

## Из европейските изкушения на българската възрожденска литература („Стоян и Рада“, „Изворът на Белоногата“, „Мамино детенце“)

Христо Манолакев

В последно време компаративният прочит на своя, българския, художествен текст все по-малко изкушава литературоведското съзнание. На фона на днешното интензивно представяне на чужди автори и произведения по страниците на специализирания литературен печат констатацията би могла да бъде усъмнена. Също солиден аргумент срещу наблюдението изглежда и необозримият репертоар от чужди заглавия на книжния пазар. Започвам с литературния обмен, защото, като явление от социологията на литературния живот, директно насочва към проблема, въпреки че на пръв поглед ни отдалечава от него. След радикалните социално-политически трансформации, които се случиха в Европа през последните десетилетия, възникнаха немислими досега възможности за пренос на духовни ценности в двете посоки и сякаш мечтата на Гьоте за „световна литература“ изглежда вече не така утопична. Това бе едно от ключовите понятия за компаративистиката, върху него до голяма степен тя градеше концептуалната си същност, независимо, че то бе и едно от най-дебатираните поради напрежението, което внасяше с противопоставянето между „национално своеобразие“ и „общочовешки ценности“ в динамиката на художествено-естетическото общуване между писателите от различните националности.<sup>1</sup> Извън конкретната ми цел е да се спирам на въпроса, дори защото мисля, че той вече е без значение. Беше време, когато моделирането на различни наднационални литературни общности, посредством които се осмисляха развойните процеси на своята литература, бе приоритетно за сравнителното литературознание.<sup>2</sup> Днес иманентните енергии на националната литература на практика са много повече „световни“, отколкото „регионални“. Дали защото промените се оказаха изненадващо скоротечни, или защото компаративистиката интуитивно почувства, че изобщо се сменя епистемата, но, за съжаление, тя твърде бавно съумява да се пренастрои към

<sup>1</sup> Гьоте за литературата и изкуството. Т. I, С., 1979, с. 596, 585.

<sup>2</sup> Вж. например: *Дюришин, Д.* Теория сравнителного изучения литературы. М., 1979.

изменящата се ситуация. Тук очевидно с козметично освежаване на езика и реториката не може да се мине, а е необходимо да се преосмисли самият предмет на дисциплината. Как например да се конципира в проекциите на сравнителното изучаване на литературите „глобалността“, която е не просто свръхпарадигма, а все повече и битие за литературата; но ако в съвременното безкоординатно пространство „граница“ е и метафора за ретроградност, а съответно „национален литературен канон“ и „национален литературен процес“ са понятия все повече неактуални, как да се конституира самият изследователски обект на дисциплината. Защото все идва момент, когато „собственото“ е необходимо да се идентифицира и чрез съотнасяне с другия. Дали тогава познатата компаративистика ще ни е от полза? Че е необходима същностна промяна преди всичко в нагласата на компаративното мислене подсказва на първо място „битието“ интернет. Оказва се, например, че покрай другото, виртуалното пространство е и място за случването на особен вид безгранично съ-творчество под формата на всевъзможни проекти за съвместно писане, дописване и създаване на единни текстове. Без значение е в случая с каква сериозност ще се отнесем към тези интернационални засичания, дали ще погледнем на тях като твърде груба метафора на Гьотевата идея, или ще ги приветстваме като експеримент – но те вече са факт за наднационално мислене на творческия акт в настъпващата глобална епоха. Доколко сериозно предизвикателство е сюжетът интернет за компаративистиката предстои тепърва да разберем, но аз съзнателно се насочих към този краен пример, за да се почувства кризата, в която попада традиционното компаративно съзнание. Изправени сме пред граница, отвъд която на новото трябва да престане да се гледа като на екзотика и изучаването му би следвало да стане чрез „методика“, адекватна на тази „различна“ форма. Като следствие от това трябва да видим и другата страна на медала и колкото и да е неприятна истината да изговорим открито въпроса – възможна ли е днес литературната компаративистика. Ще прозвучи шаблонно, но еднозначен отговор е невъзможен.

Преди всичко поради постепенното разколебаване на факторите, които конституират дисциплината и осмислят необходимостта ѝ – девалвирането и отмирането на „националното“ като определяща идея за битието на литературата, а в следствие на това и промяната на онтологичната същност на „свое“ и „чуждо“ в срещата между две литератури. Все по-настойчивото открояване значението на индивидуалната и груповата идентичност в диалога с другия обезсмисля подвеждането на някакви мащабни обобщения и ограничава „съизмерването“ до курсивните ситуации, които пораждат това общуване. Докато тези процеси текат по-бавно, сравнително по-ограничени са в литературното пространство, по-отчетливо изпъква една противоположна тенденция на свиване на дисциплината до измеренията на диалога между две отделни литератури. Да напомним, че прояви от този род винаги са се изучавали и от съответните „чужди литератури“, което е било и

традиционен аргумент „против“ при обособяването на сравнителното литературознание като самостоятелна дисциплина.<sup>3</sup> Изглежда днес би било по-разумно да се приеме самото съхраняване на идеята за съпоставителния подход в тези първични гнезда на сравнително-литературния „минимум“, отколкото в безсмислен методологически спор да го обречем на пълна заборава.

Същевременно ще рискувам да предположа, че „класическата“ компаративистика ще се запази за случаите, когато се проучват проблеми от по-ранен етап в развитието на литературите, т.е. период, в който националното концептуализира литературния процес. Но дори и в такива случаи интерпретацията трябва да се съобразява с новите тенденции.

В поредица от няколко текста, посветени на присъствието на сантименталното клише в пространството на възрожденската литература, се опитам да подходя през един по-различен ракурс към литературната рецепция, привличайки за наблюденията си и неидентифицирани преводи. Тук ще продължа в тази насока, като се опитам да покажа как компаративният подход може да обогати представата за литературната динамика и в случаи, в които на пръв поглед липсват знаците на диалога с чуждото в конкретните измерения на творческия процес. Ще говорим за три от емблемите на възрожденския литературен канон – поемите „Стоян и Рада“ на Н. Геров и „Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков, и за повестта „Маминото детенце“ на Л. Каравелов – творби, в чийто анализ акцентът обикновено се поставя върху връзките с родната традиция. И именно защото мислим диалог с „чуждото“ само като конкретизирана среща, а в литературно-историческото битие и на трите текста такива рецепционни факти досега липсват, затваряйки ги в установената традиция на анализ, ние реално отнемаме нещо важно от битието им – един неявен, но амбициозен стремеж за осмисляне на своето сред модерните проекти на европейския литературен процес.

### Н. Геров „Стоян и Рада“

Поемата „Стоян и Рада“, въпреки значимостта на литературно-историческия факт – първа българска поема, е сред онези възрожденски произведения, които по-рядко изкушават изследователското внимание.<sup>4</sup> Към нея се подхожда еднообразно като интересът се съсредоточава предимно върху присъствието на фолклорното в структурата ѝ. Това също

<sup>3</sup> Ничев, Б. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986.

<sup>4</sup> След доста продължителна пауза от няколко десетилетия, едва наскоро Геровият текст отново провокира критически интерес: Кръстева, М. 1) „Стоян и Рада“ и интерпретацията на Геров на един възрожденски казус от патриархалния брачен хабитус. – В: Коментар. Интерпретация. Четене. С., 2001, 2, с. 105–112; 2) Чужденецът, знанието и „Адът“ на другите. – *Български език и литература*, 2002, № 4.

е компаративно осмисляне на творбата в проблемността на жанрово-сюжетните търсения на проходащата новобългарска литература. Естествено е на такъв ранен етап от развитието си тя да се насочи към познатото, към фолклора, за да се справи с неизбежно възникващите иманентни трудности при изграждането на сюжета и формирането на поетичния език. Първоначално М. Арnaudов<sup>5</sup>, след него Г. Гачев<sup>6</sup>, но особено Б. Ничев<sup>7</sup>, утвърдиха наблюдението, че собствено литературното се проявява в степента и смисъла на трансформацията на „чуждото“, т.е. фолклорното, и превръщането му в „свое“. Да припомним и „автобиографичния аргумент“ от споделеното пред Ив. Шишманов признание за подражание на някаква народна песен. Но все още текстът-първообраз не е открит, което дава основание да се наложи мнението, че поетът по-скоро се опира върху няколко базисни мотива: „среща на млади-влюбени на извор (чешма); оженване насила; неразделни след смъртта“<sup>8</sup>. На практика обаче за литературното, в този тъй важен диалог, почти не става дума, а мълчаливо се приема, че то се проявява относително „чисто“ в трите строфи на въведението-посвещение. Види се немошните сили на току проходилата българска поезия са се изчерпали твърде бързо...

Вземам повод от така установения модел на съпоставително четене на поемата, за да посоча още сега, че в интерпретацията си също няма да поведа някакъв неизвестен „чужд“ първообраз. Не познавам такъв, считам, че и няма, а и не по посока на традиционното разбиране за „заемане-отдаване“ са намеренията ми. В един най-общ сравнителен план ще се опитам да разширя представата за присъствието на литературното в творбата.

Сред най-оспорваните в компаративната теория са т. нар. „външно контактологични връзки“ или, казано по-просто, въпросите за общуването с чуждата литература като значение за развитието на своята. Дори и да се реконструира фактологично плътно присъствието на твореца в съответния чуждо-национален контекст, твърде измамно-подвеждащи са генерализациите за прерастване на количественото натрупване в съответно „влияние“<sup>9</sup>. Обратно, да се омаловажава значението на този фактор поради липса на конкретни данни е също интерпретационна крайност. И творческото развитие на Н. Геров като поет добре илюстрира до колко сложни са тези проблеми.

---

<sup>5</sup> Арnaudов, М. Найдено Геров и наченките на българската поезия в XIX век. – Училищен преглед, 1923, № 10. Текстът по-късно е препечатван в различни издания на автора. Тук го ползваме по: Арnaudов, М. Поети и герои на Българското възраждане. С., 1965.

<sup>6</sup> Гачев, Г. Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.) М., 1964. Тук използваме изданието: Гачев, Г. Ускореното развитие на културата. С., 2003.

<sup>7</sup> Ничев, Б. От фолклор към литература. Увод в южнославянския реализъм. С., 1981.

<sup>8</sup> Николова, Ю. Записки по Българска възрожденска литература. Пловдив, 2004, с. 142.

<sup>9</sup> Вж. по-подробно: Ничев, Б. Основи..., цит. кн., с. 60–64.

Единственото, което със сигурност можем да твърдим, е че основен фактор за поетичното му съзряване е обучението в Одеса. Какво точно е чел, до какво чужди литератури се е докосвал, имал ли е любими автори, споделял ли е впечатленията си от прочетеното – са въпроси, прелюбопитни, но без отговор. Оформено е мнението, че интимната му лирика е основата, от която израства и поемата „Стоян и Рада“. И това очевидно е така, но за разлика от наложилия се модел, следващ хронологично разгръщане на отделните теми, аз ще се насоча към тази несъмнено важна емоционална и творческа среда през две конфронтации в метатекстовата ни памет констатации.

Тази лирика се създава в началото на 40-те години на XIX век и макар че не е публикувана, а остава в архива на писателя, бива считана за едно от началата във формирането на българската любовна поезия.<sup>10</sup> Всички изследователи на Геров отбелязват необичайната емоционалност в изживяванията на неговия лирически Аз и видимо проявяващата се в нея сантиментално-мелодраматична гама на настроението. От друга страна, още от най-ранните проучвания на възрожденската ни литература (Ст. Минчев, Ив. Шишманов, Б. Пенев), се оформи едно подчертано пренебрежително отношение към естетиката на сантиментализма и въздействието му върху българските творци от онова време. Но преди снизходително да се отнесем към неговата естетика и поетика, трябва да забележим как през сантименталисткото клише и амортизираната стилистика се осъществява значим прелом в тяхната емоционално-образна нагласа. Г. Гачев почти упреква Геров, че се увлича по немощните мелодраматични албумни стихчета, а не подражава на Пушкин и Лермонтов<sup>11</sup>. През подобен естетически ракурс на съизмерване можем да бъдем и още по-взискателни. Наистина в стиховете му лесно се забелязват мотиви – за дружбата, за виното, за природата („Вакхически песни“, „Борба с Купидон“, „Есен“ и др.) – които очевидно са повлияни от масовата, популярната, руска лирика; вярно е също, че неговата поезия е обогатена от една меланхолична елегичност със сладникав мелодраматичен привкус, отдавна превърнал се в обект на пародия. Ако обаче изоставим високата си мяра, не можем да не почувстваме автентичната, неподправена искреност на Геровата мечтателност и идиличност. А те идват именно от естествения, „природния“, наивитет на сантименталната поезия.

---

<sup>10</sup> Освен цитираните автори, по въпроса вж. също и: *Динев, П.* Основни моменти в развитието на българската поезия на XIX век. – В: *Динев, П.* Литературни въпроси. С., 1963; *Минчева, Г.* Найден Геров в развитието на българската интимна лирика. – Литературна история, 1979, кн. 5; *Леков, Д.* Найден Геров – първият новобългарски поет. – В: *Леков, Д.* Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци. В 2 т. Т. 1., С., 1988.

<sup>11</sup> *Гачев, Г.* Ускореното развитие на културата..., с. 302.

Преди всичко тя го е пленила със свободата да се говори за най-съкровеното човешко чувство – да обичаш, както и с преодоляното неудобство от разкриване на собствена „чувствителност“ и съкровените изменения на собствения Аз. Това е същността в проекта на Сантиментализма и той интуитивно го е усетил. По-специално имам предвид традицията, възходяща към Л. Стърн. Сантименталистският герой не крие сълзите си, възторгнат и от общуването си с природата, и от прочетената книга, и от прекрасната си любима, но и от забелязаната социална неправда. И още нещо, припомняно ни от съвременния феминизъм – сълзите на сантименталния герой са не просто знак за чувствителност, а израз на неговата интелектуална и рационална свобода да бъде свободен в чувствата си и така, чрез неприкритата естественост на сърцето си, да бъде различен от останалите мъже; докато на жената писателят-сантименталист е отредил ролята да страда, за да се прояви чрез тази приписана пасивност възможността за изява на „чувствителния“ мъж<sup>12</sup>.

Ето в този семантичен хоризонт на високия Сантиментализъм, а не на по-късните му стилистични трансформации, трябва да осмислим поетичната динамика на Геров и в него да доловим колко цялостен е той. За разлика от Г. Гачев, който подчертава стойността на сантиментализма главно в писмата-пътеписи на Геров, бих казал, че същата нагласа стои и зад нестройните интимни изповеди. И в двата случая идеологически център е новото съзнание за значимостта на собствените чувства. Докато създаваната почти по същото време патриотично-революционна лирика на Д. Чинтулов завладява и с единението на лирическият глас с всеобщото колективно „ние“ на родовото, в поезията на Геров няма друга реалия извън рефлексивността на Аз-а. И в срещата си с природата, и в мислите си по любимата той е потопен само в емоционалността на личните си вълнения и терзания.

Трудно е да предположим дали ако сред участниците в „Одеския кръг“ не беше възникнал спорът за пригодността на българския език за поезия Геров щеше да създаде и отпечата поемата си, и дали изобщо щеше да се престаши да публикува някое от интимните си произведения. А всъщност публикуваната творба е основанието да се занимаваме изобщо с лириката му. Когато разглеждаме прехода от непечатан към печатан текст извън проекциите на индивидуалната изява, се откроява предимно функционалното за литературната динамика в стойността на литературно-историческия факт. Променим ли обаче оптиката, т.е. от поемата към текстовия масив на непубликуваната лирика, веднага се забелязва целостта на авторското съзнание в иманентното му развитие на творец. От гледна точка на този преход тристрофното въведение е значимо в няколко плана.

---

<sup>12</sup> *Spacs, P. M. Oscillations of Sensibility. – New Literary History, 1994, N 3; Benedict, B. Framing Feeling. AMS Press, New York, 1994.*

Сред другарите си от „Одеския кръг“ Геров е бил известен с поетичните си пристрастия, макар че не е ясно какво точно от съхранените в архива му творби те са познавали. Известни са били и чувствата му към Елена Мутева, но също не знаем дали е допускал някого до любовните си стихотворения, особено до онези, които ѝ са посветени („На...М“, „Теб видях“, „На ...ва“, „Аз викам тебе да отидем“, „Придумване“). И без трите въвеждащи куплета формално поемата е сюжетно завършена, но публикувани те и за пръв път изговарят-признават открито тези две ипостаси от другото биографично лице: писането и любовта. Същевременно съумяват да постигнат и обратния преход – от личното към поетично-фикционалната сюжетност благодарение на сантименталисткия контекст. Пред нас е едно завършено поетично съзнание, което не само че не се свени да признае, че е „вдъхновен с любов“, но и недвусмислено се обръща към любимата с мечта за взаимност: „Метни ти мене очи ясни, // към мен си сърдце обърни, // та да запеем песни красни // на весели честити дни!“ Мелодраматичният мотив за идилична заедност е ключов в тази последна строфа. Той вече е бил изговарян в предходните му поетични опити, но там мисълта не преодолява образа-клише, а сега бленуваното е далеч по-убедително като поетична обобщеност. Същият мотив (мечта-идилия) на свой ред веднага се появява още от самото начало на съчинския текст на поемата, превръща се в неин своеобразен семантичен код. Така генезисът на идиличното не бива да се търси само по линията на фолклорно-баладичния мотив „неразделни“, както настоява Б. Ничев, а е нужно да се разглежда и във взаимовръзките му с определен литературен контекст, което е нещо по-различно от една стилизация.

Така както се интерпретира от изследователите на текста, тя по-скоро се тълкува в духа на традиционното компаративно разбиране за обработката на фолклорното от европейския романтизъм, най-общо, да речем, по подобие баладите на В. Жуковски. Само че това предполага определена развитост на творческо съзнание, способно да разграничи ценностното в литературната и във фолклорната система, и което, чрез изучаването на фолклорното, чрез попиването на „естествена“, непреходна поетичност, се стреми да постигне със средствата на литературния език красотата на народния дух. А у Геров двете съзнания все още не са се обособили едно спрямо друго. При него подтикът да се насочи към фолклорното е мотивиран от съзнанието за литературна недостатъчност. Във фолклора той е открил сюжет, близък до ценностния за него литературен контекст. В литературния дискурс той се превежда като „сюжет за разделените ,поради родителска забрана, влюбени“ и формира една от емблематичните линии от развитието на европейския сантиментализъм от С. Ричардсън и Ж.-Ж. Русо до по-късната масова литература.

Обикновено образът на Стоян най-често е критикуван заради мелодраматичната си безволеост и мекушавост. А то е така, защото скъсването с фолклорното е прокарано именно през него. Само в очертания по-горе хоризонт се забелязва, че за автора той е истинският сюжетен център, той е мислен в конвенциите на литературното и конкретно в

парадигмата на сантименталисткия „чувствителен“ герой. С други думи, той плаче, страда, излива своите чувства и бездейства, не защото Геров го е „направил“ слабохарактерен, а защото такова поведение референцира литературното. Той е литературният персонаж, новият и различният в конвенциите на фолклорната система и със своята пасивност в началото, когато не пристъпя решението на майка си тя да му избере невеста, въпреки че вече се е врекъл на Рада, и със своя бунт в края, когато обвинява майка си за смъртта на любимата си. Ето защо са некоректни по отношение на сюжета обобщенията за единност на младите в бунта срещу старото.<sup>13</sup> От тази „единност“ като възможен волеви акт Геров изключва Рада, защото не познава нейния образ, бих казал, литературно. За разлика обаче от своите европейски „учители“ той не ѝ преписва някаква роля, тъй като това предполага и сюжетни умения за конструиране на конфликт, а я запазва във фолклорната норма, т.е. ако Стоян е „творчески“ портретуван, Рада е по-скоро „стилизирана“, но в рамките на фолклорното. Именно подобна „симбиоза“ показва, че пъпната връв на прогледналото току-що литературното съзнание все още не е отделена от фолклорното тяло, откъдето идват и неизбежните противоречия при разработването на образите и сюжета. Някои изследователи, например, говорят за „нравствена победа на влюбените“<sup>14</sup>. Казано е импресионистично красиво и твърде лековато, неангажирано.

В сюжета на поемата има един образ, който изобщо не се забелязва от интерпретаторите, но който е най-яркото доказателство, че Геров все още не е преодолял фолклорното Аз в мисленето си като поет. Имам предвид образа на годеницата на Стоян, избрана му от неговата майка: „Да задоми Стоян тя рачи// с безродно, отредно сираче...“. Тя е сираче, което в избора на свекървата не е случайно. Замисляме ли се обаче, че Стоян реално причинява страдание на две жени. Първият път със своето безволие да отстои любовта си е причина за поболяването и смъртта на Рада, а вторият – с „бунта“ си ще бъде причина за унизяването и посрамването пред всички на отхвърлената годеница, което е особена „публична“ смърт, умъртвяване на социалното ѝ тяло. За европейския сантиментализъм жената-сирак е устойчив образ, чиято интенция е да се породи у читателя необходимост от съчувствие като особен тип „чувствителност“ за социалната неправда. Тази висока идеология твърде бързо ще бъде преосмислена в конотациите на евангелско-религиозното състрадание към по-слабия и беззащитния, което ще улесни масовизирането на мотива и превръщането му в клише, впрочем по времето, когато се създава поемата добре познато и в руската литература. Но у Геров образът дори не е в периферията на сюжета, което не би следвало

<sup>13</sup> Сръ.: „Темата на поемата е бунтът на младите /.../ Бунтът на младите срещу закона на Свекървата ...“ – *Кръстева, М.* „Стоян и Рада“ и интерпретацията..., цит. ст., с. 109, 110...

<sup>14</sup> *Минчева, Г.* Найден Геров в развитието на българската интимна лирика..., с. 82.

да е повод за укор.<sup>15</sup> Например, с подобаваща патетика можем да обвиним жестокия патриархален цинизъм на свекървата, предпочела беззащитното сираче за снаха, за да си осигури безгласна домашна слугиня, или да осъдим хладната безсърдечност на Стоян и т.н. Това са възможни сюжети, но неактуални за Геров в този момент.<sup>16</sup> Спрямо този образ той е все още в инерцията на старата фолклорна система, а сега се нуждае от едно, условно казано, нефункционално присъствие<sup>17</sup>, посредством което контрастно да се противопоставят майката и Рада. Всъщност битието на годеницата-сираче е оксиморонно, тя е мъртва още с появата си в сюжета<sup>18</sup>.

В набелязаната плоскост за функционалното и нефункционалното и неспособността на литературното съзнание да долови сюжето-генеративното интересни наблюдения провокира и баладичния финал – върху гробовете на Стоян и Рада изникват две дървета, които си сплитат върховете. Задължително в него трябва да забележим неизчистеността на фолклорния знак, който е мотивиран през християнско-религиозния дискурс: Бог чува предсмъртната и „праведна молба“ на героя и – „на оня свят Стоян и Рада// един на друг били отрада...“ След самоубийството на Вертер европейската сантиментална литература едва ли не превръща този финал в задължителен за героя, отдалечавайки се твърде от концептуалността на Гьотевия необичаен ход. За сантименталния сюжет този изход е обвинение срещу безсърдечния свят, съответно в някакъв план финалът нравствено-дидактично оправдава постъпката. Дали защото е почувствал възможната конфронтация с религиозната норма, но Геров не „самоубива“ Стоян, макар че логиката на развитието му го води в тази посока.<sup>19</sup> Но и без този нереализиран цитат поетът все пак

---

<sup>15</sup> Погледнато по-общо, ситуацията е с изключителен драматичен заряд, твърде близка до философско-религиозната и психологическа нагласа на Ф. М. Достоевски. Далеч съм от каквато и да е мисъл за съпоставка, а насочвам към усета му за потенциите на този образ, който той ще разработва буквално от първия „Бедни хора“ до последния си роман „Братя Карамазови“. И всеки следващ път ще открива неочаквани психологически планове към него, убеждавайки ни, че клишето би могло да е и условна поетологична фигура.

<sup>16</sup> Няколко години по-късно този мотив за пръв път ще се появи в българската литература през „приказката“ на Й. Груев „Сирота Цветана“ (1852), превод-побългаряване на основополагащата за руския сантиментализъм повест „Бедная Лиза“ от Н. М. Карамзин, но реално ще стане актуален за литературата ни доста след това.

<sup>17</sup> Условно казано, защото то предполага определена степен на осъзнатост за особения статус на този нулев знак на сюжетна организираност, което според мен тук липсва. Вероятно генезисът на образа да е фолклорен. За да стане ясен смисъла на уговорката, в контекста на една неангажираща асоциативност, ще насоча към Пушкиновия роман „Евгений Онегин“. Във финалната среща между Татьяна и Онегин се появява съпругът на Татьяна. Той няма име, своеобразно е безлик и безтелесен, той има само социален знак, генерал. След появата му Татьяна излиза. В това е и функцията на този образ – да бъде нефункционален. За Пушкин е ясно, че всяка характерологизация ще наложи необходимостта от сюжетна мотивация, друг сюжет дори, а това неминуемо ще го отклони от основната цел.

<sup>18</sup> Точно поради това няма и име.

<sup>19</sup> Интересно е, че ако това самоубийство се беше случило, то щеше да приближи финалната сцена в църквата твърде видимо до Карамзиновата предромантична повест „Сиера-Морена“.

остава в конвенциите на сантименталистката трактовка на финала-смърт. Защото с намесата на Бога тя вече е пречистващата и оправдаващата смърт и почти *deus ex machina* цялата отговорност за деянията му тук се сменя и се прехвърля върху патриархалната норма. В този контекст на религиозно оправдание баладичното получава значенията и на своеобразен мелодраматичен *happy end*, внасяйки рецепционна удовлетвореност по отношение на началната експозиционна ситуация.

Предложеният компаративен прочит, струва ми се, убедително разкрива стремежите на начеващата българска литература да се впише в един вече установен европейски литературен контекст като се опитва да усвои върху свой национален материал проекта за „чувствителния“ герой. Така че „Стоян и Рада“ не е просто поема за любовта, а за любовта, показана през изживяванията на този нов герой. Друг е въпросът доколко той се вписва в националните потреби на момента и дали изобщо творбата би била актуална извън духовната атмосфера на Одеския книжовен кръг. И в този смисъл, тя е сред първите целенасочени опити на литературата ни да се приобщи към чуждите образци, дори и със съзнанието за изплъзване от духа на времето.

## П. Р. Славейков „Изворът на Белоногата“

Несравнимо по-различна е метатекстовата съдба на „Изворът на Белоногата“. За нея дори ценностно открояващото пространство на канона е тясно, тя е сред малкото всепризнати произведения, които полагат фундамента на националната идентичност и утвърждават непреходното в характерологията на българското. Във връзка с това е и изведеното в постулат наблюдение за значението на народното творчество за формиране на идейните ѝ послания. Преди всичко заради патоса, с който се налага превъзходството на изконно българското и народностното, превърнали Гергана в една от емблемите на националното самосъзнание. А чак след това и заради формално-поетологичните прояви на фолклорното, които явно или скрито, видимо или неосъзнато отложили се в паметта на писмото, пронизват всяко равнище на текста.<sup>20</sup> И от тази гледна точка, за разлика от Геровата творба, в която знаците на „другата“ система, литературата, без усилие се забелязват, тук да се говори за „въздействие“ на някаква чужда литература, едва ли не би се сторило кощунствено. За това безапелационно придържане към традицията и неусетното му превръщане в автоцензура пред изследователския поглед

---

<sup>20</sup> Несъмнено най-обхватно в тази насока е изследването на К. Михайлов: *Михайлов, К. Петко Славейков – поетически послания. 1827–2002. С., 2002, с. 130–154.*

допринесе и Тончо-Жечевият патетичен прочит на поемата.<sup>21</sup> И не за друго, но защото той, който забеляза интересен аспект на близост между „свое“ и „чуждо“, не си позволи да се самоизкуши и да поеме в тази компаративна посока на изследване. Имам предвид онова място от неговия анализ, където асоциативната му мисъл неочаквано въведе в семантичния контекст на Гергана силуета на Пушкиновата Татяна. Повод за успоредяването е нравствената сила на Татяна, която не се е подала на изкусителя Онегин. Също като нея Славейковата героиня с не по-малко достойнство отхвърля съблазните на везира и смело отстоява собствените си представи за чест и морал. С апломб изследователят заявява: „Гергана е истинският, голям апотеоз на българката. Гергана е за нас това, което е Татяна за русите.“<sup>22</sup> Очевидно е, че става дума за сравнение, но е задължително да се прецизира интенционалността му, защото смислово то е и доста далеч от процедурите на компаративисткото съотнасяне, на полагаането в зависимост. Тук трябва да говорим за своеобразна крачка в страни. Мисълта на Т. Жечев го води към мечтан, към велик литературен идеал. Вярно е, че в набелязания семантичен контекст двете героини стоят близо една към друга. Само че българският образ би могъл да получи *тази* стойност при положение, че се измъкне иззад еталона и застане редом до него. А така вече се променя идеологията на съпоставянето. Когато то се изведе „по аналогия“, интерпретационната процедура акцентира самоценността на своето в и чрез израстването до подобна висота, идея, пропила всяка буква на този анализ.<sup>23</sup>

Като сблъсък на противоположни цивилизационни мирогледи осмисли „изкушаването“ в конфликта между везира и Гергана К. Михайлов и подробно изследва присъствието му в семантичната структура на текста.<sup>24</sup> Към този мотив ще се насоча и аз, смятам, че е средищен за тълкуване значенията на творбата, но не иманентното му проблематизиране ще ме занимава. Бих искал да разширя възможностите за осмислянето му като насоча вниманието и към руския контекст.

За мене е учудващо, че доловената от Т. Жечев близост не провокира желание за компаративен поглед, дори и като възможен експеримент. При такива случаи проблемът е до интерпретационната нагласа: дали сме склонни да мислим „своето“ изобщо в някакво отношение към „чуждото“. Идеята, че губим нещо едва ли не от националното си достойнство в следствие от подобни съпоставителни процедури е не по-малко

<sup>21</sup> Жечев, Т. Българският Великден или страстите български. С., 1975, с. 416–462.

<sup>22</sup> Пак там, с. 445 и сл.

<sup>23</sup> И неслучайно разглеждан от някои днешни интерпретатори като представителен в конституиране на българския национален проект. Вж.: Манчев, Б. Вечното завръщане на Одисей. Националноекзотическият проект на Тончо Жечев. – Във: Вечните страсти български. Почит към Тончо Жечев. С., 2004, с. 469–474.

<sup>24</sup> Михайлов, К. Петко Славейков..., с. 146–154.

наивна от представата за междулитературното общуване само като „заемане-отдаване“. За успокоение на самочувствието нека внесем „позитивен“ акцент и да преформулираме въпроса така – а какво повече бихме научили за „своето“ от едно такова възможно приближаване към „чуждото“? В този дух реално е смисълът на всеки компаративен прочит, защото няма литература, която да се развива единствено в херметичната социокултурна ситуация на собствения си живот. Дори и когато става дума за епохата на Българското възрождение, с всички трудности, съпътстващи процеса на общуване с чуждата книга, винаги е налице обмен между литературите. Не е нужно да се преповтаря известното за ролята на руската книга в битието на Славейков.<sup>25</sup> Трябва обаче да забележим, че от Кургановия „Писмовник“ до най-значимите образци на руската литература той извървява този път на духовно и интелектуално израстване *сам*, което говори за изключителна вътрешна интуиция за естетически стойностното.

Доколко сложна от компаративна гледна точка е ситуацията показва и невъзможността към нейната безкоординатност да се навлезе през ракурса на „типологията“, поне не в онзи аспект, в който тя обикновено се осмисля като сходни условия за възникване на подобие между две независими едно от друго литературни явления.<sup>26</sup> Ще кажа още по-обобщено: съотнасянето на Гергана с Татяна в познатите жанрови практики на компаративното е нефункционално. Срещата тук трябва да бъде мислена в конвенциите на онова, което днес наричаме проект за литературна динамика – отнася се до проблем, който след заявяването му в литературния процес, се възприема и инвариантно доразвива от следващи произведения, независимо от жанровостта им, формирайки цялостен дискурс в националното литературно пространство. След тази уговорка, струва ми се, възможността да мислим Гергана и компаративно, е вече основателна.

За да разберем същността на проблема, пред който се изправя Пушкиновата героиня, ще трябва да се върнем доста назад в руската литература, към границата между 18 и 19 век и малката Карамзинова повест „Бедная Лиза“ (1792), в която той за пръв път се явява. Тази творба е непозната дори за съвременния български специализиран читател, а за руския контекст значението ѝ е не по-малко от знаменития Пушкинов роман в стихове, тъй като е едно от началата в полагането на руския литературен проект.

---

<sup>25</sup> Вж. подробно: *Русакиев*, С. П. Р. Славейков и руската книга. С., 1955.

<sup>26</sup> За теоретизирането на типологията вж.: *Ничев*, Б. Основни..., с. 125–153.

Младият дворянин Ераст случайно среща селската девойка Лиза, която продава цветя в града; постепенно двамата взаимно се влюбват. Тя е сирак, няма баща и сама се грижи за прехраната на старата си майка. При една от срещите им в гората Лиза му се отдава. След време тя случайно разбира, че той ще сгодява за богата дворянка и се самоубива.

Вкратце това е сюжетът на „Бедната Лиза“. При разработването му Н. М. Карамзин стои твърде близо до романа на Гьоте „Страданията на младия Вертер“, но на руска почва пренася единствено финалния жест, самоубийството, изменяйки коренно неговата мотивация и идеология.<sup>27</sup> В смисловия център на повестта се оказва „сцената в гората“, тъй като реално Ераст нито е обещавал на Лиза, че ще се ожени за нея, нито я насилва, при което проблемът за нравствения избор и отговорност на всеки от двамата бива овеществен през мотива „изкушение“. В него и чрез него се ражда изобщо една от първите проблемни ситуации за руската литература. Ролите са ясно отграничени: Той – греховен изкушител, стремящ се към нейното тяло, а Тя – жертва на чувствата си. Онова важно, което Карамзин открива за руската литература, е неподозиранията вътрешна сила на героинята да отиде докрай, заради греховната си слабост. Срещу външната пасивност на Ераст повествованието стоварва върху нейните крехки плещи съдбата на произведението.

Като скрит алгоритъм контурът на този конфликт отново и отново ще се актуализира едва ли не във всеки от емблемните текстове на руската класика чак до Толстоевия роман „Анна Каренина“ и Буниновия разказ „Леко дихание“. Ето в този аспект можем да говорим за отличителен национален литературен проект. Карамзин преобръща западно-европейския проект, за който активен персонаж е мъжкият. На руска почва той винаги ще се осмисля в конотациите на „чуждото“, на различното и враждебното, заплашващо „своето“ – жената. При всяко следващо разработване на проблема семантиката на женския избор все по-видимо ще се идеологизира през ипостасите на изконно руската битийност. И първата важна стъпка в тази посока ще направи Пушкиновата Татьяна във финалната сцена на романа „Евгений Онегин“.

Не знаем дали Евгений действително обича Татьяна, но със сигурност можем да твърдим, че освен за собственото тяло (еротичното, връзката с Карамзин), тук изкушението е заплаха и за социалното тяло, т.е. за семейното ѝ щастие. От гледна точка на този нов момент отказът на Татьяна не е импулсивен, а обмислен и мотивиран идеологически през определено нравствено-религиозно съзнание. Изборът ѝ е ясен и категоричен – въпреки емоционалната болка в душата, въпреки че не е ясно дали ще бъде щастлива със съпруга си, разумът повелява друго и тя ще понесе отговорността за решението си.

---

<sup>27</sup> Вж. Манолакев, Хр. „Избор“ и „Отговорност“ – модерният либерален проект на XVIII век през тематизацията на „женското самоубийство“ в руската литература. – В: Модерността – вчера и днес. С., 2003, с. 254–261.

Искам да обърна внимание и на още едно произведение – поемата „Демон“ на М. Ю. Лермонтов, чийто смисъл също може да се тълкува в очертания проблемен хоризонт: Демонът изкушава греховно Тамара, тя му се отдава и умира. Оставайки в типологичната схема, произведението инвариантно се завръща към Карамзин като през трагизма на финала засилва драматизма на избора.

Да навлизаме още по-нататък в иманентния контекст не е нужно. Само че въпросът с реконструкцията на набелязания проблемен хоризонт не е изчерпан. В него Лермонтовата поема внася определено колебание. Почти в духа на Тончо-Жечевия патос ще признаем, че винаги когато съм чел Лермонтовия „Демон“, в съзнанието ми винаги се е появявал споменът за Славейковата поема. Ето тези моменти, които провокират асоциации с българския текст: първият „поглед“ към дома на Гудал от хоризонта на Демона и набелязване на основната пространствена ос „горе-долу“; първа среща с Тамара, която, покрита с бял воал, „К Арагве ходит за водой“; нощта на сватосването, радостта и танца на Тамара; неземната ѝ хубост, каквато не притежава в харема си ни един Персийски властител; формирането на нагласата да се случи нещо лошо; Демонът, който прелита в този момент, я забелязва, завива на щастие ѝ, но и се влюбва в нея; женихът, който се завръща от дълъг път, но нетърпелив да се срещне с избраницата си, нарушава обичая и не спира за молитва пред часовниковата кула; намеса на злите сили, които предизвикват неговата смърт и така го отстраняват от конфликта; изненадващата поява на Демона пред Тамара и диалогът между тях с аргументите на Демона за изкушаване на нейната любов; предложението му към нея да се раздели с предишния материален свят („Оставь же прежние желанья“) като в замяна би ѝ построил невиджани палати, с безчет прислужници, дори е готов да ѝ даде най-великото – възможността да стане „Царица мира“ и да властва над земята и т.н.; смъртта на Тамара и прощаването на всички с нея; опустяването на родния ѝ аул –

На склоне каменной горы  
Над Койшаурской долиной  
Еще стоят до сей поры  
Зубцы развалины старинной.  
Рассказов, страшных для детей,  
О них еще преданья полны...  
Как призрак, памятник безмолвный,  
Свидетель тех волшебных дней,  
Между деревьями чернеет.  
Внизу рассыпался аул...<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Лермонтов, М. Ю. Собр. соч. в 4-х т. Изд. 2-ое, испр. и дополн. Т. 2 Поемы. Л., 1980, с. 402.

финалната „баладична“ картина , лунният пейзаж и разрушеният дом с новите му обитатели –

И только ждут луны восхода  
его незримые жильцы: /.../  
Седой паук, отшельник новый,  
Прядет сетей своих основ; /.../  
И осторожная змея  
Из темной щели выползает  
На плиту старого крыльца /.../<sup>29</sup>

Давам си сметка, че интуицията в компаративното четене често поражда спорни наблюдения. Подобни на онези, които, по повод на Ботев и руската литература, преди години убедително оборваше Иван Пауновски.<sup>30</sup> За своето време П. Славейков е от малкото българи, ако ли не и единствен, който добре е познавал и тримата руски писатели.<sup>31</sup> Не мога с убедителност да твърдя, че под въздействието на Лермонтов се е появил импулсът за българското произведение, но и не съм в състояние да се абстрахирам от мисълта за невидимото присъствие на Тамара като семантична сянка някъде около Гергана. По принцип компаративистиката теоретизира формите на междулитературния диалог, наблюдавайки по-крупните прояви от срещите между „свое“ и „чуждо“. Когато обаче на практика трябва да се насочи към съществени явления от сферата на индивидуалното творчество, тя попада в капана на амбивалентната си природа, защото постоянно рискува да разколебае стойностите на своето с подмятанията за забелязана „познатост“ или „подобие“ в чуждия контекст. Особено в лириката импулсът за творчество, освен „божествен“, би могъл да бъде породен и от чужд текст – метафора, детайл, звуков образ, реторичен жест и пр. Това е ясно. Но именно този първи миг на вдъхновението е и най-недостъпен за компаративистиката, дори и поради чисто субективния елемент на авторското его. Ако Ив. Вазов не беше споделил пред проф. Шишманов за подтика, който като читател е получил от одите на Й. Л. Рунеберг и В. Юго, дали бихме се усъмнили, че идеята за „Елопеята“ би могла да бъде провокирана

---

<sup>29</sup> Пак там, с. 403.

<sup>30</sup> Пауновски, *Ив.* Но защо? С., 1993.

<sup>31</sup> Коректно е да отбележим важен момент от творческата история на поемата. Поради цензурна забрана нейната първа публикация в Русия е едва през 1860 г. в том 1 от събраните съчинения на Лермонтов, след което редовно започва да се помества в изданията му. От цитираното изследване на С. Русакиев, а също и от проучването на М. Гургулова, е известно, че Лермонтов е един от любимите поети на П. Славейков, с чиито произведения особено подробно се запознава след установяването си в Цариград. – Вж.: *Гургулова, М.* Лермонтов и българската литература. С., 1987, с. 74–108.

и „отвън“, още повече, когато иде реч за литература като шведската, оставаща и до днес встрани от традиционните ни рецепционни предпочитания?! И поради това такива странни на пръв поглед сближавания между „свое“ и „чуждо“, както е в разглеждания случай, трябва да се изследват дори и през неутралния ракурс на интертекстуалното, най-малкото, защото обогатяват знанието за собствения смислов контекст. Например, в типологичен аспект на мотива „любов – вярност в любовта“ поставена в семантичния хоризонт на Лермонтовата творба „Изворът на белоногата“ е и нейна контра реплика – докато Тамара, която макар и че има избраник, се поддава на изкушението и затова умира, а Гургана, напротив, готова е за клетвата си към Никола да умре. Така погледнато, Славейков се доближава и до Пушкин – Гургана своеобразно коригира Тамара чрез убедеността на Татьяна. Можем, следователно, с една по-умерена интерпретативна риторичност, да приемем, че се забелязва приближаване на българския текст към руския литературен проект за интенцията на женския образ.

Преди всичко с ролята и значението, които Славейков е отредил на героинята си при проблематизиране на мотива *изкушение*. Привидно сякаш разработването му в българския текст е по-различно. От една страна, поради мощното присъствие на вещния свят в смисловостта му, а от друга, и покрай метатекстовото изместване на акцента към неговата онтология.<sup>32</sup> За сюжета на българския текст той е централен, което е възможно да е изкристализирало като концепция през руския контекст. Смятам, че при анализа вниманието трябва да се съсредоточи върху неговата функционалност.

Сам по себе си този мотив не е интересен за литературата, дори за руската. Точно защото е специфична „вторично моделираща система“, литературата идейно преосмисля библейския архетип като придава нови значения на женския образ в дискурса на интимното. В типологичен план това също задължително трябва да се има предвид. С избора на изкушаващото тя припознава архетипната вина за женската слабост, но оставайки вярна на дадената дума, преобръща „поражението“ в нравствена победа. В и чрез нейната отговорност художествената система пресемантизира стойностите на мъжкия знак, който се оказва в позициите на слабото и недостойното. Най-общо това е моделът на литературния проект с ясно обозначената идейност *чрез* женския „избор“ и „отговорност“. Така е и в руския контекст, а няма не е същото и в българския текст?

Доколко важен за Славейков е мотивът в този именно семантичен ракурс, показва и фактът, че при функционализирането му той допуска съществен фабулен алогизъм. Имам предвид сцената на извора, когато Гургана си измива краката. До този момент текстът настойчиво гради

---

<sup>32</sup> Имам предвид цитираните анализи на Т. Жечев и К. Михайлов.

образа ѝ в конвенциите на патриархалната образцовост, на примерното и достойното за подражание. Преди да отиде за вода във фаталната утрин, Гергана рано сутринта „станала, та са умила“ (!) и смирено „пред икони се прекръсти, // тихо богу се помоли“. Но вместо Никола, на извора тя заварва везира с войската му. Защо либето ѝ го няма, дали е проявило повече разум не знаем, но изведнъж това „кротко агънце“, тази добродетелна християнка току пред скверните погледи на гъмжилото от мъже решава точно в този момент „бели си крака“ да измие. Което в импликациите си предполага и поява на голотата. В други случаи подобна сцена пред погледа дори и на един само непознат мъж веднага би положила върху образа печата на моралното обвинение. Това е най-слабият момент в сюжетоизграждането. И всички, които говорят за благотворното въздействие на фолклорната естетика и поетика върху формирането на замисъла благоразумно подминават епизода.<sup>33</sup> Едва ли в народопесенната традиция можем да открием такава нецелесъобразност. Достатъчен е обаче бегъл поглед към „Демон“, за да забележим, че мъжкото изкушение към тялото на танцуващата Тамара се овеществява в/чрез сетивността на „Ее божественная ножка“. На Славейков в този момент му е нужен детайл, който да задейства плътското пожелаване на женското тяло, без външно насилие над нея, сякаш случайно, така както се случва у Лермонтов. Но българският поет не е успял да постигне художествена убедителност на несъмнено един от най-трудните жестове на сюжетирането, какъвто е „усещането за случайност“, за което, разбира се, не би могъл да бъде упрекуван. И друго трябва да забележим във връзка с функционалността, което донякъде оправдава тази фабулна немотивираност. Очевидно замисълът на поета е да проблематизира конфликта и в хоризонта на етническото различие, но така че да се избегне усещането за предпоставен изход по познатата схема „поробител – роб“. В противен случай щяхме да говорим за агресия на чуждия етнос и актуалност на мотива „насилие“, което би изместило семантичния акцент. Най-трудно за Славейков е било да стартира самия мотив „изкушение“, така че у везира да се формира същата стратегия на поведение както у Ераст, у Онегин, у Демона, т.е. на първо място стратегия на поведение „по пол“. Така вече, и в разрез с битовите конвенции, везирът, като че ли е скрито предизвикан от самата „бяла българка“, едва след сцената той страстно ще пожелае тялото ѝ. Настойчивото повторение на глагола „гледам“ („гледал Гергана, чудил са“; „Гледал я везир, сматрал я“) е имплицитен намек за „задействането“ на мотива. От тук насетне поведението му започва да се строи по познатия от руската литература модел.

---

<sup>33</sup> Изключение е К. Михайлов, според когото постъпката на Гергана „произтича непосредствено от използваните жанрови структури“. – *Михайлов, К. Петко Славейков...*, с. 135.

И у тримата руски герои, за които говорим, скритата същност на стратегията е ТЯ да бъде подтикната сама да пожелае изкушението, да бъде провокирана да посегне към греха. В това е удоволствието от умело прикриваната игра с женското тяло, така изкусителят-мъж се стреми да добие власт над душата ѝ. Да погледнем от този ъгъл думите на Везира. Той не се устремява направо към мечтания плод. Може би е разтълкувал държанието ѝ на извора като знак за наивност и простоватост и предполага, че лесно би подкупил „хубавата българка“ с обещания за имане, за охолан и безгрижен живот, за власт. С всяка следваща негова реплика мечтата за „рая“ там става все по-неустоима и с всеки следващ чут отговор разбира, че изкушението го женско тяло все повече се отдалечава. ИмPLICITната градация на обещанията я има и у Лермонтов, но със засилването ѝ Тамара става все по-разколебана. В момента, когато везирът смъква лицемерната маска на прикривания еротичен порив и императивно заявява желанието си от позицията на политическото разграничение помежду им („господар аз съм над тебе, // аз ще ти бъда стопанин...“) мотивът „изкушение“ се изчерпва<sup>34</sup>.

Очертаният руски литературен контекст подсказва възможност да погледнем по-различно и към дебата за напрежението между отделните части на композицията. Да напомним, че става дума за изплъзващата се сякаш сюжетна логика, която предпоставя необходимост от появата на мотива за враждането, доколкото от гледна точка победата на Гергана в словесния двубой с везира смъртта ѝ в края е и неочаквана развръзка към цялото. Днес се приема, че творбата е единна и че преходът е мотивиран от жанровостта и поетиката на баладичното.<sup>35</sup> Според мен напрежение има и причината е, че проектът „избор/отговорност“, който носи една нова концепция за женския образ и с който тук свързваме разширяването на тематичния хоризонт на родната ни литература не е разработен, така да се каже, в чист, иманентен, вид, а е обвързан и се прелива с проекта за националното. А в същността си те са с различни идеологически акценти, което проличава при съпоставяне с посочените произведения от руската литература. Например, в тях нравственото все още не се осмисля като специфично за националната идентичност<sup>36</sup>, смъртта

<sup>34</sup> Да напомним, че две години по-рано почти по-същата схема „изкушението-прелъстяване“ организира и конфликта между Маргариди и Анка във Войниковата комедия „Криво-разбраната цивилизация“.

<sup>35</sup> Вж. по-специално: *Холевич, Й.* При извора на вечната младост. (Петко Славейков и народното творчество). – В: *Българската литература и народното творчество.*, С., 1977; *Михайлов, К.* Петко Славейков...

<sup>36</sup> Тези открояващи конотации ще започнат да се появяват от втората половина на 19 век. Карамзин води спор с традицията изобщо на европейския сантиментализъм, за да покаже, че и една „селска девойка“ е способна на силни чувства, а у Пушкин нравственото като отличителна национална черта на Татяна ще добие „теоретична“ мотивираност едва в знаменитата „Пушкинска реч“ на Достоевски от 1880 г. И всеки, който познава добре текстът на Достоевски може да „чуе“ идеите му в Тончо-Жечевия анализ.

на женския образ изобщо не е функционално зависима от физическата сила на мъжа, а от скритата му демонична природа. Дори и да се отхвърли отстояваната тук компаративна идея, би могло да се обобщи, че българският поет е разбрал, че за да се открие семантично превъзходството на женското тяло, то трябва да бъде мъртво. При това да бъде възприемано в конотациите на жертвата като знак за нравствена чистота, съчетан с идеологическия ореол за превъзходството на „своето“ над „чуждо“ националното. И тук е бил вторият прагов момент за сюжетирането. По-лесно Славейков е постигнал първото чрез дискурсивността на „изкушението“. Заявената от Гергана в съблнимия момент на спора върхот на дадената любовна клетва към Никола ясно намира паралели у Карамзин и у Пушкин с новото концепиране на женския образ. Само че „изкушението“ в българския контекст имплицитно е оразличено още с полагането на конфликта в дискурса на етносното разграничение, поради което отговорът ѝ не е изненадващ – той произтича от семантиката на цялостното ѝ риторично поведение до момента и изговарянето му е било въпрос на време. И поради това смисловата пауза в българския текст е *едва след* нейните последни думи: „Без воля стопан ставаш ти// на мъртво сърце студено...“. За разлика от руския контекст, в който от решението на героинята (от Карамзиновата Лиза до Толстоевата Анна Каренина!) зависи всичко, тук обратно съдбата на текста вече е във волята на везира. Дори и защото сблъсъкът по между им е белязан със знака на националното. За миг всичко притихва в драматично очакване да чуе неговата реакция – като мъж, но и като чужденец и властелин. Именно тази двойна семантичност на конфронтирането подсказва, че е невъзможно при разрешаването му да се следва познатия модел на взаимоотношенията между „поробител“ и „роб“. Почти неизбежен е тук паралелът със ситуацията от народната песен „Даваш ли, даващ, балканджи Йово“, в която националното е представено чрез резки полюсни противопоставяния. В нея героят е заставен да участва в унижителна игра с предизвестен край – и да се съгласи, и да откаже, „хубава Яна“ той не може да спаси. Донякъде героизмът му е предпоставен и от знака на пола, а силата на подвига се метафоризира от свободата да отстоява в словото си своя избор, надмогвайки физическата болка. Дали с властта, която притежава везирът не би могъл да отведе Гергана? Разбира се. И Славейков отново се отклонява от фолклора. Веднъж вече той го е сторил още със самото решение да открие Гергана като основен персонаж. Ако безизходното примирение на „хубава Яна“ е и в конотациите за „естественото“ женско поведение, новият избор на Гергана, фикционално-предпоставен и идеологически-предпоставящ посредством опозицията „крехко тяло – силна душа“, е стремеж на целенасочена литературна трансформация на познатото. Сега поетът продължава да се оттласква от традицията. Най-напред съпоставката забелязва пренареждането на фигурите и елиминирането на физическата сила, издръжливостта на мъжкото тяло (сюжетът „балканджи Йово“). Друг е въпросът как ще осмислим отсъствието на мъжа-герой от сблъсъка – дали във

факта ще видим следване на определена родна тенденция, както предлага Н. Чернокожев<sup>37</sup>, или ще го свържем с откритията на европейския сантиментализъм, наложил централността на женския персонаж, при което конципирането на Гергана може да се тълкува и като една от първите джендър трансформации (слаб „пол“ – силна душа) в българската литература, или накрая ще го отнесем отново към руската литература, чийто идеологически проект именно от Карамзин актуализира непрестанно опозицията „активна жена – пасивен мъж“. Много по-важно за идейността от отстраняването на либето Никола се оказва разминаването с традицията спрямо везира. Изненадата в текста навлиза чрез неговия отговор. Идейният акцент е внушен чрез глагола „смайвам“ („Смая се везир с Гергана“), имплициращ незримия метафоричен образ на нравственото превъзходство на своето. Той освобождава „момата“, почуден и възхитен от несломимата ѝ гордост и достойнство. Посоченото смесване на знаците и последователно прокараната концепция за различие на основните персонажи – Гергана и везира – от традицията, говори за целенасочено дистанциране от нея, т.е. израз е на художествена логика и обмислена творческа стратегия. Трудно ми е да се съглася, че са се получили случайно само с усвояване на „родното“ или с повърхностно знание за литературата.

С жеста на даряването формално срещата между двамата завършва. Но не и техният сблъсък, в който последна звучи волята на властелина. Отсъждането му – „после за помен поръча// изворът чешма да стане“ – ще се окаже символична присъда над Гергана. А чрез метафоричното преобръщане на даряването в амбивалентната семантика на „помена“<sup>38</sup>, битието ѝ на жертва получава и сюжетна мотивация през този затварящ рамката на тяхната среща финален жест на везира. Колкото и да изглежда далечно, но тази последна дума отново приближава българския текст към Лермонтов. Подобно на Тамара, съдбата на Гергана е предрешена още в мига, в който е докосната от умъртвяващия поглед на демоничния герой-мъж.

Ето в този смисъл смятам, че компаративният прочит обогатява представата за Славейковия текст. Въвежданият чужд литературен хоризонт показва един стремеж не изобщо към диалог с друга литература, а премислено насочване към актуални и за своята литература проблематизации за нови означения на героинята, за търсенето на нови идейни акценти осъвременяване на своето в съответствие с водещи тенденции в европейските литератури.

---

<sup>37</sup> Чернокожев, Н. Среща на/край пътя, или в прегръдката на камъка. Несъстоялото се властване на чужденеца в „Изворът на Белоногата“. – <http://liternet.bg/publish2/nchernokozev/belonogata.htm>

<sup>38</sup> Двусмислената конотативност на ситуацията „помен“ е анализирана от К. Михайлов и Н. Чернокожев в цитираните дотук техни текстове.

## Л. Каравелов „Маминото детенце“

Срещата с чуждото в третия пример се приближава към една традиционна представа за протичането на диалога в динамиката на междулитературното общуване.

Преди десетина години, докато се занимавах с проблемите на руската проза от 40-те години на XIX век, попаднах случайно, така се случва обикновено, на заглавието „Маменькин сынок“ от Иван Панаев. Неизбежно, разбира се, веднага асоциативно го свързах с Каравеловото „Маминото детенце“. Произведението на Панаев е роман в две части и е публикуван в списание „Отечественные записки“ в първите два броя за 1845 г.<sup>39</sup>, което, както съдим от запазените списък на Каравеловата библиотека, българският писател е имал.<sup>40</sup> Каравелов е познавал добре руската творба, но преди да изясним въпроса за подхода му към нея, нека да кажем няколко думи за нейния автор.

В средата на века Иван Иванович Панаев (1812–1865) е изключително популярен прозаик. Публикува главно в „Отечественные записки“, впрочем, немалка е заслугата му за привличането на В. Белински за сътрудник към списанието. Първите му повести „Белая горячка“ (1840), „Онагр“ (1841), „Актеон“ (1842) го утвърждават като белетрист, но по-голяма популярност му носят фейлетоните и сатиричните очерци (например, „Петербургский фельетонист“ (1841), „Литературная тля“ (1843), превърнали го във водеща фигура на т. нар. „натурална школа“. Под влиянието на нейната естетика и поетика се ражда и първият му роман „Маменькин сынок“ (1845), посрещнат от Белински не особено ласкаво; хладно се приема и вторият му роман „Льви в провинции“ (1852). През 1847 г. заедно с Н. А. Некрасов създават списание „Современник“, превърнало се скоро в една от институциите на руския литературен живот. Днес литературно-историческото значение на Панев се свързва с изключително ценните му „Литературные воспоминания“ (1861).

Ето накратко съдържанието на романа.

Началото ни запознава с „родословието“ на родителите на бъдещия герой. Баща му е заможен провинциален дворянин, за когото целият смисъл на битието е в добрата храна и пиенето. С аргумента за необходимото му задомяване

---

<sup>39</sup> Вж. Панаев, *Ив.* Маменькин сынок. – Отечественные записки, Т. 38, № 1, [Январь], с. 5–93; № 2, [Февраль], с. 240–314.

<sup>40</sup> Вероятно точно неговото течение в момента притежава във фондовете си Народната библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“. Когато поръчах необходимите ми броеве се оказа, че двете части на повестта липсват и откъсването им от книжното тяло очевидно е станало преди течението да бъде подвързано. Трудно е да се гадае как точно е било, а изследователската фантазия не е много уместна при такива изненадващи съвпадения, обвясни в мълчание. Както не рядко се оказва, истината би могла да е и доста по-различна.

повествованието въвежда и бъдещата му съпруга. След сватбата тя, Елена Терентиева, неусетно разкрива властния си характер, налага своята представа за взаимоотношения върху дома и съпругът постепенно бива изгласкан в периферията на сюжета. Цялото ѝ съществуване е подчинено на мисълта за това как ще се представи в „обществото“, през цялото време тя скрито манипулира „общественото мнение“ за себе си, творейки свой разказ за съпругеския живот. След раждането на детето, то става всичко за нея. В изкривената ѝ майчина ревност дори и най-незначителният бащински жест на родителска любов тя приема с неодобрение и предизвикателство към себе си, внушавайки неизменно на Аркашка, че истински го обича само и единствено „маминка“. Тя се стреми да възпита у него чувство за господарско превъзходство над бедните и постепенно той привиква да се държи грубо към тях; всеки негов каприз на минутата се удовлетворява, а всяка лудория – бива преразказвана многократно в светските салони на областта. За обучението му тя не жали средства и осигурява частни учители, дори французин, но Аркадий изобщо не обича книгите. През цялото време повествованието постоянно се отклонява, за да ни запознае с живота на всички второстепенни персонажи, без вмъкнатите разкази да имат пряко отношение към основната сюжетна линия. Когато героят е на 14 години, баща му умира. Скръбта на майката, макар и искрена, е кратковременна, а оттук насетне мисълта за сина ѝ я завладява напълно.

Следващият важен етап от живота на Аркадий е постъпването му на военна служба. В полка другите юнкери за пръв път го наричат „мамино детенце“, дразнейки неговото самолюбие, а за да спечели доверието им той започва да пие и да пуши, да се хвали и да лъже. Научава се да играе карти, гуляе и пилее пари, изкушава се и от женската плът. Получил чин корнет, в блестяща парадна униформа, героят се завръща в имението, за радост на майка си. Но спокойният и еднообразен провинциален живот не е по вкуса му, скучни са му и губернските дворянски девойки. Скоро той се отправя за Москва, за да живее така, както му е по душа – да пилее разгулно пари по жени, да залага на карти. А парите му не свършват, защото той непрестанно лъже майка си, че възнамерява да се жени за някаква знатна млада княгиня. Мисълта, че е възможно да се сроди със стар московски род изпълва майката с гордост и тя с охота осребрява всяка приумица на любимия си син. Разбира се, лъжата скоро бива разкрита. Из губернията са появяват слухове за безпътния живот на Аркадий, всички научават, че всъщност няма никаква „знатна дворянка“, че са натрупали огромни дългове покрай ухажването на най-обикновената танцьорка Даша. Елена Терентиева трудно преглъща срама и след като спира издръжката императивно му нарежда да се завърне. Почувствал в непрекословния отказ за пари, непознато емоционално отношение към себе си, Аркадий пристига със скритата надежда, че пребиваването в родния дом ще е временно. Той заживява с еднообразното провинциално ежедневие като се опитва по всякакъв начин да спечели благоволенieto на майка си. А за да не скучае скоро се „урежда“ и с любовница (Анюта). Но веднъж, излязъл на лов, случайно среща непозната и красива девойка, която заедно с друго момиче събира гъби. Аркадий е привлечен от хубостта ѝ и успява да узнае, че тя е господарската дъщеря на съседно имение.

Глафира Алексеевна, Глаша, така се казва непознатата девойка и втората част на романа започва с представянето на нейните родители, Марфа Алексеевна и Анисим Василиевич. Те са бедни провинциални дворяни, имат четирима синове и дъщеря, живеят скромно. Братята на Глаша са в армията и не присъстват в сюжета. Щом ги изпраща да служат, бащата се отдава на любимото си занимание – дългите гуляи, и веднъж по време на пир получава удар и се парализира.

Още на другия ден Аркадий ги посещава, за да се запознае с красивата девойка. Глаша е скромна, мълчалива, в някакъв смисъл природно-естествена и не е впечатлена от вниманието към себе си, дори е безразлична към новодошлия. За разлика от нея майка ѝ, която е слушала много за богатия им съсед, е поласкана от визитата. Посещенията на Аркадий зачестяват и скоро той прави предложение за брак, прието с радост от майката. Слухът за предстоящия годеж достига и до Анюта, но той цинично я успокоява, че след сватбата си няма да я забрави. Въпреки това, тя разпространява слуха за предстоящото събитие. От всички най-накрая научава за случващото се майката на героя и след грандиозен скандал помежду им тя отказва да го благослови, защото приема като лично унижение неговия избор. За пръв път в живота си Аркадий се възпротивява на майка си, защитавайки бъдещата си жена, аргументите му обаче са неубедителни, в истерична превъзбуда Елена Терентиева се отрича от него и го прогонва. Същата нощ той пристига в имението на Глаша, разказва на майка ѝ за случилото се и заплашва да се самоубие, ако тя не благослови веднага брака им с дъщеря ѝ. Съгласието, естествено, е получено и на следващия ден Аркадий и Глаша се женят в бедна селска църквица. Дълго време събитието е „голямата новина“ за губернията. Младото семейство заживява в бащиното имение на младоженеца. Постепенно той охлажда към съпругата си и подновява посещенията си в града при Анюта и веднъж изненадващо я довежда в имението, където тя заживява постоянно. Междувременно се разбира, че преди време майка му е замисляла да го ожени именно за Анюта и така да може да го контролира. И поради това след събитията тя възобновява тази своя някогашна идея като започва да интригантства срещу снаха си, която дори не познава. С умели сплетни тя успява да привлече към себе си сина си и, след като се срещат, той я кани официално да им гостува. В познатия маниер да преиначава истината тя разказва на приятелките си, че уж той се е покаял пред нея и поради това тя се е съгласила да го посети. По време на срещата Елена Терентиева се държи високомерно и подигравателно-снизходително към снаха си, преднамерено пред всички ухажва и ласкае любовницата Анюта. Скоро след това майката на Глаша умира и постепенно Анюта изнема в ръцете си управлението на имението. Глаша започва да страни от всички, търпи и не се съпротивлява на злъчните подмятания и предпочита да се разхожда по цял ден сред природата. А Елена Терентиева все по-настойчиво се намесва в семейния живот на сина си, открито клевети снаха си и успява да му внуши, че бъдещото му дете може и да не е негово. Глаша не може да понесе обвиненията от мъжа си в изневяра и за пръв път му се възпротивява; тя решава да го напусне завинаги, но припада и скоро ражда мъртво дете. Дори и след като жена му се разболява тежко и е на смъртно легло, Аркадий не осъзнава вината

си, а продължава да вярва на майка си, че Глаша го лъже. Тя скоро умира и едва сега Аркадий, като че ли прогледва за истината – той не може да я прежали, издига ѝ великолепен паметник на гроба, почти полудява от тъга, алкохолизира се и няколко години по-късно умира.

А майка му, Елена Терентиева, остава жива, потънала в скръб по загубата на сина си.

Между руското и българското произведение има несъмнена близост. От така предаденото съдържание се вижда обаче, че Л. Каравелов *не превежда*, поради което, въпреки че ще говорим и за „адаптация“ и за „побългаряване“, терминологично ще ги отнасяме към типологията на взаимодействието между двете литератури, а не към преводознанието. Общуването преминава през различни трансформационни равнища на заемане и преработване на чуждото, съпътствано едновременно и с активно открояване на собствения творчески глас. Невъзможно е еднозначно да дефинираме „жанрово“ протичащия диалог, което добре проличава от двойствеността на семантичното изменение в българското заглавие. То би могло да се тълкува и като превод, и като калка на руското, т.е. да изразява стремежа на Каравелов да запази смислова връзка с първообраза. От посоченото по-ниско равнище на възраст (дете) може обаче да се допусне и противоположното, че той се е опитвал и да избегне пряката зависимост.<sup>41</sup>

Най-забележимото отдалечаване от първообраза е в смяната на жанровия код – руският „роман“ при Каравелов вече е свит в „повест“. В общи линии българският писател е запазил оригиналния сюжетен контур, съотношението между главните герои и позиционирането им в развитието на действието. Макар че в биографията на Николчо има изменения, наложени от специфични „свои“ национални особености, близостта с Аркадий лесно се долавя. Едва ли като случайни сходства могат да се нарекат съответствията в последователността при въвеждането на

---

<sup>41</sup> Доколко нееднозначна в смислово отношение е рецепционната ситуация показва и фактът, че когато се превежда на руски език заглавието на Каравеловата повест, преводачът, без да знае за връзката между Каравелов и Панаев, използва фразеологизма „маменькин сынок“ (срв.: „Любен Каравелов“ – <http://culture.niv.ru/doc/literature/world-encyclopedia/070.htm>). В такъв случай преводачът се съобразява с руския езиков контекст, при което „българското заглавие“ своеобразно се завръща към интенционалността на породилата го среда. В една неотдавнашна публикация българската изследователка Е. Налбантова превежда заглавието на руски език като „мамин ребёночек“; тя очевидно се е стремяла да остане вярна на Каравеловата семантика и в своя „инвариант“ е изличила иманентните импликации на фразеологизма, въпреки че той („мамино синче“) присъства и в българския език. Срв.: Налбантова, Е. Реалистическое повествование как пародия на героический эпос (наблюдения над повестью Любена Каравелова „Мамин ребёночек“). – Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 7. Людина на межі смішного і серйозного. Одеса. 2005, с. 145–152.

персонажите във фабулата на „Мамино детенце“. И в двете произведения началото е идентично – представя се родителят, който ще се окаже „слабата“ фигура в дома; след сватбата и Неновица, и Елена Терентиева постепенно налагат своята представа за ред, а по-късно изземат правото да възпитават детето по собствените си възгледи. Еднаква е и същността на възпитателната „метода“; и двамата бащи осъзнават погрешността ѝ, но не са в състояние да се противопоставят на съпругите си, съответно и двамата първи са отстранени от сюжета. Със същите значения е открояна в българския текст и ролята на извън семейната среда, благоприятстваща моралното пропадане на героя; специално трябва да се забележи общото във функционалността на парите като аргумент за появата на първите разочарования у родителите и последвалото идентично решение, че е необходимо героят да се задоми. Сходства има и в отделни епизоди от съпругеския живот, специално ще насочим към ролята на „другата“ жена след сватбата: всеизвестните нощни похождения на Николчо в манастира препращат към безцеремонността на Аркашка открито да доведе любовницата си в имението. Съответстващи си са и финалите – запилването на Николчо по Влашко, което, информативно въведено като непряка гледна точка на повествователя, е жест за отстраняване от фабулата, идентичен на биографичната смърт на Аркадий; интенционално еднакво е и решението на Каравелов читателят да се раздели с произведението чрез думите на майката.

По-съществени редакции се отнасят до премахването на редица второстепенни персонажи, отчасти заместени с колоритни „сказови“ образи (например, Иван Нищото, Петър Бамята, поп Кън, баба хаджи Христина калугерката и др.), придаващи тъй характерната за повестта плътност на втория план, без тях е трудно да си представим типичната атмосфера на Казанлъшкия социален космос. Нещо ново, което задължително трябва да се отбележи, е въведената линия на неслучилата се любов между Пенка и Стоян. Когато обаче говорим за промените, би следвало да отчитаме трансформацията не сама по себе си, тъй като очевидно става дума за интерпретационна процедура, предпоставена от особения ракурс, в който българският писател диалогизира руския текст.

Произведението на Панаев е изградено по модела на западноевропейския „роман на възпитанието“ с типологичната за жанра линейна композиция – разказът хронологизира стadiите на съзряване и социална реализация на героя и завършва с неговата смърт. В присъщото за творческия си маниер съчетаване на нравоописателност и социално-педагогическа идейност той преобразува идейния код на модела. „Как не трябва да се възпитава детето?“ – това е посланието на неговото произведение с открито посочената причина, довела до трагичния финал. Казано по друг начин, „Маменькин сынок“ е роман за „анти-възпитанието“ и причините за проваления човешки живот, за разрушените съдби и отнетото щастие на младите. Във фокуса на авторската концепция е майката на героя, сполучливо е внушено всеприсъствието ѝ, нейният смазващ егоизъм – дори и в момента на най-велика скръб на

гроба на сина си, тя не разбира своята трагическа вина, а продължава да робува на лицемерните норми за светско поведение.

Вижда се, че Каравелов още повече засилва жанровата трансформация, довеждайки я до тотално пародийно преобръщане на конвенциите. Ако приемем, че „Житие и страдания грешнаго Софрония“ на Софроний Врачански е своеобразен опит (несъзнателен, интуитивен?) за навлизане в жанра „роман на възпитанието“, „Мамино детенце“, чрез пародията, е и негово разрушаване, но за вътрешно-литературен диалог в рамките на своя национален литературен процес не можем да говорим. Същевременно този подчертан сатиризм, който липсва в руското произведение, и който в българското, особено в началните му сцени, достига до свръхсетивен гротесков натурализъм, дава основание да предположим, че нашият писател е бил привлечен от преобрънатата функционалност на педагогическото – възможността да се възпитава чрез осмиване на негативното. Още у Панаев педагогическият дискурс се отклонява от традиционните практики на внушение чрез позитивното поучение, но, разбира се, интенциите на сюжета му са преди всичко писателски, а не дидактично-образователни. Той изследва като творец едно явление – причините за разпадането на провинциалното дворянско гнездо – и избраният „негативен“ код за стилистична и структурна организираност се вписва в набелязаната от Пушкиновия „Евгений Онегин“ и Лермонтовия „Герой на нашето време“ семантична линия при конципиране на сюжета и образната система.

През 70-те години на XIX век, и особено в средата на десетилетието, в българското образование са настъпили сериозни промени, забелязва се стремеж към профилиране на изданията в съответствие с възрастта на учениците, в тази аудитория се разграничават равнища на компетентност и пр. Приема се, че със „Знание“ Каравелов променя своите идеологически позиции, но въпреки общата образователна насока на списанието ми е трудно да си представя как той би могъл смирено да поучава в класически дидактичен маниер: „бъдете такива ...и такива...“, „вземайте пример от това..., от този ...“ и т.н. Горедолу така би звучало посланието на текста му, ако той просто бе превел руската творба. Но той е доловил потенциите на този преобрънат модел, който добре пасва на фейлетонно-сатиричното му амплуа и се е възползвал от него като журналист. Или, с други думи казано, той не измисля модела, а го доразвива и обогатява в съответствие с нуждите на собствената социокултурна ситуация. Оттук насетне водещи са писателската му интуиция, майсторството му на разказвач и умението му да изгражда ярки образи.

В българския текст още повече е засилено звучението на повествователния глас със специфичната „сказова“ емоционалност, с нейната особена стилистична рефлексивност трябва да свържем откритите знаци на местния колорит. При адаптирането на чуждия сюжет писателят се съобразява с особеностите на родния патриархален живот, използва всяка възможност, за да заостри социалните интонации на изобличението си, когато представя тоталната деградация на чорбаджийството

чрез образите на Нено и Неновица. За разлика от Панаев, у когото фигурата на бащата е напълно отстранена от динамиката на действието, българският писател се е опитал да тушира нарушената йерархия, съобразявайки се с обичайната норма на семейните взаимоотношения в българския дом. У Нено има по-голяма активност и критичност към лошото възпитание на сина му, осъзнаване, че детето му изпада от „правия път“. Неслучайно текстът постоянно напомня, че Николчо е „хаирсъзин като баща си“. След тази трансформация Неновица вече е изтеглена леко назад, но макар и „формално“ отстъпила зад мъжа си, при изграждането ѝ Каравелов е намерил ярки детайли, с които да покаже как тя го манипулира – криенето на своите пари, маниакалната свидливост, развалянето на годежа и пр. – с което авторът на практика скрито продължава да се придържа към идейния замисъл на руския писател!

Как тогава да характеризираме „метода“ на Каравелов, който въпреки че не превежда, т.е. разполага със свободата да не се съобразява с първообраза, но и самоограничава творческата си самостоятелност, предпочитайки да се съобразява към чуждата сюжетна матрица. Да обърнем внимание от тази гледна точка на финала.

След решението на Николчо да продаде имота и да се пресели в Пловдив Пенка избягва с двете си деца при своите родители. Това е краят на тяхното семейство, до известна степен предизвестен от прокбните думи на Стояновата майка. Освободен по-късно от Пловдивския зандан поради липса на „обществена вина“, както бихме казали днес, „хероят“ се озовава във Влашко и сказово въведената информация за „сегашното“ му обиталище чрез несигурността на свидетелския глас носи ефекта на постепенното затихване, на забравянето чрез отмятането на погледа към друго абсолютно безлико и нефункционално тяло на някаква циганка, която се грижи за него. В тази точка българското произведение е завършено, изчерпано е сюжетно според набелязаната логика на образите. Ако Каравелов бе предпочел тук да преустанови, бихме имали основание в проекциите на компаративното да говорим за оригиналност в творческия му подход. Дори защото такъв финал още по-убедително би свързал повестта с тенденциите от следващия етап в развитието на българската литература и „Маминото детенце“ би било едно от възможните ярки начала в темата за разпадането на патриархалния дом. Само че Каравелов не скъсва с чуждото, не преодолява зависимостта си от него, при това подчиняването на другия текст внася определена неубедителност в епилоговата сцена. Декорът сред познатата ни гюлова градина затваря фабулната рамка, а промененият регистър на емоцията съответства на произтеклите тъжни събития. Дотук добре, но изведнъж Пенка се оказва редом до своята свекърва, до онази, която очевидно вътрешно ненавижда, в същия този дом, почернил младостта ѝ, от който тя вече беше избягала. Да обясним завръщането ѝ със съблюдаването на патриархалната норма би било насилие, още повече, че тя вече веднъж я е нарушила, тук нищо не я задържа. Към този завършек Каравелов най-вероятно е бил подтикнат от стре-

межа да запази и в своя текст идейния акцент на руския с откроената фигура на майката. У Панаев вината пада изцяло върху нея. При Каравелов последните сюжетни думи също са „дадени“ на майката – „Боже, защо не мога да ѝ помогна? Като ми зема парите, то защо ми зема и здравето?“<sup>42</sup> – и семантично съответстват на руския контекст. Неновица сякаш не е разбрала, че тя сама с неправилното си възпитание е провалила не само своя, но и живота на останалите край нея. Каравелов не успява да постигне идейното внушение на руския финал, дори и защото през цялото време е засилвал присъствието на бащата – Нено чорбаджи умира почти преди самия край, а така вината за лошото възпитание се споделя и от двамата. Също като следствие от трансформацията доста по-остри са и обвиненията му срещу социалната прослойка. За съжаление, освен фабулирането тук се пропуква и стилистичната единност, издържана, общо взето, в реалистична тоналност. Със завръщането на Пенка в повествованието неочаквано нахлуват мелодраматични нотки, които според автора би трябвало очевидно да са психологически аргумент за този мъчителен и драматичен избор: както ще промълви на глас младата жена, гледайки невръстните си дечица, досега единствено заради тях не е посегнала на живота си. Проблемът е, че мелодраматичното е иманентно за образа на Глаша<sup>43</sup>, без обаче това да има значение за финала. Дотук българският писател целенасочено го е отстранявал при изграждането на Пенка, но в стремежа си да следва Панев, е предпочел да наруши постигнатата логика. Ето в този смисъл се проявява сложността на междулитературния диалог, той е активен както в търсенето на срещата, така и в дистанцирането от нея с желанието да я преработи творчески, поради което именно е трудно да се открие еднозначно типологията му.

Възможно най-прибързаната оценка би била, ако се постави акцентът върху зависимостта на своето от чуждото. В подобен пример се проявява и отговорността на компаративистиката, но не за да успокои нечие накърнено национално самолюбие. За всеки, който поне отчасти е навлизал в теорията на историческата поетика, е ясно, че сътворяването на сюжет е плод както на индивидуални способности, но също и функция от възможностите на самата национална литература да генерира сюжетни модели. Повече от разбираемо е, че такива потенцици нашата литература, не само по това време, но и доста по-късно, няма, че дори възможността за минимална инвариантна рефлексия върху национален материал, така както е със Славейковата интерпретация на „изкушението“, е вече за нея постижение. При Каравелов има „съзнателен

---

<sup>42</sup> Каравелов, Л. Събр. съч. в 12 тома. Т. 3. [Разкази и повести]. С., 1984, с. 103.

<sup>43</sup> Впрочем у Панаев именно тези прояви на поетиката ще бъдат повод за резервината оценка на Белински за романа му.

контакт<sup>44</sup> с конкретно чуждо и желанието за „заемането“ несъмнено е било провокирано от важния проект за възпитанието на детето. Същевременно съпоставителното проучване на двата текста подсказва, че тази близост може да се приеме и за относителна. И за да схванем странната амбивалентност на компаративното е нужно да разширим контекста на наблюденията си.

След повестите „Стана“ и „Мъченик“, „Мамино детенце“ е третият случай в творчеството на Л. Каравелов, за който със сигурност можем да твърдим, че в основата му стои друго произведение. Във всеки от тях българският писател в различна степен преработва изходния чужд текст. За литературния историк тази връзка се явява твърде деликатна, не само защото става дума за основополагаща фигура на българската белетристика, но много повече, защото се отнася до един от ревнителите за етика в междулитературното общуване, за един от най-яростните и непримирими противници срещу несклопното побългаряване, който императивно беше препоръчал: „Ако не сте в състояние да съчините, то ви иде барем отръки да преведете. Но превождайте така, както превожда хората, защото е срамът. ... но никак нямате право да прекроявате чужди произведения и да им давате други характер.“<sup>45</sup> Когато изследват отношението на „Стана“ и на „Мъченик“ към съответния чужд текст, авторите, установили тези връзки, Цв. Унджиева<sup>46</sup> и Д. Леков<sup>47</sup>, достигат до сходно обобщение – независимо от установената близост, Каравелов създава самобитно произведение. Извод, който аз не мога да направя, въпреки че не бих могъл и да се абстрахирам от него. Не мога да се присъединя, защото има определено разминаване между анализа, от една страна, и законите на сравнителното литературознание, от друга, т.е. не може да се констатира, че Каравелов и подражава, и следва чуждия модел, и го приспособява, след което неочаквано да се твърди, че е създал самостоятелно произведение.<sup>48</sup> Веднъж установена, тази зависимост, колкото и да не ни е приятно, не може да бъде пренебрегната или подмината. В сравнение с другите два, в този случай връзката с изходния текст е най-слаба. Тя може да бъде типологизирана като отдалечаване, а не като приближаване към чуждия текст, т.е. взаимоотношението с „първообраза“ не е заемане-приспособяване, а творческо преработване. Съзнателността на контакта се изразява във

---

<sup>44</sup> Терминът „съзнателен контакт“ е на Б. Ничев – вж.: *Ничев, Б. Основи...*, с. 62.

<sup>45</sup> Свобода, г. II, бр. 4, 1871.

<sup>46</sup> За „Стана“ вж.: *Унджиева, Цв.* За творческата история на една Каравелова повест. – Известия на Института за литература. Кн 18/19. С., 1966, с. 243–260.

<sup>47</sup> За „Мъченик“ вж.: *Леков, Д.* Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 140–145.

<sup>48</sup> Срв. например: *Леков, Д.* Любен Каравелов – творецът, гражданинът, съвременникът. Пловдив, 1998, с. 87–88.

възползване от сюжетната матрица, а отвъд момента на „импулса“ тя се изпълва с типично български национален колорит, с ярки автентични образи. За току прождащата българска художествена проза важно ще бъде овладяването точно на тези смислови равнища, в сътворяването на свои ситуационни „микросюжети“ и обвързването им в аргументиран и завладяващ разказ. В творческия процес на Каравелов липсват знаците дори и на минимален чужд палимпсест, т.е. усещането за чужда „подложка“, и ако не сме имали шанса да я открием, нищо не подсказва присъствието на чуждото в своето. А това говори много. Дори в сравнение с „Българи от старо време“ в тази повест Каравелов е отишъл още по-напред в работата с отдаващото произведение. Гоголевият мотив за кавгата между двамата съседни е бил началното „вдъхновение“ за нашия писател, при разработване на сюжета „старите българи“, само че ние по-скоро не искаме да забележим как след изчерпването му следващото сюжетниране е твърде немощно, като завършва с един насилен мелодраматичен финал. Докато сега писателят вече демонстрира овладяност не само на изказа, но и по отношение съдържателните измерения на проблемността. Защото чуждото се мисли и употребява във функционалността на език, на средство, чрез което да се изговори важен свой проблем. В процеса на разработването му външният импулс постепенно се разтваря в художествено-изобразителните възможности на своята поетика, на свежия и изразителен език, на увлекателния разказ. Това е важна крачка на трансформация, значението, на която ще бъде почувствано на един следващ етап от развитието на нашата литература.

\* \* \*

Колкото и да са типологично различни в отношението си към чуждото, разгледаните три момента от междулитературните диалози на възрожденската литература с нещо и се сближават. И то е въпросът за тенденциите в срещата с чуждата литература. Всеки от примерите би могъл да бъде публикуван като самостоятелен компаративен етюд, но, въпреки специфичните измерения на общуването, в по-голяма степен би илюстрирал познати аспекти от практиките на историята на рецепцията. Желанието ми бе да преодолеем този интерпретативен стереотип и поради това сближаването по контраст между Геров и Каравелов, да речем, е съзнателно търсено. Защото то ясно показва, че общуването не може да се изчерпи само с едно съответствие. За съжаление, през годините литературната рецепция трайно се наложи като водеща представа за родната компаративистика. А интерпретационният хоризонт на рецепцията е къс, доколкото тя основно работи „на парче“. Ако бяхме се насочили към нейната изследователска парадигма, говоренето за Геров и Славейков не би се състояло, поради невъзможността да се конкретизира „другият“ в диалога. А тук именно в своята композиционна сбраност чрез смисловите рефлексии помежду им става възможно да се постави далеч по-важното за литературното общуване

питане – какво провокира диалога с чуждото, тъй като, очевидно, такъв тече и в структурата на Геровата, и на Славейковата творба. Но ето и един премълчан извод от последния анализ. Ние изучаваме битието на Каравелов като критик на превода, като преводач, като прозаик. И всеки прочит съответно очертава три различни творчески профила, които, оказва се, съществуват независимо в метатекстовата ни памет. А диалогът, който проследихме, неочаквано убеждава, че всяка от тези визии в себе си не допуска другата. Какви са тогава смисловите и съдържателни координати на „темата“ Каравелов и чуждите литератури? С други думи, колкото и да е проникновен и изчерпателен един рецепционен анализ при него винаги се разфокусира съотнасянето между частното и общото, винаги се губи нещо съществено от неизбежното разминаване между компаративната теория и практика.

Желанието за диалог с чуждите литератури за нашите възрожденци има различни измерения и лица. В преголямо изобилие са случайните преводи, плод на повърхностни литературни познания и лични предпочитания, има заемки и адаптации, инспирирани от изкушението по новопоявилото се творческо самолюбие и писателско тщеславие, не малко са преработките, наложени от липсата на подобно родно четиво. Но има и диалози, които говорят за осъзната нужда от среща със стойностните хоризонти на голямата литература. Със себе си в заедността си разгледаните три примера насочват именно към този процес, не изобщо към заемане, а чрез посредничеството на чуждото, да се свърже националното с общозначимото, да се придаде на своето едни по-различни измерения на проблемност, преработването е израз на съзнание за недостиг на нещо, чието присъствие би открило статуса на своята литература.