

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

МОТИВЪТ ЗА ВЯРАТА ПРИ ОЛЕКСАНДЪР ДОВЖЕНКО – ОТ САКРАЛНОСТ ПРЕЗ ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ ДО ИНДИВИДУАЛИЗИРАНА ВЯРА

Владимир Колев

Abstract: The article *Oleksandr Dovzhenko's Motif of Faith – from Sanctification through Desacralization to Individualized Faith* concerns the problem of the religion and faith. This thematic dominant is the most obvious in Dovzhenko's art pieces. Especially here can be observed a prominent gradual development of the theme. From denial of the religion it goes to its putting in doubt after which it is approved, but in its distinctive personal revelation.

Keywords: Dovzhenko, faith, sanctification, desacralization, religion.

Мотивът за вярата при Олександр Довженко се характеризира с отчетливо и постоянно присъствие в цялото му творчество. Във всеки текст е налично ясно изразено отношение, на повествователя или на герой, към сакралното. Често религията и придружаващите я ритуали са дотолкова детайлизирани, че тяхното централно положение става несъмнено. Тази доминанта притежава всички необходими признаци на водеща в Довженковия мегатекст. И все пак никой досега не я е определял като такава.

Тук тя също няма да придобие званието на безусловен хегемоничен елемент. Обстоятелството, че тематичните единици в едно разнообразно творчество непрекъснато се противопоставят едни на други и някои от тях мимолетно вземат надмощие, не ни дава основание да достигнем до подобно заключение. Въпреки това ще потвърдим, че идеята за вярата при украинския белетрист е също толкова значима, колкото са и фолклорът, природните изображения, героическите жестове и изтласканият човек.

Твърдението е ново за довженкознанието, макар че не е никак изненадващо. От 60-те години на XX век до днес изследователите се стремят да докажат, че Довженковите произведения се движат в посока към утвърждаване на общохуманна ценностна система. Досега обаче остава неотбелязан фактът, че съвкупността от поведенчески принципи при него носи религиозни знаци. Иначе казано, религията, погледната като общо понятие,

представлява система от морално-философски предписания за живота на човек, чието масово въздействие се постига от практики, обявени за свещени; при Довженко също присъства система от морални ценности, изведени като общочовешки посредством придобили устойчивост средства на сакралното; следователно религията, в най-общия смисъл на думата¹, е един от водещите многоаспектно разгърнати мотиви в творчеството на украинеца.

Причините, поради които тази черта не е отбелязана в научните текстове, посветени на автора, са три: творецът употребява фолклорна образност, а етиката от киноповестите и разказите му е изведена от украинското народно творчество; той смесва сакрални ритуални практики и символи от няколко религии, поради което е трудно обособяването на единен мотив; литературната критика дълги години игнорира общите черти между комунистическата идеология и коя да е световна религия.

Заемките от фолклора създават измамното впечатление, че в основата на моралните модели в Довженковите текстове лежи именно украинската народна художествена словесност. Но всяко народно творчество в по-голямата си част отразява бита, който обаче е съобразен с водещата за съответния народ религия. Тоест значителна част от фолклора възниква вследствие на стремежа у човек да приложи вярата в ежедневието си. Така че при всички положения здравата и ясно очертана връзка между авторски текст и фолклор винаги предполага наличието на троична обвързаност авторски текст – фолклор – религия.

Оттук произлиза и второто обстоятелство, поради което вярата не е обособена като една от главните тематични линии в произведенията на Довженко. Коя е онази религия, върху която е изградена общохуманната морално-верска система у писателя? Тя не е една. Религиите са няколко. Към тях нараторът и героите изразяват различно отношение, което налага още по-сложното им формулиране в единна функционална единица.

Украинският фолклор и ритуално-обредната традиция намират своите предшественици в общите източнославянски практики от времето на Киевска Рус. Известно е, че с въвеждането на християнството езическите обичаи не изчезват, а се премоделират според новия канон. Ето защо украинският фолклор представлява повърхност, обединяваща две неродствени религии – славянския политеизъм и източното православие.

В продължение на няколко столетия територията, населявана от украинци, влиза в състава на чужди държави (Полско-Литовското княжество, Руската империя, Хабсбургската монархия). В подобна среда запазването на украинците като етнос се дължи

1 Тук е необходимо да поставя акцент именно върху *най-общия смисъл* на понятието ‘религия’. При украинския режисьор религиозното преминава отвъд рамките на източното православие. С малки изключения като кинолентата „Звенигора“ и сценария „Гибелта на боговете“, то дори се отдалечава от християнството. Религията при Довженко често е отвъд каноничното, то подхваща и езически практики и дори суеверия, а на моменти се ограничава само до преклонение пред онова, което човекът не е способен да овладее, в това число и природата.

на два оразличителни признака – език и религия. Дори опитът за постепенно присъединяване на „правоверните руси“ към семейството на *Slavia Romana*, намерил реализация с Брестката църковна уния през 1596 година и последвалото от нея униатство², допринася за по-силното разделение между украинския и полския народ, а впоследствие (след Переяславското споразумение от 1651 година) и между украинци и руснаци.

Религиозната двойственост и съперничеството между Полша и Русия пораждат тройственост при украинците. Религиозният модел „двойствеността поражда тройственост“ (Карагъзов 1997: 26) е закономерност за всички славянски поселения, които се явяват граница между *Slavia Romana* и *Slavia Orthodoxa*, но събитията около XVI–XVII век оказват ключово въздействие върху украинеца и неговата самоидентификация.

Така в съзнанието на украинците се преплитат три верски практики, които чрез сложното си взаимодействие благоприятстват обособяването и самоосъзнаването на украинците като отделен етнос. Фолклорът отразява тази вътреобщностна религиозна пъстрота, затова е и съвсем естествено Олександр Довженко също да я изразява, след като си служи с народно творчество.

Проблемът за религията при писателя се задълбочава допълнително, защото той описва в текстовете си и своето съвремие. А Довженковите съвременници са възприели ново учение, което има характер на нова световна религия, но парадоксално то е антирелигиозно настроено. Става дума за комунизма и съответното му приложение най-вече под формата на социализъм.

Идеологията на комунизма възниква като обществено-политическо явление, но с намесата си в сферата на културата, изкуството, естетиката, етиката и теологията тя се превръща в нещо много повече от държавен строй. Постепенно тя става единна нормативна система за всеки един аспект от живота на гражданите. Теорията на комунизма предлага хармоничен живот на поддръжниците си също както го правят и религиозните учения. Също като тях и тя обявява представите си за действителността за единствена повсеместна истина и отрича останалите вероизповедания, определяйки ги като лъжовни. С идеята си за интернационализма тя отхвърля и възможността да се превърне в етноцентрична.

Онова, което отличава комунистическия светоглед от останалите световни религии, е липсата на божество и мистицизма, свързан с него. Но ако се следва развитието на социализма в Съветския съюз и създаването на култ към вождовете му Владимир Илич Ленин и Йосиф Сталин, двамата с незначителни условности добиват надчовешки облик.

2 По силата на унията, подписана в Брест, украинската православна църква и нейните служители започват да се подчиняват на главата на Римокатолическата църква, като продължават да се съобразяват с особеностите на източноправославните канони и да водят богослужението на църковнославянски език.

Площадните мероприятия, манифестациите, леснозапомнящите се лозунги, изпъстрящи държавните сгради из страна, създават особена мистична аура на държавния строй.

Следователно комунистическата идеология се установява в украинска среда не просто като държавна форма на управление, а като нова вяра, която следва да замести силно национализираното християнство, смесица от отминало езичество, източно православие, католицизъм и униатство. И както християнството се е изменило според представите на народа и предходната им религия, така и комунизмът се преобразява според установилите се обичаи и практики.

Всички изложени дотук особености са отразени в един или друг аспект в белетристиката и кинолентите на Олександър Довженко³, но творческата позиция по тях не е единна. Тя се изменя последователно и с годините търпи развитие. При това развитието не следва праволинейно траекторията ‘сакрализация – десакрализация – индивидуализирана вяра’, макар че отправната и крайната точка са практически същите. Това е път с криволици. Ето защо именно проследяването им през всички текстове, в които е налице мотивът за вярата, ще е обект на анализ в настоящата студия.

Сакрализация и десакрализация...

В първото произведение на Олександър Довженко „Плодът на любовта“⁴ отсъства религиозното. В него обаче липсват и останалите тематични единици, които по-късно заемат централно положение. Тук ги няма фолклорната образност, природните картини, еротизмът и транспозицията му, а карнавализацията и маргиналността не са разгърнати така обстоятелствено. Вероятно това е и една от причините тази творба да е най-игнорираната в науката, защото тя не съвпада с тоналността на останалите текстове и филми.

Различна е „Звенигора“, където се обединяват фолклор и митология, за да разкрият образа на една простионародно усвоена вяра. Религиозните символи и мистично-битовите обреди функционират едновременно и като утвърждаващи знаци, и като антиподи на институционализираната вяра.

...в „Звенигора“

Кинотекстът изобилства от моменти, в които се открива нескрита асоциация с християнството или със славянския политеизъм. Честата поява на църковната камбана,

3 Повече за общите черти между кинолентата и художествения текст, както и за разглеждането на игралния филм като текст, за разликите между киносценарий и филмова лента вж. **Лотман, Ю.** Семиотика кино и проблеми киноестетики. – **В:** Об изкустве. Санкт Петербург: Искусство – СПб, 1998, с. 287–372, **Шкловски, В.** Тетива. За несходството на сходното. Варна, 1977, 338 с. или статията ми **Колев, В.** Текстът в киното. – **В:** *Litera et Lingua*, зимен брой, 2010, достъпен на <<http://slav.uni-sofia.bg/lilijournal/index.php/bg/issues/winter2010>>.

поставена върху триножник от дървени пръти, недвусмислено се свързва с призива за свещено единение с божественото начало. Обредът по време на празника на свети Купала⁴, в който момите пускат венци в реката, за да отгатват женихите си, обединява езичие и православие. Кръстенето и ръсенето със светена вода от страна на дядо Семен, за да опази дома си от „нечистия“, кореспондира със суеверието, но методите на противодействие са с чисто християнска символика. Монахът, който се опитва да се домогне до Оксана, опитвайки се да купи благоволението ѝ със скъпоценности, олицетворява църковната институция, но и изопачените разбирания на религиозните норми.

В самото начало на текста е пресъздадена сцена, в която старецът е приет в редиците на казаците. Единственото изискване, което е поставено пред него, е той да е православен християнин. Обосновката е дадена скоро след това, когато войската навлиза в гората край Звенигора и открива стрелба срещу притаилите се по дърветата поляци, наречени с оскърбителното ‘ляхи’. Врагът не е православен, а борбата е на верска основа.

Поляците не отвърщат на атаката, но те се смятат за изконни противници на украинците. Във фолклора за основание на враждата се сочи различното им вероизповедание, желанието на шляхтата да приобщи украинския народ към католицизма и отпорът на украинците в стремежа да запазят религията си. Но не религията е основен мотив в творбата, а отстояването на народността.

Текстът обхваща три периода от историята на местното население – предхристиянския период и нахлуването на варяжките (викингските) племена сред славяните; казашкото движение и борбата срещу полската шляхта; годините около Октомврийската революция и войната между армията на Симон Петлюра и Червената армия в Украйна. Стълкновението с поляците и католическо-православното единоборство са пример за опазването на народната идентичност, каквито са и убийството на варяжкия пълководец от Роксана и междубратската война между Петро и Тимошко. Следователно, темата за религиозната борба не е водещ елемент в цялото.

Въпреки това алюзиите с християнството не приключват с тази сцена. Всяко от основополагащите събития, изобразени в сценария (тръгването на Тимошко в името на революционния идеал, освобождаването на затворниците от Роксана, изкушаването на Оксана и отпъденият сластолюбив монах и т.н.), се предшества от кадър с църковна камбана, окачена върху три кръстосани дървени пръта. Броят на прътите символизира светото триединство, което отново препраща към ортодоксалната знакова система.

Камбаната определя значимостта на настъпващото събитие, но тя носи и смисъла на призив за свещенодействие. Историческото минало и настояще несъмнено се

4 Празникът на свети Купала (свато Івана Купала) – източнославянски традиционен празник, честван на 07 юли. Празнува се още от езически времена в чест на славянския бог Купала (бог на земните плодове).

отъждествява със сакралното, с божественото предопределение. По този начин се постига легендаризация на актовете, която се потвърждава от други мотиви със свещено-религиозен характер.

Дядо Семен се събужда в дома си, изплашен от пукнат сапунен мехур, направен от внука му Петро. Внезапно старецът заключава, че нечисти сили са обладали къщата. Заедно с Петро започват да осветяват около масата, като се кръстят и ръсят със светена вода. Забързаните действия на Семен и наивно детинското повторение на Петро предизвикват хумористичен ефект, при който суеверието бива окарикатурено. Християнските средства, с които си служат обаче, водят до количествено натрупване на религиозните елементи, с което тази доминанта заема централна позиция в наратива, която си поделя с идеята за запазването на етничното съзнание.

Пускането в реката на моминските венци по време на празника на свети Купала, от своя страна, обединява древен езически обичай при източните славяни с православието. Но в текста съвместяването на две противоположни практики е от второстепенно значение. Вписването на политеистичната традиция в църковно-празничния календар отстъпва смисловата си натовареност за сметка на обстоятелството, че този обред е присъщ на украинците и на никого друго. Макар той да има инварианти и при другите православни етноси (напр. Лазаруването), той е определящ именно за украинците, той е част от тяхното родово съзнание, от мистично-митичния космос, който ги обособява като отделен народ.

Тук е спояващото звено между темата за вярата и запазването на народната идентичност. Благодарение на тази скрепваща сцена всички елементи с религиозни конотации в сценария придобиват едно и също предназначение, което може да се определи като митологизация на националното минало. Другият мотив, заел позицията на доминанта – съхраняването на самосъзнанието – също функционира в посока към формиране на единен легендаризиран образ на националната история. Следователно двете доминанти, религията и украинската идентичност, си взаимодействат, за да изградят по-висшата творческа задача за конституиране на митология на родовия космос.

От „Звенигора“ насетне всички произведения на Довженко открояват тази художествена цел като основна. Когато наративът е обърнат към миналото, тогава легендарното пространство се постига само чрез способа на идеализирането. Но ако фабулата се концентрира върху настоящето, а авторът се стреми да го пресъздаде максимално обективно, тогава този похват става неприложим.

В „Звенигора“ историческите събития преобладават над съвременните. Настоящото тук намира основание за своята митологизация чрез миналото. Следващото

платно обаче е изцяло в сегашното. Нещо повече, то превръща символите на миналото в маски на карнавал, с което осъществяването на разказ легенда изглежда невъзможно.

...в „Арсенал“

Формално в текста присъства само една религиозна картина. В началото на трета част е изобразена литургия на площада „Света София“, с която се освещава новосъздадената държава Украйна. Тази картина е с преобърнати значения и е придобила смисъла на карнавално шествие. В нея сакралните актове са преобразени в игра, с която се отхвърля ежедневно и битово реалистичното. При все това в сцената не присъства сблъсък между реално и нереално, тъй като свещенодействието също е празник, какъвто е карнавалът. Само че порядките в двата празника са коренно несъответни. Единият налага тържествена сериозност, другият изисква отхвърляне на формалностите. В Довженковия наратив карнавалното настроение на тълпата контрастира на сериозността, която предполага освещаването на новата страна, вследствие на което церемонията придобива чертите на псевдоцеремония, подобно на действието увенчаване–развенчаване, с което се ознаменува началото на карнавалните дни. Тоест свещеното, което се е утвърдило, което има своя институционална структура, в „Арсенал“ се десакрализира, тържествено-сериозното се принизява до пародийно-смехово.

Сходен по характер е епизодът от „Звенигора“ с изкушаването на Оксана от монаха. Монахът е представител на религиозното съсловие, утвърдител е на интернационализираната вяра и сластолюбивите му действия опорочават това съсловие и тази вяра. Десакрализацията отново е налице, но тук има алтернатива на църковно-каноническата вяра и тя е прости народната представа за вяра, тя е онази смесица от няколко религии, която напълно задоволява потребностите на народа.

В „Арсенал“ обаче по народному преобразената религия липсва, а десакрализация на църковно-каноничната има. Отхвърлянето на свещената същност на дадено явление винаги служи, за да се утвърди друго като свято. А в кинотекста при деканонизацията на богослужението се конституира вярата в комунистическия идеал. В Довженковите произведения се наблюдава закономерност, при която за издигането на идеята като сакрална е необходимо да се принизи, да се десакрализира вече установеното като свещено. При украинския автор се заменят качествата между две вери: едната е призната като свещена, другата не е, но когато признатата за свята се охарактеризира като несъстоятелна и несъществена, другата възприема качеството на свещеност от първата. За да го придобие обаче е необходимо втората да се провъзгласи преди това за състоятелна и съществена. Тоест отрицанието съвсем не е достатъчно условие да се осъществи утвърждаване.

Принципът на идеализацията е нефункционален в определянето на идеала като съществен. Затова авторът се обръща към средновековната житиеписна традиция, при която хора биват признати за светци според това дали земните им дела са свързани с мъченичество, чудодейство, светителство, или пророкуване. В „Арсенал“ са явни именно такива действия на героите / героя.

Преди да ги открием, трябва да се упомене, че фигурата на главния герой в сценария е разпределена между образа на народа, пресъздаден чрез множеството лични съдби в първата част, Тимиш Стоян и въстаналите работници от завода „Арсенал“. Ето защо тези три образа следва да се разглеждат като едно цяло.

Подобно на мъчениците от редица източноправославни жития и народът във въведението е поставен пред нечовешки изпитания. Гладът, неплодородната почва, осакатяването, невинните жертви от „империалистическата война“ са равностойни на Христовото разпятие. Жестокостите, които е принудена да търпи нацията, извисяват образа ѝ, облагородяват го. Същевременно това всенародно мъченичество се отличава от трудностите, пред които застават светците, защото то не е в името на вярата, а заради независещи от потърпевшите обстоятелства.

Заклучителната сцена с разстрела на Тимиш Стоян обаче е в унисон с условностите за свещено мъченичество. След като героят остава сам сред множество противници, той самоотвержено излага тялото си пред вражеските оръжия, което е знак за саможертва в името на идеала, за който се бори. Интересно е, че тази сцена се явява и акт на чудодейство, тъй като героят не умира. Така Тимиш присъства в повествованието не само като олицетворение на мъченичеството, но и като тауматург, като чудотворец. Но той не е единственият, който извършва чудеса.

Осъденият на смърт чрез разстрел работник, който взривява бронебойната машина „Украйна“, също е „светец-чудоделец“, тъй като ръката на езекутора му затреперва пред неговия поглед. Разстрелваният антагонист дори позволява на виновника да вземе револвера и самият той да бъде разстрелян. Очевидно погледът на работника, вярващ непреклонно в комунистическия идеал, притежава мистична сила.

Просветителските и пророчески свети дела също не са отминати в киносценария. Тимиш пророкува светлото бъдеще на работници и военнослужещи. Той се опитва да учи непросветените участници в новосформирания конгрес за управлението на Украйна в праведния идеал, макар че думите му не достигат до тях:

– Ние, работниците!.. И ние сме за Украйна. Чувате ли? Но изискваме заводи, Съветска власт, ето какво!

В президиума крият усмивките си и се запревиват. (Довженко 1958: 47)⁵

Тимиш Стоян е подигран от „неверниците“ точно както е осмян от тълпата разпнатият Исус („А народът стоеше и гледаше. Подгавряха се заедно с народа и началниците, казвайки: други спаси, нека спаси и Себе Си, ако Този е Христос, избраникът Божий.“ – Лука 23:35).

Приликите на текста на Олександър Довженко с православната житиеписна традиция потвърждават, че определянето на новия идеал като състоятелен и съществен, а оттам и обявяването му за свещен, е осъществено посредством проверените и доказали се с времето християнски църковни практики на сакрализация. В такъв случай произведението конструира вътрешно противоречие, при което свещените ортодоксални църковни обреди са отхвърлени и принизени до карнавални шествия, а новата вяра в комунизма придобива сакрални качества благодарение на ортодоксалната църковна писателска традиция.

В следващите творби на украинския кинематограф сакрализацията също се изгражда на базата на свещено мъченичество, светителство и чудодейство, но принципът на десакрализация невинаги е така категоричен, както е в „Арсенал“.

...в „Земя“

В киноповестта „Земя“ главният персонаж Васил е конституиран като свят, като богоподобен по сходен на Тимиш Стоян начин. Героят загива заради своя идеал (проявено е мъченичеството), той просвещава околните за значимостта на делото (проповедничеството). Въпреки това художествената визия за света е съществено изменена, обстановката е различна, а вярата в новия обществен ред е заменена от приложението ѝ на практика. Новите аспекти тук изместват светостта на Васил на заден план. Нещо повече – тази святост е проблематизирана, защото десакрализацията на църковната религия тук е разколебана и нереализирана докрай.

„Земя“ събира в себе си трите религиозни начала от „Звенигора“ и „Арсенал“: институционалната църковна вяра, преобразената според народните разбирания религия и комунистическата общественоценностна система. Забележителна е комуникацията между трите, тъй като тя не се осъществява на принципа отрицание – утвърждаване, по-конкретно десакрализация – сакрализация, както беше в предходните две творби. Активен тук е диалогът помежду им, при това диалог, който подбужда въпроси, на които не се дава категоричен и непоколебим отговор. Иначе казано, и трите вери са проблематизирани.

5 Преводът на произведенията на О. Довженко тук и до края е мой – В.К.

В началото на повестта е представена смъртта на дядото на повествователя и на Васил (нека припомним, че в началото на текста нараторът и Васил са предствени като един образ). Последните часове на стареца са тихи и спокойни, каквато е и заобикалящата го природа, според чиито закони той е живял. Дядо Семен разговаря с приятеля си дядо Григорий за отвъдното, за пъкъла и рая, и в речта им не проблясва никакво съмнение, че животът след смъртта съществува, както са реални ябълковото дърво, под чиято сянка се крият от слънцето, както е истинска крушата, която Семен изяжда.

Тази сцена изразява мир и хармония със заобикалящия свят, а те се дължат на онази материално-обектна прости народна вяра, в която дори мистичното притежава веществени измерения. Дядо Семен наподобява „образа на един от боговете, които пазеха и украсяваха *нашата* стара къща“ (Довженко 1958: 65)⁶, с което мистичното придобива образ от материалната действителност. Макар че подобно изображение противоречи на християнския канон, приликата на стареца с бог и наличието на няколко божества са напълно основателни за битовизираната украинска религия.

По повод изменената визия на християнството Панайот Карагъзов заявява, че тя е привична за всички славянски народи, не само за украинския. „В противовес на унифициращия монотеизъм – пише той – славяните проявяват стремеж към християнство с народностна физиономия“ (Карагъзов 1997: 93). Но в Довженковата киноповест не общославянските черти са изведени като функционални. В нея се поставя акцент върху *нашата*. Действително, всеки славянски етнос преобразява институционалното християнство, за да го усвои и да го превърне в свое, но тази „народностна физиономия“ служи, за да се оразличи съответният народ от останалите, а при украинците тя се превръща в отличителен знак и спрямо другите славяни (най-вече спрямо руснаци и поляци и по-малко спрямо белоруси или молдовани).

Водещият конфликт е национализирането на земята, което е едно от решенията за икономическо развитие на социалистическата страна. Социализмът като проява на комунистическата идеология обуславя обществен проблем, така че вярата в светлото бъдеще продължава да стои като заветна цел. Същото се отнася и за определянето ѝ като свещена. Сакрализацията на героя носител на новото действа именно в тази насока. Васил е убит заради всеотдайността си към делото, а в деня на погребението му като по чудо от слънчевото лятно небе надвисват облаци и се разразява краткотрайна буря:

В сините висини незабележимо се появяваха облаци. Растяха и се увеличаваха [...] Някои от тях напомняха главите на брадати пророци, други – на снежни планини, а някои се

6 Курсивът е мой – В.К.

стрелваха като конници [...] Пред небесното войнство, с разперени криле, осеяна от слънчев лъч, летеше гигантска птица. После пророците, войнството и птицата се събраха в черен облак, който заплени небето чак до слънцето. [...] зашумяха върбите [...], загърмя гръм и върху прашната земя бликна дъжд – буен и топъл. (Довженко 1958: 95)

Сцените с бушуващата природа силно напомнят на евангелската картина:

А Иисус, като извика пак с висок глас, изпусна дух.

И ето, храмовата завеса се раздра на две, отгоре надолу; и земята се потресе; и скалите се разпукаха. (Матей 27: 50–51)

Следователно сакрализацията и в „Земя“ се реализира, опирайки се на библейския и житиеписния модел. Но за да се постави знак на святост върху новата вяра, е нужно старата да бъде отхвърлена. Десакрализацията на старата религия е зачената, но не е завършена, не е категорична и безпрекословна и именно това е особеното в текста, защото така творчеството на Довженко се отклонява за миг от правата ‘сакрализация – десакрализация– индивидуализирана вяра’.

Отклонение 1 – *Ами ако има бог?*

Философията на комунизма е атеистична идеология. Тя е крайно практична по същност и затова отхвърля наличието на бог и на всякаква метафизическа сила, която влияе върху човешкия живот. Ето защо сблъсъкът между двете вери, комунистическата и християнската, се основава на теологичния въпрос за съществуването на бог.

След убийството на Васил, баща му Опанас заявява, че няма бог, поради което организира погребението на сина си „по новому [...] с нови песни за новия живот“ (Довженко 1958: 92). Опанас се отказва от предложението на поп Герасим за литургия със същия довод – „Няма бог, отче... Обстоятелствата на живота и смъртта ми повеляват да обявя и вас за несъществуващ“ (Довженко 1958: 91). Разразилата се от нищото стихия по време на самото Василево погребение обаче опровергава Опанасовото твърдение. Като божествено творение природата отговаря на башината скръб и думите на случайна старица, „Без поп. Добре, ако няма бог..., ами ако има!“, се явяват в ярък противовес на отхвърлянето на божественото начало. С бурята и с изразеното от старицата съмнение се поставя въпрос върху тезата в новата вяра, че божественото и мистичното са плод на въображението и че единствен човек отговаря за съдбата си.

Монологът на старицата е пропуснат в киноповестта „Земя“, написана 22 години след създаването на филма. Той е поместен в кинолентата по време на погребалната

процесия и е допълнително подкрепен от образите на други възрастни жени, които се кръстят и кланят, отправили поглед към небето. Въпреки отсъствието на тези красноречиви сцени в литературния текст, картината на бурята в литературната творба също носи съмнение в съждението, че бог не съществува. Тя е достатъчна, за да се проблематизира въпросът.

При взаимодействието на трите религии в „Земя“ се наблюдава взаимната им преплетеност, раздалечаване на връзките и ново свързване, но на нов принцип. Народната вяра е по начало обвързана с каноничното християнство, защото именно от него се поражда християнството с „народностна физиономия“. Обединителен елемент между двете е също вярата в бог. Комунистическата идеология стои встрани от тях заради атеизма, който проповядва. Впоследствие тя бива сакрализирана благодарение на библейското изображение на основния ѝ носител, Васил Трубенко. Въпреки това вярата в „новия живот“ (Довженко 1958: 92) продължава да е отделена от църковната и от народната вяра. След смъртта на главния персонаж настъпва отричане (десакрализация) на християнската вяра като цяло (и църковна, и народна), защото е отхвърлен един постулат от първостепенно значение за нея – съществуването на божествено начало. При бурята постулатът се реабилитира, но връзката между народната вяра и институционалната става силно ослабена, тъй като божие дело се явява сред участниците в процесията без намесата на църквата. Присъстващите на погребението са едновременно и част от народа, и комсомолци (тоест представители на битовизираната и на новата вяра). Така комунистическата идеология и народно-християнската религия установяват контакт помежду си, макар че отхвърлянето на тезата, че няма бог, се оказва лъжовна. Точно възвърната вяра в Създателя, чиито действия съответстват на новосъздадения погребален обред, обвързва народната с новата религия.

Така се получава триелементна верига, при която първият (институционалната вяра) и третият елемент (идеологията на комунизма) се отблъскват един от друг, но силите на отблъскване не са достатъчни, за да се разкъса връзката и на двата с втория елемент (народната религия).

Тази схема е неприложима в друг текст на украинския белетрист, защото навсякъде другаде десакрализацията на старото и сакрализацията на новото превръщат двете в антиномии. Затова и тя се окачествява като криволица, като отклонение.

„Земя“ обаче не е единственото отклонение от траекторията ‘сакрализация – десакрализация– индивидуализирана вяра’. Киносценарият и филмът „Иван“, от своя страна, напълно отхвърлят този модел.

Отклонение 2 – „Иван“

В това произведение също липсва десакрализация, но защото липсва и друга вяра, освен комунистическата, която да бъде отречена. Конфликтът е в социума, в сблъсъка между вярващи и невярващи и между селското и градското общество.

Различната форма на изображение, при която се обединява художественост и документалистика, предлага нови възможности за киноизкуството. С този подход Довженко, противно на обичайното, постига легодаризация на фактологичния материал и представя художествената измислица в ежедневно-битова светлина, с което емпирическата действителност и фантазната реалност придобиват противоположни смисли. Но мотивът за религията с многостранната ѝ корелация с други вери не намира място при този особен начин на повествуване.

Основният проблем, касаещ конкретно вярата в новия обществен строй в „Иван“, е за мястото на личността в колектива, но този въпрос се доближава повече до философията, отколкото до теологията. Фолклорът също е засегнат в текста с народните песни и поговорки, с украинските везани ризи (т. нар. ‘вишиванки’), но народната християнска вяра тук не е представена. А присъствието на църковно унифицираната религия би било лишено от всякакъв смисъл, след като другите две отсъстват. Затова и това произведение е в несъответствие с общата характеристика на Довженковото творчество.

Но „Иван“ е временно отстъпление от основната проблематика при украинския писател и режисьор. С „Аероград“ той отново се обръща към мотива за религията, при това с нов мистично-сакрален модел.

...в „Аероград“

За разлика от „Звенигора“ и „Земя“ в „Аероград“ не се отделят църковното християнство от народната представа за него. В този текст те са обединени под общото название ‘стар свят’. Така се образува далеч по-прост модел, двоичен модел на темата за вярата: отхвърля се старият свят, за да се утвърди новият.

Новият свят обаче не е построен. Има проект за него. Налице е вяра в реализирането му, вяра в правилността му, но до края на текста новият свят остава нематериален. Не е и необходимо, защото в сценария противопоставянето между двата свята не притежава фактологична обосновка. В него основанието се гради върху вярата и представата (съзнанието и въображението) за действителността.

...в „Шчорс“

При „Шчорс“ обаче старият свят е изчезнал. Той е унищожен и е заменен от нов, но такъв без вяра. Затова другият нов ред, комунистическият, който се основава върху многомерна сакрално-битова структура, настъпва срещу безверната нова държава.

В този Довженков наратив се сблъскват две проекции на настоящето, като и двете имат крайно отрицателно отношение към миналото. Национално-демократичните революционери, водени от фигурата на Симон Петлюра, са унищожителите на стария ред в Украйна, а червеноармейците – рушителите на империята в руската ѝ част. Така че място за опозиция между миналото и бъдещето тук няма. Авторът обаче приписва стари порядки на Петлюровите войски и по този начин ги определя като стар свят с нов образ, тоест със създаването на Украинската народна република се е изменила политическата структура, определени са държавни граници, но обществените отношения се запазват същите като в Руската империя. И основен аргумент за такава характеристика е църквата, която подкрепя безусловно новата държава и нейните организатори и защитници.

По време на заседанието на Директорията един от участниците предлага като превантивна мярка срещу комунистическите въстаници „да отслужат молебени по всички киевски църкви“ (Довженко 1958: 159).

При битката в Чернигив артилеристите се барикадират в камбанариите на църквите. За тях свещените християнски здания се превръщат в убежище, в защита срещу отряда на Микола Шчорс, но и в удобна позиция за атака:

Зазвъняха сто и петдесет чернигивски камбани. Хетманците [*защитниците на Украинската народна република*, бел. авт.] обсипваха града с артилерийски дъжд от покривите и камбанариите. Ята от подплашени гарвани кръжаха над златните кръстове [...]. (Довженко 1958: 152)

Както видяхме и в „Звенигора“, тук камбаните обозначават историчността на събитието, но за разлика от първия текст прозвъняването им не категоризира защитата на града като свещенодействие. Образът на гарваните отхвърля тази възможност за интерпретация. Уплашените кръжащи около кръстовете птици символизируют смъртта, с което алюзират гибелта на хетманците.

Сцената с разстрела на отец Сидир от Богунската армия също е показателна за подкрепата на Хетманата от украинската църква. Свещенослужителят предава четиридесет и двама свои съселани на Петлюровите войски по обвинение в родоотстъпничество. Заради същата вина бива разстрелян и предателят:

Както предадохте на люта смърт бедните християни като врагове на революцията, ви лишаваме от сан и живот като Иуда Искарот. Обърнете се. (Довженко 1958: 176)

Интересно е, че тук богунският военначалник Прокопенко се отнася с чест и уважение към служебния сан на предателя. Той изисква Сидир да свали „духовните одежди и да излезе на гробището“, за да „не гневи Бога и хората“ (Довженко 1958: 176). Пълководецът се обръща към отца и с учтива форма. Подобно поведение е рядко срещано при героите на комунистическата революция. Така се оформя вътрешно противоречие, което не е изяснено с разделяне на религията на институционална и индивидуална или народна.

Трудната обособимост на двете армии една от друга става още по-изразителна с връзката и на двете към украинската история. Войските на Петлюра се самопровъзгласяват за хетманци и казаки, а полкът на Шчорс носи за патрон името на Иван Богун⁷ (т. нар. ‘Богунски полк’). Имената на противопоставящите се сили са исторически, затова и не следва те да въздействат върху поетиката на Довженковото произведение, но те и не подпомагат оразличаването им.

В „чорс“ претендентите за установяването на нов свят са лишени от всички отличителни характеристики, които могат да се превърнат в основание за конфликт. И в двете армии участват украинци, войниците на Петлюра и Шчорс имат еднаква култура, общуват на един и същ език, православни християни са, редовите им войници са от селски произход, използват за възхвала на действията си реалии от един период от украинската история. Единственият оразличителен признак се явява вярата, обстоятелството, че при едните липсва социален и общохуманен идеал, а при другите е налице. Именно затова идеалът у богунците е толкова отчетливо изразен и превърнат в мит. Но победата на комунистическите отряди е в процес на постигане, поради което легендаризацията е насочена към бъдещето.

Превръщането на събитията през 1917–1919 г. в легенда във времето на самите събития е практически невъзможно. Реализуема е идеята за легенда, съзнанието, че червеноармейските въоръжени актове ще се превърнат в бъдеще в мит, във фолклор. Героите на Олександр Довженко осъзнават героичните си жестове. Нещо повече, те ги определят като сакрални, защото цялата природа се активизира при победите им. Куршумите не ги улучват, жерави прелитат над главите им при самото стълкновение, звезди падат от небето и кълвачи затракват по дърветата по желание на въстаниците. Всички космични сили са заедно с тях, а обяснението, което Шчорс дава за чудесата, е:

– Това е безсмъртие. [...] Историята ни е орисала, момчета, – замечтано и сърдечно продължи Шчорс, като гледаше някъде в далечината, в бъдещето. — И аз често си мисля, ще отшумят

7 Иван Федоренко Богун (1618–1664) – украински военен и държавен деец, казашки военачалник; един от най-умелите пълководци на Богдан Хмелницки, участвал в освобождението на Украйна през 1648–1651 г.; печели битките срещу Жечпосполита при Брацлавщина, Виниця; изиграва важна роля в битката край Берестечко.

годините, ще свърши революцията и ще заживеят братски хората на земята. Колко приказки за нас ще разкажат, колко песни ще изпеят за нас! [...] Тогава някоя тъмноока девойка нежно ще прегърне перчеместия си гений и ще каже: „А сега да запеем старинните народни песни за великата революция“. И ще започнат, момчета, да пеят за нас. [...] И ще възкръснем [...]. И ще въстанем от сивотата на столетията [...] (Довженко 1958: 188)

Връзката със стария свят в „Шчорс“ е преустановена, но не и съзнанието за историчност. Миналото тук се явява като проекция на бъдещето, защото митът е смислово обвързан с древността, но когато той е насочен към далечното предстоящо, времето губи своята линейна същност, с което се лишава от емпиричната си стойност. Казано накратко, в тази творба бъдещето се превръща в минало при акта на легендаризация.

...и в „Тарас Булба“

Става въпрос за сцената с Кукубенковото възнесение при битката срещу шляхтичите. Довженко последователно съкращава творбата на Гогол, но тук той обогатява значително този фрагмент. Освен появата на двамата ангели, украинският кинорежисьор се съсредоточава върху възрастта им, върху фигурата на героя, постановката на тялото му („[...] летеше окървавена Кукубенковата душа. Ръцете ѝ здраво притискаха страшната рана, сякаш се боеше, че оттам ще изтече и последната кръв.“; Довженко 1958: 261). Особеното описание на небесното царство, което е и християнско, и неканонично, подчертава онази преобразена християнска вяра според народната представа за нея, което се прояви в „Звенигора“ и „Земя“. Режисьорът стига дори по-далеч в интерпретацията си – като променя лицето на бог. Той замества Гоголевия Христос с народната представа за Бог Отец. Тук авторът за пръв път категорично се отказва от акта на десакрализация и сакрализация и насочва вниманието си към вярата с „народностна физиономия“.

Индивидуализираната вяра

Има солидни основания в сценария „Тарас Булба“ да отсъства сакрализация, изградена върху десакрализацията на старата религия. Текстът на Довженко е филмографска преработка на прототекста на Гогол, а стремежът на режисьора да се придържа максимално до оригинала ограничава възможностите за лична интерпретация. Произведението е историческо по характер, което изисква придържане към фактологичния материал.

Въпреки това тук е видим сблъсъкът между две религии, но както и в „Звенигора“, той встъпва в повествованието като отличителен признак. Водеща е не борбата между ортодоксалния и католическия свят, а защитата на народ с различна вяра и култура.

Полските шляхтичи са представени като неверници, затова и десакрализация на тяхната вяра не е необходима, защото религията им не е свещена за казаците.

От този текст насетне в творбите на Довженко се наблюдава рязка промяна на мотива за вярата. В дневника си, на 02 януари 1946 г., писателят пише:

Започнах да се моля на бог. Не съм му се молил от тридесет и седем години, почти не си спомнях за него. Отхвърлих го. Сам бях бог, богочовек. Сега осъзнах малка капка от заблудението си.

Бог е у човек. Той или го има, или го няма. Но пълната му липса е голяма стъпка назад и надолу. В бъдеще хората ще стигнат до него. Не до попа, естествено, не до преддверието. До божественото в себе си. До прекрасното. До безсмъртното. И тогава ще изчезне угнетяващата сива скука, озверялото, тъпото и досадно, тъжно ежедневие. (Довженко 2004: 159)

Именно това е квинтесенцията на индивидуализираната вяра у Олександр Довженко в годините по време и след Втората световна война. Образът на народната вяра обаче не престава да се появява и в по-късните му произведения, въпреки че търсенето на бог у личността, а не в църквата и мистичното, нито дори в нацията, се налага отчетливо в повествованието.

Особеното при съжителството на индивидуалната и колективната вяра в едно е, че те не се противопоставят. Те се съвместяват, взаимодопълват се. Общността не е годна да изгради единна верска практика без нейните членове да установят връзка с божественото у себе си, а човек не може да открие бог у себе си, без преди това е да повярвал в ценностната система на социума, в който живее, в необходимостта от такава общочовешка морално-верска функционална структура. Следователно двете религиозно-сакрални същности се обединяват, активизират се взаимно и действат в една и съща посока срещу своя антипод – безверието.

Безверието, от своя страна, е единно и неразрушимо състояние. То не притежава инварианти, различни същности и не се степенува. Липсата на вяра не е колективен феномен, а индивидуален, тъй като тя не е качество, което да обединява хората. Напротив – разединява ги. Съвкупността от невярващи в нищо е сбор от персони, които никога не могат да се приемат за социум. Това е крайна форма на нихилизъм, при която е отречен самият принцип на колективно съжителство. Така че неверието намира своята категорична опозиция в индивидуалната вяра.

В такъв случай колективното или народното верую няма своя противоположност. Само по себе си то е висше ниво на организация на личните изповедания. Същевременно то възниква вследствие от преобразяването на официалната религия във вид, който е разбираем и удобен за обществото, което я изповядва. Но официалното и

народностното религиозно пространство се конфликтизират едно друго, щом като първото се охарактеризира като канонично, а второто – като неканонично.

Необходимо е да се отбележи също, че вероизповеданието с народностна физиономия и вярата в колектива са две съществено различни понятия. Етнично приспособената религия се запазва като система от етични правила и свещенодействия, подобно на каноничния ѝ първообраз. Вярата в социума е единично сетивно-експлицитно настроение, свързано с упованието и доверието. Въпреки ясно обозримата си нетъждественост те съставят чифтен мотив в „Украйна в огън“.

В това произведение идеята за индивидуализираната вяра все още се намира в процес на конкретизация при автора. Затова и откриването на божественото вътре у личността е с няколко проявления. Персонажите намират бога у себе си благодарение на вдъхновението, което им дава любовта (Олеся и Васил); други го търсят в себеотрицанието и саможертвата (Лаврин и Демид Запорожец); трети – във вярата в народа (Лаврин, Роман и Иван), във висшата човешка добродетел (Васил). Не е от значение до кое ще достигнат или са достигнали персонажите, защото всяко от тях подпомага самоидентификацията на героите.

Въпреки разнообразието от пътища за постигането ѝ обаче, индивидуалната вяра тук се свежда до вяра в себе си и в народа, в неперсонифицирания етнос със собствен дух и инстинкт за самосъхранение. Благодарение на упованието в собствените сили и на непреклонното желание за опазване на родното човекът в „Украйна в огън“ се превръща в свръхчовек, в „богочовек“.

Сходен е и Иван Орлюк от „Повест за пламенните лета“, раняван толкова често в битки, но не изгубил и за миг непоколебимостта си да се сражава за народната кауза.

Подобен на тях е и образът на учения в „Мичурин“. Човекът тук притежава общи черти с героите от предходните киноповести, посветени на Отечествената война. Също като тях той се отъжествява с бог, осъзнава се като част от божественото. При изграждането на персонажи като сержант Орлюк, Васил Кравчина, Лаврин Запорожец и синовете му водещо е индивидуалното начало, което е в услуга на обществото. Иван Мичурин е изобразен по идентичен начин. Но за разлика от воюващите хора, които изявяват свръхаза си, откривайки необикновени сили в своята вяра, селекционерът помолог достига до божественото в себе си, като изема божествената функция на създател.

В повестта и филма „Мичурин“ и в пиесата „Живот в цвят“ е осъществено ново ниво на обвързаност между индивида и бог. При тях личността е самият бог, тъй като и тя твори и създава нов живот, а не претворява, не изгражда мимезис. Интересно е, че човекът създател не се възправя срещу Всевишния, той не е богоборец. Напротив – съобразява се с неговите форми и създава други, с които да допълни и усъвършенства старите.

В никое друго Довженково произведение личността и бог не се съвместяват толкова хармонично, както е в „Мичурин“ и в „Живот в цвят“. В тези текстове авторът постига най-високото ниво на реализация на индивидуализираната вяра, при която централната фигура и божественото (изобразено посредством природата) се унифицират, сливат се в едно, без да губят идентичност.

Украинският писател обаче планира алтернатива на Мичуриновия образ и на идеята за уеднаквяването на личността и бога, която да се помести в сферата на пародийно-смеховото. И планът се реализира до известна степен с комедията „Гибелта на боговете“. В отношението си към религията и нейното индивидуализиране „Гибелта на боговете“ представлява антитекст на „Мичурин“.

Бягството от сериозното, от легендарната тоналност в „Мичурин“ налага авторът да се обърне към сходни по форма, но противоположни по значение образи. Затова ученият биолог от първата творба е заменен от неграмотните селяни, а бог, предметен от природата в „Мичурин“, се превръща в избърснат светец, комуто никой не вярва и от когото изискват документи, за да удостовери, че е действително такъв.

Иван Мичурин притежава божествените качества да създава нов живот, а селяните от „Гибелта на боговете“ изземат лицата на светците, когато ги изобразяват в църквата. Така се постига антиномия на принципа външност – същина.

Докато биологът запазва своята индивидуалност, селяните я губят, когато престават да се наричат със собствените си имена и започват да се назовават с имената на светиите, които представят на стенописите. Извършена е травестия на номинативна основа.

Ученият създава нови форми на живот, а художниците от „Гибелта на боговете“ са способни механично да отразяват единствено онова, което виждат. Иконописците са лишени от творческа мисъл и от въображение, което е причината селяните да станат модели за стенописите им.

Мичурин се съобразява с природните норми, с божествените завети, затова и на пиедестала му пише „НА ДОБРИЯ ЧОВЕК“ (Довженко 1958: 500). Нарисуваните в църквата лица са на истински грешници, за които дребните разпри, прелюбодеянието, алкохолът, бюрократщината, леността, злословието и суетата са част от ежедневието им.

Ярката антиномия между „Мичурин“ и „Гибелта на боговете“ обаче се смекчава при някои откъси. Обикновените хора, изрисувани по стените на църквата, претърпяват метаморфоза. Изобразяването им като светци се превръща във формално основание те да потърсят божественото в самите себе си. И превръщането на грешниците в праведници се реализира и в тяхната душевност. Леката жена от съседното село, която става

модел на Дева Мария, „усети всичко човешко и божествено в себе си, надеждите си, любовта“ (Довженко 1968: 728). Цялото село се преобразява:

Няма къде да крием истината и да таим грях. Те не бяха вярващи. Но това, което създадох, ги застави да се преклонят и за пръв път в живота си така дълбоко разбраха човешкото и народното, встъпиха в единение с благовестния ландшафт, слънцето, скъпоценното и синеещото небе. [...]

Има ли превращение, или не? Има пречистване, висша чистота.

Има ли поезия, или не? Има.

Започнаха да обрисуват хората като светии и на хората им се прииска да бъдат свети или поне мъничко по-добри.

Съдраха от тях илюзията на светостта и им стана зле, и самите те станаха по-лоши. (Довженко 1968: 722–726)

Краят на „Гибелта на боговете“ не е ясен. От откъсите не е възможно да се разбере дали персонажите са запазили светостта си, или са я разрушили. Но след изписването им те достигат до „божественото в себе си“, за което пише Довженко в дневника си.

В последните две произведения на украинския белетрист „Поема за морето“ и „Омайната Десна“ също присъства темата за индивидуалната религия. При тях отново вярата с народностно лице и откриването на божественото у личността се съчетават, за да отхвърлят безверието на модерния човек (в „Поема за морето“) или за да осъзнаят своята идентичност и да заживеят в хармония с нея (в „Омайната Десна“). В тези текстове обаче индивидуализирането на вярата не е така ярко експлицирано, както е в „Мичурин“, „Живот в цвят“ и в „Гибелта на боговете“.

* * *

Проследяването на доминантата на вярата в повечето текстове на Олександър Довженко беше показателно за последователното ѝ наличие в цялото авторово творчество. Това обстоятелство само по себе си я налага сред водещите мотиви у твореца. Тя е една от най-ясно изобразените тематични линии и същевременно търпи плавно и интензивно развитие не толкова спрямо другите водещи елементи от цялото, колкото вътре в себе си. Плавната ѝ еволюция не разклаща нейната устойчивост при активирането на *качествата на дивергенция*⁸ и въпреки че понякога траекторията ѝ на движение се отмества встрани, както видяхме с двете отклонения (в „Земя“ и в „Иван“), пътят, изминат от началната точка (от сакрализацията, подкрепена от десакрализация) до крайната ѝ цел (индивидуализиране на вярата), е отчетливо очертан.

8 Според теорията на Бродер Християсен качествата на дивергенция (или „Differenzqualitäten“) е разнопосочността, сблъсъкът на елементите в една творба (Christiansen 1909: 188).

При това движение, което предполага неустойчивостта на доминантата, се наблюдава постоянна поява на един поделемента, който се явява стожер, съдействащ за равновесното ѝ положение. Това е вярата с „народностна физиономия“, която е единственият аспект от доминантата, който остава непроменен в цялото Довженково творчество.

Понякога по народному преобразената религия служи за противовес на чуждото, враждебното изповедание. В много от текстовете обаче тя се появява, без да има конкретна антиномия. Тогава играе ролята на поддържаща друг аспект от религиозно-сакралното, който се намира в директен сблъсък със своята противоположност.

Следователно доминантата на вярата в произведенията на Олександър Довженко се характеризира с ясна обособеност от другите доминанти, настойчива поява в почти всички текстове, силна устойчивост спрямо останалите единици при изява на *качествата на дивергенция* благодарение на поделемента ‘своеобразна вяра на народа’ и вътрешно развитие, благоприятствано от интензификацията на другите съставлящи я поделемента – сакрализация, десакрализация и индивидуализирана вяра.

Литература:

Довженко 1958: Довженко, О. Твори в трьох томах. Т. I. Київ: ДВХЛ, 1958.

Довженко 1968: Довженко, А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. III. Москва: Искусство, 1968.

Довженко 2004: Довженко, О. Сторінки щоденника (1941–1956). Київ: Видавництво гуманітарної літератури, 2004.

Карагъзов 1997: Карагъзов, П. Славяните между национализма и интернационализма. – В: Някогашните славяни днес. София: Славика, 1997.

Christiansen 1909: Christiansen, B. Die Philosophie der Kunst. Hanau, 1909.

Информация за автора:

Владимир Колев – доктор, главен асистент в Софийския университет „Св. Климент Охридски“; преподавател по украинска литература, език и славянски литератури.

E-mail: v.kolev@slav.uni-sofia.bg