автори – чрез обратните клейма на „буржоазния формализъм“ и „упадъчните идеи“. Така се създава традиция на премълчаването ѝ, която по инерция бива приета в някаква степен дори и от литературознанието след 1989 г.

В настоящия текст във фокус е връзката между фигурите на Теодор Траянов и Иван Пейчев – един „тандем“ във времето, за който почти не е ставало дума в литературната история.

Ключови думи: модернизъм, българска литература от периода на социализма, приемственост

На Бисера Дакова с благодарност
за неволното подстрекателство

От известно време работя по един проект, наречен „Острови на неблажените“, чиято цел е да изследва различни неконвенционални посоки в развитието на българската литература след 1944 г. Обединяващ мотив на проекта е аналитичното наблюдение на различни форми на интелектуално бягство от партийния идеологически канон в литературата и от тоталитарното форматиране на културата в периода 1944–1989 г. Сред тях специфично място заемат продълженията на литературни направления и тенденции, станали неуместни в радикално променената след комунистическия преврат социокултурна среда – продължения, които се осъществяват в повечето случаи неманифестно, дори неексплицитно, а често и недотам лесно разпознаваемо.

Затова и обмисляйки евентуален текст за Теодор Траянов, се насочих към въпроси, свързани с *културното унаследяване*. Запитах се: къде, в какво, как продължава Траянов? Кой от поетите, пишеци след 1944-та, същностно съответства на този тежък, плътно заемащ поетическото пространство новороман-

тик¹? Какво става със света на Траянов в литературата ни след 1944 година? Какво става с този трагически преодоляващ битието романтически свят – с цялото му богатство от звън и тътен, от светлини и бездни, от епически пропадания и метафизически възземаия; с тържеството на националния мит, заложено и в най-трагическите му тежнения; с онези воители, украсявани със сложни епитети и увенчавани с парадоксални победи – дори когато видимо губят своите битки; с онази готико-романтическа красота и величие, в която човешките същества са, ако не богове, то поне герои? А ако се върнем по-назад в творчеството му – какво става и с Траяновия символизъм, в който прозират и специфична жестокост, и перверзната странност на преливането между любов и унижаване на обекта?

От фигурата на Траянов традиционно не се извеждат продължители. Но дали причината за това стабилно установено мнение не е до голяма степен и в дълготното и плътното мълчание за/около Траянов сред българската критика след смъртта му? Около четвърт век не се издават нито негови книги, нито книги за него,² а докъм 80-те години фигурата му остава загърната в плашещата аура на отхвърлеността от режима. Доста вероятно е това мълчание да е затворило основния път към проследяването на литературното унаследяване на поета – търсенето на сравнения, които да уплътнят нишките, свързващи Траянов с неговите наследници. Доста вероятно е това мълчание да е запечатало фигурата му там – в неговото време, да е предотвратило създаването на една традиция на „четене на Траянов в аналогии“.

А преди това пък дали именно митът за неговата изключителност, последователно изграждан от Иван Радославов още от второто десетилетие на века и поддържан от кръга „Хиперион“ през 20-те и 30-те години, не се е нуждаел именно от тази горда единичност? И дали самотническата нимба на Траянов (преди 1944 г.) не е до голяма степен критически симулакрум – създаден от критиката образ в името на мита?

Търсейки въпреки всичко това приемственост, в един съвсем общ (и донякъде трафаретен) план най-лесното хрумване би било да се изследва

¹ По въпросите за естетическата концептуалност на Траяновото творчество и наличието или липсата на свързаност с други български поети – вж. книгата на Иван Младенов „Теодор Траянов в развитието на българския символизъм“ (към чиято отчетливо заявена теза за неоромантизма на Траянов аз лично съм пристрастна) и изследванията на Бисера Дакова в книгата ѝ „Неантологичният Траянов. Изличеното декадентство. За преobraженията на поетическия език“ и в статиите и студиите ѝ: „Траянов и Пейо Яворов. Между съперничеството и тъждеството, или за проблематичните граници на българския символизъм“, „Немският югендстил и неговите рефлексии в българската литература в началото на 20-ти век. Два творчески пътя: Теодор Траянов и Еманиул Попдимитров“, „В модуса на югендстил (антологията „Освободеният човек“ на Теодор Траянов)“, „Траяновското в поезията на Сирак Скитник“ и „Ранното творчество на Теодор Траянов като пресечна точка на краевековното: улитимивното декадентство / морбидният югендстил“.

² Краят на стигмата над Теодор Траянов парадоксално е сложен от негов „идеологически враг“ и физиономичен антипод, който обаче му се пада млечен брат – поета Венко Марковски (факт, представен от Иван Младенов на международната конференция „Теодор Траянов всред българския символизъм“, 20 юни 2022 г., в Института за славистика към Виенския университет).

употребата на Траяновата поезия от новия канон: в новата героика, в новия централизиран мит, в новите герои – по дирите на въпроси като: *как слънцеликите воини стават звездочели партизани*, и т. н.

Аз обаче реших да последвам една своя интуиция, която ме импулсира да потърся признаците на приемственост в един никога необособяван „тандем“: *Теодор Траянов – Иван Пейчев*. Първоначално имах в съзнанието си една по-скоро поетико-персоналистична, отколкото стилово-изразна асоциация: уподобявах ги повече като фигури в литературата и културата, от една страна; сравнявах базисни елементи на поетико-философското им мислене, от друга; но не търсех съответствия на ниво език и стил. Само че, препрочитайки Траянов и Пейчев, стигнах и до по-конкретни прилики.

Тук ще представя именно тях.

Първо и най-общо: въпреки наложената представа за лишеността на Траянов от последователи и наследници, факт е, че през 30-те и в началото на 40-те години „траяновският стих“ е нарицателно, нещо повече – приема се като мяра за сравнение. Факт е и че именно с Траянов сравняват Пейчев неговите откриватели. „Ваньо Пейчев ще стане голям поет. Неговият стих ми напомня железния стих на Теодор Траянов“ – казва Стоян Попов (по-известен като Чичо Стоян) на среща на читалищни дейци в Шумен през 1936 г. – по спомен на Стефан Станчев.³

Нещо повече, Траянов се оказва и първият голям поет, признал таланта на Пейчев. Това е времето, когато Чичо Стоян – автор на класическа поезия за деца и театрален деятел, и съпругата му – известната актриса Роза Попова, насърчават младия Пейчев в поезията (като при това деликатно го отклоняват от актьорските му опити на сцената на Шуменския театър).⁴ Така през 1936 г. Роза Попова отнася негови стихотворения на Траянов в София.⁵

При това любопитното е, че и Траянов, и Пейчев имат стихотворения, посветени на актрисата. Траяновото е „Скитнишки напев (На Роза Попова)“ от „Романтични песни“, 1926⁶. А още по-любопитното е, че Пейчевото стихотворение, посветено на Р. Попова, звучи по-траяновски от Траяновото:

*Очите ми изчезват в измамни отражения
и псалмите окрилят невидими криле,
понесли орис свята в неустови сражения,
погалили ефирно проплакало дете.⁷*

Като втори и по-едър паралел в това сравнение ще посоча символистичната близост между двамата поети. В някои стихотворения на Пейчев,

³ СТАНЧЕВ, Ст. Още с първите стъпки. – *Шуменска зоря*, № 148, 22 дек. 1966. Цит. по: ФЪРКОВА, М. *Далечна близост*. София: Народна култура, 1996, с. 257.

⁴ МОШКОВ, Г. Романтик и бохема. Щрихи към профила на Иван Пейчев. – *Пулс*, № 17, 27 апр. 1982, с. 11.

⁵ Пак там.

⁶ В „Избрани стихотворения“ на Траянов от 1966 г. (София: Български писател), с. 249.

⁷ Цитатът е по вече цитирания спомен на Ганчо Мошков, излязъл във в. „Пулс“ през 1982 г.

писани преди 1944 г. и публикувани в изданието на Марияна Фъркова „Далечна близост“ (1996), ясно се открояват редица Траянови мотиви, образи, настроения (наред с видимите препратки към Дебелянов). Имам предвид „Русалка“, „Приказка за водната царкиня“, „Разпятие“, „Есен“, „Ноктурно“, отделен мотив в „Гротеска“ („Да любим значи да умрем...“).

На трето място, Пейчевите военни стихотворения (от „В минути пред атака“, 1955) носят нещо от траяновската войнственост. А стихотворението „Родина“ от цикъла „Война“ (в стихосбирката „Стихотворения“, 1948⁸) направо е изградено в една траяновска представа за монументалната битка, макар че е експлицитно антифашистки текст. Тук бих причислила и непубликуваната поема „Лешояди“ (1941).⁹

В тази поредица ще добавя и аналогията между „Карпатският вятър“ на Траянов и „Септемврий“ на Пейчев, отбелязана от Антон Баев. И двете стихотворения впрочем могат да се четат и със слух, чувствителен към септемврийската баладична поезия от 20-те години (което пък е особено интересно при Траянов от 1925 г.):

*Под конския тропот на чужди пълчища
карпатският вятър избързва при нас,
в сърцата ни лумват на ярост огнища,
смъртта заговорва през нашия глас!*

.....
*Съпътници вечни из пътя далечен,
карпатският вятър какво ви мълви?
На гибел, на гибел врагът е обречен,
певецът ни верен пред нас ще върви!*

Т. Траянов, „Карпатският вятър“ (1925)¹⁰

*Провлякъл мъглите и синьото злато
на есен пустинна в пустинна страна
размирният Дунав проклена земята
и гибел предрекъл, избързва в нощта.*

.....
*Вий вятърът степен над тъмните стрехи
и глухи камбани надгробно звънят,
и в жалба надгробна над огън и пепел
от старите рани пак кърви текат.*

Ив. Пейчев, „Септемврий“ (1944)¹¹

И ако отзвучаването на Траяновите стихове у Пейчев все пак е хронологически нормално явление, ще споделя нещо, което мен лично повече ме заинтригува. Препрочитайки двамата автори от позицията на едно любопитство, търсещо *типологично* родство, стори ми се, че Траянов от своя страна също има стихове, които звучат като написани от Пейчев.

*Морето пее песента на боя,
с безсмъртната и страшна красота,
то знае, че сърцето на героя
покой намира само в песента.*

Траянов, „Песента на трите морета“¹²

⁸ ПЕЙЧЕВ, Ив. Стихотворения. София: Народна младеж, 1948, с. 31.

⁹ ФЪРКОВА, М. Цит съч., с. 41–44.

¹⁰ ТРАЯНОВ, Т. Пантеон. София: Ст. Атанасов, 1934, с. 105. С посвещение на Шандор Петьофи.

¹¹ Цит. по: БАЕВ, А. *Иван Пейчев. Романтическа формация. Романтически мотиви*. Пловдив: ЦУМ, 2010, с. 107–108.

¹² В „Български балади“, София: Хемус, 1921. Цит. по: ТРАЯНОВ, Т. Съчинения. Земя и

Без никакво преднамерено читателско усилие – в тези думи ми прозвуча едно хипотетично съзвучие с Пейчевите войнствени стихотворения от „В минути пред атака“ (1955) и маринистичните му текстове от „Далечно плаване“ (1962)¹³.

И пак от „Песента на трите морета“: „Послушай нощем в морските талази / шума на старославни времена“¹⁴ – тези редове цитирам изключително заради талазите, или по-общо – *талазното*, сближаващо двамата поети.

Друг вид конкретни аналогии с обърната хронологична перспектива между двамата откривам в едни специфични рационализирания на любовнолиричното при Траянов, които много напомнят рационалните, често иронични обрати в част от любовните стихотворения на Пейчев. Например:

*Дели ни всичко, бездна непристъпна
и любовта самата ни дели..*

Траянов, „Далек си ти“¹⁵

Или:

*Плачат в тая нощ сърца,
в самата обич отчуждени*

Траянов, „Спомняш ли си?“ (пак там)

Най-лесно е да се каже, че ранният Пейчев се е повлиял от митичния през 30-те години Траянов. Но не мисля, че това е точно и съвсем така. Мисля, че става дума за някакво конститутивно родство на поетическото им мислене, съпоставени с което, тези конкретни прилики формират само нещо като връх на айсберг.

Мисля, че става дума за сходства на основни поетически философии, макар и в повечето случаи – излъчени по несходни начини (горните прилики все пак представляват малки части от творчеството на двамата автори). Става дума за сходство на представи за човека и аза в света, на онтологични визии за понятия като живот, смърт, крайност, безкрайност и т. н., става дума за една парадоксалистка нагласа, която принципно се разрешава в трансцендиране (въпреки различията в конкретните ѝ проекции). Но дори само това вече е силна връзка: парадоксалисткото мислене на битието, и особено на неговите крайни събития, и нагласата *да се избяга от самия принцип на крайността, като се излезе отвъд, като се скъса със самата представа за фаталната двуизмерна система*, в която сме обречени да принадлежим на някаква обозрима плоскост. Дори само това вече е съществена посока за синхронен прочит на двамата автори – особено като се има предвид, че техните изходи не са идентични на някакъв общоприет канон, като християнския трансцендентализъм например.

дух, 1921–1926. София: Ст. Атанасов, 1941, с. 11.

¹³ ПЕЙЧЕВ, Ив. *Далечно плаване*. София: Български писател, 1962.

¹⁴ ТРАЯНОВ, Т. Цит. съч., с. 12.

¹⁵ ТРАЯНОВ, Т. *Regina mortua*. – В: *Освобожденият човек*. София: Ст. Атанасов, 1929, с. 31.

Има неща, които ги успоредяват и в социокултурен план.

И двамата са митове – централни, царствени фигури за кръговете около себе си. А тези кръгове не са еднородни и при двамата. Те са из писателските, но и из артистичните среди в един много по-общ смисъл: из средите на късните символисти, езотериците и мистиците от 20-те и 30-те години (при Траянов, чиято митологизация впрочем е подготвяна още от второто десетилетие на века) и из артистичнобохемските среди от средата до 70-те години на XX в. (при Пейчев). Тук между другото си струва да се отбележи и че и двамата стават обекти на подчертан интерес за театралното съсловие, което пък от своя страна е принципно предразположено към синкретизъм.

Тоест те са фигури комплексни, магнетични – *фигури центрове*, способни да обединят творци и почитатели от различни области на културата и субкултурата. При това интересното в тази аналогия е, че тя е по някакъв начин огледална. Траянов е обожествен вожд в измеренията на високото, елитарното, необщодостъпното (мистичното и езотеричното) в литературата и културата ни от периода на нейния най-зрял разцвет след Освобождението. Пейчев е гръмовержец, зевсоподобен (по описанието на Иван Теофилов¹⁶) в един анархистично-бохемски, неофициозен до подземност литературен и артистичен кръг.

В тази връзка бих направила една свободна асоциация с поетиките на двамата. Основен символ на зрелия Траянов е слънцето, докато в стиховете на Пейчев доминира „сянката“. Траянов се насочва от есента (в ранните си текстове) към пролетта (в по-късните ретроспективни обработки и нови текстове). Пейчев също използва тази антиномия репрезентативно, но с видим постоянен уклон към есента.

Не съм сигурна доколко така скицираните ореоли на двамата поети биха били генерално зависими от политическия курс на страната. Най-вероятно Пейчев би бил в позицията на Център сред аутсайдерите – фигура, аналогична на Вутимски например, и без налагането на комунистическия режим, защото той реално е бил в немилост и преди, и след 1944 г., защото *бунтарството и индивидуализмът* му са били негов първичен натюрел и защото всячески и по всяко време е доказвал неписваемостта си в каквато и да било номенклатура.

Предполагам, че по сходен начин *индивидуализмът и идиосинкратичната специфика* на Траянов не биха допуснали той да се превърне в „народен“ или „държавен“ поет и без идването на българската 1944-та – въпреки хиперионовското провиждане за неговата култовост и въпреки стратегическите усилия на Иван Радославов и Хиперионовото братство да го наложат като абсолютен поетически връх, легитимирайки по този начин и самите себе си в българската културна среда. В този ред на мисли моето лично подозрение е, че Траяновата поетика едва ли е толкова раз-

¹⁶ ТЕОФИЛОВ, Ив. Като шеметен сън! (из „Предизвикани записки“). – В: Ив. ТЕОФИЛОВ. *Гласът на тишината*. Пловдив: Жанет 45, 2018, с. 51, 56.

лична посред българската литературна среда само заради пребиваването му в Австрия и повлияността му от австрийската и по-общо – от немско-езичната култура. Мисля, че той би бил също толкова различен – може би чрез друга поетика, дори ако беше преживял целия си живот в България, защото коренът на неговата единичност е именно в неговия индивидуализъм. Дори месианското водачество на Траянов всъщност е прекалено специфично – радикално, непонятно, може би даже маниакално в смисъла си, за разбиранията на една по-широка аудитория. От друга страна, предусетеното трагическо – и в най-победните му поетически визии, трудно би го направило всенароден любимец.

Ако обаче се върнем към общата посока на успоредяване на Траянов и Пейчев в контекста на историческата хипотеза – Траянов според мен е този, за когото би било по-интересно да се спекулира какво би станало, ако събитията в България и света след 1944 г. се бяха развили по различен начин.

В „Речник на българската литература след Освобождението“, в статията за Теодор Траянов неговата детайлна изследователка Бисера Дакова пише: „В последните си години (1940–1945) изживява националистичния подем с възвръщането на Южна Добруджа, почетен е с юбилейно тържество (1942) и в поведението му се долавят отчетливи патриаршески жестове“¹⁷.

Траянов обаче има почти четири литературни десетилетия, за да се превърне в новия Вазов, а това така и не се случва – точно защото му липсва изначалният демократизъм, физиономичен за един „народен поет“. Липсва му и онази конвертируема универсалност, която да го официализира поне като „държавен поет“. А дали хипотетичната, нестанала „друга“ българска държава би го превърнала в своя поетически вагнериански мит и докъде този мит би се разпространил като обхват и влияние в българското общество – това е въпрос, чиито отговори остава само да гадаем.

Така, бих обобщила, и двамата – и Траянов, и Пейчев, се оказват свръхпопулярни чрез по същество непопулярното – и като литература, и като социокултурна среда.

И двамата – и Траянов, и Пейчев, са поети митове, много силни центрове на литературни и културни кръгове, които обаче не са и не могат да станат точно официозни, независимо че в отделни периоди и в определени контексти и кръговете, и центровете им (двамата поети) се оказват видимо атрактивни.

На трето място, двамата са аналогични поради принципния си индивидуализъм, независимо от различните си като цяло поетики (в които обаче, както се уверихме, има и сепващи сходства).

Свързва ги и специфичният им декадентски фермент, който не може да не бъде споменат тук, но на който ще бъде посветен отделен текст.

¹⁷ ДАКОВА, Б. Теодор Траянов. – *Речник на българската литература след Освобождението*: <http://dictionarylit-bg.eu/Теодор-Василев-Траянов?sa=1>.

Благодарности и финансиране

Статията е част от работата по проект „Острови на неблажените. История на неконвенционалната българска литература от 1944 до 1989 г. в нейния социокултурен контекст“, договор с ФНИ № КП-06-Н60/1 от 16.11.2021.

ЛИТЕРАТУРА

БАЕВ, А. *Иван Пейчев. Романтическа формация. Романтически мотиви*. Пловдив: ЦУМ, 2010. [BAEV, A. *Ivan Peychev. Romantichna formatsia. Romanticheski motivi*. Plovdiv: TsUM, 2010.]

ДАКОВА, Б. В модуса на югендстил (Антологията „Освободеният човек“ на Теодор Траянов). – В: *Sub specie aeternitatis. Сборник в памет на Жана Николова-Гълъбова*. Съст.: Ем. Денчева, Р. Кунчева, Б. Мирчев, Бл. Златанов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015, с. 262–274. [DAKOVA, B. V modusa na yugendstil (Antologiyata “Osvobodenyat chovek” na Teodor Trayanov). – V: *Sub specie aeternitatis. Sbornik v pamet na Zhana Nikolova-Gavabova*. sast. Em. Dencheva, R. Kuncheva, B. Mirchev, Bl. Zlatanov. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2015, s. 262–274.]

ДАКОВА, Б. Теодор Траянов. – *Речник на българската литература след Освобождението*: <http://dictionarylit-bg.eu/Теодор-Василев-Траянов?sa=1> [прегл. 27.07.2023]. [DAKOVA, B. Teodor Trayanov. – *Rechnik na balgarskata literature sled Osvobozhdenieto*: <http://dictionarylit-bg.eu/Теодор-Василев-Траянов?sa=1> (pregl. 27.07.2023).]

ДАКОВА, Б. Траяновското в поезията на Сирак Скитник. – В: *Българско и модерно 2. Експериментални прочити*. Съст. Е. Димитрова. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2015, с. 83–93. [DAKOVA, B. Trayanovskoto v poeziyata na Sirak Skitnik. – V: *Balgarsko i moderno 2. Eksperimentalni prochiti*. Sast. E. Dimitrova. Sofia: Boyan Penev, 2015, s. 83–93.]

МЛАДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в развитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997. [MLADENOV, Iv. *Teodor Trayanov v razvitiето na balgarskiya simbolizam*. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 1997.]

МОШКОВ, Г. Романтик и бохема. Щрихи към профила на Иван Пейчев. – *Пулс*, № 17, 27 апр. 1982, с. 11. [MOSHKOV, G. Romantik i bohema. Shtrih kam profila na Ivan Peychev. – *Puls*, № 17, 27 apr. 1982, s. 11.]

ПЕЙЧЕВ, Ив. *В минути преди атака*. София: Народна младеж, 1955. [PEYCHEV, Iv. *V minuti predi ataka*. Sofia: Narodna mladezh, 1955.]

ПЕЙЧЕВ, Ив. *Далечно плаване*. София: Български писател, 1962. [PEYCHEV, Iv. *Dalechno plavane*. Sofia: Balgarski pisatel, 1962.]

ПЕЙЧЕВ, Ив. *Стихотворения*. София: Народна младеж, 1948. [PEYCHEV, Iv. *Stihotvoreniya*. Sofia: Narodna mladezh, 1948.]

СТАНЧЕВ, Ст. Още с първите стъпки. – *Шуменска заря*, № 148, 22 дек. 1966. [STANCHEV, St. Oshte s parvite stapki. – *Shumenska zarya*, № 148, 22 dek. 1966.]

ТЕОФИЛОВ, Ив. Като шеметен сън! (из „Предизвикани записки“). – В: Ив. ТЕОФИЛОВ. *Гласът на тишината*. Пловдив: Жанет 45, 2018, с. 50–59.

[TEOFILOV, Iv. Kato shemeten san! (from „Predizvikani zappiski“). – V: Iv. TEOFILOV. *Glasiat na tishinata*. Plovdiv: Zhanet 45, 2018, s. 50–59.]

ТРАЯНОВ, Т. *Български балади*. София: Хемус, 1921. [TRAYANOV, T. *Balgarski baladi*. Sofia: Hemus, 1921.]

ТРАЯНОВ, Т. *Избрани стихотворения*. София: Български писател, 1966. [TRAYANOV, T. *Izbrani stihotvoreniya*. Sofia: Balgarski pisatel, 1966.]

ТРАЯНОВ, Т. *Освободеният човек*. София: Ст. Атанасов, 1929. [TRAYANOV, T. *Osvobodeniyat chovek*. Sofia: St. Atanasov, 1929.]

ТРАЯНОВ, Т. *Пантеон*. София: Ст. Атанасов, 1934. [TRAYANOV, T. *Panteon*. Sofia: St. Atanasov, 1934.]

ТРАЯНОВ, Т. *Романтични песни*. София: Право, 1926. [TRAYANOV, T. *Romantichni pesni*. Sofia: Pravo, 1926.]

ТРАЯНОВ, Т. Освободеният човек. – В: *Пълно събрание на съчиненията на Теодор Траянов*. Т. 1. София: Ст. Атанасов, 1929. [TRAYANOV, T. *Osvobodeniyat chovek*. – V: *Palno sabranie na sachineniyata na Teodor Trayanov*. Т. 1. Sofia: St. Atanasov, 1929.]

ТРАЯНОВ, Т. Съчинения. Земя и дух, 1921–1926. – В: *Пълно събрание на съчиненията на Теодор Траянов*. Т. 2. София: Ст. Атанасов, 1941. [TRAYANOV, T. *Sachineniya. Zemya i duh*, 1921–1926. – V: *Palno sabranie na sachineniyata na Teodor Trayanov*. Т. 2. Sofia: St. Atanasov, 1941.]

ФЪРКОВА, М. *Далечна близост*. София: Народна култура, 1996. [FARKOVA, M. *Dalechna blizost*. Sofia: Narodna kultura, 1996.]

DAKOVA, B. *Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache*. Hamburg: Verlag Dr Kovač, 2009.

DAKOVA, B. Teodor Trajanov und Pejo Javorov. Zwischen Rivalität und Identität oder über die problematischen Grenzen des bulgarischen Symbolismus. – In: *Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung* Hrsg. B. Dakova, H. Schmidt, G. Tihanov, L. Udolph. München – Berlin – Washington D. C.: Verlag Otto Sagner, 2013, S. 179–199.

DAKOVA, B. Der deutsche Jugendstil und seine Reflexionen in der bulgarischen Literatur zu Anfang der 20. Jahrhunderts. Zwei dichterische Wege: Teodor Trajanov und Emanuil Popdimitrov. – *Zeitschrift für Balkanologie*. Hrsg. G. Schubert, W. Dahmen, R. Lauer. H. 52 (2016) 1, S. 82–94.

DAKOVA, B. Die Frühdichtung von Teodor Trajanov als Querpunkt der Jahrhundertwende: Die ultimative Dekadenz/Der morbide Jugendstil. – In: *Kontinuität gegen Widerwärtigkeit. Vorträge anlässlich des 80. Geburtstages von Dr. h. c. Norbert Randow am 2. März 2010 in Berlin* Hrsg. H. Schaller und R. Zlatanova. München – Berlin – Washington D. C.: Verlag Otto Sagner, 2013, S. 39–60.

Acknowledgments & Funding

This text is focused on the relationship between the figures of Theodor Trayanov and Ivan Peychev – a “tandem” in time, which has been hardly mentioned in literary history.

A STORY OF TWO KNIGHTS: THEODOR TRAYANOV AND IVAN PEYCHEV

Abstract. The article represents a part of a study focused on the inheritance of modernist tendencies by the Bulgarian literature of the period between 1944 and 1989, when it was dominated by the movement of socialist realism. This continuity had not been conceptually manifested by its protagonists. It had often been deliberately underestimated and neglected by the critics and researchers who worked during the period. Also there were many cases in which it had been tendentiously distorted for the sake of rejection of some works and authors – through the frequent stigmas of “bourgeois formalism” and “decadent ideas”. Thereby, a tradition of its silencing was set, which, by inertia, was accepted to some extent even by the literary studies after 1989. *Key words:* modernism, Bulgarian literature of the socialist period, inheritance

Elka Dimitrova, Assoc. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

ORCID ID: 0009-0000-8918-7200

E-mail: elkadimitrova4@gmail.com

In memoriam
Румен Шивачев

Съставител-редактор
Емил Димитров



(29.05.1958 – 15.09.2022)

ПАМЕТ И ДЪЛГ

Предлагаме на вниманието на научната общност блок материали, подготвени в памет на литературоведа доц. д-р Румен Шивачев (1958–2022). Чрез него ние, колегите на учения от Института за литература на БАН, бихме искали не само да засвидетелстваме своето отношение към преждевременно напусналия ни колега, но и да отдадем дължимото към неговото научно творчество, като синтетично го представим пред научната и културна общественост.

Статията на Е. Димитров „В памет на Румен Шивачев“ има обзорен характер, но нейният акцент е предимно върху заниманията и приносите на учения в областта на литературното изворознание, най-вече в изучаване на писменото наследство на д-р Кр. Кръстев. Пространната рецензия на Пл. Антов, посветена на последната книга на Р. Шивачев – „Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм“ – значително надраства рамките на жанра, поставяйки проблеми от теория на литературата. Несъмнен принос на настоящия мемориален раздел е публикуването (с незначителни редакционни намеси) на инаугурационна лекция на Румен Шивачев „Символът в литературата – между изкуството и науката“, изнесена на 18 август 2022 г. в Института за литература след хабилитацията на учения – само няколко седмици преди неочакваната му кончина: така тя придоби характера на предсмъртно слово, на завет. Завършващата раздела „Избрана библиография“ на Р. Шивачев (изготвена от А. Германова) е кратък летопис на диренията и постиженията на учения през годините. Несъмнено, публикуваните в раздела материали, представящи максимално синтезирано и пълно делото на Р. Шивачев, ще бъдат полезни на научната общност.

Едва ли трябва специално да се обяснява смисълът на подобни мемориални жестове. Ако се абстрахираме обаче от неизбежния им лично-колегиален характер, тук иде реч за нещо важно и надлично, а именно – за колективната същност на познанието и науката, чиито динамика и развитие се дължи на сложното съотношение между многобройни лични стремежи, постижения и заблуди; съперничеството и сътрудничеството между различни научни кръгове, направления и школи; контроверзата и приемствеността между различни поколения; националните партикуларности и наднационалния универсализъм.

И тъкмо тази същност на науката диктува императива за памет, удържаща приемствеността и незримото единство между учените, техните индивидуални воли и постижения. Накратко, *паметта е научен дълг*.

Оттук произтичат императивите за „нормализация“ и подреждане

на паметта: самата научна общност е тази, която трябва да се погрижи за нея, тя не може да бъде оставена на инерцията, на „устното предание“ или (както най-често става това у нас) на най-близкия семейно-приятелски кръг. Паметта се поддържа и възстановява чрез оставянето на *писмени следи* – най-сигурната мнемотехника. Помним онова, за което може да се говори, което е споделимо; онова, което в края на краищата е проверимо чрез съотнасянето му с надеждни писмени извори.

А императивът за обективна научна преценка и справедливост би трябвало да се разбира от само себе си; те обаче трябва да бъдат въздавани *навреме*.

Надяваме се, че с настоящия раздел ще поставим началото на една позитивна традиция за своевременна оценка и отдаване на дължимото към паметта на учени, които вече говорят чрез нас и нашата памет.

Те, разбира се, сами са си извоювали своето място в науката.

Единственото, което се иска от нас, е да го признаем и да изпълним своя научен и човешки дълг.

Дългът за памет.

Е. Димитров

Емил Димитров, доц. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

В ПАМЕТ НА РУМЕН ШИВАЧЕВ

Резюме. Статията е посветена на паметта на литературоведа Румен Шивачев (1958–2022). Тя има обзорен характер, но в нейния фокус са най-вече трудовете му в областта на литературното изворознание. Особена ценност притежават посветените на наследството на д-р Кр. Кръстев, между които се открояват три книги, подготвени с вещина от учения. Накрая се изтъква една закономерност в развитието на Р. Шивачев: от работата с конкретни писмени извори той върви към концептуалните обобщения и от тях – към конкретни литературоведски изследвания.

Ключови думи: литературно изворознание, д-р Кр. Кръстев, кореспонденция, Боян Пенев, коментар

Румен Шивачев (1958–2022) беше сред онези учени, които не на-трапват присъствието си, но чието отсъствие доловимо се усеща. Той беше учен, за когото българската литература беше не само професионален избор, но и лична жизнена съдба.

Правнук на д-р Кръстьо Кръстев, Р. Шивачев направи много за от-криването, публикуването и коментирането на ръкописното наследство на знаменития литературен метр и редактор на „Мисъл“, което бе съпътствано с даването на публичност на неизвестни страници от житието-битието на семейството, както и на важни мемоарни свидетелства, останали в ръкопис. Няма да сгрешим, ако кажем, че това е една от „червените нишки“ в науч-ната и творческата дейност на Румен Шивачев, „завързана“ още в самото начало на неговия път. Още тук в аванс ще кажем, че той достойно изпълни своя дълг към паметта на своите знаменити родственици като чрез редица публикации осъществи, овещества неизказаната воля на предците.

Това е едната страна от дейността на учения – продуктивните му за-нимания в областта на литературното изворознание и текстологията. Втората страна са собствено оригиналните му научни трудове – статии и монографии, чието осмисляне едва е наченато. За третата страна от дарованието на Румен Шивачев, а именно поетическите му вдъхновения и заниманията му с про-блематиката на театъра, няма да се произнасям, макар и да си давам сметка за нейната важност. Сложната структура на творческата личност по необхо-димост поражда потребността от разнообразие във формите за изразяване, затова не трябва по презумпция да изключваме или подценяваме някои от тях.

Неслучайно първата публикация на Р. Шивачев изобщо е в областта

на литературното изворознание: „Още за д-р Кръстьо Кръстев и тези около него“¹ привлича вниманието на литературните историци. Публикуваните в нея ръкописи, запазени в семейния архив, не са изгубили значението си до ден днешен и отдавна активно се използват от изследователите².

Особена ценност притежават спомените на Радка Кръстева (1873–1935), дългогодишна спътничка на литературния метр. Нейните мемоарни свидетелства се отличават с висока степен на надеждност не само поради запазената бистра памет (спомените са написани през 1934–1935 г., година преди смъртта на авторката), но и защото са свидетелства „от първо лице“: Р. Кръстева е непосредствен и „привилегирован“ свидетел на зараждането и развитието на кръга „Мисъл“, уважавана за своя интелект, добро сърце и деликатност. Спомените са извънредно важни и ценни за реконструкцията на близките отношения между д-р Кр. Кръстев и Пенчо Славейков – най-важната персонална релация в кръга „Мисъл“. Личната симпатия на Радка Кръстева към поета и твърде доверителните отношения с него придават допълнителна ценност на споделените детайли от жизненото и творческо битие на поета, като за някои от тях тя е единствен източник.

Спомените на Офелия Кръстева-Шивачева са написани в напреднала възраст, през 1970 г., с чувството за личен дълг: „да напиша, каквито спомени имам, ... защото вече няма кой да стори това“. Спомените са по-скоро вторични, зависими донякъде от спомените на майката, което е обяснимо: в началото на XX в. Офелия е дете, тя няма лични спомени за сбирките на „великата четворка“ в дома на д-р Кръстев: „била съм малка, не съм се интересувала от това, което някой е четял или са спорили за нещо“. Независимо от това, тя е автентичен носител на „родовото предание“, поради което нейните свидетелства също трябва да бъдат вземани предвид.

Първото цялостно извороведско, архивно-документално проучване на Р. Шивачев е книгата „Другият д-р Кръстев“ (2003)³. Тя е подготвена от учения с някакъв особен пиетет към родовата памет, свидетелство за което е посвещението на двата рода – Кръстеви и Шивачеви, на чийто съюз дължи битието си. Лиризмът на замисъла е подчертан от решението на съставителя книгата да бъде открита със стихотворението на П. К. Яворов „Песента на човека“, посветено на д-р Кръстев.

Както се вижда от подзаглавието на книгата, в нея са включени извадки от дневниците на критика, както и част от неговите писма и статии. Замисълът е очевиден – да се очертаят другите профили на д-р Кръстев, да се уплътни *образа на неговата личност*, като се изтъкнат разнообразните му интереси, отношения и изяви. Във встъпителната статия към книгата Р. Шивачев изтъква: „Както представителното творчество, така и дневниците,

¹ Литературна мисъл, 1987, № 10, с. 122–127.

² Вж. напр.: Здр. Дафинов. *Автентичният д-р Кръстьо Кръстев: Документална хроника за живота и делото му*. София: Изток-Запад, 2013, с. 140 (бел. 177).

³ *Другият д-р Кръстев. Дневници, писма и статии*. Съст. Р. Шивачев. София: Тилиа, 2003.

писмата и ръкописите на д-р Кръстев разкриват почти единно стилово поведение и свободна стилова линия“ (с. 13). С други думи, включените тук текстове, принципно не предназначени от автора за опубличностяване, не се конфронтират с критико-естетическия корпус на литературния метр, а само го нюансират и открояват, понеже изиявяват различните му лица – на мъж, човек, гражданин. Ценен исторически извор са публикуваните в книгата откъси от „Политическия дневник“ на д-р Кръстев от 1913 г. (с. 27–31), писмата му от това време до майор Разсуканов, Ал. Людсканов и П. Милюков (с. 147–163), както и три статии – „Какво видях и чух в освободена Македония“, „След букурещкия мир“ и „След обявяване на междусъюзнишката война“ (с. 177–187). Тези текстове, публикувани по техните ръкописи, съхранявани в архива на д-р Кръстев⁴, предлагат други щрихи към „бляна Македония“ и суровата историческа реалност, за която именитият критик свидетелства не само като наблюдател, но и като непосредствен участник (за няколко месеца през 1907–1908 г. той е директор на Педагогическата гимназия в Скопие, а в края на 1912 г. и първите месеци на 1913 г. изпълнява важни мисии по фронтовете на Балканската война).

Особена ценност на изданието придава фактът, че в него са включени текстове от семейния архив, недостъпни на изследователите; става дума за интимни писма на д-р Кръстев (с. 41–51) до негови студентки (сред които Г. Коева, в която е бил влюбен), хвърлящи светлина върху личната му драма през последните години от живота му.

Книгата „Другият д-р Кръстев“, добре подготвена и структурирана, е значим културен жест на наследника на една заслужила фамилия и към родовата памет, и към литературната наука, на която се предоставят важни страници от научното, общественото и интимно-съкровено битие на знаменития критик-философ.

Макар книгата да е частично „снета“ в по-късното солидно издание на „Съчинения“, т. 3 (това се отнася най-вече за епистоларния дял), „Другият д-р Кръстев“ запазва своето значение като ценно градиво за научната реконструкция на историята на българската литература и култура от края на XIX и началото на XX в.

От „Другият д-р Кръстев“ – книга, подготвена с любов и вещина от Р. Шивачев, – непосредствено „произлизат“ другите два негови основни труда, посветени на ръкописното наследство на д-р Кр. Кръстев.

В книгата „Д-р Кръстев в писмата си“⁵ Р. Шивачев е събрал, публикувал и коментирал писмата на критика до съпругата си Радка Кръстева, за чиято личност вече стана дума. Интимният епистоларен цикъл с граници във времето между 1895 и 1918 г. е първостепенен извор не само за разбиране на перипетиите в отношенията между съпрузите, за психологията и диалектиката на брака, но и за редица детайли от обществената и културна мисия на

⁴ Вж.: НА-БАН, ф. 47К.

⁵ *Д-р Кръстев в писмата си*. Съст. Р. Шивачев. София: Карина М, 2007.

критика, за отношенията му с Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Стоян Михайловски и др. Несъмнено, когато иде реч за фигури на културата от мащаба на д-р Кръстев, то надникването в интимния свят има друг смисъл и измерение: личното тук не е противоположност и отрицание на общественото и културно значение, а тяхна обратна страна, необходимо допълнение и нюансиране.

Най-сериозното постижение на Р. Шивачев в заниманията му с ръкописното наследство на д-р Кр. Кръстев е, безспорно, работата му върху третия том на неговите „Съчинения“⁶ – колективен труд (съвм. с Л. Стаматов и С. Янев), в който основната тежест е поета тъкмо от него. Това е така, понеже целият епистоларен корпус на мастития критик е подготвен от Р. Шивачев; иде реч за огромна по обем работа по откриване, дешифриране и коментиране на кореспонденцията на д-р Кр. Кръстев от литературен и културен характер. Към писмата на д-р Кръстев до Пенчо Славейков, Мара Белчева и Боян Пенев, публикувани още в „Другият д-р Кръстев“ (особена ценност тук представлява реконструкцията на големия цикъл писма до М. Белчева, която критикът е чувствал особено близка – най-вече след смъртта на Пенчо Славейков през 1912 г.⁷), изследователят е добавил важните раздели с писма до значими фигури от българския литературен, културен и политически пейзаж – Ст. Гидиков, К. Христов, Ив. Вазов, Ив. Шишманов, Г. Живков, Ст. Стамболов, К. Стоилов, цар Фердинанд, Д. Ризов, Вл. Василев и др. Солидната четвърта, последна част на тома (с. 452–638) е подготвена максимално грижливо, с чувство към детайла и с неизменното съзнание за дълг към паметта на знаменития прадядо. Епистоларният корпус на д-р Кръстев, представен от Р. Шивачев, удовлетворява не само научните изисквания, но и любопитството на изкушения читател: множество сюжети на българската култура тук са прояснени или осмислени.

„Триптихът“ на Р. Шивачев, посветен на архивно-документалното наследство на д-р Кр. Кръстев, е несъмнен принос в изучаването на живота и делото му, първокласен извор за всеки добросъвестен изследовател на кръга „Мисъл“ и българската култура от началото на XX в.

При подготовката на подобен ръкописен масив грешките изглеждат неизбежни. Тук ще посоча погрешното датиране на едно от писмата до Б. Пенев, твърде важно при реконструирането на последните месеци от живота на Пенчо Славейков. Иде реч за пощенска карта от 10 април 1912 г., т. е. написана и изпратена приживе на поета, в която се третират въпросите за неговата предполагаема пенсия, а така също инициативите във връзка с неосъществения му юбилей – все неща, случили се през пролетта на 1912 г. Този важен

⁶ Д-р Кр. Кръстев. *Съчинения*. Т. 3. Съст. Л. Стаматов, С. Янев, Р. Шивачев. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 2007.

⁷ Р. Шивачев посвещава отделна статия на писмата на д-р Кръстев до М. Белчева: „Мара Белчева – изповедник на д-р Кръстев“. – В: *Жените в българската литература и култура*. Съст. Л. Малинова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 247–256.

писмен документ обаче на два пъти е публикуван с погрешна датировка – като пощенска карта от 10 септември 1912 г.⁸; грешката се дължи на това, че ръкописното „10.IV.912“ е разчетено като „10.IX.912“. Както се вижда, в тази работа е важен всеки детайл; дори невинна грешка може да генерира „далеч отиващи последици“...

Отделно от трите труда, посветени на д-р Кръстев, но в несъмнена връзка с тях, стои едно друго архивно-документално откритие на Р. Шивачев – писмата на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев, поднесени от него в отделно издание.⁹ Тези писма са истинска находка – и от литературна, и от научна гледна точка. Иде реч за още един ценен епистоларен корпус – свидетелство от първо лице не само за формирането на двама учени в началото на XX в., за техните надежди и съмнения, но и за редица събития и процеси от актуалния литературен и културен живот. Това е блестящ образец за епистоларна проза, изпъстрена от проблясъци на мисълта и жизнени прозрения на един възмъжаващ ум: много са основанията за избора на Р. Шивачев, осмислил тази кореспонденция във встъпителната си статия „Боян Пенев – страници от портрета“ (с. 5–14). Тук авторът внимателно съпоставя тези писма на Б. Пенев с неговия „Дневник“, откривайки множество паралелизми между тях, т.е. епистоларията е нещо като „лабораторна реторта“, в която покълват други жанрове – дневник, дори роман... Това е заявено „ударно“ още в „зачина“ на осмислящия писмата встъпителен текст: „Писмата на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев са своеобразен дневник, писан дълги години и изграден най-вече от сюжети“ (с. 5). Подходът на Р. Шивачев така се „демистифицира“ и се манифестира по-скоро като на учен – литературовед и литературен критик, отколкото на литературен историк... Достойнството в едно отношение е недостатък в друго: така погледнати, писмата всъщност се виждат не *като писма*, а като нещо друго – дневник, роман и пр.

Направеното само по себе си поставя следващи задачи. Чудесно би било да се реконструира и публикува цялата кореспонденция между Боян Пенев и Спиридон Казанджиев, публикувана досега поотделно; това издание би бил истински епистоларен летопис на една знакова интелектуална дружба от началото на XX в.

В това издание – неизвестно защо – не са посочени архивните извори, по които се публикуват писмата. Известни възражения могат да бъдат отправени и към бележките, които като цяло са коректни, но споделят принципния недостатък при изпълнението на този недолюбван от българските учени жанр, а именно привичката да се обясняват известни реалии, а да се подминават неизвестните. Коментарът е изходен, първоначален жанр на филологическия труд, той е дори задължителна и неотменима важна част от на-

⁸ Вж.: *Другият д-р Кръстев*, с. 62 (№ 7); Д-р Кр. Кръстев. *Съчинения*. Т. 3, с. 514 (№ 6).

⁹ Р. Шивачев. *Боян Пенев. Неизвестни писма до Спиридон Казанджиев*. София: Елгатеx, 2007. – Да отбележим частния случай на тенденция, която няма как да бъде приветствана, а именно сборници с архивни материали и документи да бъдат оформяни като авторски книги.

учно-изследователската работа на всеки учен, работещ с писмени текстове.

В края на този обзор трябва да споделя искреното си съжаление, че поради ниският тираж и лошото му разпространение тези извънредно ценни издания (с изключение на т. 3 от „Съчинения“ на д-р Кр. Кръстев) само 15–20 години след тяхното публикуване вече са почти недостъпни. Проста справка показва, че те не са налични в основните български книгохранилища, поради което не е трудно да се предвиди, че с времето ще станат направо неоткриваеми. Ето защо би могло да се направи следното: трите книги, подготвени от Р. Шивачев, да бъдат събрани и издадени фототипно в едно книжно тяло (при това могат да се пропуснат фотоприложенията поради ниското им качество) в минимален тираж, задоволяващ нуждите на основните научни библиотеки и на специалистите.

„Суб-литературният мит „Бай Ганьо““¹⁰ е една от двете основни монографии на Р. Шивачев, върху която той работи немалко години, подготвяйки я като дисертационен труд. Иде реч за изследване, което по своя размах, промисленост и завършеност има всички белези на „книга на живота“, към която авторът е проявил жизнена свръх-щедрост, отпусайки ѝ повече сили и най-вече време, отколкото тя може би заслужава. В последното се крие опасността в края на краищата книгата да се размине със своя читател, понеже твърде много е закъсняла за срещата си с него (хуманитаристите трябва веднъж завинаги да се разделят с илюзията за „вечността“ на своя продукт, неизбежно зависим от интелектуални моди и най-вече от поколенчески и светогледни оптики). Разбира се, бих се радвал да бъда опроверган, но наистина не само „за всичко има време“, на и всичко има *свое* време, всичко трябва да се прави навреме.

Най-важният принос и заслуга на Р. Шивачев в този капитален труд виждам в усилията му да въведе в българското литературно поле достиженията на аналитичната психология на Карл Густав Юнг (автор, който благодарение на свои верни адепти е широко представен и популяризиран в България през последните две десетилетия); няма спор, че положените усилия за разширяване хоризонта на българското литературознание могат единствено да бъдат адмирирани. Несъмнено, авторът е усвоил добре понятийния апарат на аналитичната психология и умее да си служи с него („архетип“, „анимус“, „анима“, „психична сянка“ и т. н.). Тук обаче бих формулирал следния проблем, който не е експлицитно изразен в труда: от една страна, изследването се основава на юнгианската методология, а от друга то непрекъснато сякаш се стреми да я оправдае, т. е. тук методологията не работи „тихо“, „зад кадър“, а някак твърде властно се намесва, непрекъснато се самоманифестира. Получава се така, че трудът като че ли едновременно е посветен и на „Бай Ганьо“, и на аналитичната психология, а свръхзада-

¹⁰ Р. Шивачев. *Суб-литературният мит „Бай Ганьо“*. София: Карина-М, 2017.

чата на автора е обосноваването на приложимостта на методите на аналитичната психология към българската (и всяка друга) литературна история. Авторът не толкова се води от иманентната логика на разгръщане на своя предмет (образът на Бай Ганьо), колкото от възможността му да илюстрира избраната методология. Не забелязах някъде да се отговаря на логичните въпроси: къде, в коя точка предметът *не* отговаря на метода и не съвпада с него, в какво той го превъзхожда? Методът на аналитичната психология ли е иманентният метод на предмета? (С други думи, Бай Ганьо и „Бай Ганьо“ описват ли се „без остатък“ от този метод?)

И така, основната теза на труда, прокарана през цялото изложение, е следната: Бай Ганьо е *архетипен образ*, а неговите превращения гарантират безсмъртието на архетипа-герой, неговата вечност. Тук логичен е въпросът: защо авторът пропуска да се занимае със „самостта“ (Selbst) – архетипът на целостността според Юнг, символ на пълнотата на човешкия потенциал и единството на личността? Притежава ли Бай Ганьо самост? Личност ли е той? Не намирам отговори на тези логични от гледната точка на Юнг въпроси.

Несъмнена е избирателността на рецептивните подходи; в труда изследванията на Ив. Шишманов и Г. Константинов (двама от многобройните автори по темата) са представени несъразмерно детайлно, като на тях са посветени две отделни глави (гл. 3 и 4), централни за цялото изследване. Странният на пръв поглед избор, изглежда, намира обяснение в признанието (изрично формулирано в автореферата към дисертационния труд): „Г. Константинов е един от малкото автори, които не се дистанцират и не се изолират от мрачния Алеков герой, а сами се поставят в потока на времето и изтъкват риска да се окажат в същото негово положение, ако не се опитат да го разберат и да го обективират.“ С други думи, за Румен Шивачев е съществено важна гледната точка на *разбирането*, на осветляването на предмета „отвътре“. От друга страна, важен за него е „отвесът“ към Паисий и тук той в лицето на Ив. Шишманов и Г. Константинов намира необходимите му авторитетни съмишленици и „предшественици“. Една реплика по принцип: „юрод“ у Паисий не е нищо друго, освен църковнославянското „юродив(ый)“ – свят безумец, но вече лишен от своята святост и запокитен на стъгата на историята.

Текстът на изследването е сложно организиран, като постепенно интервенира в ширина и дълбина; прилича ми на делта на река с различни „ръкави“, всеки един от които изразява „цялата река“. Един от „страничните ефекти“ на изследването са някои продуктивни понятия, например това за *рупорен образ* („Рупорният образ е посредник при авторовите критики, идеи и послания. Той стои между самия автор и обекта. Авторът се изпълщава в рупорния образ и възниква поле на идентичност между двамата“). Същото може да се каже за някои твърде сполучливи неологизми, например *всесмях*, *светопозиция*.

Трудът на Румен Шивачев е пределен израз и манифестация на една

особеност на българската култура, в която „Бай Ганьо“ е, несъмнено, най-хиперинтерпретируваният текст. „Байганьознанието“ очевидно е израз на своеобразна „байганьофилия“. В този образ (в чиято символност изпитвам сериозни съмнения) се вижда *всичко*, но той си остава точно толкова непреводим, колкото е бил „в начало“ и това е сериозно основание за усъмняване в неговата универсалност и архетипичност. Интерпретациите на образа стават все по-сложни и, съответно, все по-разминаващи се с пестеливата реалност на текста (между другото, впечатлението е, че сред многообразието от интерпретации липсва тъкмо добросъвестното литературоведско изследване, което да тръгва от текста, неговата организация и функциониране, от „предмета“, а не от метода и теорията). Ако целта е била да се покаже, че е възможна юнгианска интерпретация на „Бай Ганьо“, то тя, несъмнено, е постигната.

Разбирам и приемам разминаването с автора при оценката на важността на образа на Бай Ганьо за схващането на „българското“, както и приписването от мнозина централно място и значение на едноименното произведение за българската литература. Сравненията на „Бай Ганьо“ с „Фауст“ или „Дон Кихот“ например не мога, изглежда, да възприема другояче, освен като куриози. Вярно, по принцип всичко може да се сравнява с всичко и всеки – с всеки (най-малкото по принципа: „за разлика от X, в Y намираме това и това“), но за да не генерира сравнението комични ефекти, правилото, което трябва да се следва, е това, че се сравняват само *сравними величини*, като същевременно се избягват неуместните хиперболизации.

С други думи, интервенцията на все по-сложни и модерни методологии върху текстовото „тяло“ на „Бай Ганьо“ схващам не като Път, а по-скоро като „път без изход“.

Втората монография на Румен Шивачев – „Ракурси към ранната модерност“¹¹ – уви, се оказва неговата „лебедова песен“. На нея е посветена отделна и солидна статия-рецензия, поради което тук ще споделя единствено личното си впечатление, което бе достатъчно силно, за да предизвика рецензия и препоръка за най-скорошното издаване на представения хабилитационен труд като самостоятелна книга. Да си призная, очакването ми беше, че целият научен труд ще бъде посветен на концептуалното промисляне на творческото дело на д-р Кр. Кръстев. Пристрастията на автора към фигурата и наследството на редактора на „Мисъл“ намира израз в първата, теоретична част на труда, в който са намерили място и двата текста, посветени на „Тъгите ни“ на Д. Кьорчев. Тук Р. Шивачев за първи път подлага на старателен анализ текстовете на д-р Кръстев, посветени на развитието на психологията в края на XIX в., когато тя окончателно се еманципира от философията и заявява своите претенции за съществено присъствие в духовната атмосфера на времето. Авторът, чийто научен интерес към психологията и нейната история (най-вече

¹¹ Р. Шивачев. *Ракурси към ранната модерност. Психологизъм и символизъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022.

към концепциите на К. Г. Юнг) датира не от вчера, е положил съществени усилия за убедително представяне на „прехода на психологията към естетиката и литературата“. Внушава уважение и доверие упоритостта и систематичността, с които Р. Шивачев е проучил множество извори и концепции – например тези за символа на Алексей Лосев, Ролан Барт и др. Убедителен е изводът на автора, че „разбирането“ на символа – което никога не е крайно и последно – е изключително зависимо, от една страна, от *тълкуването на контекста*, в който той е положен, а, от друга, от *нагласите на наблюдаващия*.

Изложението е логично и систематично, формулировките и изводите са ясни и категорични. Очевидно е, че в научното си развитие Р. Шивачев извършва логичния и естествен преход „от текста към смисъла“; осмислянето на творческото наследство на д-р К. Кръстев има и това достойнство у автора, че е подплатено с прекрасно познаване на изворите. Всъщност книгата е своеобразен синтез, „апотеоз“ на разнородните научни интереси и занимания на Румен Шивачев.

Да отбележа и текстовете във втората част на книгата, посветени на „Тъгите ни“ на Д. Кьорчев, както и на поетиката на Н. Лилиев, Т. Траянов и П. К. Яворов. Така книгата някак естествено променя фокуса си от теоретичните към литературоведско-„приложните“ аспекти, от психологизма към символизма. Несъмнени са достойнствата на труда на Румен Шивачев, който заслужава да бъде популяризиран сред широк кръг от учени – литератори, психолози, културолози.

„Ракурси към ранната модерност“ е аргумент в подкрепа на мнението ми, изказвано неведнъж: за съжаление, талантлив учен и изследовател като Румен Шивачев инвестира неоправдано много време и усилия за преинтерпретирането на канона (визирам дисертацията и първата му книга, посветена на „Бай Ганьо“), вместо да концентрира усилията си върху откриването на нови „предмети“, изследователски сюжети и не-прояснени части от литературното поле – умения, категорично демонстрирани от автора. Втората книга, носеща същия авторов почерк, стои неизмеримо по-високо от първата поради различния „онтологичен статус“ на нейния предмет.

И така, „поуката“ от завършения жизнен и творчески път на Румен Шивачев е очертаването на една лична траектория на занимания и привързаности, която, изглежда, има по-универсални измерения: от работата с конкретни писмени извори, от „вникването в текста“ към концептуалните обобщения и от тях – към конкретни литературоведски, културологически и пр. изследвания.

И накрая отново стана ясно онова, което е ясно и само по себе си: личното, биографичното време никога не достига, то е достатъчно незначително спрямо мащаба на задачите, поставени ни от науката и културата, за да бъде съзнателно „скъсявано“.

IN MEMORY OF ROUMEN SHIVACHEV

Abstract. The article is in honour of the literary critic R. Shivachev (1958–2022). It is an overview of his research contribution. A special accent is given to his works in the field of literary source study. Three books about the legacy of Dr. K. Krastev are in the focus of the article. As a conclusion a specific trait of the Shivachev's approach is figured out. His research starts from study of the written sources, then moves to concept summary and finally to particular literary study.
Key words: literary source study, Dr. K. Krastev, correspondence, Bojan Penev, scientific commentary

Emil Dimitrov, Prof. Ass., DSc
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria
E-mail: edimitrov@gbg.bg

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

МЕТОД И ПРЕДМЕТ: ПОСЛЕДНАТА КНИГА НА РУМЕН ШИВАЧЕВ

Резюме. Статията представлява скрупулозна рецензия за последната книга на доц. д-р Р. Шивачев „Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм“. Глава по глава са проследени и анализирани основните идеи на автора. Но статията има амбицията да надскочи жанра на рецензията. Като стъпва на конкретния си предмет, тя поставя теоретичния проблем за отношението между метода и неговия предмет: кога методът недоловимо започва да се еманципира от предмета си и зазвучава като предмет сам на себе си: анализът на определена творба като начин да се разкрият възможностите на метода. Изводът: изследвания като това демонстрират *самостойната ценност на литературната теория*. Преставането ѝ да е слуга на литературата, оперативен инструментариум, и превръщането ѝ в *цел сама по себе си, в пълноценно творчество*.

Ключови думи: метод, предмет, неокантианство, психологизъм, аналитична психология (К. Г. Юнг), български поетически модернизъм, сп. „Мисъл“, символизъм

1. По едно злощастно стечение на обстоятелствата тази книга – „Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм“¹ – излезе едва около два или три месеца преди неочакваната кончина на автора. И така придоби едно специално значение.

Румен Шивачев (1958–1922) отдавна фокусира научните си занимания около две основни ядра: „Бай Ганю“ и ранният български модернизъм около сп. „Мисъл“, и в частност – около фигурата на д-р Кр. Кръстев (чийто правнук е самият автор) – в теоретичен, но и в извороведски аспект. Първата насока резултира в монографичното изследване „Суб-литературният мит Бай Ганьо“ (София: Карина-Мариана Тодорова, 2016). Плод на втората са няколко съставителства с неиздавани документи², както и участието му в съставителството и редакцията на последния том 3 от съчиненията на д-р Кръстев (АИ „Проф. Марин Дринов“, 2007), плюс отделни теоретични ста-

¹ Р. Шивачев. *Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022. (Всички отправки по-нататък в текста са по това издание.)

² „Другият доктор Кръстев. Дневници, писма и статии“ (2003); „Доктор Кръстев в писмата си“ (2007). Шивачев също така издава и том с неизвестни писма на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев (2007).

тии, публикувани в научни списания и сборници. Но без съмнение именно тази – оказала се последна – монография истински финализира и осмисля дългогодишните занимания на изследователя с ранния български модернизъм на и около кръга „Мисъл“. И смея да заявя – увенчава цялото научно дело на Румен Шивачев, като неговото най-зряло и най-приносно теоретично изследване, което заслужава вниманието ни, доколкото разглежда един многократно изследван обект от неочакван, нов „ракурс“, поставя го в нови контексти посредством нови методологически подходи и вследствие на това стига до нови, интригуващи открития. – Открития, твърде *собствени*, идиоматични, за да са непременно безспорни.

Още тук трябва да кажем, че Румен Шивачев е многословен, риторичен, необуздан и не винаги прецизен към детайлите автор, който обича да казва повече, отколкото е необходимо. Не го изкушават микролитературните сюжети (дори в анализите на отделни творби звучи монументално). Предпочита да се хвърля в най-дълбокото, дори когато не е съвсем сигурен, че умее да плува. Подобна дързост заслужава уважение. Това, че отделни тези пораждаат несъгласия, не бива да ни пречи да съзрем едрата картина. Да не допуснем затулването ѝ от малкото и случайното. Да оценим новото и ценното в нея, което дава ръста ѝ, както върхът дава ръста на планината, не подножията, от които израства.

Опит за аргументиране на това твърдение представлява настоящият прочит на книгата.

2. Достатъчно солидна по обем – около 350 стр., – тя се състои от три части и заключение, които съставляват добре промислена структура с оглед на проблема, който е предмет на изследване.

Още във формулировката си *заглавието* дискретно акцентира върху теоретичния аспект, особено чрез централното понятие в него – „ранната модерност“. Непрецизно само по себе си (доколкото в различни контексти периодът на Ранната модерност би могъл да се отнася до различни периоди от западно-европейската и българската история), то е уточнено от останалите две понятия в наслова: „психологизъм и символизъм“, които го ситуират достатъчно ясно в един философско-естетически контекст (по подразбиране литературен и български). Използването на „модерност“ вместо „модернизъм“ обаче разтваря обема на понятието в по-широк социокултурен план, който е основен и важен за автора.

Работата полага своя работен периметър в една междинна, вътрешно динамична зона, межкултурна и междудисциплинарна. От една страна – между западноевропейската и българската култура. От друга – между отделни полета вътре в рамките на културната сфера, между хуманитарната и естественонаучната сфера в него. Тя е прицелена в това да покаже как срещата, сблъсъкът и взаимодействието на две основни и взаимно противоположни направления в западната култура през втората половина на XIX век – натурализмът в положителните науки и философският идеализъм – бележат

по решителен начин събитията в изкуството, и специално в литературата на прелома между двете столетия. И преди всичко да се разкрие в детайли как тези процеси рефлектират, при това с неголямо закъснение, в българската литература през този период, както и по-далечните следствия от това. Главният първодвигател на този трансфер според изследването е д-р Кръстев като философ и естетик, а място на действието – сп. „Мисъл“.

Прави впечатление тук строгото самоограничение, което изследването си налага, фокусирането върху един ясноочертан и безкомпромисно следван сюжет, без разсейвания по перифериите. Игнорирани са например много страни от богатата и разнообразна фигура на д-р Кръстев, които напускат мейнстрийма на сюжета (например като литературен критик изобщо, отношението му към Вазов и др. – несъмнено първостепенни и многократно изследвани до този момент страни от дейността на критика).

От друга страна, по отношение на естетическата платформа на „Мисъл“, е игнорирана ролята на П. П. Славейков, чиято поява в списанието води до решителна промяна във философската платформа, наложена първоначално от създателя му. Изследването последователно мисли сп. „Мисъл“ в първоначалния неокантиански формат и извежда пораждането на следващия етап в развойния сюжет – възникването на символизма – пряко от него, пропускайки напълно отклоненията в противоположна посока, към философията на живота и Ницше, което появата на П. П. Славейков в централна роля внася във философската платформа на изданието.³

3. С особено място в структурата на книгата е *Първата част* (която единствена е с обема на една-единствена глава). Тя има за задача да даде собствено философската база на цялото построение. Централният сюжет е директно очертан не само в наслова („От психологизма в науката към символизма в изкуството“); още първото изречение („Интересът на психологията към литературата се оформя неравномерно и постепенно с посредничеството на естетиката“, с. 7) конструира основната триада в сюжета, едновременно дисциплинарна и развойна: *психология – естетика – изкуство (поезия)*. Или иначе казано: естетиката като междинна, превключваща сфера, в която изкуството (поезията) като творчески акт възниква в рамките на една сложноструктурирана сфера, където модерната психология се поражда в недрата на биологизма, като диалектически акт на единство и отделяне.

³ Идвайки в „Мисъл“, П. П. Славейков внася една преди всичко поетическа експресивност, която оживява суховатия академизъм на д-р Кръстев, почерпана преди всичко от Ницшевата философия на живота (и преди всичко от поетическото философстване в „Тъй рече Заратустра“). Но Славейков съдейства за „германизацията“ на „Мисъл“ (по изразу на Р. Шивачев) и в по-широк, собствено поетически аспект – наред с Гьоте и Хайне, и чрез преводите си на съвременни немски поети и биографични очерци за някои от тях (макар не всички да издават актуален нюх) – действия, чийто завършен израз ще стане едноименната антология (1911). Но строго философски, макар и несистемен бекграунд съществува и у Славейков, слушал лекциите по естетика на Йоханес Фолкелт в Лайпцигския университет.

Модерният психологизъм, който в края на XIX и началото на XX век ще приюти изкуството като творчески акт, произтича от два извора, които са противоположни – неокантианската философия, абсолютизираща субекта, „вътрешния Аз“ изцяло за сметка на „външната“ реалност, от една страна, и „обективната“ натурфилософия, биологизмът като положителна наука, от друга. В протекание на целия XIX век те по сложен начин интерферират, за да породят модерната психология.

Водещ императив в немската философия през втората половина на века, когато д-р Кръстев завършва философия в Лайпциг (1888), е „Назад към Кант!“. Целта е тъкмо противопоставяне на властващата природонаучна (материалистична) школа. Валидността на материализма е допустима само в природознанието, но не в гносеологията: сетивата не дават достоверна информация, всичко е само в съзнанието на Аза. Постулира се ясно разграничение между нещата сами по себе си и техните явления (за нас).

Обединението на Германия след победоносната война срещу Франция през 1870–1871 г. под пруска доминация води до бърз подем – военен, икономически, но и научен. Естествените емпирични науки са в разцвет: физиката, химията, механиката, физиологията, психологията... Те се сдобиват с философски авторитет, започват да формират философските схващания за сметка на идеализма. Именно срещу тази инвазия на натурфилософията и материализма се появява неокантианският повик за връщане към „чистия“ субект. Конфликтът особено се изостря през 1870-те, когато натурфилософията преживява възмущение, но той тлее още от смъртта на Хегел, с появата на Давид Щраус („Животът на Исус“, 1834) и Л. Фойербах („Същността на християнството“, 1844). Начало на неокантианския поврат поставя Фр. Ланге с книгата „История на материализма“ (1866), в която Кантовата философия е използвана като аргумент срещу разрастващата се доминация на природонаучната школа, материализма и произтичащия от това антипсихологизъм.

Появяват се и опити за примирение на двете течения, за преодоляване на дуализма между природознанието и психологията, материализма и идеализма. Един от най-силните опити за синтез предприема Вилхелм Вунд, учителят и менторът на д-р Кръстев в Лайпциг.

Именно д-р Кръстев се явява adept на тази тенденция към психологизъм след завръщането си от Германия. И по-специално в естетиката като онази междинна зона, където философската база се трансформира в художествено творчество, в поезия (разбирана в неоромантичния смисъл като чистата, дестилирана форма на литературата).

Появата на П. П. Славейков като теоретик ще тласне списанието в различна посока, ще внесе нова тенденция към разхерметизиране на „схоластичното“ неокантианство на д-р Кръстев. Към преодоляване на психологизма чрез излаз към биографизма, например последователността, с която Славейков обвързва на различни равнища творчеството на поетите с техните биографии – както в очерците си за различни автори (Гьоте, Хайне, Мицке-

вич, Пушкин, Якобсен, К. Ф. Майер, Г. Фалке, Демел, Змай, П. Р. Славейков, Алеко, Хр. Белчев), така и в авторската антология „Немски поети“ (1911). А още повече – във вид на водещ концептуално-структуриращ принцип – в собствената антология-мистификация „На Острова на блажените“ (1910). Но преди всичко властва тук пиететът към Ницше и философията на живота (Lebensphilosophie), която е сред най-преките продължения на биологизма и онтологизма във философията, срещу които неокантианството се опълчва. Нещо повече, този романтично-биграфичен подход, който П. П. Славейков налага в „Мисъл“, постепенно ще бъде възприет и от д-р Кръстев и негов краен израз са късните му книги, посветени на отделни писателски фигури („Алеко Константинов“), и особено последната, апотеозната му книга за персонализма на самия кръг „Мисъл“, легитимиран чрез ретроконструирана генеалогия с Ботевата линия в българската поезия.

Именно този процес на раждането на модерния психологизъм като естетически фактор и неговият пренос в българската културна ситуация интересува Р. Шивачев. Интересува го *в строго психологическите си измерения*; излазите към „външния“ социално-политически контекст са минимализирани. Изследването остава затворено в сферите на „вътрешния Аз“ и феноменологистката презентация на реалността посредством изкуството/поезията като силно кодифициран *език от символи*, който в една литературно-историческа перспектива – вече извън естетизма на д-р Кръстев и отвъд периода на сп. „Мисъл“ – ще породи българския символизъм.

Това ще стане по-нататък, в края на втората и в третата част на книгата; тук, в първата, предмет е психологизмът на д-р Кръстев, който има калкиращ характер, като пренос на философски парадигми, набавящи оня теоретично-понятиен ресурс, който впоследствие ще се окаже необходимата основа на българския символизъм.

Но тук в междинна – преходна и пряко свързваща – позиция между психологизма на д-р Кръстев и поетическия символизъм Шивачев включва друго звено – психоаналитичната теория, и специално *аналитичната психология на Юнг*, трайна идиосинкразия на изследователя, която отдавна не е тайна за всички, които познават дейността му. А в случая – и един от основните приноси на изследването.

Сюжетът е стройно очертан и заедно с това насечен от разриви. Наложената представа за идейната хомогенност на сп. „Мисъл“ от епохата на едноименния кръг е само частично вярна. Практически невъзможно е покритие между естетическа теория и „емпирична“ художествена практика, особено при наличната оскъдност на българската литература по това време. (На Гео Милев две десетилетия по-късно ще му е далеч по-лесно.) За Р. Шивачев разминаването е в полза на практиката – поезията в „Мисъл“ изпреварва естетическите търсения (с. 25), тя прекраща отвъд теоретически очертаните граници на списанието. Знаменателен е самият факт, че сборникът „Южни цветове“ с манифестното есе на Димо Кьорчев се появява в съ-

щата година, когато „Мисъл“ спира; тогава едновременно възникват няколко издания, които, макар и кратковременни, задават и обуславят, по думите на критика, българския символизъм като литературно направление: „Из нов път“, „Слънчоглед“ (с. 31).

Това е ключова среща за изследването, което заявява целта си, първо, да се разгледат „ранните отношения между психологизма и естетизма, в които среднищно място ще заеме символизмът“ (с. 31). И второ – чрез един от методите на научния психологизъм, а именно аналитичната култур-психология на Юнг, да се прочетат отделни представителни творби на българския символизъм.

Сюжетът се самозадава като изследване на прехода от психология към естетика (с. 37). В друг, литературно-развоен ключ това означава саморазвитие на българския модернизъм от теоретичния индивидуализъм на „Мисъл“ към символизма като художествена „практика“.

Едро очертана в началната част/глава, теоретичната постановка на този сюжет по-нататък е разгърната чрез близък прочит на отделни заглавия.

4. Във Втората част това са теоретични текстове – първоначално на д-р Кръстев с философски, психологически и естетически характер, а последните две глави са посветени на знаменитото есе на Д. Кьорчев „Тъгите ни“. Точно този преход номинира и заглавието: *„Символизмът – между „Мисъл“ и Димо Кьорчев“*.

Всъщност отстоянието в това „между“ не е хронологично; сюжетът се разгръща не толкова линейно, колкото сферично, субстанциално, като вътрешен обем.

Ако първата част заявява „несвоевременното“ (да използвам тази дума) разминаване между естетическа теория и поетическа (символистична) практика в „Мисъл“, тук, във втората, цел е анализът на разминаването в дълбочина – изследване на различните писти, където то се състои.

Предмет на първа глава е психологизмът на В. Вунд, видян, първо, като „модерно човекознание“ и второ – през очите на д-р Кръстев, чиито възгледи за психологията като основна наука (гл. 2) са изцяло моделирани от него. Отбелязано е мимоходом и как теорията работи реално в четене на отделни текстове на български и световни автори (Михалаки Георгиев, Ибсен).

По-нататък в широк (европейски) контекст са анализирани възгледите на д-р Кръстев за отношението между религия и естетика (гл. 3), но и социалните отклонения, наложени му от конкретната българска реалност през епохата (гл. 4), често влизаща в дисхармония с „високия“ (теоретичен) естетизъм.

Четвърта глава се спира на социалния компонент в индивидуализма на д-р Кръстев – преди всичко теоретически, където д-р Кръстев се явява не само „продукт“ на епохата, но и израз на една силна традиция в българската хуманитаристика (Ив. Д. Шишманов също полага два основни стълба в литературната наука – психологията и социологията). Но социалното и в своите практически (биографични) проявления, наложени от конкретната българска среда – основна раздвоеност у д-р Кръстев, която не е само него-

ва: конфронтиране на елитаристкия порив към затваряне във високите сфери на духа и изкуството с обективната ситуация в родната действителност.

Но дори в тези отклонения д-р Кръстев се откроява като *систематичен мислител*, в чиито възгледи всички компоненти са взаимосвързани. При което изходната констелация в цялата ѝ дисциплинарна широта е „европейска“, а посоката – телеологично фокусирана към българската литература. И в частност – към символизма, сам по себе си разбираен в посока от широкия гносеологически смисъл към собствено литературния, терминологично стеснен.

Широката и едновременно задълбочена ерудиция на автора Р. Шивачев респектира. Но с оглед на този магистрален сюжет прави впечатление поне едно значещо отсъствие – на Касирер, основна фигура в Марбургското неокантианство, изследовател на символните форми в целия диапазон между мита/религията и изкуството. – Отсъствието е за сметка на символа в аналитичната психология на Юнг, където изцяло и беззаветно са предпочитанията на автора. В реконструирането на различните страни от схващанията на д-р Кръстев Шивачев рядко устоява на изкушението за вкарването им в Юнгианска парадигма, понякога на ръба на подмяната им. За лошо или за добро – или и за двете – тя остава контролната парадигма в изследването.

В заключение на този етап от следването на изследователския сюжет може да се каже, че д-р Кръстев ни предлага първата психология на литературното творчество в българската естетическа теория – „краековен“ синтез на всички основни течения в западната (не само немската) философия, естетика и наука през XIX век (за разлика от П. П. Славейков, който е по-ограничен, но като „превежда“ теорията в реална поетическа практика – по-въздействащ).

Последните две глави – 5 и 6, посветени на „Тъгите ни“ – в структурно-композиционната логика на книгата са пряка отправка към нейната трета част и към втория етап на българския модернизъм.

5. Тук, при прехода от Втора към Трета част, централният сюжет е едновременно продължен и превключен. Онова, което до този момент е изглеждало някак случайно и странично, се озовава в централна позиция: дълбинната аналитична психология на Юнг е въведена като продължение на психологизма (за което читателят вече е подготвен). На едно друго равнище промяната е от теория към конкретна аналитична практика. Това прещракване на методологическия ключ е ясно заявено в наслова: „*Практически възможности на психоаналитичния прочит*“.

И тук фокусът продължава да е силно свит върху няколко представителни творби за сметка на отказ от претенции за всеобхватност (вж. с. 209). Това са химнът „Към самотата“ на Лилиев, книгата „Песен на песните“ от Траянов и Яворовите поеми „Нощ“ и „Милица“.

Но преди пристъпянето към конкретните анализи се предлага просетранно въведение, където, наред с всичко останало (а то никак не е малко), се изгражда оперативният инструментариум с оглед на психоаналитичния

метод. Преди всичко се въвежда собствена понятийна триада „поетически човек“ – „лирическа среда“ – „семантична енергия“. Така „поетическият човек“, това е психоаналитичният двойник (т. е. с „разширено“ съзнание) на обичайния лирически Аз/автор (с. 211), изразен в творбата в качеството ѝ на „лична анамнеза“ (Юнг) на авторовото съзнание.

Въведени са и базисни юнгиански понятия като „сянка“, „*anima*“ и „*animus*“, психодрама“... (Яворовата „Нощ“ е авансово лансирана като „най-дълбинната психодрама в поезията ни“, с. 112).

Можем да кажем, че след междувоенния период (Иван Кинкел, Любомир Русев) и 1990-те (Милена Кирова), изследванията на Р. Шивачев, заедно с тези на Росица Чернокожева, бележат един трети ренесанс на метода в българското литературознание.

6. Особено пригоден за демонстриране на възможностите на психоаналитичния метод изглежда проблемът за любовта в поезията на Лилиев и нейната двойствена – мъжко-женска – проекция; на него са посветени първите две от общо четирите глави на Трета част. Изследват се двата женски архетипа у Лилиев – Майката и Любимата. Въвлечени сме в сложна игра на инцестни превъртания и параеротика (с. 241), при което сме с постоянно усещане за стоене върху плаващи пясъци: Майката и Любимата неуловимо разменят местата си или заемат едно и също място. – А после всички смислови свързвания, едва сглобени с неимоверни усилия от читателя, се разпадат в неудържимо роене. Ето как например: „Самотата-майка у Лилиев представя обаче хтоничния символ (нуминозум) на предекзистентно заложеното битие отсам, свързано и с раждащата природа, вместо с ахтоничния символ на постлеталното битие отвъд, свързано с умиращата природа (жената с косата)“ (с. 241). Никаква милост към читателя, той е хвърлен в най-дълбокото и без спасителния пояс на метода и неговия теоретичен жаргон е обречен. – Но това не е всичко: ситуацията е добавъчно усложнена чрез удвояването ѝ в патриархалната библийска схема (защото митът е също символна сфера): „Майка–Син–Мечта“ = „Отец–Син–Дух“ (с. 217). Тези удвоявания не просто затрудняват достъпа на читателя до целта, но сякаш това се прави преднамерено: критикът – в случая *анализаторът* в двойния смисъл на понятието – уж води читателя към някакво тайнствено, специално място и а-ха да го въведе в храма, но някак си все го оставя отвън на прага. – Самият аз тъй и не успях да се освободя от усещането, че съм недостоеен игнорант, неспособен да вникне докрай в авторските идеи, които винаги накрая се изправя пред някакво тъмно ъгълче – „светая светих“ с възпрепятстван достъп за непосветени. Разбира се, и през ум не ми минава да обвинявам автора за това – психоаналитичната теория поначало си е място за посветени. Едно братство, използващо таен, собствен език, възпрепятстващ лесните достъпи отвън.

В личен план ще призная, че всички промъквания през подземните, лабиринтообразни галерии на анализа, из които ме превежда авторът, обла-

дават особено очарование – очарованието на една сумрачна притуленост, в която тъне всеки краен смисъл, постоянно изплъзващ се, недостиган. Струва ми се, че успех ли да го уловя, бих се почувствал разочарован, ограбен.

Но присъщо на психоаналитичния метод изобщо е подобно омекотяване на значенията, потапянето им в несигурността на една убягваща, онирично отместена многозначност, която е *поетическа* по природата си.

7. (*Първо теоретично отстъпление относно метода.*) – И тук, струва ми се, възниква една основна колизия – между *метода* и *предмета*. А именно: дали методът служи на предмета, като средство за извличане на нов смисъл от творбата, или обратното: анализът на определена творба е само начин да се разкрият възможностите на метода? (Подобна инверсия не е нещо необичайно, често се прилага от адепти-апостоли на определен метод, например в книгите на Андрей Ташев и Иван Младенов по отношение на прагматизма.) В идеалния случай посоката би трябвало да е насрещнообратима – едновременно от метода към материала и от материала към метода; но случаят не всякога е идеалният.

В предаността си към метода теоретичното повествование на Р. Шивачев е плътно импрегнирано с юнгианска терминология и юнгиански „дух“, което съвсем не улеснява пътя на „непосветения“ читател към съответната творба, а напротив – превръща се в препятствие, поемайки върху себе си голяма част от читателското усилие. Подобен теоретичен нарцисизъм е силно присъщ на самата школа, кастово организирана, затворена в собствените граници – повече от всяка друга теоретико-методологическа школа. В такава ситуация методът престава да бъде просто инструмент, път към нещо отвъд себе си, а се натоварва с особена стойност – равноценна част от целта, към която (уж) води. Дори такава методологическа инверсия в крайния си вид да изглежда непродуктивна, импотентна спрямо предмета, в определени случаи тя работи ефективно на равнището на самия метод. От нас зависи дали ще я възприемем като недостатък или като достоинство.

Нека я възприемем, прочее, като достоинство и да видим в нея опит за „разширяване“ на литературнотеоретическото съзнание с надеждата, че това вторично ще разшири полето и на самата българска литература. Мисля, че точно това се случва тук, в изследването на Шивачев. Спомага се, при това по един силен, радикален начин, за по-нататъшния ѝ излаз от „свенливия“ позитивизъм, който постоянно ѝ е вменияван.

Теоретическата архитектура на изследването е перфектно балансирана и в едрата си цялост, и във всеки от детайлите. Изборът на творбите за близък прочит, който да демонстрира възможностите на метода, изглежда предопределен от генералната логика на теоретичния сюжет, телеологично водещ към символизма.

От друга страна, между символистичната поезика и психоаналитичния метод съществува обективно и фундаментално родство, доколкото и

в двете сфери символът е централен концепт, а символното заместване на действителността – основно действие

Символът е използван като ключ за разшифроване (разчитане) на „външната“ реалност в психоаналитичната теория/практика, а в символистичната поезия той е „езиков“ по природата си заместител на реалността.

Това е „родство по природа“, което никой друг интерпретативен подход не обладава – уникален *decorum* на метода спрямо предмета. А когато този *decorum* увенчава философския сюжет на психологизма от втората половина на XIX век, средоположен между неокантианската гносеология и научния биологизъм, цялостната логика на постройката става непоклатима; сама по себе си тя е вече шедевър.

Но готическата симетрия в архитектониката се поддържа от скрити контраверзии. Например начинът, по който са обвързани в общ микросюжет творбите, предмет на анализ в третата част (с. 222) – снаждането им в хегелианска триада. При което смислов синтез се явява хронологически първият – Яворов, точно обратното на естествената литературноисторическа хронология. (Можем да кажем, че както в сънищата, тук времето тече обратно.) От друга страна, тъкмо двете разглеждани творби на Яворов не принадлежат към символизма в тесния смисъл на понятието, но имат ключова роля в онова по-едро разбиране на символа, с което работи изследването в пътя си от философския психологизъм към поетическия символизъм.

8. И така, структурно-композиционната логика е концептуална, не хронологическа. – Да я последваме след важното теоретическо отклонение.

След като в 1 гл. чрез близък прочит на химна „Към самотата“ ни е разкрита общата специфика на лирическата действителност у Лилиев (т. е. онази скрита психологическа картина, която е зашифрована в изобразително-стиловите особености и различни сюжетно-дискурсивни полета: природни или социални, исторически или битови, биографически или други, с. 227), гл. 2 се фокусира върху любовта у Лилиев. Основният ключ очаквано е „фемален“ (с. 251) и в обхвата на девството (с. 253): Лилиевата Ничия Никога, това е чистата *anima*. Би могло да се каже в похвата на негативната диалектика на Адорно и в един лаканиански маниер (следващият след Юнг етап на психоаналитичния метод, впрочем напълно пренебрегнат от Шивачев), че любовта у Лилиев представлява силно затормозено единство на желание/мечта/копнеж с отложена реализация в девството (където ключовата дума е „реализация“, *реалност*).

3 гл. прави смел скок напред. Тя е посветена на Теодор-Траяновата „Песен на песните“, един от най-монументалните образци на българския символизъм. Творбата е прочетена в библейски ключ като богоборчески сюжет (не и без конфесионални податки от самия поет⁴) и същевременно – като най-чистия израз на мистичния дух в цялата българска поезия (с. 280):

⁴ Едно писмо в архива до Дора Дюстабанова, частично публикувано в книгата (с. 303).

език, който не предполага рационално разбиране, а подобно на шаманско говорене изгражда едно аморфно сугестивно поле на много дълбоко, подрационално равнище, където границата между индивидуално и колективно е изличена, а материалният (дневен) свят напълно се е разтворил в сенките на несъзнаваното. (Самият жанр „вигилия“ води точно натам: будуване, безсъние, инсомния и всички подмоли на разума.⁵) Силно неясната, изплъзваща се поетическа реч е изтълкувана като гигантско усилие (именно свръхчовешка борба) за наименуване/сътворяване на мирозданието (с. 284), което е гносеологически акт, обърнат наопаки: именуване на език, който не е език-*logos*, а сънуване, халюцинация.

...Да се оставим прочее на примамливия (и не по-малко измамлив) чар на небулозата, без да настояваме за достигане до крайни, твърди значения, дори само защото литературата по дефиниция не предлага такива.

Последната 4 гл. предприема провокативния жест да събере в паралелен прочит две Яворови поеми, крайно различни във всякакъв смисъл – „Нощ“ и „Милица“. Свързването им обаче е напълно основателно в изборния теоретичен ключ – като подземна и надземна част на едно растение (с. 305): вегетативна метафора с цял букет юнгиански конотации: „нощно – дневно“, „несъзнавано – съзнавано“, „сън – реалност“ и дори „мъжко – женско“, макар и в обърната позиция: лирико-епическата, външно представена героиня в „Милица“ vs. екстатичния мъжки, вътрешно-халюцинативно експониран Аз в „Нощ“. „Нощ“ като класическия психоаналитичен автопортрет (с. 330), „Милица“ като негова възможна обективация в един женски портрет/образ (подобно на Мона Лиза като предполагаем автопортрет на Леонардо).

9. (*Второ теоретично отстъпление относно метода.*) – Дори да не съзираме всякога вътрешно мотивирана уместност в оперирането с юнгиански концепти извън собствената им знакова функция в рамките на самия метод, като негово означение и експликация, приемаме ги именно като такива – като нулево и абсолютно означение на метода, доколкото тук, както се условихме, *методът не е просто инструмент за извличане на значения, а равноправен субект на смисъл.*

Ще радикализирам тезата си, дори с риск за обвинения в теоретичен волунтаризъм.

Една литературна творба, особено с толкова омекотен език като симболистичния, е пределно отворена творба. Казано с вегетативната образност на самия метод, тя е перфектната женска фигура, жаждуща своето изнасилване/похищаване от критическия, „мъжки“ по природата си метадискурс. Отвореното ѝ тяло е готово да приеме всякаква интерпретация. Нещо повече – съдържа я латентно, подозирано или не, в себе си: нужно е само тя да бъде извадена, подобно на скулптурата от камъка.

⁵ Първото – „външно“, емпирично – значение (в древния Рим) е нощна стража (с. 281).

Колкото и отделни акценти (като този относно пола на сянката в „Нощ“ например – с. 313 и сл.) да ни изглеждат неважни за творбата, *те са важни за метода*. Именно срещата, а често и напрежението между предмета и метода като два пълноправни субекта поражда критическия съспенс в това изследване, сюжета, интригата – не непременно утаяването на това напрежение в някакъв финален резултат.

Знаци като Майката или Родината тук не толкова носят собствен смисъл, колкото са вътрешни референции в големия метатекст на българския поетически метаразказ, пораждайки в него отношения от типа: „втория“ – „първия“ Яворов; Яворов – Ботев; модернизъм – традиционализъм/ Възраждане; „вътрешно“ – „външно“ etc. – В този ред по сложен начин попада диалогът „Нощ“ – „Милица“. Всички микросъставки оттук насетне работят и произвеждат значения само в рамките на тази едра амплитуда.

10. След Бисера Дакова тук Р. Шивачев за втори път затвърждава особената, ключова (превключваща) роля на „Милица“ в поетическия път на Яворов, тази маргинална, пренебрегната дори от автора си, незабелязвана, недооценявана поема. (Дотам, че в меродавното пълно събрание на Яворовите съчинения – т. 1 от 1978 г. – тя отсъства не само в основния корпус на поезията, но и в паратекста на бележките – единственият, но не маловажен пропуск в иначе блестящата работа на Михаил Неделчев.)

Въз основа на издадените и коментирани от Милкана Бошнакова бележници на Яворов се предприема опит за реставриране на хронологията около творческия процес на „Милица“ (с. 337), което е един от емпиричните приноси на автора.

Друг такъв принос е частичната публикация на неизвестни до този момент архивни документи, като споменатото писмо на Траянов до Д. Дюс-табанова, едно извънредно важно писмо на Д. Кьорчев до Сп. Казанджиев (с. 165) или естетически фрагмент на последния (с. 204). Тук следва да се припомним специалните заслуги от този род в предишните книги на автора: архивистът будувa и в теоретика Шивачев. Но по-важно е, че тези свидетелства са привлечени не поради частната си биографична стойност, а заради силната подкрепа, която оказват на централния теоретичен сюжет; но веднъж пуснати в научно обращение, оттук насетне те вече са стожерна част от историята и теорията на българския модернизъм.

11. Финалното *Заклучение* е опит за систематизация на главните идеи и тези на изследването. – Ще използвам повода да направя същото и аз, включително и с оглед наложената практика в жанра на академичната рецензия.

И така, психическата природа на символа – средищен концепт – го поставя между „външния“ свят/реалност и „вътрешния“, от една страна; между съзнаваното и несъзнаваното, от друга. Това е общото поле, къде-

то оперира изследването; и го прави по един несъмнено ерудиран начин, на първо място методологически. А методологическата ерудиция, от своя страна, провокира интересни открития и в предмета си, в интерпретацията на художествените творби (при което разпространето в ширина отявлено, демонстративно е пренебрегнато заради дълбинни навлизания в няколко, но представителни творби).

Благодарение на тази ерудиция книгата успява по един не правен досега начин да положи революцията на сп. „Мисъл“ в края на XIX и началото на XX век и на самия д-р Кръстев в синхронен и генеалогически контекст – научен, общофилософски, естетически (Вунд, Фехнер, Фолкелт, Хартман, Липс, Гюйо, Жане). Този контекст осветява медиаторската роля на „Мисъл“, а наред с д-р Кръстев – и на автори като Никола Бобчев, д-р Д. Пасманик. Чрез по-нататъшно доразвитие на психологизма и „психологическата метода“ в посока към аналитичната психология и съвременното юнгианство изследването си изработва адекватен инструментариум, чрез който да препрочете *по нов начин* знакови творби от българския лирически канон. Тези прочити не само изтръгват нови, дълбинни значения от тези творби, но те също така, да повтора, *демонстрират възможностите на самия метод* (самостояйна, не по-малко важна цел на изследването). А това на едно друго, методологично-оперативно равнище разкрива нова перспектива пред българското литературознание.

Но косвените заслуги на книгата не са само напред във времето, а и назад. Именно на това по-широко и по-дълбоко, фундаментално философско-методологическо равнище дискусияният въпрос за началото на българския символизъм получава ново осветление, отмества се преди всеизвестното стълкновение между „Нов ден“ и „Песен на песента ми“ във вид на обща идейно-философска и психологическа нагласа като теоретическа база, която изработва *своята* поетическа реализация. Но макар между 1900 и 1905 г. сп. „Мисъл“ да публикува някои стихотворения на Яворов, които Р. Шивачев без колебание окачествява като символистични (с. 346), списанието още не е готово да направи решителната крачка от теорията към поезията, от теоретичния психологизъм към символизма; тази крачка ще бъде направена другаде и от други.

Но специалната заслуга, която бих открил, е от *мета-естество* и тя извинява някои очевидни недостатъци (отбелязани по-горе): многословие, излишна усложненост на изказа понякога, пресиленост на известни постановки...

Изследвания като това демонстрират в най-пълна степен *самостоятелната ценност на литературната теория*. Преставането ѝ да е слуга на литературата, оперативен инструментариум, и превръщането ѝ в *цел сама по себе си*, в *пълноценно творчество*. За някои тази инверсия може да изглежда като впрягане на каруцата пред коня. За мен, обратно, означава работа с истинско творческо вдъхновение и страст, заедно с всички рискове – не рутинно запълване на квадратчета в една готова схема.

METHOD AND SUBJECT: ROUMEN SHIVACHEV'S LAST BOOK

Abstract. The article is a scrupulous review of the latest book by Assoc. Prof. R. Shivachev *Perspectives Towards Early Modernity: Psychologism and Symbolism*. Chapter by chapter the main author's ideas are traced and analyzed. But the article has the ambition to transcend the review genre. By stepping on the concrete subject, the theoretical problem of the relationship between the method and its object is posed: when the method imperceptibly begins to emancipate itself from its object and sounds as an object in itself: the analysis of a certain work as a way to reveal the possibilities of the method. The bottom line: studies like this demonstrate the *stand-alone va-lue of literary theory*. Stopping it from being a servant of literature, an operational toolkit, and turning into an *eim in itself*, into *full-fledged creativity*. *Key words:* method, subject, neo-Kantianism, psychologism, analytical psychology (K. G. Jung), Bulgarian poetic modernism, magazine *Мисъл/Thought*, symbolism

Plamen Antov, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

E-mail: plamentantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg

Румен Шивачев, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

СИМВОЛЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА – МЕЖДУ ИЗКУСТВОТО И НАУКАТА

Инаугурационна лекция, изнесена на 18 август 2022 г. в Института за литература¹

Заявената в заглавието позиция на символа „между“ съвсем не означава, че изкуството стои на една страна, а науката в противоположната. Нямам предвид и някакво строго разграничение на самия символ като функционално автономна област или комплекс. Даже допълнително ще уточня, че в случая имам предвид само художествената литература, тъй като писмеността изобщо представлява литература, а тя се отнася както за „Фауст“, така и за Общата теория на относителността или за аксиомите и геометрията на Евклид. Струва ми се, че такава всеобхватност на символа е непостижима и за най-развития писмен език. Затова в изследването си „Ракурси към ранната модерност. Психологизъм и символизъм“ се ограничавам с художествената литература, и то само с поезията. Тръгвайки обаче по-отдалече, правя тези уговорки, за да подчертая всепроникващото участие и присъствие на символа във всекидневния живот на обществата и пространното му negliжиране от модерното ни рационалистично детерминирано съвремие. Така или иначе, символът си е останал открай време по-дискурсивен в изкуството, отколкото в науката и аз също следвам този неписан принцип. И все пак още (или чак) през XIX в. се появяват плахи опити той да навлезе в науката, а сякаш като рефлекс на нейното развитие да се насочи и съсредоточи предимно в изкуството. Генералният агент на такова свързване е нарасналият интерес към вътрешния живот на човека. През втората половина на XIX в. от него се оформя една нова научна дисциплина, обособила се впоследствие, макар бавно и трудно, като автономна наука – психологията. Не че преди това липсват опити с нея да се обвържат отделни явления и прояви на човешкото поведение. Например в естетиката на Шилер, където се говори за наивно и рационално творчество и дори за проекция в днешния ѝ психологически смисъл. Или още по-рано в трактата на Аристотел „За душата“. Но с новата дисциплина започва бавният и труден преход на стародавното понятие „душа“ към вече модерното „психика“. Този преход е превратен и протича под влиянието на други утвърдени дисциплини (философия, теоло-

¹ Редакцията изказва благодарност на **Емилия Алексиева** за помощта при намирането на последния вариант на текста, както и за цялото ѝ съпричастие подготовката на този дял.

гия, етика, естетика) и аз съм го засегнал малко по-обстойно в изследването си [посочено по-горе]. Тук ще кажа само, че като автономна наука „новата психология“, както я наричат още през XIX в., се обвързва първоначално именно с естетиката, която е клон на философията. Което ще рече, че не друго, а изкуството провокира първите психологически изследвания. От своя страна, това свързване е модифицирана парафраза на стария архетипов преход от митология към наука. Тук няма да се спирам на развитието на психологията до наши дни. Ще отбележа само, че разгръщайки се, тя се намесва също в системите на природните и точните науки и още през 20-те години на XX в. Карл-Густав Юнг индиректно засяга въпроса за нейните интердисциплинарни пресичания с реторичното питане: „Ще се окаже ли прав Ницше със своето „науката е слугиня на психологията“?“. А така наречената „нова психология“ се свързва ако не пряко, то почти едновременно с естетиката и философията още преди Ницше да започне да пише. По-скоро естетически категории като „добро“, „грозно“, „прекрасно“, „зло“, „трагично“ и т. н. задълбочават интереса към нея. С други думи, постренесансовото Просвещение вече е стигнало до една фаза, в която човекът се изправя сам пред себе си, тъй като усилията му за изучаване на природата се размиват в полифонията от идеи и мнения. Броженията от възгледни позиции в различните научни дисциплини през втората половина на XIX в. откриват една натрапчива празнина. Тази празнина е субектът, който изследва. Така субектът се превръща в обект, а психологията – в изследване, в което обектът на изследване е самият субект. За да не се разпростирам обаче върху историята на новата наука и върху имена на предтечи като Декарт, Хобс, Лок, Кант, ще се опитам да очертая в общи линии връзката на символа с психологията, а след това ще намеся и литературата.

На първо място, ще подчертая, че символът е преди всичко психичен продукт. При това, той не възниква в съзнанието, дори да се абстрахираме от късно установената аксиома, че психиката е тотална и че съзнанието няма водеща функция. Съзнанието само обуславя интервенциите за разбирането на символа. Не звучи добре, но науката отдавна се съобразява с това, че психиката е саморегулираща се система, в която на съзнанието се пада по-малък, макар и изключително важен дял, тъй като в нея съзнанието и несъзнаваното са *par excellence* основата, на която тя въобще съществува. Символът представя най-пълнозначната картина на/за художествения продукт и е най-важната съставна част както на душевността, така и на творческата дейност. Като продукт на психиката той включва онази неделима част от нея, която бива открита едва от модерните психолози на XX в. Фройд и Юнг, които я определят като „несъзнавано“, въпреки че понятието е използвано още преди тях, а Хартман публикува отделен том „Философия на несъзнаваното“ (1884). Именно въз основа на огромния му дял в психичния живот се оформя цялата дисциплина, която Фройд нарича „психоанализа“, а Юнг формулира като „аналитична психология“. Без да се разпростирам върху

концепциите на двамата, ще маркирам различията в техните формулировки, от които произтичат и почти всички противоречия между възгледите им за несъзнаваното и въобще за психичното. Фройд идентифицира дисциплината и теориите си със самия метод на психоанализата, докато при Юнг става дума за цялата дисциплина, която съвсем не се изчерпва и не завършва единствено с метода, а обхваща много по-широк периметър от душевния живот. Във всеки случай, макар и емпирически доказано, несъзнаваното остава неуловимо, динамично, променливо и полиморфно, затова и днес е обект на различни дискусии. При проучването на природата му тези обстоятелства потенцират отклонения от различен характер и тези отклонения са пространно зависими от така наричания „дух на времето“. Сиреч, от господстващите в обществата мирогледни тенденции. От този аспект несъзнаваното е неделима част от символа, независимо дали става дума за чисто стилистична фигура, за фактор и елемент на познанието, за отношение към действителността, за непосредствено преживяване или за религиозна позиция. Чрез него символът стига до онези дълбочини и разклонения на душевния живот, за които по друг начин, освен символистично, не може да се говори. Като фактор и елемент на научното знание символът акумулира неговата незавършеност (безкрайност), а като отношение към действителността разкрива нейната полиморфност и невъзможна статичност. От друга страна, вплетен в непосредственото преживяване, символът докосва и дори навлиза в загадките на битието. Основната причина за цялата му морфологична резтегливост е неговото психично естество, здраво обвързвайки интелектуалната и емоционалната дейност на човека. В мащабността на литературния си израз пък той се превръща в съгъстен синтез на психично явление, изгласкано в речевото пространство, където попада в различни рецептивни и репродуктивни ситуации, както и в неустойчива и разнообразна знакова (семиологична) среда. Съдържащата се в него ирационалност потенцира рационалистични интервенции от страна на съзнанието, които го модифицират в знак – полисемията му се свива в моносемия, явлението се превръща в симптом. Целият процес обаче е и обратен, като всеки знак [той] „копнее“ да се превърне в символ, търсейки по-широк спектър от значения. При тази „конфронтация“ ключови се оказват гледната точка и позициите на наблюдателя, а те зависят от споменатия по-напред „дух на времето“ и по-точно от господстващите тенденции – линиите, по които се движи общият колективен мироглед. В този смисъл семиотизмът в своите форми внася рационалност, за да декодира ирационалните аспекти в психичната основа на символа. Знакът (значението) съдържа рационалността на съзнанието, което е не само естествен и неминуем, но и необходим подход към несъзнаваното като стремеж към познание и преценка. И тъй като природата на символа е доминиращо психично явление, именно в него се събират представите за света и човека като симбиоза, динамично структурирана от различни неустойчиви значения. Символът е част от ирационалната страна на

разбирането и третирането на явленията и процесите, която винаги е доминирана и повлиявана от несъзнаваното, имащо както индивидуални, така и колективни измерения; проявяващо се както на частно, така и на общо ниво.

Такова явление в изкуството е символизмът. Въпросът за възникването и оформянето му като направление е крайно дискуссионен, затова аз избягвам датировката му. Във всеки случай, налага се впечатлението, че възниква известна – чисто духовна – зависимост между обособяването на психологията като наука и появата на първите поети символисти. С други думи, съществува особена синхронност в тяхното развитие, независимо, че имат привидно различни истории: отделно като наука и отделно като изкуство. Психологическата наука „тръгва“ от 60-те години на XIX в. с труда на Густав Фехнер „Елементи на психо-физиката“ (1860), продължава с Вилхелм Вунд – значимия му том „Основи на психологическата физиология“ (1874) и неговата лаборатория за изследване на психическите явления (1879), смятана за начало на експерименталната психология, от която впоследствие ще се развие самата аналитична психология. И разбира се, цитираната „Философия на несъзнаваното“ (1884), в която Хартман прави опит да го систематизира, модифицирайки песимизма на Шопенхауер в почти хегелиански дух. По същото време се появяват и първите поети символисти, за които преживяването на духовното се оформя като централна проблематика в поезията им. Външните политико-исторически и социални фактори, както и идеологическите мирогледни тенденции, които обуславят разделното развитие на психологията като наука и на символизма като изкуство, по-скоро потвърждават впечатленията за наличие на един оформил се вече луфт в общата европейска душевност, преодоляващ бариерите на модерния национализъм и революциите, на една неканализирана и неконтролирана колективна готовност или предпоставеност, съдържаща, отваряща и обединяваща творческите настроения и нагласи. В рамките на 20-ина години се обособяват както художественотворческите настроения и интереси, така и опитите да се навлезе научно в природата на човешката душевност – в нейната същност и структура.

Цялото раздвижване в художествените и научните среди в Европа след първата половина на XIX в. намира отзвук и в България. Макар със закъснение, не така редовно и равномерно, отраженията му синтезират основните процеси и ракурси, в които протича цялата динамика. Както в Европа, така и в България решаващите напрежения възникват, от една страна, между философията и психологията, а от друга, в самата психология – между физиологическите, метафизическите и емпирическите възгледи върху нея. Също както в Европа, така и в България модернистичните художествени произведения предхождат теоретическите постановки за техните характеристики и съдържания, вследствие на което се разминават и интерпретациите, а и критиката не е готова да ги посрещне. На това се дължи бавното и противоречиво приобщаване на естетиката и изкуството към новата наука.

Макар че естетическите категории са сред основните фактори за отцепването на психологическата наука, те са изцяло зависими от концептуализма във философията. В България първият „наблюдател“, а и участник в такова отцепване е сп. „Мисъл“, и то още с появата си. Въпреки че, превеждайки френския поет и философ Жан-Мари Гюйо, д-р Кръстев внася и актуализира чрез него психологическата обвързаност на символистическото изкуство: „Символизмът, казва Гюйо, е тоже съществена черта на истинската поезия: онова, което не означава и не представлява нищо друго, освен себе си, не е истинно поетично. Казаното слово трябва да разкрива безгранични хоризонти – тогава получава то умствен, нравствен и даже социален смисъл, с една дума, става символ“. Но симптоматично или не, „Мисъл“ спира именно в годината, когато се появяват изданията, които – макар и съвсем кратковременни – ще зададат и обусловят като литературно направление българския символизъм: „Из нов път“, „Южни цветове“, „Слънчоглед“. Така теоретичната база на „Мисъл“ става основа за практическото ѝ приложение в изкуството. Позициите на „Мисъл“ и д-р Кръстев предполагат символизма и като направление, и като отношение „символ–знак“. Те правят обаче само „заход“ към тях, тъй като поддържат приоритетно психологизма в естетиката и литературата въобще, и то в условията на налагащите се в края на XIX в. тенденции към материализма и рационализма във всички области на живота. Сътрудниците на списанието, както и редакторите му, са неподготвени и крайно чувствителни за всякакви подчертани стилове и специфични ракурси в художническите практики, носещи изобщо някакви тенденции, а следователно пораждащи и направления. Текстовете в списанието си поставят по-универсални задачи – искат да трансформират, компенсират и осъвременят в българските контексти голямата закъснялост и всъщност откъснатост на литературата и естетиката. Ако „новата психология“ и свързаната с нея естетика са наистина модерни и актуални, то художествената ни литература упорства върху стари традиции и художнически практики, а поради това и за самото списание не е време за тесен концептуализъм. Този контраст между общите и теоретични психо-естетически възгледни позиции на списанието се откроява в последната му (двойна) книжка на неговата последна XVII годишнина. В своята психо-естетическа и теоретична насоченост списанието на д-р Кръстев непреднамерено се превръща в средоточие на различни поетически стилове и по тези причини не може да локализира поетическата си продукция в тясно определени ракурси. Видно е обаче, че въпреки това то прихваща интересите на психологията, които в Европа резонират естетически и предпоставят символизма, обособявайки го едва ли не паралелно – в незначителен времеви промеждутък от 20-ина години, при това с техните междинни и почти скоротечни предшественици – т. е. с научните, от една страна, и с художественотворческите разклонения, от друга. Изглежда, че тези интереси възникват съвсем независимо един от друг и че нямат нищо общо помежду си: психологията – като обособяване

от други научни дисциплини, а символизмът – като екстракт на теченията в художествената култура. С други думи, *символизмът в България, както и в Европа, се нуждае от чисто психологически предпоставки, вследствие на което „Мисъл“ подготвя неговото практическо възникване и естетическо реализиране у нас*. Именно символистите вкарват психологията в художествения текст и в много висока степен осъзнават това, за разлика от повечето представители на други художествени направления.

Но как психологията се вмъква в литературното произведение, какъв е подходът ѝ в интерпретацията – този въпрос остава дълги десетилетия нерешен. Аз съм го нарекъл „психо-прочит“ и съм го отнесъл само към поезията на символизма. Трябва обаче да кажа, че той не е приложим само за символизма, а изобщо и за поезията. Макар по-различен при белетристиката, той е също така продуктивен. Особен интерес в този смисъл предизвиква класиката на Йовков например или модернизмът на Г. Райчев. Но както споменах, най-подробно съм го използвал за/спрямо поезията на Траянов, Лилиев и Яворов. Психологическият подход се отнася към произведението като към една *психоидна цялост*, притежаваща вътрешна динамика и живот, в които иначе се вместиат и елементите на структурния ѝ строеж. Това е така, защото произведението е не само авторско, но и рецепиентско. Рецепиентът и авторът са специфична (съвсем не само фикционална) *дихотомия* – не могат един без друг, тъй като процесът на създаване е неделим от процеса на възприемане, който също е процес на създаване, макар и вторичен, пре-създаващ (именно като отражение). Това обстоятелство обаче не нарушава единството им, а само го прави двустранно. Авторът и рецепиентът са обективно наложили се, но ограничавани и условни персоналистични (маркерни) категории, тъй като в психологически аспект процесите на създаване и възприемане са смесени, т. е. импрегнират процесите на пренасяне и контрапренасяне. Те се отнасят както за автора, който е авторорецепиент, така и за рецепиента, който пък упражнява (съ)авторски функции. И двамата са представители на единен духовен процес, понеже са въведени в един цялостен духовен обект – произведението. Това е само „външната“ страна относно навлизането в тъканта на творбата.

„Вътрешната“ страна на произведението е значително по-специфична. *Тя е съдържанието*, което представлява ни повече, ни по-малко *енергетичен* заряд, който пък се поддържа единствено от интензитета на семантичната енергия на думите и изразите. Той обуславя както неговото съществуване, така и променливата персоналистична дихотомия „автор–рецепиент“. Същинската проблемност тук възниква заради *интензитета на семантичната енергия на думите и изразите*, както и на отделните цялости. Описанието на енергетичните потоци между семантичните обекти в текста е *описание на динамиката* им и изисква внимание поне към тяхната близка вероятност (вариантност). Различната семантична натовареност на думите и изразите, в която важно участие понякога имат и незначителни-

те служебни думи, динамизира тяхната неустойчивост и непостоянството в отношенията им, сиреч засяга относителността им, която е психологически обусловена и която е същинското предизвикателство за литературната психология. Оформят се линии на доминация, зависимост и подчиненост (те потенцират дори „напускане“ на контекстите). Именно те определят звученето и значението на творбата, с други думи – живота ѝ както сама за себе си, така и за културалните ѝ контексти. Различието с психо-семиотичния подход не е голямо, но е важно, тъй като аналитичната психология, наред с психоанализата, проследява напрежението и отчита функционалния интензитет на смислите в произведението, въз основа на който то пребивава в културното съвремие, т. е. живее или отмира. Казано обобщено, *аналитичната културна психология се стреми да навлезе в текстуалното движение на значенията и смислите, да разчете тяхната динамика и да обхване относителността, която те излъчват, като я изведе и от рамките на самата психологическа наука*. Тук символът се оказва най-близък и адекватен културен обект. Това е общата и крайна идея на нейната методика, изискваща подробна дескриптивност, за да проникне не в структурата му, а в неговото съдържание, което и по принцип е *иррационално*. Като основаваща се на психологията, обектът на тази методика е човекът с неговите мотиви и действия, чувства и мисли, преживявания, драми и борби; с неговите трансформации и превъплъщения. За психоанализма той е важният, по-точно – той е натовареният със съдържанието, той е „вътрешният“ автор или (съ)участникът, който винаги се изплъзва на „външния“ автор и сочи към някои негови характеристики, тенденции или комплекси. Категорията, която използвам в изследването си, а и въобще, е *поетически човек*. Той пребивава в един свят, който условно означавам като *лирическа действителност*. Чрез нея и поетическият човек, и стихотворният текст се интерпретират като една *психоидна цялост*. Отделните стилистични фигури – метафори (епитети, хиперболи и така нататък) размиват границите на своята категориалност в конкретните значения, които техният чисто лексикален израз носи. Те са носители на по-плътна и интензивна *семантична енергия*, което обаче съвсем не винаги е така, тъй като в условията на взаимовръзките си – и като натоварени с емоционален багаж – подлежат на *психоаналитичен разпад*. Семантичната енергия пък е *динамичният фактор* в текста, т. е. *принципът на вътрешен живот* на произведението. (Аналитичната психология разбира Духа също като *принцип на живот*, но разликите в мащабите и естеството, в ракурсите и в отделните взаимоотношения във всеки от тях ги правят несъизмерими, макар да съдържат известна аналогия.) Ясно е, че трите категории визират преди всичко текста. *Лирическата действителност* е събитийната среда, а *поетическият човек* – участващият в нея. Лирическата действителност представя една психологическа картина, скрита под изобразително-стиловите особености и различните проблематики – подчертано природни или социални, исторически или битови, биографически или други. Те са сред

факторите, обуславящи в една или друга степен психологическата ситуация. Аналитичната психология навлиза и в тях, домогвайки се до дълбинната генеалогия на изобразяването и до важността до по-неактуалните значения. По същество методологията на аналитичната психология се различава от тази на психо-семиотиката и предполага крайна, дори съвсем неикономична дескриптивност, особено с оглед на съществуващата колективна рецепция, формираща се с инструментите и стратегиите на критиката. *Семантичната енергия* пък осъществява и представя връзката между тях и въз основа на нея те съществуват (т. е. производението е). Въпросът *какво се случва във/ със поетическия човек* е всъщност централен и във висока степен обуславя *автономността* на психоаналитичния прочит. Трябва обаче да напомня, че макар текстоцентричен, той не е херметичен и не игнорира създателя на текста, нито чисто литературната страна на производението – тяхната важност само отстъпва или се балансира с важността на поетическия човек и лирическата действителност, като всъщност ги осветлява от една самостоятелно (автохтонно) актуализирана и вертикално разгърната позиция. Методът служи по-скоро за мост между тях, но същевременно ги разграничава и маркира техните особености в по-широки контексти – на епохите, на културната и индивидуалната им идентичност, на конвенционалната им нивелация, пред която демонстрира и своята независимост от нея. *Поетическият човек е неустойчива част от автора*, която не е непременно обвързана с него (нагоните, детското минало и първичната му симптоматика, налагани по един или друг начин в литературните и културните прочити при фройдизма). Той възниква в хода на далеч по-масабно и разностранно психично развитие, което продължава до гроба, откъсвайки се безусловно от началата на своя генезис, при това самообновявайки се в условията на една разностепенна по динамика и тенденции симбиоза между съзнанието и несъзнаваното. Разгръщането на психоаналитичните прочити като интерпретативно-тълкувателен метод го прави до известна степен неподходящ, поради дискусийността, дескриптивността, терминологичния език и отношението му към ирационалното (особено относно концепциите за несъзнаваното). Разширявайки параметрите на рецепцията, психоаналитичните методи обаче достигат до идеи, които често не са съзнавани от самите творци, а дори навлизат в характеристики, обуславящи създаването на самите произведения и кореспондиращи със съвсем различни времена или носещи други послания. Така психоаналитичните прочити потвърждават стародавните мнения, че производението казва повече, отколкото иска да каже. Интересът към тях не е много стар – около 50 години (за сравнение човешката психика не се е променила много в рамките на последните 600 години) – и е независим както от доминиращия дух на епохите, така и от влиянията на самите дисциплини. Широката база на психоаналитичните прочити съчетава езикознанието и философията, историята и митологията, социологията и естетиката, етиката и религията, а намесва и точните науки. Доколкото

представляват отделни клонове на познанието, в процеса на творчеството и в самия творчески продукт те са комбинирани и събрани в многопластовата духовна дейност, прескачаща отвъд епохите, границите, различните колективни специфики (расови, етнически, социални).

В заключение, застъпването на психологията и символизма представлява едно от лицата на фундаменталната връзка „наука–изкуство“ – психологията като база, изкуството като израз. Те винаги се проявяват заедно, макар в различни и раздалечени форми. През XIX в. дистанциите помежду им не са така подчертани и те оформят една обща и видима линия на сътрудничество и развитие. Тук процесите протичат в дълбочина, под повърхността на социалните и политическите условия. У нас „Мисъл“ налага психологизма като отношение не само към литературата, а въобще към човека и обществото, към науката и изкуството, към историята, религията и философията. Затова не може да се говори за конкретна мисия, а по-скоро за изграждане на обща културна база, върху която в частност стъпва и символизмът като обособен израз на фундамента наука–изкуство. Другите направления нямат такава основа, което се дължи на широката психологичност на символизма. Причините за това са комплексни – настъпването на материализма и колективизма, на рационализма и комерсиализма, както и обособяването на отделни научни дисциплини, забавящи или ускоряващи историческите и културните процеси, претопяващи или поставящи хуманитаристиката под своя зависимост. Поради тях и символизмът – макар и като най-цялостно художествено направление в модернизма – не се задържа устойчиво и трайно, а остава като един исторически ракурс в изкуството. При него психичното стига до онези дълбочини в душевния живот, за които по друг начин, освен символистически, не може да се говори.

ИЗБРАНА БИБЛИОГРАФИЯ
НА РУМЕН ШИВАЧЕВ (1958–2022)

Книги

Сублитературният мит „Бай Ганьо“. София : Карина – Мариана Тодорова, 2016. 272 с. ISBN 978-954-315-085-4

Ракурси на ранната модерност. Психологизъм и символизъм. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2022. 351 с. ISBN 978-619-7372-43-4

Статии, студии

Още за д-р Кръстев и тези около него. – *Литературна мисъл*, 1987, № 10, с. 122–127.

Любовта у Лилив. – *Литературна мисъл*, 1990, № 3, с. 103–123.

За лирическата действителност : Етюд върху химна „Към самотата“ от Н. Лилив. – *Литературна мисъл*, 1992, № 5-6, с. 167–174.

Айнщайн, Фройд, Маркс и българската литература. – *Литературен форум*, № 49, 8–14 дек. 1993, с. 2.

Гологанияда : един неизследван роман. – В: *Професор Константин Гълъбов* – основател на българската германистика : [Сб. докл. от юбил. науч. сесия, посветена на 100-год. от рождението на проф. К. Гълъбов, София, 17.IV.1992 г.]. София : Моранг, 1993, с. 48–56.

„Бай Ганьо“ – културно-исторически проблеми. – *Литературна мисъл*, 1994, № 1, с. 146–169.

Християнските ценности и българската литература. – *Литературен форум*, № 16, 27 апр.–3 май 1994, с. 1, 2.

Имената в поезията на Вапцаров. – *Литературен вестник*, № 10, 5–11 апр. 1995, с. 8.

Когато пада Вавилон : Към поемата „Септември“ от Гео Милев. – *Литературен вестник*, № 33, 18–24 окт. 1995, с. 7; № 34, 25–31 окт. 1995, с. 6; № 35, 1–7 ноем. 1995, с. 10; № 6, 8–14 ноем. 1995, с. 7; № 37, 15–21 ноем. 1995, с. 7.

Доктор Кръстев и Пенчо Славейков. – *Анти*, № 13, 4–10 апр. 1997, с. 10.

Терзанията на доктор Кръстев. – *Анти*, № 48, 13–19 дек. 1997, с. 8.

Трагическият идеал на д-р Кръстев. – *Литературен форум*, № 10, 17–23 март 1998, с. 6.

Доктор Кръстев като Миротлюбив. – *Литературна мисъл*, 1999, № 2, с. 84–92.

Поради αὐαγή : за една непубликувана изповед на д-р Кръстев. – *Демократически преглед*, 1999, № 41-42 (есен–зима), с. 448–469.

Трубадури и критици [в българската литература]. – *Демокрация*, № 197, 28 юли 2000, с. 19.

Есе за Алеко и „Бай Ганьо“. – *Демокрация*, № 75, 30 март 2001, с. 16.

Писателският дух в художнически рамки : [Пощенски картички от П. К. Яворов, Б. Пенев и М. Тодорова, публикувани за първи път]. – *Демокрация*, № 145, 22 юни 2001, с. 19.

Стихосбирката „Италия“ – един неисторически прочит. – *Литературен форум*, № 18, 8–14 май 2001, с. 4, 11.

Също и в: *Наследството* Вазов : [Сб.]. Ред. кол. Милена Цанева и др. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2002, с. 133–139; Ел. спис. LiterNet [онлайн], 27.07.2018, № 7 (224) [прегл. 13.02.2024], https://litternet.bg/publish20/r_shivachev/italia-vazov.htm

Уникалният „Вестник на гениите“ [София, 1936]. – *Демокрация*, № 3, 5 ян. 2001, с. 18.

Битието като идентичност в поезията на Цветан Марангозов. – В: *Битие и идентичност* : Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът. Съст. Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2002, с. 136–143.

Също и: *Ел. списание LiterNet*, № 5 (246) [онлайн]. 10.05.2020 [прегл. 13.02.2024], https://litternet.bg/publish20/r_shivachev/cvetan-marangozov.htm

Литературнокритическите рискове на д-р Кръстев (някои аспекти на проблема д-р Кръстев – Елин Пелин). – *Литературна мисъл*, 2002, № 2, с. 32–43.

Също и: *Култура* : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество [онлайн]. 22.02.2018 [прегл. 15.02.2024], <https://kultura.bg/web>

Бай Ганьо през погледа на Боян Пенев. – В: *Боян Пенев – нови изследвания* : 120 години от рождението му. – Пловдив : ИК Компас П, 2003, с. 86–92.

В търсене на типа : 140 г. от рождението на Алеко Константинов [Върху студията на Б. Пенев „Превръщанията на Бай Ганя“]. – *Пламък*, 2003, № 1-2, с. 180–184.

Живописни сходства между Рембрандт и Йовков. – В: *Йордан Йовков : Нови изследвания* : 2 : 120 г. от рождението му. Ред. кол. Иван Сарандев и др. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2003, с. 217–222.

Лирическите пулсации на Стефан Гечев. – В: *Метафизика и култура* : Поглед към света на Стефан Гечев: [Сб.] / Съст., ред. Елка Константинова и др. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2003, с. 72–84.

Също и: *Култура* : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество [онлайн], 19.06.2018. [прегл. 15.11.2020], <https://kultura.bg/web>

Неизвестни спомени за Яворов. – *Детонация*, № 6, юни, 2003, с. 15.

„Песен на песните“ и мистичното в българския символизъм. – *Литературен вестник*, № 6, 12–18 февр. 2003, с. 9, 13.

Безмерно вечно страдание : Дневникът и писмата на Боян Пенев. – *Детонация*, № 1, ян. 2004, с. 14.

Един от строителите на съвременна България : 125 г. от рождението на Александър Балабанов. – *Детонация*, № 4, апр. 2004, с. 15.

Тъгите на Димо Кьорчев [1884–1928] – едно нереализирано послание. – *Аз Буки*, № 27, 7–13 юли 2004, с. 6.

Да не забравяме Михаил Кремен. – *Аз Буки*, № 2, 12–18 ян. 2005, с. 15.

Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“ от Димо Кьорчев. – В: *Мостове* : Сборник в чест на 70-годишнината на Йордан Василев. Съст. Пенка Ватова. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2005, с. 43–63.

Също и в: *Българско и модерно* : към изучаването на новата българска литература. Съст. Елка Димитрова. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2014, с. 102–114.

Бай Ганьо – мисли за архетипа. – В: Алеко *Константинов* : Вечният съвременник. [Сб.]. Докл. и съобщения от юбил. науч. конф. по случай 140 г. от рождението на Алеко Константинов, юни 2003. Ред. кол. Румен Шивачев и др. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2006, с. 107–128.

Дневникът и писмата на Боян Пенев. – В: *Класика & авангард* : Юбил. сб. по случай 70-та год. на Иван Сарандев. Ред. Свилен Каролев и др. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2006, с. 97–102.

За кореспонденцията на Михаил Арнаудов. – В: *Академик* Михаил Арнаудов : ученият и творецът : Сб. с науч. изследвания. Съст. Албена Георгиева и др. София: Акад. изд. „Проф. М. Дринов“, 2006, с. 238–242.

Образът на Йов у Илия Волен. – В: *Модерният* наратив. Интертекстуални пресичания : Проблеми на българската литература през XX в. : Сб. в чест на проф. Елка Константинова. Съст. Елка Трайкова и др. София : Век 21-Прес, 2006, с. 174–179.

Сръбско-българската дискусия за балканската култура във вестник „Литературен глас“, 1931–1932 г. : [По повод отвореното писмо-послание на сръбския поет Раде Драйнац към бълг. интелектуалци]. – *Литературна мисъл*, 2006, № 2, с. 189–195.

„Новите гледища“ на Иван Шишманов за Бай Ганьо. – В: *Иван Д. Шишманов* : Наука и политика : Кн 3. Ред. кол. Румяна Дамянова и др. София : Карина – М. Тодорова, 2007, с. 74–87.

Също и в: *Литературен вестник*, № 11, 21–27 март 2007, с. 14.

Писма на д-р Кръстев. – В: *Кръстев*, Кръстьо К. Съчинения: В 3 т. : Т. 3. София: Акад. изд. „М. Дринов“, 2007, с. 607–638.

Бай Ганьо. – В: *Герои* на световната литература : Енциклопедия. Съст. Ива Георгиева и др. София : Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 2008, с. 33.

Мистичното в „Песен на песните“. – В: Теодор *Траянов* и неговата епоха : [Сб.]. Съст. и ред. Стоян Илиев и др. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2008, с. 233–242.

Авторедакторската работа на Яворов. Психологически наблюдения. – В: *Яворов* – литературни и биографични сюжети. Съст., ред. Маринели Димитрова и др. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2009, с. 118–124.

Бай Ганьо и някои второстепенни образи в произведението на Алеко Константинов „Бай Ганьо“. – В: *Български* литературно-исторически приноси : Алманах. София : Шамбала, 2009, с. 60–75.

Строител на съвременна България : 130 г. от рождението на проф. Александър Балабанов. – *Аз Буки*, № 33, 12–18 авг. 2009, с. 7.

Екзистенциализмът в „Тъгите ни“ на Димо Кьорчев. – В: *Критическото* наследство на българския модернизъм. Как го четем сега. Съст. и ред. Едвин Сугарев. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2011, с. 93–104.

За вторите образи в „Бай Ганьо“. – В: *С възрожденски дух и модерен поглед* : сборник в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева. Съст. и ред. Людмила Хр. Малинова и др. София : Изд. център „Боян Пенев“ ; Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 2012, с. 284–302.

Ракурси на дълбинното в „Бай Ганьо“. – В: *Пространствата на словото* : Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов. Съст. Клео Протохристова и др. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2012, с. 188–204.

Есенциалният Аз-контекст в поемата „Честен кръст“ от Борис Христов. – В: Борис Христов в българската литература и култура : Изследвания, статии, есета. Съст. Пламен Дойнов. София : Кралица Маб, 2013, с. 95–98.

Също и в: *Българският език и ние* : Сборник статии в чест на 65-годишнината на доц. д-р Руси Русев. – Русе : Унив. изд. „Ангел Кънчев“, 2016, с. 241–253;

Бай Ганьо и идеята за родното според Владимир Василев. – *Български език и литература*, 2014, № 1, с. 21–26.

Също и : *Дигитална библиотека „Българска литературна критика“*, <https://bglitcritics.org/blog/vladimir-vasilev-baj-ganjo>

Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“. – В: *Българско и модерно* : към изучаването на новата българска литература. Съст. Елка Димитрова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2014, с. 102–114.

Героите на *Чудомир* и Вазовите „Чичовци“ : Литературно-пътни бележки. – В: *Чудомир* и нашето съвремие : 125 години от рождението на Чудомир : Научна конференция / Ред. кол. Яни Милчаков и др. Казанлък : Рамита, 2015, с. 21–24.

Любомир Бобевски: маршовият патос на посредствеността. – *Библиотека*, 2015, № 2, с. 78–85.

Поетът, съдбата и любовта : Непубликувани писма на Теодор Траянов. – *Български език и литература*, 2016, № 3, с. 249–260.

Нобеловата награда за литература и смъртта на Пенчо Славейков. – В: Пенчо Славейков. 150 години от рождението му : Сборник с научни изследвания от международна научна конференция, май 2016, София. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2017, с. 527–533.

Сравнителни бележки върху типове у Чудомир. – В: „*Да се завърнеш...*“: носталгии, памет, разказ : Юбилеен сборник, посветен на доц. д-р Живко Иванов. Съст. Клео Протохристова, Младен Влашки. Пловдив : Унив. изд. „Паисий Хилендарски“, 2017, с. 175–187.

В сянката на доктор Кръстев : [За художника Михаил Кръстев, брат на д-р Кръстев]. – *Култура* : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество [онлайн], 31. 08. 2018 [пребл. 15.02.2024], <https://kultura.bg/web>

Жорж Нурижан и уникалният „Вестник на гениите“. – *Култура* : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество [онлайн]. 17. 12. 2018 [пребл. 15.11.2020], <https://kultura.bg/web>

За кореспонденцията на Михаил Арnaudов и Иван Шишманов. – *Българска наука*, 105, 2018, с. 24–31.

Мара Белчева – изповедникът на доктор Кръстев. – В: *Жените* в българската

литература и култура : Доклади от Национална интердисциплинарна научна конференция, 20–21 октомври 2016 г., София. Съст. и науч. ред. Людмила Хр. Маринова. София : Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 247–256.

Също и: *Култура* : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество [онлайн]. [прегл. 15.02.2024], <https://kultura.bg/web>

К. Г. Юнг на български – другият поглед към съвременната хуманитаристика. – *Български език и литература*, 2018, № 3, с. 337–343.

Също и в: *Преводът* между конюнктурата и мисията : посттоталитарни стратегии за представяне на чуждите литератури в България : сборник с доклади от конференция, 23–25 октомври 2017 г., София. Съст., ред. Йонка Найденова, Георги Цанков. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2020, с. 253–266.

Междужанрови срещи на героите на Чудомир и Константин Гълъбов. – В: *Чудомир*, другите, годините... / Ред. кол. Никола Георгиев и др. – В. Търново : Абагар, 2018, с. 171–180.

Приказността на Валери Петров и Джани Родари. – *Българска наука*, 113, 2018, с. 109–114.

Скрити връзки между поемите „Нощ“ и „Милица“ на Яворов. – *Ел. списание LiterNet* [онлайн], № 11, 03.11.2018. [прегл. 13.02.2024], https://litenet.bg/publish20/r_shivachev/milica.htm

Александър Теодоров-Балан – непознатият. – *Култура* : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество, 27.10.2019. [онлайн]. [прегл. 27.01.2024]. <https://kultura.bg>

Чудомир – сред образа и словото. – В: *Чудомир* с перо и художническа четка, или Отново за границите между живописата и поезията. Ред. кол. Никола Георгиев и др. – В. Търново : Абагар, 2019. с. 7–15.

Аспекти на социалното в индивидуализма на доктор Кръстев. – *Ел. списание LiterNet* [онлайн], № 1 (242), 30.01.2020. [прегл. 13.02.2024], https://litenet.bg/publish20/r_shivachev/aspekti-d-r-krystev.htm

Връзката на „Бай Ганьо“ с Паисий в критическия поглед на Георги Константинов. – В: *Дигитална библиотека „Българска литературна критика“*, <https://bglitcritics.org/author/georgi-konstantinov/?content-type=izsledvaniq&content-value=1994>

За едно писмо на Иван Мешеков. – В: *Българската литературна критика* – позиции и контексти : Сборник с научни изследвания. [Ч. 1], Доклади от Националната научна конференция „Интерпретации и контекстуализации в българската литературна критика“ – София, 17–18 октомври 2019. Съст. Александра Антонова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2020, с. 206–208.

„Писма от Рим“ – ракурси на епистоларното в рецепцията на културно-историческото. – В: Иван *Вазов* и Константин Величков – във/отвъд Христоматията. Съст., ред. Бисера Дакова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2020, с. 134–142.

Психологическият дискурс у д-р Кръстев. – В: *Българската литературна критика* – позиции и контексти : Сборник с научни изследвания. [Ч. 1]. Доклади от Националната научна конференция „Интерпретации и контекстуализации в българската литературна критика“ – София, 17–18 октомври 2019. Съст. Александра Антонова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2020, с. 182–193.

Извън литературата: Даница Петрович на страниците на списание „Мисъл“. –

Култура : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество [онлайн] 15.09.2021 [прегл. 27.01.2024], <https://kultura.bg>

Поезията на Яворов, според Спиридон Казанджиев. – В: *Българската* литературна критика – позиции и контексти : Сборник с научни изследвания. Ч. 2. Доклади от Националната научна конференция „Интерпретации и контекстуализации в българската литературна критика“, 12–13 май 2022, София. Съст. Александра Антонова и др. София : Изд. център „Боян Пенев“, 2022, с. 275–285.

Също и: *Култура* : Портал за изкуство, култура, изкуство и общество [онлайн].14.06.2022 [прегл. 15.02.2024], <https://kultura.bg/web>

Съст., ред.

Другият доктор Кръстев : Дневници, писма и статии. Съст., предг., бел. Румен **Шивачев**. София: Тилиа, [2003]. – 216 с. : с. ил.

Алеко Константинов – вечният съвременник : Доклади и съобщения от юбил. науч. конф. по случай 140 г. от рождението на А. Константинов, юни 2003 г. Съст. Румен Шивачев ; Ред. кол. Румен **Шивачев** и др. София: Карина–Мариана Тодорова, 2006. – 192 с.

Доктор Кръстев в писмата си. Съст., предг., комент., бел. Румен **Шивачев**. София: Карина М, 2006. – 102 с.; с. ил.

Боян Пенев : Неизвестни писма до Спиридон Казанджиев. Съст., предг., бел. Румен **Шивачев**. София: Елгатех, 2007. – 158 с.

Д-р Кръстев в писмата си. [Съст.] Румен Шивачев. София: Карина-М, 2007. – 109 с., с ил., факс.

Кръстев, Кръстьо К. Съчинения : В 3 т.: Т. 3. Съст. Любомир Стаматов, Симеон Янев, Румен **Шивачев**. София : Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 2007. – 642 с.

Библиографията изготви
Аделина Германова

Александра Антонова е литературовед, специалист по нова българска литература, доцент в Института за литература – БАН. През 2009 защитава докторска дисертация на тема „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик“. Автор на монографиите „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик“ (2011) и „Константин Константинов: възможности на разпознаването и себеразпознаването“ (2015), както и на отделни изследвания върху творчеството на Чавдар Мутафов, Димитър Димов, Никола Вапцаров, Светослав Минков, Боян Дановски, Борис Христов, Кирил Кръстев, Борис Шивачев, Златомир Златанов, Михалаки Георгиев и др., на рецензии и научно-приложни статии. Редактор и съставител на научни сборници. Ръководител на проекта „Актуални прочити на новата и съвременната българска литература“ към секция Нова и съвременна българска литература (2015), както и на проектите „Дигитална библиотека Българска литературна критика“ (2018) и „Българската литература за деца и юноши XX–XXI в.“ (2021).

Александър Панов (1953) завършва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“ и аспирантура в Института за литература при БАН. Доктор на филологическите науки, професор в Института за литература. Научните му интереси са свързани с теорията на литературата, историческата поетика, литературната антропология, жанровата теория, поетиката на българската литература и проблемите на литературното образование в училище. Автор е на книгите: „Теория на литературата“ (1997 и 2000), „Културни проблеми на българското литературно развитие“ (1998), „Изкуството да пишем“ в съавторство с В. Стефанов (2004), „Художествена система на Ботевата поезия“ (2012), „Песни и стихотворения“ от Христо Ботев – структура, основни сюжети и символични образи“ (2012), „Литературният образ извън пространството на книгата“ (2013), „Текстът като социално действие“ (2022), „Йордан Йовков – изкуство на разказването“ (2023), както и на множество учебници и учебни помагала по литература и по български език за средните училища.

Ангел Валентинов Ангелов е професор по теория и история на литературата в Институт за литература, БАН. Научните му интереси са история на западноевропейската култура и изкуство от Късното средновековие (ок. 1300) до края на XX век.

Бисера Дакова (1966). Доцент, доктор по нова и съвременна българска литература в Института за литература – БАН. От есента на 2016 е гост-преподавател по български език и литература в Университет Виена, Австрия. В периода януари–юни 2003: изследователска стипендия „Ернст Мах“

към Философския факултет на Университет Виена, с научен ръководител проф. д-р Алфред Пфабиган. В периода 2006–2011 преподава български език и литература в Института за славистика на същия университет и в университета „Фридрих Шилер“ в Йена, Германия. Автор е на редица научни статии в специализирани периодични издания и сборници, както и на монографиите: „Яворов. Археология на автора“ (Стигмати, 2002), „Век и краевековие. Позитивизъм и декаданс в българската литература през XIX век; аспекти на ориентализма и културната идентичност“ (Карина-М, 2007), „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache“ [Неантологичният Траянов. Изличеното декадентство. За преobraженията на поетическия език] (Dr. Kovač, 2009). Преводач на голямата австрийска писателка Фридерике Майрьокер: „само ЖЕСТОКО седя“ (Ерго, 2019).

Вера Радева (1981) защитава докторат в Института за литература – БАН. Завършва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Научните ѝ интереси са в областта на българската литература между двете световни войни, автор е на дисертационния труд „Аспекти на чуждостта в разказите на Георги П. Стаматов“.

Д-р Елка Димитрова (1971) е доцент в Института за литература към Българската академия на науките. Работи върху проблематиката на българския и световния литературен модернизъм и на българската литература от периода след 1944 г. Защитава докторат на тема „Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX в. (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Атанас Далчев и Николай Лилив)“ (Институт за литература, 2000). Автор на следните книги и учебни помагала: „Изгубената история“, София: ИЦ „Боян Пенев“, 2001; „Нови анализи на литературни творби“. За обучението в 11. и 12. клас. Т. 1, 2. София: „Дамян Яков“, 2002; „Нови анализи на литературни творби“. За кандидат-студенти. Т. 1, 2. София: „Дамян Яков“, 2004; „The Marginal Intellectual“ – CAS (Centre for Advanced Study, Sofia), 2017, монография (електр.публ.: https://www.cas.bg/en/working_paper_series/advanced-academia-programme-2015-2016-1850.html; <https://www.cceol.com/search/journal-detail?id=659>).

Емил Димитров (1961) е доц. д. н. в Института за литература – БАН. Литературовед, философ, преводач. Завършва философия в СУ „Св. Климент Охридски“ и докторантура по философия. Специализирал е източно богословие в Папския институт за Изтока в Рим (1993–94) и в Националния център за изучаване на Леопарди в Реканати, Италия (2013). Научните му интереси са свързани с история на българската литература и култура, творчеството на Достоевски и руската философия, поезията на Джакомо Леопарди и история на италианското изкуство, културология, българо-руски и българо-италиански литературни и културни общувания, история на бъл-

гарската църква и православно богословие. Автор е на над 400 публикации – статии, студии, коментари, библиографии, пътеписи, архивно-документални публикации, публицистика, преводи и др., както и на книгите „Досието на Михаил Арнаудов“ (2007), „Памет, юбилей, канон. Увод в социологията на българската литература“ (2012), „Публицистиката на Михаил Арнаудов“ (2014), „„Като на изповед...“: руски беседи“ (2016) и др. Съставител, преводач, коментатор и редактор на редица издания. Основател и председател на Българско общество „Достоевски“ (2011–). Основател и зам.-председател на Българо-италианското общество „Пенчо Славейков“ (2022). От 2016 г. е гост-професор и лектор в редица италиански университети (Неапол, Бергамо, Рим, Венеция, Мачерата, Милано и др.).

Калиганов, Игор Иванович (01.03.1946) – проф., д. ф. н, ведущий научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН (Москва). *Научные интересы:* южнославянские и русская литературы, история и культура России и южных славян. *Общее число научных работ:* свыше 300. Подробнее см. на сайте: [inslav.ru/Калиганов И.И.](http://inslav.ru/Калиганов_И.И) *Преподавание:* более 35 лет в МГУ им. М. В. Ломоносова, Институте русского языка им А. С. Пушкина, Дипломатической академии МИД СССР, Военном институте, Гос. Академии славянской культуры (ГАСК) и др. *Основные научно-административные позиции:* декан филологического факультета ГАСК (2004–2015), основатель и руководитель Кафедры славянских языков и культур (ГАСК, 2004–2015). *Высокие награды и отличия:* главная премия им. Макария (Булгакова), митрополита Московского и Коломенского (1997), орден „Стара Планина“ I степени (2000), международная премия Свв., равноапостольных братьев Кирилла и Мефодия (Москва, 2006), почетный знак им. Марина Дринова (2006), знак „Почетный работник науки и техники РФ“ (2007) и др.

Михаил Неделчев е професор, преподавател по теория на литературата и литературна история в Нов български университет, дългогодишен ръководител на департамент „Нова българистика“, където в момента ръководи Литературноисторическата школа „Д-р Кр. Кръстев“. Завършил е славянска филология и философия в СУ „Св. Климент Охридски“. Между 1974 и 1989 г. работи като редактор, изследовател текстолог и литературен историк в отдел „Литературно наследство“ на изд. „Български писател“. Участва в създаването на СДС и възстановяването на РДП като един от нейните ръководители; депутат във Великото народно събрание и в 36-то Народно събрание. Работи върху проблематиката на литературния персонализъм. Автор на повече от 30 книги върху проблеми на литературната история и теория, както и върху феномени на политическата култура. Най-важните му изследвания са за писателите от кръга „Мисъл“, и по-специално върху Яворов. Последните издадени негови книги са първите два тома от тритомната

поредица „Как работи литературната история?“, „Обзорни литературноисторически сюжети“, том първи, и „Персоналистически литературноисторически сюжети“, том втори, книга първа и втора. В продължение на повече от 10 години е главен редактор на възстановеното списание „Демократически преглед“. Участва в реализирането на редица международни академически проекти. Носител на десетки литературни награди и на държавни отличия.

Младен Влашки е университетски преподавател, литературен историк и критик. Роден в Пловдив, завършил Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, специализирал във Виенския университет. Доктор е по сравнително литературознание (Пловдивски университет) и по философия (Виенски университет). Преподава антична и западноевропейска литература в Пловдивския университет. По тази дисциплина има издадени над дузина учебници и учебни помагала – както за средния курс на българските училища, така и за университетския профил. Бил е гост-лектор в университети в Атина, Берлин, Болоня, Букурещ, Валядолид, Дрезден и др. От 2018 до 2023 е бил лектор по български език, литература и култура във Фрайбургския университет, а през зимния семестър на учебната 2023/2024 – гост-професор по световна литература в университета в Гьотинген. Основните му научни интереси са свързани с епохата на модернизма в европейската литература. Автор е на книги, посветени на българската литература и на връзките ѝ с немската култура и литература. Между тях са „Романология ли? Съвременният български роман между употребата и експеримента“ (Хермес, 2014), „„Млада Виена“ и млада България“ (Хермес, 2017), „Рецепцията на Кафка в България“ (Сдружение Литературна къща – Страница, 2020) и „Materialien zur Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien bis 1944. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler“ (Berlin, Bern u.a.: Peter Lang, 2022).

Пламен Антов (1964) е проф. д. н. в Института за литература към БАН, поет, писател. Автор на повече от 200 научни публикации и на няколко монографични изследвания: върху българския постмодернизъм (2010, 2016), Яворов и Ботев (2009), Емилиян Станев и Мартин Хайдегер (2019–2021), „До Чикаго и назад“ и „Бай Ганю“ (2021), както и на 14 книги с поезия, разкази, пиеси и фрагменти. Съставител на научните сборници „Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ (2015), „Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“ (2017), „Магическият реализъм“ (2019). Член на Българско общество за проучване на XVIII век, Академичен кръг по сравнително литературознание и Сдружение на български писатели. Носител на национални награди за поезия, драматургия и есеистична проза.

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 6

Съставители Бисера Дакова, Емил Димитров

Корица и оформление Пламен Антоф

Предпечат Михаил Новак

формат 16/70/100

печатни коли 17, 12

тираж 50

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД