ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ОСМА

2

• 1964

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОДЕРЖАНИЕ

70-летие Никиты Сергеевича Хрущева

* * * — Знаменосец ленинских идеи 3

*

Тодор Живков — Кровная связь литературы и искусства с жизнью и борьбой народа. Приветственное слово на приеме по поводу 50-летие Союза болгарских писателей, 19 ноября 1963 г.

*

Милена Цанева — „Чичовци“ Ивана Вазова 22
Ефрем Каранфилов — Солунские атентаторы и роман Антона Страшимирова „Роби“ 45
Георги Димов — Алеко Константинов и болгарская литературная критика 61
Емил Георгиев — Поэзия Райко Жинзифова 79

400 лет со деня рождения Вильяма Шекспира

Любомир Тенев — Гамлет 98

По проблемам Пятого международного съезда славистов

Дочо Леков — Литературные влияния и национальная самобытность 122
Георги Германов — Некоторые вопросы исследования русской литературы 131

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

Боню Ст. Ангелов — Болгарское стихотворение 1733 года 141
Димо Минев — Из жизни П. Р. Славейкова в Константинополе и Одрине 144
Борис Делчев — Встречи с Николаем Лилиевым 147

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Иванка Бояджиева — Автор спасает души героев 159
Ганчо Савов — По проблемам одного литературно-исторического исследования 163
Константин Мечев — Текстология — основа литературной истории 167
Книжные новости 172

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Секретар на редакцията — Христо Йорданов

SOMMAIRE

Nikita Serguéevitch Khrouchtchov à 70 ans

* * * — Le porte-drapeau des idées léninistes 3

Todor Jivkov — La littérature et l'art profondément liés à la vie et aux luttes du peuple. Discours de salutation, prononcé le 19 Novembre 1963, à la réception pour le 50-e anniversaire de la fondation de l'Union des Ecrivains Bulgares 9

Milena Tzaneva — „Nos oncles", récits d'Ivan Vazov 22

Efrem Karanfilov — Les conspirateurs de Salonique et le roman „Esclaves" d'Anton Strachimirov 45

Ghéorghi Dimov — Aléco Constantinov et la critique littéraire bulgare 61

Emile Ghéorgiev — La poésie de Raïco Jinzifov 79

400 ans de la naissance de William Shakespeare

Lioubomir Tenev — Hamlet 98

Sur les problèmes du V-ème congrès international de slavistique

Dotcho Lekov — Influence littéraire et originalité national 122

Gheorghi Ghermanov — Certaines questions de la littérature russe 131

COMMUNICATIONS, DOCUMENTS ET SOUVENIRS

Boniou St. Anghélov — Un poème bulgare de 1733 141

Dimo Minev — A travers la vie de Petko R. Slavéïkov à Constantinople et à Adrianople 144

Boris Deltchev — Rencontres avec Nikolaï Liliev 147

REVUE

Ivanka Boyadjieva — Les âmes sont sauvées 159

Gantcho Savov — Autour des problèmes dans une étude d'histoire littéraire 163

Constantin Métchev — La textologie — base de l'histoire littéraire 167

Bibliographie 172

ЗНАМЕНОСЕЦ НА ЛЕНИНСКИТЕ ИДЕИ

През последните години не може да има разговор между наши съвременници — строители на социализма и комунизма, който да не докосне преобладаващата мисъл на времето, да не премине в размисли за онова бурно и стремително движение напред, което започна след 1953 — 1956 г. Сега сами се учудваме на застиналото царство от догми и представи, на студеното величие, с което култът бе обгърнал най-човечния, най-земния, излъчващия толкова светлина и топлина идеал за обществено устройство. Най-демократичното, най-масовото учение бе заплашено да се превърне в непристъпен кодекс от веднъж за винаги казани истини, които повече внушаваха трепет и страх и по-малко покоряваха със скритото в тях обаяние. Бяха забравени думите на младия Маркс, че комунизъм и хуманизъм са синоними, че в центъра на нашето учение лежи най-благородната идея за човешкото щастие и благоденствие, за премахване на всякакво насилие, на всичко грозно и антихуманно, наследено от буржоазията. Суровата революционност, съзнанието, че историята се прави не с милване по косите, че законите на класовата борба са нещо неумолимо и определят избора на средствата, линията на поведение у революционерите, се изкористваше, довеждаше се до едностранчивост, която започваше да оказва обратно въздействие. Идеологията и практиката на култа към личността отблъскваха със своята брутални ост, внасяха смут в душите, спъваха истинското революционно възпитание на масите, насаждаха послушание и угодничество — външната гримаса на равнодушието и цинизма, на безсловесната покорност.

Ето защо навеки ще сияят в историята XX и XXII конгрес на КПСС като конгреси на възродения ленинизъм и хуманизъм, които демонстрираха живата душа и непобедимата сила на нашето учение. Те не само възстановиха историческата истина и революционната справедливост, не само показаха, че социалистическият строй е творчество на масите и за масите! Те подчертаха реалната и строго научна програма на човешкото щастие; те утвърдиха хумания и покоряващ призив на епохата: „Всичко в името на човека, за благото на човека!“

Ако беше жив великият херолд на Октомври, той и сега би се провикнал: „С твоето име, другарю Ленин!“ Както всяка революционна епоха издига своите титани на мисълта и делото, така и великите дейци дават облика на епохата, въплъщават в себе си най-ярките ѝ черти. Затова всички, които искат да проникнат в смисъла и величието на Октомврийската революция, на епохата, започнала след нея, се обръщат към личността на Ленин, към образа на народния вожд от нов тип. Ние

вече знаем спомените на Горки за Ленин, превеждани неоднократно и у нас, вълнували десетилетия наред и нашата революционна и културна общественост. Нали от там живее у нас обикновеният като истината човек, приятелят, другарят на работниците, а не господарят; човекът, който покори италианските рибари с детския си заразителен смях, който слушаше с мълчаливо възхищение Апасионатата и не криеше изумлението си от Лев Толстой. Ние помним наизуст стиховете на Маяковски за вожда, който става по-твърд от желязото пред враговете, но който милее с човешка ласка за другарите си. И в последно време четем художествени творби, които продължават размислите за великия човек, събрал в своята личност най-хубавите черти на сегашните и бъдещите представители на класата. „Той умееше да казва истината, колкото и неприятна да беше тя — пише за него Еманоил Казакевич. — Той беше скромен до разтваряне сред народните маси и целият му облик, начина на държане, всичко това беше толкова изпълнено с липса на всякаква поза, толкова бе чужд на желанието да потиска и властвува, че не са се запазили дори негови думички, изрази, подготвени една седмица преди речта, експромти, бисери на остроумието, както правеха хора като Юлий Цезар, Наполеон, Бисмарк... Делото, на което беше посветил живота си, го поглъщаше до такава степен, че без всякакво съмнение гладът в крайволжките села той възприемаше като голямо лично нещастие. Той беше един от ония монолитни докрай хора, които въздействуваха върху народа с пронизващата сила, която е дар само на изключителните хора...“ И наистина само истински велик революционер, велик в своята правда и искреност, в своята не показна, а органична вяра в трудещите се, които са го родили и издигнали от своите глъбини, може да изрече такива безстрашни думи: „Недай бог нашата партия да доживее до такова време, когато нейната политика ще се прави някъде по върховете, в затворен кръг, — ние сме само умните, ние знаем цялата истина, а на масите ще казваме половината истина, четвъртинката, осминката.“

Тези думи разкриват сърцевината на онова, което започна след 1953 г., когато ЦК на КПСС беше възглавен от Никита Сергеевич Хрушчов. То бе възраждане на ленинизма, на светлите партийни революционни традиции, на всичко, което бе безмилостно погазено от култа в името на властолюбието, на личното възнасяне върху пиедестала на непогрешимостта. Възвръщане към пълната истина, към оня откровен език на общуване с масите, който бе присъщ на Ленин. Възвръщане към реалността, към реалните проблеми на комунистическото развитие — вместо призрачните светове на култа, оракулските му пророкувания, нямащи нищо общо с народния живот.

Още първото голямо дело, възглавено от Хрушчов, беше Септемврийския пленум на ЦК на КПСС в 1953 г., на който той, първият секретар на КПСС смъкна всички дотогавашни драпировки за положението в съветското село, разобличи фалша на култа и неговите поддръжници и заговори с пълен глас за необходимостта от решителни преобразования. Тези, които са чели очерците на Валентин Овечкин и повестите на В. Тендряков, си спомнят какви мъчителни конфликти бяха назрели сред тружениците на селото. Като освежаващ полъх, като трепнала и все по-разгаряща се надежда дойдоха решенията на този пленум. Но малцина още усещаха повратния момент, началото на пълната присъда над онова, което тежеше и угнетяваше, което се бе стоварило като тежък товар върху плещите на трудещите се. В усвояването на целинните земи се

усети дръзкият замах на новото ръководство, опитът да се решат най-наболелите проблеми за хляба и то не с бюрократични изобретения, а с обръщане към самия народ — към неговата инициатива и съзнателност, към неговия ентусиазъм и жажда за големи дела.

Но едва през февруари—март 1956 г. целият свят разбра силата на ленинската правда, мъжественото отхвърляне на всички догми и произволи на култа, усети новия стил на работа и ръководство. С какъв трясък и с каква съпротива се рушаха десетилетия наред изградени възгледи и представи за най-важните неща, колко малко разстояние оставаше понякога до пропастта на отчаянието и безверието. Но малцина се поддадоха на тая слабост. За огромното мнозинство идеите на XX конгрес на КПСС, докладът на Н. С. Хрушчов бяха оная жива вода, която лекува язвите на равнодушието, съдира закоравялата обвивка от сърцата, връща яснотата на погледа и хуманната същност на идеала. Всичко това е вече история — но каква история! Когато един от изказалите се на XXII конгрес заяви, че след смъртта на Ленин не е имало друг конгрес с такова историческо значение, ние бяхме малко смутени, искахме да вярваме, но не бяхме докрай убедени. Постепенно в съзнанието ни се възправяше целият ръст на правдата.

Ние, комунистите, имаме ясен възглед за ролята на личността и народните маси в историята и най-добре знаем до къде води всякакво преувеличаване ролята на отделната личност, превръщането ѝ в идол, възвеличаването ѝ до фантастични размери. Но абсолютно безспорни са личният принос, личното мъжество и безстрашие на Никита Сергеевич Хрушчов, проявени така ярко на XX конгрес на КПСС. Дълбоко свързан с народа, способен да се слива с него, да разговаря с него без всякаква дистанция, като равен с равните, всмукал в себе си народните сокове, формирал драгоценните черти на народния характер, той внесе нов стил в цялата дейност на партията и държавата, във вътрешната и външна политика, в стопанството и идеологията. Този стил, ленинският, е пълно отрицание на методите и похватите, на идеологията на култа. Той носи чертите на ленинската мъдрост и проницателност, на една принципна широта и завладяваща хуманност, но същевременно в него се чувствува и личният темперамент, личната пламенна енергия на Хрушчов, неговият размах и далновидност. Той говори за държавен деец и революционер, който вижда най-сигурните пътища и средства за издигане престижа на Съветския съюз, за влиянието на нашите идеи. Такъв беше случаят и с речта му в ООН, пред пратениците на целия свят, против колониализма, за пълното му ликвидиране като позор на нашето столетие. В целия комплекс от идеи, разработени и издигнати от XX конгрес на КПСС, се чувствуваше участието на Н. С. Хрушчов: възстановяването на ленинските норми в партийния и държавния живот, разобличаването на произволите и престъпленията на култа и отхвърляне на напластените от него догми, принизяващи ролята на трудещите се в изграждането на социализма и комунизма; политиката на мирно съвместно съществуване, признаваща икономическото съревнование за най-сигурен път, по който комунизмът ще докаже превъзходството си и ще победи; идеята за предотвратяване на термоядрената война и много други. Той неведнъж бе неуморен агитатор на комунизма в крепостите на капитализма. Неговото пламенно, подкупващо с искреността си и доходчивостта си слово оставяше неотразимо впечатление у слушателите му. Никога в живота на съветското общество не се е чувствувал така

силно духът на постоянно движение, изменение, обновление, както през последните 8—10 години. Никога стопанските планове не са били толкова смели и величествени и толкова реални, а очертанията на комунистическото бъдеще — толкова ясни и близки. Великият строителен план до 1980 г. и новата програма на КПСС са наистина триумф на новата ленинска политика, възглавена от Н. С. Хрушчов. Благодарение на тази политика в света побеждават идеите на мира и мирното съвместно съществуване, все по-голям брой хора разбират безсмислеността на студената война и необходимостта от борба срещу опасността от горещата война, която може да бъде само термоядрена. Благодарение на тази политика укрепна в непобедима сила световната социалистическа система, отношенията между социалистическите държави се очистиха от всякакви наслоения и са братски, искрени, непоклатими. Благодарение на тази политика, с нейната могъща подкрепа се шири делото на свободата по света, възникват една след друга нови държави в Африка, рушат се тиловете на империализма. Победата на революцията в Куба и на въоръжената националноосвободителна борба в Алжир са органично свързани с действието на тази политика.

Има моменти в световната история, когато се извършват най-опасни завои, вземат се съдбоносни решения, напомнящи (макар и с по-други мащаби и съдържание) „звездните мигове на човечеството". Такъв остър завой бе Караибската криза през октомври 1962 г., когато смразяващият лъх на една връхлитаща катастрофа вече се усещаше и човечеството бе спасено благодарение на хладнокръвието, мъжеството, мъдростта на ленинската политика на Съветския съюз. Още са пресни в паметта ни облекчението, дълбоката въздишка на милиони хора от щастливата развръзка. Тогава философи и политици от цял свят изразиха своята признателност на Н. С. Хрушчов, отбелязаха неговия хуманизъм и самообладание, високото му чувство на отговорност пред историята, пред човечеството.

Трудно можем да си представим целия стремителен възход на Съветската страна, огромните промени в нея без ленинската политика на КПСС, чийто най-бележит творец днес е Н. С. Хрушчов. Новите жилищни квартали и дворците на науката, гигантските водни електроцентрали, фантастичните космически полети, повишеното жизнено равнище, демократизирания обществен живот, успехите на изкуството и литературата, огромния международен престиж на Съветския съюз — всичко това е плод на оня решителен поврат, обявен на XX конгрес на КПСС, който удесеторява силата на партията и на новия социалистически строй, плод на творчески разбирания и творчески прилагания марксизъм. Марксизъм не на цитатите с 50 и 100-годишна история, а постоянно обогатявания от вечно зеленото дърво на живота, постоянно оплодотворявания от практическия опит на масите, способен непрекъснато да се обновява, да възприема прогресивните завоевания на човешката мисъл. Марксизъм, който изхожда от известната максима: най-добре пази наследството оня, който го развива, който не се бои от новите проблеми и загадки на живота и не се отнася към него като закоравял фанатик, трепери със страхопочитание пред непокътнати скрижали. Съвременните догматици бързат да заклеймят всяка нова мисъл, всяко ново завоевание на творческия марксизъм — било в идеологията, било в политиката. А творческият марксизъм воюва непоколебимо както с ревизио-

низма, с отстъплението от ленинската партийност и компромиса с буржоазната идеология, така и с догматизма.

Няма по-убедителна оценка, по-искрена похвала за един крупен деец на международното работническо движение, възглавил първата в света социалистическа държава, която скоро ще навърши половин век, от тая на един млад ръководител на млада, с неизстинала още лава революция, с незаглъхнало ехо от вчерашните партизански сражения. Този млад ръководител — Фидел Кастро — колкото легендарен, толкова и земен, обаятелен, всеотдаен, с пламтящо сърце каза неотдавна по московската телевизия: „Уважението и симпатията не могат да се създадат изкуствено. Работата е там, че има хора, които притежават тая способност, това качество. И Никита Хрушчов притежава в огромна степен тази способност да извиква към себе си уважение и симпатия, защото и самият той се отнася така към другите. . . Аз говоря за изключителния му ум. Моето лично мнение за него е: той е забележителен ръководител, притежаващ всички изключителни качества на един ръководител; аз се възхищавам от тези негови способности, които се проявяват във всичко. Освен това неговият ум е съчетан с други необходими за ръководителя качества — младежки плам, младежки дух, голяма енергия, неуморимост — в които той се съревноваваше с нас. . . Аз мога с пълно основание да се възхищавам, мога с пълно право да давам оценка и да се възхищавам от човека, който е съчетал в себе си толкова прекрасни качества: ум, прекрасен характер, доброта, сила — качества, които правят от него голям ръководител. И колкото повече опознавам другаря Никита Сергеевич, колкото повече общувам с него, с толкова по-топло чувство се отнасям към него, толкова повече се възхищавам от него, толкова по-високо мнение се съставя у мене за него като човек.“

Едва ли е нужно да се говори колко много е допринесъл Н. С. Хрушчов за развитието на съветската наука, особено за нейното стремително излизане на първо място в света. Няма я оная оракулска самоувереност и всезнайство, потискащи научната мисъл, създаващи за нея прокрустови ложета, разрешаващи по административен път главните проблеми на науката, организиращи дискусии с предварително взети решения, имащи за цел да наподобяват борба на мнения. . . Тъкмо другарят Хрушчов осъди най-решително един съветски учен, монополизирал за себе си своята специалност, който наричал всички другоячемислещи врагове на съветския строй. . .

А колко много се измени обстановката в литературата и изкуството! Отново съветското кино си възвърна предишния авторитет и всеобщо признание, помръкнали по времето на култа, отново съветските поети събират многохилядни аудитории, както по времето на Маяковски, а от театралните сцени се разнася живото, пламенно, искрено слово на нашия съвременник, строящ комунизма. Разкрепостяването в изкуството, отхвърлянето на посредствеността, бездарието, голата илюстративност създадоха условия за възникване на голямо изкуство и за истинска успешна борба с попълзновенията на модернизма, на буржоазната идеология, които искат да пуснат отровни капки в жизнения, цъфтящ организъм на революционното изкуство в Съветския съюз. В последната си реч, посветена на борбата срещу абстракционизма и модернизма др. Хрушчов каза: „Само бележити произведения с голям революционен, съзидателен патос стигат до глъбините на душата и съзнанието на човека, пораждат в него всички граждански чувства и решимост

да се посвети на борбата за щастието на хората. Авторите на такива произведения достойно, заслужено се ползуват с признателността на народа. Към създаване на творби с такава висока идейност и художествена сила на въздействие върху умовете и чувствата на хората комунистическата партия призовава писателите, художниците, композиторите, дейците на киното и театъра.“ В тая реч Н. С. Хрушчов отхвърли идеята за мирно съвместно съществуване на различните идеологии в изкуството и отново посочи принципите на партийността и народността като основни и решаващи за художниците социалистически реалисти. Тази реч намери широк отзвук у нас и подпомогна борбата, която води нашата партия срещу проникване на буржоазната идеология, на безидейността и пасивното отношение към големите задачи на нашето време сред някои художествени творци. Другарят Тодор Живков посочи в своята реч от април м. г., че политиката на КПСС в областта на културата и изкуството е и наша партийна политика.

Н. С. Хрушчов е не само голям държавник, пламенен комунист, любим ръководител, бележит борец за тържеството на комунизма. Той има и пряко отношение към това, което става у нас, в България, която той е посещавал вече няколко пъти. Към нас, българите, към българските комунисти, към нашата родина той неведнъж е изразявал най-топли чувства, неведнъж е проявявал най-щедра отзивчивост и обич, радвал се е на нашите успехи. В негово лице имаме верен и голям приятел — приятел от сърце, приятел при всички обстоятелства. Последното посещение на нашата делегация в Москва, начело с др. Тодор Живков, още веднъж потвърди братските, неизбледняващи, неподвластни на никакви бури чувства, които свързват двата народа, двете партии.

Зад радостната дата — 70-годишнината на Никита Сергевич Хрушчов — стои едно голямо тържество, което й придава особен смисъл — тържеството на ленинизма, изумителния възход на Съветската страна през последните десет години. С това тържество, с този възход се измерват заслугите на исторически деец от величината на Н. С. Хрушчов.

ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО — КРЪВНО СВЪРЗАНИ С ЖИВОТА И БОРБИТЕ НА НАРОДА

Тодор Живков

Приветствено слово на приема по случай 50-годишнината от основаването на Съюза на българските писатели, произнесено на 19 ноември 1963 г.

Другарки и другари,

На сегашната наша среща в чест на 50-годишнината на Съюза на българските писатели с председателя на Комитета по културата и изкуството др. Петър Вутов започнахме спор. Помолих го да ми даде по-късно думата, за да мога съответно да се подготвя и да вляза, така да се каже, в тон. Но той ми каза: „Не може, другарю Живков, защото и председателят на Съюза на българските писатели др. Камен Калчев ще говори, и други другари ще говорят, а ще има и литературна програма.“ Изглежда, както поне разбрах от информацията на др. Вутов, днешната среща ще бъде по-тежка и от снощното ваше тържествено събрание. *(Весело оживление. Ръкопляскания).*

Вторият въпрос на нашия спор с др. Вутов се отнася до това — дали да вдигна само тост, или да произнеса реч. Не знам защо др. Вутов, като ми дава думата, ме ограничава и ми внушава да вдигна наздравица. Не бих могъл да си представя как вие, писателите, бихте съществували, ако не пишете, и как ние, политическите и държавни дейци, бихме съществували, ако не произнасяхме речи. Та нали с това си изкарваме хляба. *(Весело оживление. Ръкопляскания).*

Драги писателки и писатели,

Скъпи другарки и другари,

Уважаеми гости,

Изпълнявам едно приятно поръчение на Централния комитет на Българската комунистическа партия, на народното правителство и на моите другари — членове на Политбюро и секретари на Централния комитет на партията, които присъствуват на тази среща. Приветствувам ви най-сърдечно, топло бащински — имам предвид партията, приятелски — имам предвид нашето другарство и връзки, по случай славния 50-годишен юбилей на Съюза на българските писатели. *(Продължителни ръкопляскания).*

Бих желал да ви изкажа нашата благодарност, благодарността на партията, на правителството и на целия народ за огромното ваше дело,

с което сами сте се натоварили като помощници на партията — делото на българската литература, изкуство и култура, за благородната ви и всеотдайна работа в една от най-трудните области — духовното израстване и комунистическото възпитание на новия човек. *(Бурни продължителни ръкопляскания).*

Литературата, изкуството и културата са били, са и ще бъдат винаги близко и кръвно дело на партията. И в миналото, и сега тя е подкрепяла и ще подкрепя усилията на творците за правдиво, пълнокръвно и всестранно изображение на народната съдба, за създаване на обаятелния образ на човека-борец, на човека — строител на своето настояще и бъдеще. *(Ръкопляскания).*

Повече от месец — на срещи и по страниците на нашия печат — вашият юбилей е в центъра на вниманието на културната ни общественост. Това е справедливо. Като партия и като страна ние се гордеем, че преди 50 години българските писатели сложиха началото на своя организация, създадоха свой съюз. Малко са страните, в които писателите имат такъв дълголетен съюз. *(Ръкопляскания).*

Образуването на Съюза на писателите преди 50 години не е случайно, а закономерно явление.

Известно е, че още през турското робство българският народ създаде своя революционно-демократична организация, начело на която застанаха такива исторически личности — основоположници на нашата литература, като Георги Сава Раковски, Христо Ботев, Любен Каравелов, Захари Стоянов и други. В тази бурна епоха младата българска литература беше могъщо оръжие в революционната борба, важен фактор за формиране на националното съзнание на народа. Най-добрият пример на сливане на поезията с революцията, с националноосвободителната борба на народа е поезията на Христо Ботев. Нейната революционна наситеност и високо художествена изразителност определя пътя и пътя на истински народната литература.

След освобождението от отоманско иго, с появата на марксическа партия и на революционно работническо движение у нас, ролята на прогресивната литература, опряна на здравите традиции от преди освобождението, още повече порасна. При тези условия, под влияние на демократичните движения и организации, под влияние на организираната борба на народа така рано, естествено и обяснимо, възникна и Съюзът на българските писатели.

Централният комитет на Българската комунистическа партия напълно споделя дадената на тържественото ви събрание оценка, че животът и работата на съюза през тези пет десетилетия са действително благородни, че неговата разнообразна дейност е дълбоко народна. Като червена нишка в развитието на съюза, в развитието на литературата и изкуството в България преминава реалистичната традиция. Вярно е, че имаше известни колебания, смущения, поддаване в някои периоди на влиянието на символизма и други „модерни“ за времето си течения в литературата и изкуството, че отделни писатели допускаха в творчеството си отклонения, които бяха в разрез с народните интереси. Но това бяха изолирани явления. Главното е, че голямото мнозинство от нашите писатели бяха искрено предани на народа, кръвно свързани с него. Най-талантливите писатели стояха здраво на реалистични позиции, не се чуждееха от нашия народ, от неговите борби, от неговата съд-

ба; съдбата, страданията и въжделенията на народа бяха и тяхна съдба, техни страдания и въжделения *(Продължителни ръкопляскания)*.

Не успяха опитите на буржоазните правителства, на военно-фашистката диктатура в България да отклонят Съюза на писателите от неговия народностен път, не успяха да го превърнат в слуга на фашизма и на двореца. И трябва да подчертаем, че ако българската художествена интелигенция се развиваше така последователно и в по-голямата си част стоеше на прогресивни, реалистични позиции в литературата и изкуството, главна заслуга за това има не друг, а партията на българските комунисти. *(Ръкопляскания)*. Чрез писателите-комунисти, чрез прогресивните, верните на народните въжделения писатели, чрез съюза на трудово-борческите писатели, чрез своите боеви, забранявани, спирани и жестоко преследвани от фашистката власт и отново възкръсващи литературни издания, с цялата своя мъжествена революционна борба Българската комунистическа партия формираше духовната атмосфера в страната, оказваше неотразимо влияние и ръководство за правилното развитие на българската литература, изкуство и култура. *(Ръкопляскания)*.

В дните на вашия юбилей вие отправихте топли думи на благодарност към партията. Вие също така отдадохте заслужена почит и признателност на Димитър Благоев, на Георги Бакалов, на Тодор Павлов. И това е съвършено правилно. Защото трудно можем да си представим, другари, развитието на Съюза на българските писатели, на нашата литература и изкуство, на нашата култура изобщо без Димитър Благоев, без Георги Бакалов, без Тодор Павлов. *(Продължителни ръкопляскания)*.

Димитър Благоев, Георги Бакалов, Тодор Павлов са гиганти на културния фронт, гордост за прогресивната ни интелигенция, за нашата работническа класа, за българския народ, гордост за нашата комунистическа партия. Със своята вярност към марксизма-ленинизма, с изключително богатата си ерудиция и страстна партийност те неуморно и безстрашно воюваха с буржоазната идеология, за утвърждаване на великите идеи на комунизма, разчистваха пътя за развитието на социалистическата литература, изкуство и култура. *(Продължителни ръкопляскания)*.

След Девети септември 1944 г., в обстановката на бурния строителен подем, Съюзът на българските писатели действително разгърна своите сили. В неговата работа настъпи прелом. Той стана надежден помощник на партията в борбата за изграждане на новото общество, за укрепване и развитие на социалистическия обществен строй, за успешното извършване на социалистическата културна революция.

Ние оценяваме по достойнство огромната дейност, която вие вършите. Доволни сме от развитието на работите във вашия съюз, от успехите на нашата литература и изкуство. Литературата и изкуството вървят по верен път, развиват се в правилна насока. По-дълбоки и по-тесни стават техните връзки с живота, със социалистическата наша действителност. Задълбочава се техният интерес към народния живот, към най-различните негови страни. Расте и художественото майсторство на нашите творци. Повишава се възпитателната роля на литературата и изкуството. Появиха се немалко нови хубави творби — плод на вдъхновения труд на наши писатели, художници, композитори, техен патриотичен принос в строителството на новия живот.

Със своето творчество нашите писатели, нашите творци показаха, че те от сърце са верни на правдата на нашия, на социалистическия живот, предани са на партията и народа. Най-добрите произведения на литературата и изкуството станаха неделима част от духовния живот на новия човек — труженик на социализма. Нашите писатели, нашите дейци на изкуството с благородното си дело заслужиха признанието и любовта на партията и народа, а това е най-високата и най-ценната награда за всеки истински художник. *(Ръкопляскания)*.

Не бива да се забравя, че едновременно с развитието на нашата икономика, с растежа на стопанските успехи ще се издига все повече жизненото равнище на народа, ще растат неговите духовни и културни нужди, неговите потребности от произведения на литературата и изкуството, ще се увеличава търсенето на хубави романи, повести, разкази и стихове, на хубави музикални произведения, на нови интересни и съдържателни театрални, оперни и балетни постановки и кинофилми. И в бъдеще, драги другарки и другари, Централният комитет на партията и правителството ще ви оказват всестранна помощ във вашата високоотговорна и народополезна работа за развитието и разцвета на българската литература, на българското изкуство и култура. *(Ръкопляскания)*.

Ние никога няма да допуснем да се възкресят старите, чужди на марксизма-ленинизма методи, които съществуваха неотдавна на културния фронт и във всички сектори на нашата работа. Партията веднъж завинаги е осъдила и отрекла тези методи и прави всичко възможно те да бъдат преодолени докрай.

Едновременно с това обаче ние не можем да се съгласим с някои хора, които смятат, че Централният комитет на партията не трябва да се интересува, че трябва да стои настрана от работата на писателите, композиторите, художниците, от работата на дейците на изкуството и културата в нашата страна. Това в никакъв случай не можем да направим. С други думи казано, от нас се иска невъзможното, ако се иска това. И вие знаете, че подобно искане, подобно условие не бива да се поставя, тъй като ние, което е съвършено естествено, няма да го приемем. Защо? Защото нашата партия, Българската комунистическа партия сега отговаря буквално за всичко в страната, за цялостното развитие във всички области на социалистическото ни общество. Тя отговаря и за развитието на културния фронт, за идеологическата работа, на която ние придаваме огромно значение и която цели възпитанието на новия човек — строител на социализма и комунизма. На нас не ни е безразлична съдбата на българската литература и изкуство. Ние добре познаваме тяхната сила и влияние, ролята им за идейното и естетическото възпитание на народа, за да ни е безразлично в какво направление се развиват те. Не можем да стоим встрани и да гледаме равнодушно как някои творци изостават, затъват в дребнотемие, в поддържане на образци със съмнителна стойност, в описателство и напразно пропиляват своите дарования. Дейците на литературата и изкуството са национален, партиен капитал. Литературното дело, както учи Ленин, е част от общото партийно дело. Ето защо, както досега, така и за в бъдеще едно от главните условия за успешното развитие на литературата и изкуството е партийното ръководство, непрестанните грижи на комунистическата партия за хората на изкуството и културата.

Известно ви е, че след Априлския пленум на Централния комитет на партията у нас в широки мащаби се извършва процес на демокра-

тизация във всички сектори на живота. В това отношение вземаме допълнителни мерки за по-нататъшното развитие на социалистическата демокрация. Българската литература, изкуство и култура не могат да се развиват успешно, ако не се осъществява последователно демократизацията в нашата страна. И ние сме особено радостни, че огромната част от нашите творци правилно разбират усилията на Централния комитет на партията и правителството в тази насока. Другояче не може и да бъде. Между нас и вас, другари, има пълно единство, ние служим на едно дело, на една кауза — изграждането на щастието и благоденствието на нашия прекрасен, трудолюбив народ — строител на социализма и комунизма. *(Продължителни ръкопляскания)*. Наши те писатели, нашите творчески работници още по-тясно се сплотиха около комунистическата партия, засили се и укрепва с всеки ден единството на художествената интелигенция с партията и народа. А това без съмнение ще допринесе за нови, още по-значителни творчески успехи на родната литература, изкуство и култура.

Централният комитет на партията издигна в средите на творческата интелигенция лозунг „Повече между народа, по-близо до живота!“

Какво имаме предвид, какво съдържание влагаме в тоя лозунг?

Ако вземем този лозунг откъснато, може да се сметне, че се отнася просто за отиване по-често между хората. Разбира се, трябва да се отива при хората, в провинцията, в завода, в ТКЗС, на строителния обект, да се сяда на тяхната трапеза — на село, в града, сред работниците, сред интелигенцията. Това е хубаво, но е недостатъчно.

Дейците на литературата и изкуството ще успеят да отговорят на призива на партията за дълбоко опознаване и високо художествено отразяване на живота само тогава, когато бъдат неотделима частица от общото движение напред към комунизма, когато активно, с цялата си душа и сърце участвуват в социалистическото строителство, слеят се с помислите и делата на партията и народа, на нашето време. Тогава народните въжделения, трудностите, героизмът и успехите по нашия път ще бъдат почувствувани от тях като свои, те ще станат и тяхна съдба. Съдбата на народа, на родината, повелите и предначертанията на партията — ето кое трябва да бъде основно съдържание на литературата и изкуството. И тогава в художествените произведения ще се открои с цялата си красота, с новата си душевност и комунистическата си извисеност образът на нашия съвременник.

Когато издигаме лозунга „Повече между народа, по-близо до живота“, ние имаме предвид, че по своята същина той преди всичко означава в произведенията на литературата и изкуството да навлезе мощният патос на огромната работа, която извършва сега нашият народ за изграждането на новото общество — работа, свързана с големи трудности, но по своя размах действително грандиозна и изпълнена с масовия героизъм на трудещите се. Народът ни осъществява едно историческо дело.

Ще ми позволите да посоча някои конкретни примери, да се спра на някои най-важни задачи, които сега решаваме и които са венец на досегашното наше строителство, основа за по-нататъшното развитие на производителните сили в България, за изграждането на материално-техническата база на социалистическото общество и създаване на условия за постепенно преминаване в бъдеще към строителството на кому-

листическото общество, основа за нов възход на социалистическата ни литература, изкуство и култура.

Да вземем „Марица-изток“ — базата за производство на нашата електроенергия, за осигуряване на нашия енергиен баланс. Без „Марица-изток“ няма да има достатъчно каменни въглища, няма да има електроенергия, няма да има машиностроене, няма да има развиващо се и преуспяващо селско стопанство. Вие знаете, че решение за изграждане на тоя обект се взе след Априлския пленум на ЦК на БКП. Тогава някои другари „доказваха“, че разработването на „Марица-изток“ било авантюра. На пръв поглед те като че ли имаха известно основание. Защо? Защото трябваше да направим огромни капитални вложения за производство на електроенергия върху основата на такива нискокалорични въглища, каквито не се използуват никъде в света. Но имахме ли друг изход? Нямахме. Природата ни е обидила, като ни е дала най-лошокачествени въглища с калоричност 1 100—1 300 килокалории. А въпросът с електроенергията трябваше да бъде решен и ние бяхме принудени да използуваме тези именно въглища.

Какво е сега положението? Тази година ние получихме общо в страната 22 милиона тона каменни въглища, а до 1970 г. е предвидено само от „Марица-изток“ да получим 25 милиона тона въглища. Каква е тяхната себестойност? Те са далеч по-евтини, отколкото пернишките въглища. Ние произвеждаме сега над 7 милирада киловатчаса електроенергия. Предвидено е към 1970 г. само от „Марица-изток“ да получим 8—10 милиарда киловатчаса електроенергия. Каква е себстойността на тази електроенергия? Много по-ниска, отколкото на централите, които работят с висококачествени въглища, чиято електроенергия струва 1,6 стотинки киловатчаса. Електроенергията от „Марица-изток“ струва по 0,9 стотинки киловатчаса и по себестойност се приближава към електроенергията на водните електроцентрали, която е 0,6 стотинки.

Е, кои бяха прави всъщност за „Марица-изток“? Тия ли, които се колебаеха? Не. Както виждате, право беше партийното ръководство, което събра кураж и се зае въпреки трудностите да изгражда комплекса. Но лесно ли е да се строи такъв енергиен комплекс като „Марица-изток“? Не е лесно! Нужен е истински героизъм! Аз ходих там, когато се започваше работата, ходих и една година след това и видях при какви тежки условия живееха и се трудеха работниците. С голям ентусиазъм те отидоха да работят на гола поляна, при, бих казал, ужасни условия. Сега „Марица-изток“ е рентабилен обект, условията на работа са значително подобрени, но все още е тежко и хората проявяват героизъм, превъзмогват големи трудности. Ние още сме длъжни към строителите на „Марица-изток“.

Това е едното чудо, което нашият народ върши с помощта на Съветския съюз.

Второто чудо е нашата черна металургия. Какви ли не приказки и слухове се разпространяват за Кремиковци. А Кремиковци е стълб на материално-техническата база не само на социализма, но и на комунизма. Преди да започнем строежа, ние се сблъскахме с колебания, с неверие и на наши хора, и на чужденци. Казваха ни: защо се захващате с този обект при такава бедна руда, в която металът е само 30—31%? Въпреки това партийното и държавното ръководство реши да се започне работа на Кремиковци. Със съветска помощ

ние строим сега този гигант и ще го завършим. Носят се слухове, че уж били бедни запасите от руда, че много скоро щели да се изчерпят. В световната практика се разработват находища със запаси за 30—35 години. А у нас досега са разкрити запаси за около 50 години. Изследванията продължават и няма никакво съмнение, че тези запаси ще се увеличат. През следващата година по плана ние ще задоволяваме нашите нужди от черни метали вече 44%, през 1965 г. — 53%, през 1966 г. — 73% и през 1970 г. — 100%. *(Продължителни ръкопляскания).*

Ето, другари, какво значи за нас Кремиковци. Кремиковци — това е наш собствен метал. Някои казват: да, но той ще бъде скъп. Нищо подобно! Още при завършването на първия етап, когато ще получаваме 1 милион тона прокат, това ще бъде рентабилен завод, а когато се завърши целият комплекс Кремиковци, когато производителността на труда се увеличи 2,5 пъти, това ще бъде металургичен комбинат със световна рентабилност.

Металургичният комбинат в Кремиковци е гордост на нашата страна и народ, наша материална опора и база.

Но не само за Кремиковци можем да говорим с гордост и упование.

Да вземем цветната металургия. Нейните основи бяха положени още когато беше жив Георги Димитров, при това също с руди, бедни на метал. Сега експлоатираме руди с 2—2,5% съдържание на метал. И в това отношение природата ни е обидила. Но ние създадохме цветна металургия, решихме въпроса за цветните метали. Сега на основата на черната и цветната металургия развиваме нашето машиностроене. В 1960 г. произведохме машиностроителна продукция за 560 милиона лева. За 1964 г. е предвидено да се произведе машиностроителна продукция за 1 милиард и 56 милиона лева, а в 1970 г., за повече от 2 милиарда и 800 милиона лева. С други думи, през 1970 г., машиностроенето ще заеме в общия обем на промишлеността около 20%, а в нашия износ — 43%.

Да вземем и химията. Можеше ли да става дума за химическа промишленост у нас, ако не бяхме почнали строежа на Кремиковци, ако нямаше „Марица-изток“, ако не бяхме се заели сериозно с въпроса за нефта и с природния газ? Кремиковци създаде условия за развитието на редица химически производства. Със строителството на нефтохимическия завод край Бургас и с природния газ и нефта, които получаваме и чийто добив има условия да се разшири, ние създадохме предпоставки за развитието на нашата химическа промишленост. Вчера се получи съобщение, че вече и от втора сонда в Долни Дъбник блика нефт. *(Продължителни ръкопляскания).* Сега се обработва трета сонда, а след няколко седмици може би и четвърта сонда ще влезе в експлоатация. По всичко личи, че Северна България лежи върху нефт и природен газ. Целият въпрос е там, че тяхното изваждане е скъпа работа. Но почнат ли да се експлоатират — нефтът и природният газ представляват златна мина. Ние се обърнахме към Съветския съюз с молба да ни окаже допълнителна помощ, за да форсираме производството на нефт и газ. Имаме сведения, че Съветският съюз ще удовлетвори нашата молба. *(Бурни ръкопляскания).*

Ние строим модерни предприятия, предстои строителството и на други през 1964 и 1965 г., за да решим в течение на три, не повече, години въпроса за пластмасите, за синтетичните влакна, а след това и за

синтетичния каучук и минералните торове. Вече сме създали необходимата база за бързо развитие на нашата химическа промишленост.

Да споменавам ли нашето огромно за мащабите на страната хидромелиоративно строителство, за нашите крупни язовири и водноенергийни каскади, които изменят природата и икономиката на родината?

Всички тези крупни строежи са не само материални обекти, другари, не само гигантски стълбове на нашата икономика. „Марица-изток“, Кремиковци, Нефтохимическият завод, предприятията на цветната металургия и машиностроенето, нефтодобивът, големите хидромелиоративни обекти са и школа за нашия народ, за нашата младеж. Ние създадохме собствени кадри в областта на цветната и черната металургия, създадохме и наши специалисти, учени със световна известност в областта на енергетиката и хидромелиоративното строителство.

Не може човек да не се удивлява, като вижда какви големи задачи решава нашият народ през последните няколко години под ръководството на Българската комунистическа партия! Каква огромна енергия, труд, воля проявяват партията и народът! Решаването на такива грандиозни проблеми не е лека работа. То е съпроводено с трудности, ако щете, даже и с отделни грешки. Но това ли е главното и същественото? Главното и същественото е това, което създава нашият народ: той поставя здравия темел за по-нататъшното ни развитие по пътя на социализма и комунизма. Не случайно сега Централният комитет на партията възложи на специална комисия да разработи проектопрограма за по-нататъшно подобряване на жизненото равнище на нашия народ в близките години, на първо място чрез намаляване на цените на потребителните стоки. *(Продължителни ръкопляскания)*. Това е напълно възможно, защото с труда на народа са създадени огромни производствени фондове, които непрекъснато се увеличават.

Всеки народ е способен да извърши чудеса, щом бъде поставен при съответни условия, щом се създадат необходимите обществено-икономически и социални предпоставки, тъй като народите творят историята и движат напред човешкия прогрес. С „Марица-изток“, с Кремиковци, с цветната металургия, с химията нашият народ, братски подпомаган от Съветския съюз, в сътрудничество с други социалистически страни върши в условията на социализма истински подвизи, истински чудеса. *(Ръкопляскания)*.

Ето, другари, какво имаме предвид, когато издигаме лозунга за свързване на дейците на литературата и изкуството с народа, за опознаване на живота.

Наистина какво широко и плодоносно поле лежи пред всеки писател и поет, пред всеки творец за пълна изява на способности, дарования и талант, за дръзновена творческа мисъл, за вдъхновен труд и подвиг. Какви само възможности се разкриват пред литературата и изкуството, когато те действително се обърнат към живота и борбите на народа, към съвременността. Художник, който се опитва да избяга от съвременността, от нейните големи теми, неизбежно се откъсва от живота, откъсва се от от голямото изкуство.

Оптимистичен, жизнен и бликащ от неизчерпаеми сили е нашият, социалистическият строй. Оптимистичен, жизнен, утвърждаващ е и трябва да бъде и характерът на нашата социалистическа литература, изкуство и култура. Ето защо така горещо апелираме към писате-

те и към другите творци да утвърждават положителното начало в живота, прогресивното в развитието на нашата страна, това, което създава условия за щастието и благоденствието на българския народ, това, което представлява истинска школа за неговото възпитание и напредък. Ето защо ние сме преди всичко за тоя „жанр“, който утвърждава нашия живот. Когато съществуваше капитализъм, ние го критикувахме, жигосвахме го, сочехме неговите недъзи, разобличавахме порочните основи, експлоататорския характер на капиталистическия обществен строй. Сега нашата основа е друга, здрава, социалистическа основа. Тя, тази основа, трябва да се утвърждава, нужно е все повече да се сплотява народът и да се възпитава той в комунистически дух.

Разбира се, потребно е да се показва и бичува и всичко онова, което противодействува на движението на нашето общество напред, което пречи на строителството на социализма и комунизма. Партията поддържа и художествени произведения с най-остра критическа насоченост, стига те да са правдиви, стига тяхната критическа насоченост да е жизнеутвърждаваща и да спомага за укрепване на нашия строй. Ние сме за мъжествена, героическа и правдива литература и изкуство, на които е чужда всякаква фалшивост — и лакирането на действителността, и безизходният песимизъм, и вредното черногледство и отрицание.

Литературата и изкуството трябва да помагат на трудещите се да виждат голямото, основното в нашия живот, да ги вдъхновяват и водят напред, да им помагат правилно да преценяват и да отсейват дребното и временното, което често пъти в очите на някои хора засланя голямото. Разбира се, такива хора, които заради дребното, временното не виждат главното, могат да се окажат и между писателите. Но затова има писателски съюз, затова има писателска партийна организация — да помагат на писателите правилно да се ориентират, ярко да показват и страстно да защищават и утвърждават истината за нашето прекрасно време. В това именно се заключава историческата роля, призванието на нашите писатели. Писателят е и трябва да бъде борец, революционер на мисълта. И когато принципите на комунизма са се превърнали в лично убеждение на твореца, станали са негово кръвно дело, то такъв творец трудно ще отбиеш от правия път, той не ще се стъписа пред трудностите, не ще отстъпи пред тях.

Следователно огромна е ролята на писателския съюз, на писателите и въобще на всички творци в нашата страна. Радостно е, че Съюзът на българските писатели, неговото ръководство, партийната организация на писателите здраво държат за реалистичното начало в развитието на литературата и изкуството, воюват против всякакви идейно-естетически отклонения от основните принципи на социалистическия реализъм и марксистко-ленинската естетика и преди всичко против отклоненията от принципите на народността и партийността. И това е в интерес не само на развитието на нашето общество, на нашата литература, изкуство и култура, но и на развитието на самите творци.

Знае се, че някои наши крупни писатели в миналото, които сега сочим за пример, допуснаха известни отклонения и увлечения в своето творчество. Но с тези ли отклонения и увлечения останаха те за по-

коленията след своята смърт? Не, не с отклоненията и увлеченията оставиха те диря в нашата културна история.

Иван Вазов не остана с отделните патриотарски, шовинистически стихове, а с „Под игото“, с „Епопея на забравените“, с цялото свое дълбоко народно реалистично творчество.

Пею Яворов не остана с увлеченията си по символизма. Яворов живее сред народа с „Арменци“, с „Градушка“, с „На нивата“, със своите драми, с това свое творчество, в което намира отглас и е въплътена съдбата на народа и на прогресивната интелигенция от онова време.

Или да вземем писател като Пенчо Славейков. С какво живее и ще остане да живее той в съзнанието на поколенията? С „Кървава песен“, с „Ралица“, с „Бойко“, със „Сто и двайсет души“, с „Луд гидия“, които влязоха в съкровищницата на нашата литература, с всички онния творби, които по дух са близки до народа, до традициите на прогресивната българска, руска и световна реалистична литература, а не със своите индивидуалистично-рационални „прозрения“.

Или Димчо Дебелянов. И той имаше увлечения, създаде някои произведения, в които намериха отражение мъртвите схеми на символизма. Но Димчо Дебелянов за нас е близък и ни вълнува със своите топли, прекрасни човешки песни за майката, за обичта към майката, за обичта към любимата жена, за обичта към другаря.

Или Пеню Пенев. Имаше отделни негови песимистични произведения. Но сам Пеню Пенев в края на младия си живот ги осъди в своята поетическа изповед. И той остана и ще остане с възторжените си стихове за Димитровград, за цялото наше социалистическо строителство. Новото издание на неговите стихове се разграби буквално за няколко часа. Аз получавам писма от читатели с молба да им помогна да си набавят произведенията на Пеню Пенев. Тези именно негови стихове се четат от нашата младеж, обичани са от нея. С това остава в нашата литература и ще живее сред народа ни поетът Пеню Пенев. *(Продължителни ръкопляскания)*.

Няма съмнение, че творецът остава да живее в съзнанието на поколенията с онова творчество, което е кръвно свързано с живота и борбите на народа. Увлеченията и отклоненията — това са напразно пропилени сили, енергия, вдъхновение.

Опитът на най-прогресивната литература — съветската, опитът и на нашата собствена литература недвусмислено показва, че в наше време комунистическата идейност, изпитаният метод на социалистическия реализъм са единствената плодотворна основа за създаване на големи художествени произведения. А принципите на народността и партийността са живата душа на социалистическия реализъм. Методът на социалистическия реализъм е несъвместим с каквито и да било застинали догми и схеми. Това е художествен метод, който разкрива широки простори за смела изява на творческата индивидуалност, за многообразие на формите, жанровете и стиловете. Само върху основата на социалистическия реализъм днес могат да се създават дълбоко идейни и високо художествени произведения, които съчетават голямото обществено съдържание със съвършенството на формата, богатството на изразните средства и художественото майсторство.

Някои обаче се опитват да прекрояват социалистическия реализъм по своя вкус, да изменят, така да се изразим, неговата диаграма.

Ние временно изменихме диаграмата на хляба. Сложихме 10 на сто ечемик и 10 на сто царевица. Но ние знаем от собствен опит, че това не е същински хляб, знаем, че това може да бъде само временно. *(Весело оживление, ръкопляскания). А някои* смятат, че като поставят 50 на сто социалистически реализъм, а останалото примеси, с това правят новаторство, откриват нова линия в развитието на литературата и изкуството. Що за новаторство е това? Такова „новаторство“ твърде скоро остарява и се забравя; то умира, преди още да излезе на бял свят.

Другарки и другари,

Ние сме малък народ, малка страна, но сме създали голямо литературно богатство, което е наша национална гордост и което получи международно признание. А колко много сили и таланти има, за да умножаваме това богатство, да даваме и ние своя скромен принос в съкровищницата на световната литература и изкуство, в общата борба на народите за възтържествуване делото на мира и социализма.

Нашата партия и правителство високо ценят оная положителна роля, която Съюзът на българските писатели играе на международната арена, като един от челните отреди на художествената интелигенция в света. Ние се отнасяме напълно положително към контактите, които се създават и поддържат с други приятелски, прогресивни съюзи, среди и течения в целия свят и, разбира се, на първо място със Съветския съюз.

Нашият народ е свързан на живот и смърт със Съветския съюз. Традиционна дружба го свързва с братския руски народ, а сега — със съветските народи. *(Продължителни ръкопляскания).*

Българската интелигенция още от времето на своето зараждане от епохата на нашето Възраждане е кръвно свързана с руската култура, с руската интелигенция. Великите наши писатели, основоположниците на нашата литература израснаха и се оформиха идейно и творчески под непосредственото благотворно влияние на руската култура и до голяма степен именно на този факт се дължи дълбоко народният, реалистичният и прогресивен характер на нашата литература и изкуство. След Великата октомврийска социалистическа революция съветската литература, изкуство и култура дадоха могъщ тласък на развитието на революционно-пролетарската, на цялата наша прогресивна култура. Под тяхното огромно влияние нашата културна революция след 9 септември 1944 г. се развива с голям успех.

Днес нашият народ, интелигенцията, писателите, дейците на изкуството и културата са още по-крепко свързани със своите съветски братя. Нас ни обединяват една и съща идея, едни и същи цели, едно и също велико дело. Народна република България живее, строи, бори се и процъфтява, свързана навеки със Съветския съюз. Иначе и не може да бъде, другари. Друг път за нас няма и не може да има! *(Бурни, продължителни ръкопляскания).*

Много е радостно, че на това тържество по случай 50-годишнината на нашия писателски съюз присъствуват делегации от чужбина и преди всичко делегации от всички балкански страни. Двадесет години

вече изминаха от втората световна война; ние, политиците и държавниците от балканските страни, не намерихме време и възможност да се срещнем, а вие, писателите, се срещнахте. Не само се срещнахте но въпреки различията в политически убеждения и религиозни възгледи намерихте и общ език, защото ви сближава любовта към собствените ви народи, уважението към самобитните национални традиции и културно богатство на всяка страна, стремежът към мир и разбирателство, към прогрес и добруване на народите. Много хубаво, другари! *(Продължителни ръкопляскания)*. Нека този дух на дружба, на взаимно уважение и взаимно разбирателство да крепне и се развива, нека се разширяват връзките между дейците на прогресивната литература, изкуство и култура, между писателите и културните дейци от балканските страни! *(Ръкопляскания)*.

Дълбоко съм убеден, че с развитието на дружеските отношения и между писателите от балканските страни, и между професионалните съюзи, и между младежките и спортните движения, с все по-голямото разширяване на икономическите връзки и културния обмен между балканските народи ще се създадат условия да се срещнем и ние, председателите на министерските съвети на балканските страни. *(Продължителни ръкопляскания)*. Какво лошо има, ако се съберем в Анкара и пием турско кафе, ако се съберем в Букурещ и пием цуйка, ако се съберем в Белград и пием сливовица? *(Весело оживление)*. Бихме могли да се срещнем и в София, и в Тирана, и в Атина. В България също има сливовица, а в Албания има хубави вина, в Гърция — мастика. *(Весело оживление)*. Какво по-хубаво от това — да се съберем и заедно да обсъдим въпросите за укрепване на мира на Балканите, за подобряване на добросъседските отношения и засилване на взаимните връзки между балканските народи? Това време ще дойде. То не може да не дойде. Такъв е обективният ход на общественото развитие и ние работим и ще работим в това направление. *(Ръкопляскания)*.

Другарки и другари,

Изглежда, че др. Петър Вутов е имал основание да се тревожи и да ме ограничава, тъй като е почувствувал, че аз цяла реч ще произнеса. Той предварително ме запита дали имам готов, написан текст. Отговорих му, че за съжаление нямам нищо написано. *(Весело оживление)*. Разбира се, не съм в числото на тия, за които се казва — да те пази господ от писана реч на Иван и неписана реч на Стоян Не можем да не признаем, че др. Вутов правилно се е разтревожил. Крайно време е вече да завършвам.

Благодаря ви, другарки и другари, за вниманието, с което ме изслушахте!

Желая да ви приканя да напълним чаши и да вдигнем наша, българска наздравица:

за Съюза на българските писатели и неговото ръководство, за нови завоевания на нашата социалистическа литература, изкуство и култура *(продължителни ръкопляскания)*;

вас, другарки и другари писатели, за нови успехи във вашия благороден творчески труд, за вашето щастие и за щастието на вашите семейства *(продължителни ръкопляскания)*;

за здравето на присъствуващите тук пратеници на писателите от други страни, за ваше здраве, драги гости от чужбина, за нови ваши творчески успехи за благото на народите, за укрепване връзките, дружбата и взаимното разбирателство между дейците на литературата, изкуството и културата от различните страни *(продължителни ръкопляскания);*

за мир и дружба, за щастие и благополучие на народите (*продължителни ръкопляскания);*

за здравето на всички присъствуващи на тая другарска среща *(продължителни ръкопляскания).*

Наздраве, другарки и другари, гости и приятели! *(Бурни, много продължителни ръкопляскания).*

ВАЗОВИТЕ „ЧИЧОВЦИ“

Милена Цанева

Вазовите „Чичовци“ — един отдавна изчезнал свят на примитивна идиличност и наивни стремежи. Свят, в който заглъхва последният ек от големите събития на една отминала епоха...

Тук модата на малакофа е пристигнала с 15 години закъснение, а името на Бонапарт след 45-годишно странствуване е станало известно първоначално под формата Гунапарти. По времето, когато Европа познава вече Балзак и Толстой, тук още проливат сълзи над „Многострадална Геновева“ и „Александрията“. За да прогърмят в патриотичната песен „Поискал гордий Никифор“, звуците на Марсилезата са пътували цели 72 години...

Някъде в Балкана води битки четата на Филип Тотю. Ботев вече е написал „На прощаване“. Но тук героите са погълнати от епичната разпра за един капчук и съчиняват един срещу друг „сатири“. Обект на повестта е станало най-незначителното, което може да ни предложи предосвобожденската действителност, онова, пред което историята презрително затваря своите страници.

Но нашите деди не са били само герои и хайдути и нашето минало не е само Велчовата завера и Панагюрското знаме. От дребните факти на един дребен живот авторът успява да създаде атмосфера, която своеобразно уплътнява и разширява нашите представи за историята на предосвобожденската епоха. Неговото творчество пресъздава тази епоха в цялата ѝ широта, във всичките ѝ измерения — и с героичната ѝ романтика и патриотичен подем, и с делничната незначителност на нейния изостанал бит. Непринуден в своите артистични превъплъщения, Вазов се движи свободно в широкия диапазон между патоса и смеха — след „Епопея на забравените“ и „Немили-недраги“ написва „Чичовци“. Едно произведение непретенциозно и дори елементарно на пръв поглед и все пак достатъчно богато естетически, за да буди у читателя различни чувства и тълкувания.

Преди известно време Сатиричният театър се опита да изтълкува тази повест като сатира. И с това почти унищожи своеобразната ѝ прелест.

Сатира срещу „чичовците“! Гневно заклеймяване на злополучния „списател“ Иванчо Йотата и злъчно разобличаване на добродушния хамелеон Хаджи Смион. Не, мисля, че Вазов по-добре от някои наши съвременници знаеше да цени силата на сатиричното слово. Не за да бичува със закъсняла дата пороците на една отминала епоха се връща

той към спомените за родния град. По времето, когато пише своята повест, неговата съвременност му предлага толкова обекти за сатира, че смешно би било да ги търси в миналото. Това е 1884/85 година. Времето на превития гръбнак и „преклонената главичка“, на ловкия паяк-дипломат, на лъжепатриота, който в името на народа трупа имоти. Пред тези нови герои, навлезли вече в творчеството на Вазов, колко детски чисти изглеждат наивните чичовци, колко невинно започва да ти се струва и безкористното хамелеонство на Хаджията, и писателската мания на честолюбивия Иванчо. Пък дори и онова, което наистина не е чак толкова невинно, е вече едно надживяно минало, а гнева на сатирата предизвиква преди всичко тържествуващото зло. С жизнерадостния ведър смях на „Чичовци“ Вазов, струва ми се, именно си почива от тържествуващото зло на съвременността.

„Смехът от време на време ми е необходим. Той принадлежи към моята хигиена — тъкмо в моменти, когато се чувствувам най-угнетен. Иначе се задишам“ — признава поетът в един разговор с проф. Шишманов и мисля, че това признание напълно може да се отнесе и към случая с „Чичовци“. В годините, за които става дума, поетичните преживявания на автора са помрачени от сянката на едно горчиво разочарование. Разочарованието от опошлената свобода. В душата му звучи отчаяният вопъл от „Немили-недраги“: „Бедни, бедни Македонски! Защо не умря при Гредетин?...“ Угнетен от настоящето, той търси опора във величавите спомени на миналото; за да избегне бездните на отчаянието, се издига по върховете на патоса. Творчеството му от това време е едно непрекъснато изправяне на две епохи една срещу друга, едно непрестанно титаническо напрежение. И със здравия инстинкт на здравата уравновесена личност тъкмо от това напрежение си почива той в работи като „Хаджи Ахил“ и „Чичовци“, където отново се докосва до оная първична свежа жизненост, с която го бе закърмила неговата простичка, но жизнерадостна родна среда.

Това, разбира се, в никакъв случай не означава, че „Чичовци“ е просто един отдих на писателя от сериозното творчество. За авторския му облик това произведение е не по-малко сериозно от другите. Нещо повече, то безспорно се нарежда между най-представителните му творби. Защото какво би бил Вазов без обкръжението на сопотския микрокосмос, слял се завинаги с неговия писателски образ? А за българската литература „Чичовци“, заедно с „Хаджи Ахил“, бяха първото навлизане в завладяващата атмосфера на този колоритен, неповторимо български свят. Тази повест е органически израз на жизнения опит на белетриста, на първите му най-свежи впечатления от живота. Тя бе необходима крачка в неговия творчески развой. Ние не бихме могли да си представим Вазов без „Под игото“. А за да стигне до него, авторът на „Епопея на забравените“ трябваше да мине през „Чичовци“. „Епопеята“ — това е големият живот на нацията, историята в целия ѝ ръст, миналото в цялото му величие. „Чичовци“ — това е малкият живот на малките хора, миналото като всекидневие, историята като бит. Няколко години по-късно сливането на тези две начала ще роди романа „Под игото“. Но сега самият Вазов още не знае това. Непосреден и спонтанен като художник, той не съзнава, че вече прави етюди за бъдещия голям замисъл — той просто ни разказва за света на своето детство, разказва ни, смеейки се. И в този смях е и неговата трезвост на реалист, чужд на сантименталната идеализация и неговата снизходителност към тези, които така сполучливо нарече „чичовци“.

„Чичовци“ — това безспорно значи прости, изостанали хора, но това означава и наши роднини, наши близки. Вазов се подиграва с тяхното невежество, с тяхната страхливост, с дребните мащаби на техния дребен живот. Но в смеха му няма студенината на отчуждението, в него звучат и топлите нотки на снизхождение и близост. Смеейки се, той все пак прощава на петстотингодишния роб това, че страхливо прави път на онбашията и, ограден с китайски стени от световното културно развитие, не съвсем на място употребява името на Волтер. Та той всъщност обича своите „чичовци“, обича ги не защото са кой знае колко добри, а просто тъй — защото не са чак толкова лоши, защото техните пороци имат своето историческо обяснение и преди всичко, защото са част от българското, защото са родната среда на неговото детство — изостанала, примитивна и все пак симпатична с непохабената си жизненост, с наивната си любознателност, с плахите си патриотични пориви.

Разбира се, това малко затворено общество е също така част от обществената панорама на епохата с нейните противоречия и конфликти — тук се мяркат различни образи, с различна обществена и човешка характеристика и авторът отдава всекиму заслуженото. Без да напуща добродушновеселия тон на хумористичното повествование, той нахвърля и цяла редица портрети с определено сатирично съдържание. Да си спомним репликите на хаджиите сред празничното богослужение и особено тежкия чорбаджийски „сенат“, свикан да съди Варлаам Копринарката. Но не тези бегло щрихирани портрети са в центъра на повестта, както и в самата действителност не те са давали общия облик на нашите малки търговско-занаятчийски градчета от епохата на Възраждането. „Чичовци“ не е повест за затлъстелия Койчо чорбаджи, който се хвали, че не можел да яде сладко, ако не помирише „конашката хава“, нито за суетния Фратю чорбаджи, чието леточисление започва от посещението на Филибелишкия паша. Това е повест за Варлаам Копринарката с вечно изцапаните от индийско синило ръце, за Иван Селямсъзът, който и на 60 години сам копае лозето си и гюла, за фанатичния русофил чорбаджи Мичо Бейзадето, за гръмогласния весел поп Ставри, който на големи празници докарва четенето на евангелието към мотива на „Съня съм сънувала, мале ма“...

Варлаам Копринарката е гайтанджия, Иван Селямсъзът се препитава от лозето и гюловата си градина, Иванчо Йотата е бакалин, а дядо поп Ставри преди да стане поп е бил семерджия, после тюфекчия. Прототип на чорбаджи Мичо е основателят на първата стъкларска фабрика в Сопот, а на Мирончо — Вазовият вуйчо Георги, учител, после търговец във Влашко.[1] В Молдова се е подвизавал някога и неповторимият Хаджи Смион, който ако се съди по заявлението му пред Мирончо, след това изглежда е прехвърлил всички житейски грижи върху плещите на жена си. Авторът се движи в кръга на заможните средни слоеве от населението — здрави и жизнени, достатъчно замогнали се, за да могат да живеят добре дори и под тежкото бреме на робството, добили вече известно самочувство на хора с „положение“ в обществото,

---

[1] В непечатаните спомени на Борис Вазов, които др. Е. Консулова-Вазова бе така любезна да ми даде, четем: „Вуйчо Георги... беше оригинален човек и не искаше от никого да зависи... В къщи, у дома си, носеше качулка от котешка кожа с пискюл... Брат ми го е представил в „Чичовци“ под образа на Мирончо. Търговец във Влашко, вуйчо Георги се е връщал от време на време в Сопот. Брат ми го описва през това именно време.“

но не загубили още способността си да отекват по своему на възрожденския просветителски и патриотичен патос.

Битът, нравите и настроенията на тия именно слоеве, които дават общата характеристика на живота в малкото подбалканско градче и които тук представляват за автора въобще българския народ, оформят темата на Вазовата творба.

Това е повест без определен главен герой. По-точно главен герой тук е цялото това пъстро и жизнерадостно общество, което е избрал за свой обект авторът. „Галерия от типове и нрави български в турско време“ — така непретенциозно е определил жанра на „Чичовци“ самият Вазов. Но неговото съзряло вече белетристично майсторство е превърнало тази „галерия от типове и нрави“ във вътрешно единно произведение, зад чиято външна непретенциозност се крие една всъщност твърде стройна композиция.

Централната интрига, върху която е основана повестта, враждата между двамата съседи Иван Селямсъзът и Варлаам Копринарката, изниква естествено от цялата битова атмосфера, изпълнена с дребнави интереси, без голям духовен и обществен живот. На пръв поглед това е един нов вариант на конфликта от „Митрофан и Дормидолски“. Но само на пръв поглед. Защото докато в първата Вазова повест композицията е основана изцяло върху този конфликт, тук той е само една тънка ръководна нишка, която съвсем не обхваща цялото идейно-тематично богатство на произведението.

В сюжетната линия на „Митрофан и Дормидолски“ ясно се чувствува влиянието на Гогол (Повесть о том как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ и особено „Ревизор“) — нещо напълно обяснимо за току-що начеващия белетрист, който има зад гърба си само непретенциозните спомени „Неотдавна“. Оттогава са изминали не повече от три години, но за тези три години Вазов е написал вече „Немили-недраги“ и „Хаджи Ахил“, където освободен от всякакви чужди влияния търси своя самобитен облик на белетрист в една свободна, основана върху отделни епизоди композиция и прекия очерк-портрет. В това отношение „Чичовци“ е нова крачка напред. Тук авторът съчетава очерка-портрет, свободата на мемоара и стройната постройка на повест с централна интрига. Идеята за тази интрига е дошла може би от „Митрофан и Дормидолски“, но дълбоко жизнените извори на творбата са я изпълнили с ново съдържание. Подчертаната самобитност на сюжета отхвърля всяка мисъл за повторна реминисценция от „Повесть о том как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“. Вазов не е имало нужда да ходи толкова далеч, за да се запознае с тези характерни провинциални вражди, възникващи по най-незначителен повод и предаващи се понякога от поколение на поколение. В биографията на сопотския чорбаджия Хаджи Гьока Павлов намерих забавен пасаж. Жестоко оскърбен от това, че Вазов го е използувал за прототип на твърде несимпатичния Хаджи Гъчо Шамурът от „Нова земя“, някогашният Вазов съсед по своему обяснява нещата: „А бе остави се: за един ваджишки дувар се разправяхме едно време няколко години с баща му в Сопот, та и синът Иван не е забравил още тоя проклет дувар и разправиите по него.“ „А, такава ли била работата! Аз си припомнувам сега тия ваши разправии едно време в Сопот“ — съгласява се сопотненецът „г. К“. Това обяснение на разсърдения хаджия ни отвежда направо в атмосферата на „Чичовци“, атмосферата на оня застоял и издребнял живот, при

който една разправия за дувар или за капчук може да раздвижи цялото общество на градеца.

Новото бурно разгаряне на една такава стара вражда става за Вазов този удобен композиционен похват, който му дава възможност да ни потопи веднага в търсената атмосфера. Една хумористична завръзка дава първоначален тласък за действията на героите от централната интрига. Но авторът не прави от тези действия основна линия на композицията. За него те са само отправна позиция, от която той тръгва в началото и към която се връща в края, само своеобразна рамка за портретите и битовите картини. На споровете в кафенето, празничната разходка на неговите постоянни посетители и трагикомичните приключения на Хаджи Смион и Иванчо Йотата са отделени несравнено повече страници, отколкото на самата разправия между двамата съседи. Варлаам Копринарката и Иван Селямсъзът не са главни герои, както би могло да се помисли в началото. Явно е, че авторът се интересува не толкова от техните отношения, колкото от реакцията на обществото на събитията, взели първоначален тласък от тяхната вражда. В общата постройка на произведението битката между „двете батареи“ изглежда по-скоро един епизод. Повестта започва и свършва с кафенето, неин сюжетен център са също така сцени от кафенето и злополучната празнична разходка, а тъкмо там враждуващите съседи въобще не се появяват. Както вече казахме, тук главен герой е характеризиращото градеца общество, въплътено в една поредица от удивително живи и пластични образи, коренно различни един от друг и все пак здраво свързани в определена общност със специфична характеристика. На действията на този колективен главен герой е подчинена и композиционната схема на повестта. Затова пространните отклонения за такива съвсем далечни на централната интрига лица като чорбаджи Мичо Бейзадето, поп Ставри, подидаскал Мироновски или Мирончо са също така художествено оправдани, както и страниците, посветени на Селямсъзът и Копринарката. Още повече, че тези отклонения са твърде умело и симетрично разположени между основните „масови“ сцени.

Впрочем, прави впечатление, че с двама от героите авторът се занимава особено често. Но това не са новоизбраните училищни епитропи, а двамата вечни противници от компанията в кафенето — Хаджи Смион и Иванчо Йотата. Техните действия той следи като че ли с най-голямо желание. Те се налагат особено трайно и в художественото възприятие на читателя. Навярно защото са най-яркото въплъщение на „чичовщината“, оригинална художествена находка, най-точно осъществила хумористичния замисъл на повестта.

Държейки в своя художествен фокус изобщо бита, нравите и настроенията на определени обществени слоеве, авторът откроява релефно ту една, ту друга фигура и рисува отделни епизоди, внушавайки чувството, че всички те, в това число и централната интрига, са само характерни мигове от общия поток на живота, който е негов художествен обект. Това, което се случва сега, е можело да се случи и вчера, може да се случи и утре. Авторът се интересува не от извънредното и неповторимото, а тъкмо от това, което се повтаря в живота на героите. Действието на „Чичовци“ обхваща непълни три дни, но в тези три дни се оглеждат десетилетия . . .

Вазов непрекъснато напластява към сюжета и минали събития и случки. Както самата фабула на повестта далеч не изчерпва нейното

идейно-емоционално съдържание, така и краткото време на фабулното действие съвсем не обема границите на рисувания период. Защото Вазов всъщност рисува цял един исторически период — твърде точно датиран чрез атмосферата и духа на рисувания живот, чрез характерите и психиката на героите, чрез техните настроения, чувства и мисли. Дори и да не се споменаваше четата на Филип Тотю, която уточнява годината 1868, ние пак бихме разбрали, че действието става през това десетилетие — десетилетие на относително затишие пред идещата революционна буря, когато под спокойния, бавен темп на един сякаш задрямал живот набира сили вълната на патриотичния подем. Рисувайки трайното, отлежалото, това, в което се оглежда миналото, авторът е същевременно особено чувствителен към веянията на новото време, навлезли в настроенията и в самия бит на хората. „Чичовци“ е повест, от една страна, за тежките наслоения на робството в душите и в живота на българите, от друга — за обновителния дъх на възрожденския просветителски и патриотичен патос. Наистина тази историческа тема не е в самия сюжет на произведението. Както казахме още в самото начало, това е повест за дребния живот на обикновените малки хора, нейните жизнени извори са във всекидневието, нейният основен патос е хумористичен. Но в дребното, малкото може да се огледа и значителното, голямото; в бита също се чувствува историята, хуморът не винаги означава отрицание . . . В забавните весели анекдоти на „Чичовци“ често намират израз съществени тенденции от големия исторически живот на епохата.

Ето на годишния изпит в училището чорбаджи Мичо Бейзадето сърдито прекъсва ученика, който разказва за Кримската война:

„Грешиш, синко, грешиш! Иди си земи парите от даскала, който те е учил: нивга не е било руско побеждение! . . .“ И понеже след урока обиденият учител с историята в ръка му доказва, че Русия наистина е била победена при Севастопол, чорбаджи Мичо се постарава да го изберат училищен епитроп и на следващата година злополучният историк не бива наназчен. Малък анекдот, показателен за положението на предосвобожденския учител, „главяван“ като пъдар от невежите градски първенци. Но трябва да си съвършено лишен от въображение, за да възприемеш епизода само в този негов битов смисъл, трябва да имаш безнадеждно суха душа, ако не си помислиш заедно с автора — а кой знае, може би сприхавият и своенравен русофил по-добре е чувствувал нуждите на Сопотското училище . . . Както винаги в най-хубавите си произведения Вазов мери нещата с критерия на историята. Без да изменя на битовия план на анекдота, който буди смеха ни, той ни кара да почувствуваме и историческия смисъл на образите и конфликта. Забравяме дребната несправедливост в името на голямата правда, абстрактния педантизъм на науката отстъпва пред фанатичната вяра на един народ в несломимата мощ на страната, към която са отправени неговите надежди. Разбира се, всичко това е само в подтекста на разказа, само в скритата нежност на нашите усмивки.

В главата, посветена на фанатичния русофил чорбаджи Минчо Бейзадето, авторът се докосва до душевни вълнения, които са му особено скъпи и близки. Тук неговият хумористичен тон е смекчен от онова вътрешно вълнение, което ще роди топлия хумор на „Под игото“. Но и в останалите страници на повестта, където в смеха трудно можем да открием нотките на умиление, хумористично изобразените битови анек-

доти като далечно ехо отразяват големите движения на епохата. Хумористичните спорове за правописа, пародийното деление на „елинисти“ и „волтерианци“ — не е ли това едно далечно изродено отражение на сблъсъка между консервативните и прогресивни тенденции в духовната атмосфера на нашето Възраждане. При това колкото и безпомощно смешен да е този филологически спор в кафенето, все пак за правописа спорят неговите жизнерадостни посетители и тази толкова необичайна за следосвобожденските ни представи картина, макар и по хумористичен път, ни води пак към характерния просветителски патос на епохата. Дори най-подчертано хумористичната фигура на честолюбивия маниак Иванчо Йотата е израсла върху почвата на възрожденския културен подем. Защото колкото и комична да е неговата писателска страст, не е ли все пак показателно, че не само за цената на маслините мисли тогавашния бакалин с омазнените ръкави на зеленото сетре, а си има и една — нека да е смешна и карикатурна, но все пак безкористна — мания — да послужи на народа си чрез своите славни „списания“.

Нека не бъда разбрана криво. Не искам да кажа, че Вазов взема сериозно своите „волтерианци“ или че се умилява от писателската страст на Иванчо Йотата. Искам само да подчертая, че дори и чрез хумористичното изображение на дребното и нищожното той по своеобразен начин ни кара да почувствуваме духа на възрожденската епоха. Затова именно „Чичовци“ е произведение несравнено по-значително от „Митрофан и Дормидолски“, въпреки че и оная повест е майсторски и весело написана. Затова те дори не си и приличат, макар и да ги наричаме еднакво „битови повести“, макар и централната им интрига да е сходна. Защото в „Митрофан и Дормидолски“ зад външното, това, което е в самия сюжет, почти няма нищо друго. Липсва чувството за вътрешна дълбочина, за историческа перспектива. Тя е поредица от забавни анекдоти из един изостанал бит и толкова. А„ Чичовци“ е повест сякаш в два плана. Първият план, това е самият сюжет — дребни битови епизоди от един застоял живот, колоритни образи на българи, израсли под тежката сянка на робството. Вторият план, това е подтекстът, подводното течение на повестта — историческият дух на епохата, който диктува настроенията и вкусовете на хората и който като в малко криво огледало се оглежда в замрелия живот на всекидневието.

Зад хумористичните сблъсъци между „елинисти“ и „волтерианци“, зад забавните спорове между туркофили и русофили, зад загатнатата вражда между волнодумци и чорбаджии постепенно се набелязват големите конфликти на епохата. Тяхната изява тук е чисто битова, формата им най-често карикатурна, но зад самия текст на произведението ние долавяме тяхната историческа мащабност. Тъкмо тези конфликти, които се чувствуват в подплатата на сюжета, придават истинската вътрешна значимост на съдържанието на повестта, докато дребнавата вражда между Селямъзът и Копринарката и вечното забавно съперничество между Хаджи Смион и Иванчо Йотата остават главно в ролята на сполучливо намерено композиционно средство за организиране на художествения материал. И само това може да обясни оная тясна връзка, която съществува между „Чичовци“ и „Под игото“ — между хумористичната повест и националната епопея.

Въпреки хумористичния си тон, „Чичовци“ е също така разказ за живота на българите „под игото“. Наистина тук Вазов не рисува ужасите на робството, няма я кървавата сцена във воденицата, представи-

телят на турската власт е един добродушен бей, чиято оригинална фигура така добре се съчетава с колоритните образи на нашите чичовци Отношенията с турците някъде са почти идилични. Женският метох плете чорапи — армаган за пловдивския паша, а той им подарява хиляда гроша за доправяне на църквата ... Беят дори веднъж е бил до смърт един турчин, който си позволил да мине въоръжен през българското селище ... Но да си спомним как неловко заглъхва разговорът в кафенето при влизането на онбашията, как угоднически го поздравява страхливият Хаджи Смион, какъв панически ужас вцепенява въодушевените волтерианци при внеазпната поява на заптието ... Дори когато пияни маршируват по улицата, героите „тихо“ викат своето „раз два три“, а аленият фес на онбашията като с магическа пръчка разтуря воинствения им строй ... „Бог убил го, агарянецът не е човек“ — проклина дори музикословеснейшият църковен певец и стар консерватор Хаджи Атанасия ... Отделният благороден жест няма сила да заличи онова, което е натрупал горчивият опит на вековете. Ужасът на робството тук е не в преките му изображения, а в страха и омразата, напластени в душите на хората.

Интересно е дори, че Вазов, чийто баща само преди 6 години е заклан от турците и чиято майка е минала през целия ад на турските зверства, никъде в прозата си не се увлича в романтично опростенческо рисуване на робската действителност като низ от ужаси и произволи. Дори в „Под игото“ той проявява в това отношение едно удивително чувство за мярка. А тук негов обект е мирния живот на робската епоха и той рисува именно този относителен мир между поробени и поробители — мир, под който тлее жаравата на затаената омраза. Той познава турчина-господар и е съумял да го нарисува убедително и живо — не в класическата схема на вулгарен насилник, а в своеобразния му ориенталски колорит — лениво благодушен, с някакво първично чувство за справедливост, обичащ жеста на великодушие и щедрост, но със самочувството, своенравието и капризите на този, в чиито ръце е абсолютната власт. Образът на стария бей, който оттук преминава и на страниците на „Под игото“, е може би най-интересният и колоритен образ на турчин в нашата литература. Без звероподобните черти на Каравеловите турци и без патриархалната идеализация на Михалаки Георгиевия Мола Мутиш бег, той ни става по своему симпатичен, без това да ни пречи да виждаме в негово лице потисника, който трябва да бъде премахнат. При цялата патриархалност на обноските си, за нас, както и за Вазовите „чичовци“, той си остава турчинът-господар.

Страхът е дълбоко вкоренен в сърцата на плахите „чичовци“. Той е един от основните стимули на техните действия в повестта. И все пак този страх не ги превръща в жалки и безлични роби. Защото под него се крие и омраза към поробителя, и едно живо патриотично чувство. Какви въодушевени патриоти могат да бъдат те, как ги привлича понякога позата на революционери и борци ... И как веднага ги връща към реалността най-малкото „разтреперване“ на въздуха ... В тази вечна борба между страха и патриотичните пориви те са и смешни, и симпатични. И Вазов едновременно им се смее и им съчувствува. Защото все пак не е лесно да очистиш от душата си наслоенията на петстотин години робство, не е лесно от мирен бакалин да станеш дързък бунтовник. Не е малко и това, че този образ вече тревожи въображението ти. И понякога ти се иска да бъдеш такъв... само че да не беше

това чак толкова опасно. „Да имах и аз неговата патента, да видите вий тогава кой е Йотата! Ще направя тука цяла република!...“ — завистливо въздиша Иванчо Йотата пред руския паспорт на Мирончо.

Особено комичен и типичен за атмосферата на „Чичовци“ е изпълненият с революционно самочувство фанфарон г-н Фратю ,който произнасяпламенна реч за окованията лев и „нашето Liberté“, но при първата опасност бърза да напъха в огъня и „Горски пътник“, и „Райна княгиня“, и „Глас едного Болгарина“, и „Народност“, и дори портрета на покойния Хаджи Нончо, който както разправят, приличал много на страшния Филип Тотю.

Разбира се, не всички българи от това време са революционери само на думи, дори и в тази хумористична повест се мярка образът на учителя Гатю, който наистина има връзки с Букурещкия комитет. Но верен на избрания художествен обект, авторът предпочита да се спре подробно не на него, а на неговия безгръбначен колега подидаскал Мироновски, който в панически ужас крие поверените му бунтовни книги. Него го интересуват не борците, а само оная почва, върху която ще израснат бъдещите борци.

Още не се е надигнала вълната на масовия революционен подем. Обикновеният среден българин е още далеч от истинската борба. Ще минат някакви си 7—8 години и развихрилата се революционна буря ще провери истинските качества на героите от „Чичовци“. И нека още отсега да кажем — повечето от тях никога няма да станат сериозно революционери. Но няма да стоят и настрана от общото движение на духовете. Тяхната душевност се определя от общия тон на епохата. Дори и най-нищожните от тях, сковани от робското наследство на страха, носят в себе си и нещо от обновителния дух на нашето Възраждане. И тъкмо в това се състои оригиналното звучение на Вазовата повест, — че тя съумява да набележи образа на една възходяща епоха не чрез нейните най-ярки изразители, не чрез нейните величави герои, а чрез общата ѝ атмосфера, просмукала бита и психиката на най-обикновените незначителни хорица.

В това е всъщност и основният източник на веселия хумор на „Чичовци“ — в несъответствието между величието на идеите и нищожеството на тези, които в случая стават техни изразители.

За просветителския патос на Възраждането трябва да съдим по филологическата страст на един маниак.

За патриотичния подем — по фанфаронската реч на един суетен фразьор.

За ренесансовото жизнелюбие — по качулката на един доморасъл „философ“.

Великото се оглежда в нищожното, историята слиза до бита, сериозното се скрива зад смешното. И това своеобразно преплитане ражда ведрия смях на повестта:

„Да живее Волтер! Йотата долу!“

Самото име на Волтер, което неведнъж се среща по страниците на книгата, е вече едно указание за особения характер на произведението. Защото какво би търсило името на великия френски философ по страниците на една битова повест, ако под „бит“ разбираме, както обикновено, семейните и всекидневни отношения на хората, без връзка с големия живот на обществото. А в „Чичовци“ Вазов всъщност почти не се интересува от чисто домашния бит на своите герои (освен като средство за

тяхната характеристика) — интересува го преди всичко обществото с неговия всекидневен живот, с неговите духовни интереси, настроения и конфликти. Пъстрата галерия от човешки образи у него е здраво свързана в едно цяло и негов художествен обект е именно общественият бит.

В този бит името на Волтер е навлязло като символ на свободомислие и волнодумство. Разбира се, повечето от героите едва ли знаят какво точно представлява той. Иванчо Йотата дори по някаква само нему известна логика се провиква: „Долу Волтер! Долу гръцкия патрик!“ Но важното е, че макар и с един век закъснение, ехото от идеите на безсмъртния просветител е достигнало и дотук и вече дели обществото на две.

Духовният живот на това току-що осъзнаващо се общество е елементарен, наивен, закъснял с векове от световното културно равнище. Но колкото и хумористични да са техните разсъждения, колкото и дребни да са техните дела, ние все пак не бива да сравняваме героите на „Чичовци“ с ония въплъщения на еснафската ограниченост и провинциалната скука, които ще населят по-късно страниците на българската белетристика. Вазовите еснафи са необразовани и наивни, но в тях няма пошлата ограниченост на техните по-късни потомци. Някои от тях още се съмняват дали месечината не е живо същество, но вече ги вълнуват и реформите на правописа, и възточният въпрос, и смъртта на Максимилиана в Мексико. Нито у автора, нито у читателите те не биха могли да извикат тъжния възглас на Гогол:

„Скучно на этом свете, господа!“

Напротив — интересно и весело е сред тези жизнени и непохабени герои, които гледат на света с любознателните свежи очи на децата . . .

И това са наистина деца. Синове на една млада нация, която прави първите си стъпки към новата европейска култура. По детски непосредствени, по детски жизнерадостни, те са изпълнени с любопитство към широкия свят, който наскоро се е открил пред очите им. Повечето от тях са подвижни и възприемчиви към новото. От Влашко и Молдовата са донесли модата на френските дрехи и изтънченото обръщение „драгий приятелю жаркий“, вестниците и новините от външния свят са станали част от бита им, в езика им са влезли думите волтерианец и република. Техният кръгозор познава и други географски ширини, съзнанието им започва да прекрачва средновековните догми на църквата.

Отношението им към живота е светло, жизнерадостно, те обичат радостите на тая грешна земя и насищат патриархалната идиличност на своя бит с едно ренесансово пълнокръвие. Не ги сдържа дълго зад тесните стени на стаята, тегли ги все навън при разговорите и споровете, при веселбите и песните. Даже църковната служба тук е по-скоро разлечение, отколкото богослужение, даже служителите на бога са грешни земни чада, които обичат анасоновата ракия и любовните песни, портокаловото сладко и градските клюки. Как естествено действието на първата глава преминава от църквата в кафенето. Никаква разлика в настроението, никаква промяна в тона. И тук и там тече един и същ земен живот. Пригласяйки на църковното пеене, младият псалт крадешком хвърля погледи към решетката, зад която стоят жените. Още не отеклало докрай последното плачевно „амин“ на поп Ставри и благочестивата навалица вече се блъска на входа . . . В мислите и чувствата на героите няма нито капчица религиозен мистицизъм. Вазов добре познава трезвия земен поглед на българина. Този поглед е и негов. И той вели-

колепно е успял да предаде този пределно земен, чисто битов характер на религиозния култ, спазван и поддържан повече по традиция, отколкото поради вътрешна необходимост.

Тук нямаме бунтовния патос на Ботев. Вазов дори обича своя гръмогласен поп Ставри и своите жизнерадостни калугерици. Но църквата едва ли би могла да бъде доволна от подчертано битовата приземеност на създадените от него образи. Впрочем, ако съдим по казаното в студията за Христо Ботев, самият Вазов твърде добре разбира, че именно тези весели и добри „попчета“ са били „неволни съдейци в обезхристиняването и изневеряването на българите“. И, струва ми се, че тъкмо тая идея е загатната в особения начин, по който той рисува портрета на поп Ставри — не направо от свое име, а през погледа на набожната бабичка, която сравнява попа със своите почерпени от църквата представи за истинско духовно лице и съвсем не може да съчетае с тях неговия морав нос, делиорманска брада и хайдутски мустаци.

Чуйте само как говори Вазовият дядо поп Ставри:

„Какво си дирил там на гробето, даскале? Да не си пил оцета из бардетата, като Пищиковият копелак? Да го пали палата из дете! Санким, оцетът за гласът помага . . . Аз даскал Атанаса помня, ама той пиеше сурови яйца, когато преди да иде на черкова; хубав глас имаше, поразникът, а хубав глас е дар божий, ами умря, та се вампиряса . . . Боже, прости! Ха, ха, ха! Селямсъзът, убил го антихрист, ща вдигна давия против него, знайш? Отнел ми занаята: кръщава бялата котка на Тарилийомът, турил ѝ име Арапка . . . А бе, видя ли кадрото на Тарилийомът? Фърлили му го в Карастаповото кафене! . . . Свини са нашите, ами и Тарилийомът е цяла свиня . . . Хай, ела да ми помогнеш за вечерня . . . На дяда ти Нистора парлива ракията, като циганска цалувка, па иди, та служи вечерня: хай ела да ми помогнеш! Де волтерианецът твой? Що си тъй прибледнял? Тресе ли те? Пий пелин, от Аврамовий, начукай се хубаво довечара, па ако не ти мине, ела при дяда си попа да ти чете . . . Трябва да си урочасал . . .“

Каква чудна смесица от добродушие и безцеремонност, от груба земна жизнерадост и примитивни полуезически суеверия! И как безпогрешно можеш да отгатнеш по самия му език, че веселият попец токущо си е сръбнал. Иди след това, че слушай без смях как църквата гърми от богомолния му глас! . . . Да прибавим към всичко това и показанията на баба Рипсимия, че кога седне да си пие кафето, поп Ставри нито думица не казва „за божовни работи, ами все туй, или че попадията пак ще си има нещичко, ако рече господ, или за по-ланското му вино, че се вкиснало, или че поп Партений крил от парите, които събирали при изповедта за съдружеска сметка, или пък, че оня ден Селямсъзът преварил пак джибровата ракия, ама не ѝ турил доста анасон, та не прави облаци, като ѝ сипеш вода.“ Това е един много вярно доловен от автора тип на български православен поп от ония години — неволен проводник на жизнерадостната ренесансова струя, която незабелязано подкопава основите на религиозния мироглед. Разбира се, самият герой дори не подозира това — той най-старателно изпълнява своя свещенически занаят, с професионална ревност мрази волтерианците и протестантите и добросъвестно защищава църковните букви от домогванията на реформаторите. Той не е лицемер, той изобщо не е нито по-лош, нито по-добър от обикновените миряни. Станал е поп, така както те са станали занаятчии и бакали, както самият той преди това е бил тюфекчия, а после

семерджия. Вазов не го съди — той просто го показва с весел смях като необходима фигура в пъстрата галерия на своите „чичовци“.

Самите герои на повестта естествено приемат в средата си добродушния и весел поп Ставри, без да предявяват към него изискването да им бъде духовен водач. Те изобщо не търсят в църквата възвишени преживявания, духовен живот. На литургия ходят — за да позяпат; в женския метох — за да научат градските клюки. А щом и свободомислещите ергени като Мирончо посещават младите калугерици, ние може и да повярваме на мълвата, че тези посещения не винаги са съвсем невинни. Религиозните традиции се спазват само външно, превръщат се в обикновена битова форма. Не в самите идеи —в непосредното естествено светоусещане на Вазовите герои тържествува земният жизнеутвърдителен патос на Ренесанса.

Духовният живот на обществото вече се развива извън стените на църквата. Живата любознателност на героите е насочена преди всичко към светския живот. Тяхна страст са граматиката и политиката, т. е. точно тези две области, в които се изявява възрожденският дух.

Иванчо Йотата е съчинявал житиета на светии не заради църковния им смисъл, а заради самата „книжовна“ дейност. В предсказанията на славния Мартин Задека чорбаджи Мичо търси само политически откровения. Самият прякор на Йотата е филологически, самата същност на чорбаджи Мичо е в неговото русофилство. При цялото си невежество чичовците са страстни граматици и върли политикани. Това, дали трябва да се запазят буквите ы и j и дали мексиканският император Максимилиан е бил заклан от джелатин или обесен на черница са за тях въпроси, заради които дори кроткият Хаджи Смион е готов да поеме рисковете на словесния спор. Да не говорим за всичко онова, което засяга прословутия източен въпрос. Там е силата на нашите „чичовци“. Меншиков и Горчаков са техните любими герои. А всичко, което се отнася до Русия, ги вълнува със силата на жизнено важен проблем. Сякаш някакви любопитни деца сипят един след друг въпросите на своя неизтощим интерес: „Близо ли е Сибирия до Москва?... А с железница или пампор?... А зимата там студена, а?... И сé сняг цяла година?...“ И изведнъж с нисък глас съкровеното:

„А що? Русия готви ли се на бой?“...

Разбира се, тук работата е не само в любопитството. Не от любопитство е породено това „сладострастие“, което отбелязва авторът в тона на чорбаджи Мичовия глас, когато той „за стотен път“ задава на учителя все същия въпрос за руската военна сила — само за да се наслади на възторженото удивление на околните. Русия — това е надеждата и опората, тайната гордост на безправните и в постоянния неизтощим интерес към нея се крие живото патриотично чувство на „чичовците“. За събудено вече гражданско съзнание говори и въобще цялото това тяхно страстно политиканство, въпреки че в него е всъщност и тяхната слабост. Защото същият този Хаджи Смион, който така се вълнува от смъртта на мексиканския император, трепери от страх, когато тръгват към Балкана:

„Не, не, тогава ще рекът: истински бунтовници... Па ако ни фане Филип? Пази боже, трябва да се бием с турците!“

Безсилни сами да поемат пътя на борбата, героите на Вазов своеобразно задоволяват своето събудено политическо съзнание със сравнително безопасния интерес към външната политика. Те очакват своето ос-

вобождение преди всичко отвън. Оттук и шеговитата ирония на автора към тяхното политиканство. Дори за сравнително най-революционния от тях — свободолюбивия волтерианец Мирончо, той иронично отбелязва: „...страшно обичаше тъпаните и възточния въпрос“ и това изравняване със слабостта към тъпаните дискредитира донякъде политическата страст на героя.

Разбира се, различните герои на повестта не са на едно и също интелектуално и идейно равнище. Астрономическите познания на Коно Крилатия и Варлаам Копринарката не надвишават равнището на „Разумника“, почтеният дядо Нистор е неграмотен, а докато Мирончо вече смята черковния въпрос за „попски и калугерски комедии“, Хаджи Атанасия още не се е решил да се откаже от гръцкия „патрик“. Но все пак и пропастта между тях още не е дотолкова голяма, че да попречи на дядо Нистор да участвува в спора по правописа, а на Хаджи Атанасия да марширува в пиянски строй заедно с Мирончо. Обществото е пъстро и неравно, но все още неразчленено рязко. Постоянните спорове между героите са показателни за преломния дух на епохата, но не бива да преувеличаваме тяхното значение — слезли от арената на историята до територията на кафенето, те се превръщат в обикновено дребно заяждане.

Елинисти и волтерианци, консерватори и прогресисти, дори туркофили и русофили мирно съжителствуват в една още неразрушена патриархална идилия. Дребната вражда със съседа е все още по-важна от истинския исторически враг. Заслепен от дребнава омраза, Иван Селямсъзът изглежда не съзнава, че всъщност върши предателство, като съобщава на турците за мнимия бунтовен акт на своя съсед. Дребните мащаби на един дребен живот просто са заслонили от погледа му по-големия политически смисъл на събитието. Впрочем, то не би и могло да има такъв смисъл. Обвинението е само едно недоразумение. Набедената прокламация се оказва обикновена сатира. И всичко идва на местата си... За мирния свят на тези дребни герои на всекидневието още не е дошло времето на истинските политически и идейни сблъсъци, на героизма и подлостта, на подвига и предателството. Чорбаджи Мичо призеленял от ярост, реве срещу упорития туркофил чорбаджи Николаки, но на другия ден двамата са пак заедно и с нови сили продължават непримиримия спор. Кафенето се превръща понякога в истински политически парламент. Всички говорят свободно, без да се боят от издайничество, а внезапното влизане на онбашията еднакво стресва и русофили и туркофили. Наистина преди две години чорбаджи Цочко е наклеветил Миронча на турците като бунтовник, но това е било пак продължение на дребнава лична вражда, започнала с „докачение на чест“ и преминала през изсипване на мангал с гореща пепел въз главата на противника.

Политическите партии са още в своя зародиш. И все пак колко точно са намерени вече местата на героите на „Чичовци“, с каква сигурност може да отгатнем кой къде ще бъде, когато започне големият исторически двубой. Не става въпрос само за личната храброст и честност, които ще решат участието в борбата, става дума и за социалната характеристика на Вазовите герои. Защото, когато мимоходом хвърля поглед към висшите чорбаджийски кръгове на градчето, авторът с уверена ръка щрихира портрети, които вече имат съвсем друг характер:

Ето беят предлага на споменатия вече Фратю чорбаджи да прочете

прословутата „бунтовническа“ прокламация, а той угоднически прибира очилата си:

„Бей ефендим, имам две малки деца; ако ме попитат: що ги остави слепи? ще кажа: да не могат никога да прочетат такава измама. Не възприемам!“ . . .

Ето търка усмихнато ръцете си новопроизведеният чорбаджия „Митето“ и дебне погледа на бея, за да му климне: „Евет, ефендим“.

Ето и изтъртуфеното и подпухнало лице и кирливият фес на милионера Чача Куртето, който по задушница събира хлебчета и пшеничка, за да нахрани децата си и им носи от касапницата чръвца, които хората мислят, че взема за котките.

Ето и безкрайните шалвари на сиромашкия изедник дядо Димо Лисицата . . . Ето къде се губи вече добродушната усмивка на автора и рисунъкът му добива жлъчната острота на истинската сатира . . .

Вазов не рисува своите герои по предварително заучен тезис. Подобен социален тезис за него по начало би бил неприемлив. Нали неговият любимец Мичо Бейзадето също носи титлата „чорбаджи“. Но с вярното чувство на реалист той твърде отчеливо е теглил оная социална линия, която дели обществото на две и недвусмислено е посочил от кои среди произлизат тия, на които може да разчита турската власт. Когато изплашеният подидаскал скрива бунтовните книги на гроба на чорбаджи Арменко, авторът не забравя да съобщи, че мъртвият укривател приживе е предавал патриотите.

Да прибавим към тази сатирична галерия и „теоретикът“ на туркофилите, безстрастно упоритият англофил чорбаджи Николаки, който презрително нарича Хаджи Димитровите хъшове „копелтии“ и изкарва извън кожата му своя нервен опонент с непоколебимата си увереност в превъзходството на турската войска . . . Вече са набелязани социалните и политически конфликти на епохата. В споровете по т. нар. „возточен въпрос“ страстите се разгарят до своята връхна точка . . .

Но . . . влиза в кафенето онбашията и сред всеобщото смущение находчивият Хаджи Атанасия бърза да прикрие опасната тема:

„Та ще ти кажа, Мичо, — вика той сред внезапно настъпилата гробна тишина, — че тъкмо три недели остават до малкия пост, фащам се с тебе на каквото искаш, не се препирай напразно“.

„Да, да“ — потвърждава досетливият Хаджи Смион и поглежда „ласкаво“ онбашията.

Не мога да си представя по-сполучлив завършек на повестта от този великолепен хумористичен епизод, който лекичко принизява героите, без да ги отрече. След като ни е показал нишките, които свързват неговите „чичовци“ с големите проблеми на века, на раздяла авторът сякаш иска отново да ни напомни, че все пак няма защо да очакваме от тях кой знае какво. Поне засега тяхното място е само там — в провинциалната незначителност на един изостанал бит, не при четата на Филип Тотю, а при „сатирата“ на Иванчо Йотата . . .

Макар и раздвижена от ехото на националния обществен живот, в жанрово отношение повестта не излиза извън рамките на битовата белетристика. Но Вазов умее да насити всекидневието с горещия дъх на историята, да внуши историческата определеност на бита. Чужд на етнографските увлечения на битовизма, той не отделя формите на живота от неговото вечно течение, не откъсва нравите от живата плът на техните

носители. Не в някакви мъртви статични описания, — в самите образи на неговите герои с техния облик и поведение, психика и език е изображението на предосвобожденския бит и нрави.

Това са битът и нравите на малкото подбалканско градче от времето на Възраждането — полуградски-полуселски, полупримитивни-полуцивилизовани. От тях още вее патриархална чистота и идиличност, но вече ги раздвижва и свободомислието на възрожденския дух. Връзките с околния свят са вече достатъчно широки, за да обогатят представите на обществото, но още недостатъчно здрави, за да нарушат неговата затворена уединеност, неговия патриархален уют.

Тук всички се познават, всеки е получил своята обществена оценка и своя общоизвестен прякор. Личният живот на хората е почти общественo достояние. Дори стените на дома не са преграда за всевиждащите очи на обществото, дори калугерският метох не е пожален от всезнаещия език на мълвата. На всички е известно с кого пие ракията си дядо поп и в коя църква ходи Тарилийомът, за никого не е тайна какви връзки има с Букурещ учителят Гатю и за какво са се карали оная вечер Иван Полякът и булката му. Самите герои не издигат преграда между себе си и обществото. В живота им почти няма тайни, в душите им не се чувствуват неизследвани дълбочини. Елементарните им характери са открити и ясни, психическите им реакции — по детски непосредствени и първични. Те почти не познават преструвката. Освен инстинктивната преструвка на страха. Хвалят се и послъгват с чистосърдечна наивност. Обиждат се и се сърдят с детинска честолюбивост. И тъкмо тази примитивна непосредственост на изявата дава възможност особено ярко да се открои своеобразието на техните характери. Подхранвана вече от соковете на възрожденския подем, но все още неотшлифована от общозадължителните норми на културата и етикета, които нивелират индивидуалните различия, тук личността се изявява свободно и богато. Културният багаж на героите е твърде беден, но обществото със своите социални и професионални различия е вече достатъчно развито, за да създаде почва за различни политически и идейни настроения, за различни вкусове и предпочитания, дори за различни моди. Защото заедно с новините от външния свят сред Вазовите чичовци вече прониква и модата, макар и те твърде свободно да се отнасят към нейните всесилни закони.

Тук всеки се облича както си иска, всеки се придържа към оня стил, който най му допада. Разрушена е вече традицията, но и модата още не е станала абсолютна законодателка на обществения вкус:

Целомъдреният и дълбокомислен Варлаам Копринарката носи широкодънести потури, шарени чорапи, изплетени от булката му и цилиндрически ален фес, останал от първия период от царуването на султан Меджида и устоял против всички посегателства на модата.

Общителния и жизнерадостен здравеняк Иван Селямсъзът допълня своя образ на великан с огромна рунтава шапка, дълъг шаячен кожух и осемнайсетлактен червен пояс и носи черни късодънести потури с постоянно разкопчани крачоли — остаряла мода, която той спазва като възспоминание от ергенството си.

Пътувалият до Молдовата Хаджи Смион естествено се облича във „френски“ дрехи, своеобразно прекроени на местна почва, чийто странности той невъзмутимо обяснява с „модата в Америка“.

Свободолюбивият волтерианец Мирончо седи в къщи по роба, с шарени чехли и качулка с пискюлче.

Суетният подидаскал Мироновски всяка събота окалъпва феса си, вапцва си кондурите и носи панталони с изгладени ръбове.

Чорбаджи Мичо още развява широки шалвари. И т. н.

Явно е, че само в подобно полуселско-полуградско, полуориенталско-полуевропейчено общество може да съществува такава пъстрота във външния облик на хората, — затворената патриархална общност, както и космополитизираното цивилизовано общество почти еднакво робуват на общозадължителните норми на облеклото. Затова и под четката на художника облеклото на героите става почти задължително средство за тяхната индивидуализация, слива се просто с тяхната социална и психологическа характеристика.

А в тази характеристика е силата на Вазов. Ние нямаме друг белетрист, създал такова огромно количество живи и пластични, оригинални и запомнящи се човешки характери — органически свързани с определен исторически момент, израсли върху почвата на определен бит и същевременно въплътили особеностите на характерни за всяко време психологически типове. Каква удивително богата галерия от човешки образи е събрала малката по обем повест „Чичовци“, какви колоритни човешки характери е раздвижил нейният прост и непретенциозен сюжет, какви класически очерци-портрети са вместени в нейната композиционна схема! . . .

Приказливият и жизнерадостен Селямсъз, който и на 60 години продължава да подмигва на младите булки; достопочтеният Варлаам Копринарката с неговото патриархално целомъдрие и библейски дълбокомислен език; честолюбивият и свадлив почитател на йотата; наивно хитроватият Хаджи Смион с неговата постоянна готовност да се съгласи с чуждото мнение; избухливият и нервен русофил чорбаджи Мичо Бейзадето; невъзмутимо спокойният англофил и поддържник на Турция чорбаджи Николаки; независимият Мирончо; консервативният Хаджи Атанасия; дядо Нистор; поп Ставри; г-н Фратю; подидаскал Мироновски . . . трудно е да изброим всички имена, на които авторът е успял да вдъхне душа и живот. С някаква удивителна лекота, сякаш на шега, той съумява да създаде човешки образи почти от нищо — от една поява, от няколко реплики. Да припомним само Коно Крилатия с неговото лениво любопитство или учител Климент с неговото трагично въодушевление. Каква завършеност на образа притежават дори тези само мярнали се по страниците на повестта герои.

Изграждайки образите на своите хумористично оцветени герои около една-две особено изпъкващи черти, Вазов същевременно ни внушава чувството за цялата човешка пълнота на характера. Като някакъв характерен основен мотив тези черти не само непрекъснато се повтарят, но и постоянно се обогатяват, нюансират, допълват. Авторът се движи уверено сред своите естествени и първични герои, познава до дъно техните простички и открити души, не го затруднява тяхната елементарна и наивна психика. Опрян и върху живия спомен за своите някогашни съграждани, той просто вижда своите „чичовци“, във всеки момент чувствува как биха постъпили те, чува интонацията на гласа им, безпогрешно отгатва жестовете им. И с находчивата изобретателност на своята творческа инвенция, чрез всеки дребен епизод на разказа, чрез

всеки битов детайл на картината той доизгражда или подчертава някой щрих от техния образ.

Индивидуализацията на героите тук е доведена до оная степен на съвършенство, когато дори и в общия шум на кафенето можем да узнаем гласа на отделен герой, когато един жест може да стане част от неговата характеристика. И същевременно, също както в „Немили-недраги“, всички тези така неповторимо различни герои се сливат в един общ характерен образ със специфично съдържание. Там всички — и дръзкият авантюрист Македонски, и кристално чистият мъченик Странджата — са еднакво „хъшове“; тук всички — и волнолюбивият почитател на „Горски пътник“ Мирончо, и „музикословеснейшият“ църковен певец Хаджи Атанасия — са еднакво „чичовци“. Но „чичовщината“ — това е само най-общото жизнено съдържание на образите, само най-общата художествена оценка на автора. Оттук нататък започват разграничителните линии на белетристичния рисунък, които все повече се детайлизират — като се започне от социалната характеристика и се стигне до най-тънките особености на психиката. Върху почвата на един и същ живот, еднакво просмукали неговата атмосфера израстват образи на герои не само с различни идейни настроения и култура, но и с различен характер и темперамент, с различни вкусове и интереси. Колкото и еднакъв да е техният всекидневен бит, тяхното жизнено поведение съвсем не е едно и също. Различни са техните добродетели, различни са техните слабости.

Варлаам Копринарката говее всяка сряда и петък, а Иванчо Йотата блажи дори и през коледни пости.

Иван Селямсъзът се гордее с многобройната си челяд. Мирончо предпочита радостите на свободния ергенски живот.

Учител Климент има слабост към одите на Державин, Ломоносов и Хомяков. Подидаскал Мироновски — към непрекъснати промени на фамилното си име.

Иванчо Йотата играе на карти добросъвестно. Хаджи Смион се опитва да мошеничествува.

Иванчо Йотата е „книжовник“. Хаджи Смион — „политик“.

Мирончо чете „Горски пътник“. Чорбаджи Мичо — Мартин Задека . . .

Но дори и там, където слабостите или добродетелите са общи черти на „чичовците“, при всеки от тях те добиват различна форма и нюанс. Всички герои на повестта с изключение на туркофилите чорбаджии се отличават с пробудено национално съзнание, но във всеки от тях то се проявява в различна степен, форма и вид. Всички те се боят и се пазят от турците, но колко нееднакви са непосредните им психологически реакции при среща с тях. Както модното увлечение по патриотичните идеи, така и елементарното първично чувство на страха са еднакво пречупени през цялостния характер на героите, през особеностите на тяхната психика. Тук е трудно да се дадат като пример отделни моменти. Най-добрата илюстрация е цялостното поведение на отделните „чичовци“. Но все пак нека се върнем към последната сцена на повестта.

Докато всички, които се намират в кафенето, стреснато замълчават и бързо правят обичайното „темане“ при вида на ненадейно влезлия в кафенето онбашия, страстно увличащият се и леко възбудим чорбаджи Мичо, разлютен от спора, въобще не забелязва това влизане, и дори когато турчинът е вече пред него, той „запъхтян“ все още не може да осъз-

нае неговата поява и продължава да го гледа „кръвожадно“. За същото това време досетливият Хаджи Атанасия е успял да съобрази как да замаже неловкото положение, а с инстинкта на роден хамелеон Хаджи Смион вече поглежда „ласкаво“ опасния гост. Нали същият той при друг един подобен момент с такава почти чистосърдечна любезност го бе попитал за здравето му.

Но и тази съобразителност у двамата герои е породена от различни психологически стимули. У Хаджи Атанасия тя е израз на разсъдливост, у Хаджи Смион е чисто инстинктивна. В такива моменти той забравя всичко друго, освен своя страх. Когато, изгубил и ума и дума, се кани да бяга в Балкана, а разсъдливият Хаджи Атанасия му напомня за „булката и децата“, той смаяно пита: „Коя булка и кои деца?“

И в тази сцена на всеобща паника — след повикването на учителя в конака — героите реагират пак по своему.

Хаджи Атанасия е колкото изплашен, толкова и ядосан от неблагоразумието на компанията, която не бе го послушала, и бърза да се разграничи от компрометираните със суровото подмятане: „който е надробил попарата, той да си я яде“.

Мирончо, който в началото също се поддава на този егоистичен порив, след това внезапно пламва и в пристъп на луда решимост предлага да се затворят в манастира и оттам да се бранят.

Хаджи Смион без всякакви колебания повтаря: „Аз бягам“.

А г-н Фратьо, който именно е забъркал цялата тая каша, високопарно заявява, че свободата иска жертви, и след това тихомълком се измъква, за да се скрие в сламника.

Вазов не анализира психологическото състояние на своите герои. Техните елементарни характери и не особено сложни преживявания и не заслужават това. Неговата проникновеност на психолог е в самото му изобразително майсторство, в умението му да хване външния израз на душевното движение. Не само постъпките, — самото изражение и жест на неговите герои разказват това, което става в душите им, самият им език — речник, интонация и синтаксис — разкрива това, което представлява характерът им. Някои сцени от повестта са сякаш истински откъси от драматическо произведение — комедия, в която почти всяка реплика от яркия диалог е придружена с указания за израза или жеста на героя. И тези неоценими авторови ремарки показват, че Вазов постоянно вижда своите герои заедно с цялата обстановка, в която са поставени, и затова именно във всеки момент така безпогрешно чувствува какъв жест е битово и психологически необходим за даден характер, каква интонация най-точно ще изрази състоянието му.

Един момент от великолепната първа сцена в кафенето:

„Затова дядо Нистор, стар берберин и строг човек, като тегли хубаво чибучката и пухна дим из цялото кафене, каза доволно разсъдително:

— Добро, хубаво. И Тарилийомът, и Селямсъзът са учени и почтени, но нямат согласието, а без согласието, като няма него, всичко пропада.

— Аз казвам пък, че сега ако се согласят, ще се согласят — отвърна Хаджи Смион, който седеше отсреща.

— Защо? — попита дядо Нистор.

Всички обърнаха очи към Хаджи Смиона.

— Защото — пое Хаджи Смион, като си изу лявата калевра и заброи бързо броеницата, — защото, когато двамата души, речи ги

настоятели, речи ги търговци и прочия, работят в една работа, разбираш? То се знае, че трябва да се съгласят . . . Това си е естествено.

И Хаджи Смион си обу пак калеврата.

— Как ще се съгласят естествено? Ти, Хаджи, тури твоята Катинка и Ингилизът да се преговарят, макар че се хранят от едната трапеза и припознават един и сущ господар: котката: фу! кучето рм!

— То е право, на и завчера Ингилизът щеше да удави Катинката — каза Хаджи Смион и седна по турски.“ . . .

Съжалявам, че размерите на статията не позволяват да цитирам тази сцена докрай, но мисля, че и приведения кратък откъс дава достатъчно представа за нейния характер.

Преди всичко — как пределно икономично е успял Вазов да нарисува самата битова картина. За нея, като обстановка, не е отделен нито ред — тя просто се внушава от позите и жестовете на героите.

И колко убедително е, че почтеният дядо Нистор със своя бавен и разсъдителен начин на мислене тъкмо тъй „хубаво“, т. е. бавно и докрай ще потегли чибучката си, ще пухне дим из цялото кафене и чак тогава ще произнесе своята тромавичка и тежка фраза.

И колко точно е отбелязано, че Хаджи Смион неловко ще се размърда не още при първата си намеса в разговора, но тогава, когато ще го смути обърналото се към него всеобщо внимание. Същото се чувствува и в самите му реплики, първата от които е категорична и уверена, а втората — объркана и неясна. Впрочем в този случай той явно е смутен не само от общото внимание, но и въобще от факта, че трябва да развива своя собствена мисъл — както знаем, негова специалност е да следи мислите на събеседника. Затова и третата реплика е отново спокойна и ясна. Хаджи Смион се е върнал в своето естествено състояние — съгласил се е с мнението на противника. Престава бързото чаткане на броеницата, героят спокойно сяда по турски. . . Разбира се, общителният му нрав няма дълго да издържи това спокойствие. След малко той отново ще провеси крак — знак, че иска да вземе думата.

В това „материализиране“ на душевните движения, в това безпогрешно намиране на точния израз и жест е, струва ми се, едно от най-големите постижения на Вазовия белетристичен талант, една от тайните на неговия сгъстен и икономичен художествен рисунък.

По жестовете на Иван Селямсъзът зрителите от кафенето отгатват какво е казал той на своя събеседник, жестове запълват паузите на разговора и заменят психологическия анализ. А говорът на героите предава не само особеностите на характера им, но и тяхното душевно състояние в момента.

Как вярваме например на това, че разярения до крайна степен Селямсъзът от гняв няма да може да разбира изведнъж смисъла на въпросите и именно така ще повтаря ядосано думите на дошлия да го успокоява „мироносец“:

„Ей, сега кажи ми как стана това приключение, от що, защо сиреч и прочия?“ — пита обстоятелно Иванчо Йотата.

„Какво приключение? Никакво приключение и отключение!“ — изпръхтява отчаяно Иван Селямсъзът. . .

„И прочия . . . сега, бай Иване, да дойдем на историята“ — пресича го пак нетърпеливият Иванчо.

„ Историята, историята, историята е тая . . .“ три пъти повтаря думата разгневеният герой докато най-после я разбере. . .

Да прибавим към всичко казано и ярките образци на, ако може така да се каже, „словесна гротеска“ — знаменитата реч на г-н Фратьо: „Братя! Въздухът трепери! . . .“ или незабравимото изявление на Йотата: „Вчера ми дойдоха маслини от важна степен и с твърде способна цена“.

Ярката и духовита словесна характеристика на героите от „Чичовци“ може да бъде истинска школа за езиково майсторство на белетрист. Буквално в една фраза Вазов съумява да вложи цялата същност на даден образ. Ние просто не можем да отделим Коно Крилатия от неговото учудено-възхитено прошушване: „Много чело, много знай“; нито Иванчо Йотата от неговия печален въздъх при спомена за изгорелите му книжовни трудове: „За народа загуба велика!“ Не случайно подобни изрази-формули са излезли извън страниците на повестта като ходещи фрази. По спомените на неговия брат в езика на самия Вазов трайно са били влезли редица характерни „сентенции“ от езика на неговите „чичовци“ — философските мъдрости на Варлаама „не се знай, знай ли се“ и „то е речено да се рече“; Хаджи Смионовото отстъпчиво „аз само тъй рекох“ или „бъди американец!“; подигравателното: „Без йота се не може“ (когато някой много настоява на своето) . . .[1]

Ироничното звучение на подобни характеризиращи изрази им придава особен чар. Изразявайки чрез речта на своите герои тяхната психика и манталитет, Вазов същевременно влага в нея и своята авторска оценка.

Това е въобще отличително качество на Вазовия белетристичен талант — тази подчертана изява и неизменна вярност на основната художествена оценка. В „Чичовци“ тази оценка не е нито еднотипна, нито еднолинейна. Както в общата атмосфера на повестта, така и при образите на основните герои в нея сложно се сплитат утвърждение и отрицание, съчувствие и насмешка. Но с цялата си сложност тя присъствува навсякъде в белетристичния рисунък.

Тъкмо тази основна художествена оценка се чувствува винаги и в хумористичния тон на повестта и затова нейният хумор никъде не изглежда самоцелен. При това хумористичните находки на автора се отличават с психологическа убедителност дори и тогава, когато са в един хиперболизиран фарсов стил.

Но Вазов не би бил Вазов, ако се скрие иза изцяло в белетристичната плът на произведението. Той непрекъснато излиза между нас и героите, обяснява и коментира — не само изобразява, но и разказва. Разказва от свое име, без да крие дистанцията между себе си и своите герои. Той дори непрекъснато ни напомня за времето, което го дели от тях, като прави бележки на мемоарист от рода на: „почна тържествено-високопарно, в тона на оная епоха“ . . .

В света на „Чичовци“ авторът се движи като свой. Той самият обогатява и уплътнява неговата битова атмосфера с интимно фамилиарния си тон, с непринуденото си позоваване на събития и случки, с уж бъбривата си осведоменост — кой какво казал по даден повод. Но това съвсем не е добродушният автор-разказвач, който ще се появи по-късно

---

[1] Вж. Борис Вазов, Спомени за брата ми. Иван Вазов, Сборник от спомени материали и документи, София, 1949, стр. 18.

Споменатият тук Варлаамов израз „не се знай знай ли се“ не успях да открия в повестта. Но той наистина е напълно в неговия стил и възможно е да е фигурирал в съзнанието на автора, който, както е известно, винаги трябва да знае за своите герои повече от това, което казва за тях.

в битовите разкази на Михалаки Георгиев и Т. Г. Влайков. Защото Вазов не играе сериозно своята роля, той не се вживява, а пародира. Отделните думи и изрази, извлечени от езика на героите, тук са само хумористичен примес в авторската реч. Пародийното подражание на тяхната психика и манталитет е само едно средство за разнообразяване на общия ироничен тон.

Духовит и изобретателен, авторът на „Чичовци“ намира най-разнообразни начини, за да изрази своето добродушно насмешливо или подчертано подигравателно отношение не само чрез белетристичното изображение, но и чрез самата си реч. Освен героите той пародира, тъй да се каже, и самия стил на епохата. Говори за „мученичество“ и „сърдечно съкрушение“, позовава се на стиховете на Пишурката и на образа на Св. Иван Кориварѣ, в хумористични възклицания се обръща ту към Св. Хараламби, ту към архиедякон Стефан, изобщо използува туктаме образите и езика на тогавашната епоха, като се ориентира в църковния календар не по-зле от Хаджи Атанасия. А същевременно той току ще употреби в разказа си някое понятие от съвсем друг, съвременен бит или неочаквано ще сравни жеста на Иван Селямсъзът с жеста на Наполеон при Аустерлиц. И сам пръв ще се разсмее на това сравнение:

„Свети пръв Трифоне Зарезане, какво съвпадение!“

Емоционалните му възклицания открито иронизират героите: „Горд человек беше тоя Иванчо.“

Неговият ироничен тон познава различни нюанси — той е ту добродушно снизходителен, ту по-остро подигравателен. Но винаги е открит и весел. Тук авторът се смее със спокойното превъзходство на човек, застанал на висотата на друго историческо равнище. Изтекли са едва 17 години от времето, когато става действието на повестта, но през тези 17 години са минали пожарите на Априлското въстание, грохотът на освободителната Руско-турска война, възторгът от Освобождението, разочарованието от свободата... Застанал зад бариерите на тези епохални събития, в забавния и мил свят на някогашните „чичовци“, Вазов вижда сега сякаш самото детство на своя народ...

*

Веселото повествование за кавгата между Варлаам Копринарката и Иван Селямсъзът е завършено. Но повестта за живота на българите през последните десетилетия на робството все още чака своя край. Затова, когато в Одеса, тласкан от носталгия по загубената родина, Вазов започва романа „Под игото“, по неговите страници отново оживяват цяла редица от героите на „Чичовци“ ...

Само че сега те са взети 7—8 години по-късно, тъкмо в оня напрегнат и патетичен момент от живота на нацията, за който самият Вазов казва:

И в няколко дена — тайно и полека
народът расте със няколко века...

Друг е сега основният патос на книгата. Други са мащабите на изобразявания живот. Онова, което само се чувствуваше като подводно течение на повестта, сега излиза на пръв план и става ръководна нишка на сюжета. Отстъпват назад дребните честолюбия и борби — в центъра на романа са вече големите конфликти на епохата. На мястото на Иван Селямсъзът и Варлаам Копринарката идват Бойчо Огнянов и Рада...

Но авторът не отделя героично-патетичната струя на творбата от реалистичното изображение на предосвобожденския бит и нрави. Той показва именно това, как голямото историческо движение минава през всекидневния бит на обикновения среден българин. Затова така естествено хумористичната повест „Чичовци“ става един от изворите на героичната епопея „Под игото“.

Тъкмо в това е и своеобразието на Вазовия битово-исторически роман... Романтичният герой на епохата се движи в света на довчерашните „чичовци“. Бойчо Огнянов е обкръжен от чорбаджи Мичо и Иванчо Йотата, Хаджи Смион и поп Ставри, г-н Фратьо и дори Мунчо...

Но този нов героичен образ на патриота-борец и революционер като своеобразен лакмус спомага да се изяви по-ярко същността на мирните герои от света на всекидневието. Неговото присъствие чувствително променя картината на предосвобожденската действителност... Сатиричните щрихи се уплътняват — раждат се синтезираните образи на чорбаджийската класова същност: потомственият чорбаджия Йордан Диамандиев и зет му Кириак Стефчов... Топлата любов към обикновения честен българин излиза на пръв план — пред нас се изправя обаятелният образ на Вазовия бай Марко...

И в тази нова атмосфера се разкрива докрай и истинската същност на героите, дошли от страниците на „Чичовци“.

Сега се разгръща напълно фанатичният русофил чорбаджи Мичо, който вече агитира своите слушатели не само пред картата на Русия, но и пред ствола на знаменитото черешево топче; мъглявите предсказания на Мартин Задека са заменени от съвсем конкретното „Туркия ке падне — 1876“; чорбаджи Мичо Бейзадето е вече активен член на революционния комитет в Бяла Черква. Разбира се, верен на своя реалистичен усет, авторът не го заставя да загине под развятото знаме на бунта. Той само до последния миг на живота си с негаснеща надежда очаква своите казаци и — както ще узнаем от романа „Нова земя“ — пада убит при опита да завардят града от кланетата...

Своеобразно намира мястото си в героично-трагичната атмосфера на „Под игото“ и кроткият манастирски идиот Мунчо, в чийто „палат“ се бяха скрили от „агарянците“ Иванчо Йотата и Хаджи Смион. Сега той не е просто един нещастен духовен инвалид. В затъмненото му съзнание живее и ужасна демонска омраза против турците, и възникнала в страшната нощ на убийството непоколебима привързаност към смелия „Руссиан“. В трагичната тишина на поражението този луд е единственият човек, който се решава да протестира и, заради една „колосална попръжня“ по адрес на султана и пророка му, той увисва обесен на капницата... А в същото това време знаменитият оратор г-н Фратьо, който беше провъзгласил в „Чичовци“ разтреперването на въздуха, вика сред кафенето:

„Да живее негово величество султанът! “ ... Вихърът на събитията е отвял всекиго там, където е неговото истинско място.

Неизменно остават на местата си само комичният „списател“ Иванчо Йотата, жизнерадостният, сега малко по-изтънчен епикуреец поп Ставри и добродушният хамелеон Хаджи Смион. Най-ярки, най-точни представители на „чичовщината“, те така и не успяват да дорастат до големите мащаби на историческите събития, макар и двама от тях да стават тяхна жертва. И все пак в последните страници на романа един

светъл лъч пада върху образа и на тези дребни герои, един малък епизод ни доизяснява докрай защо въпреки всичко Вазов обича дори и подобни жалки „чичовци“.

Научил, че Огнянов е жив и се крие в околностите на града, Кирияк Стефчов тръгва да съобщи това на турците. Тогава Хаджи Смион, плахият Хаджи Смион, който цял живот се е съгласявал с другите, тъкмо сега, след поражението, в позорните дни на предателство и страх, намира сили да възрази умолително на всесилния Стефчов: „Що ти трябва бе, не закачай човечеца, ще се намери в цяла Бяла Черква едно кюшенце да го скрием... За графа като бъде, всеки го обича...“ Разбира се, повече той не направя, но за автора и това е достатъчно, за да му прости всичко...

Ето заради такива като Хаджи Смион, заради такива като чорбаджи Мичо, Вазов не може да отрече изцяло своите „чичовци“ и, струва ми се, не случайно по-късно, след излизането на „Под игото“, той маха първоначалното твърде песимистично мото на повестта: „Див глог питомно грозде не дава.“

Това мото е изразявало може би предварителния замисъл на произведението, дошъл по инерция от „Митрофан и Дормидолски“. Но дълбокият реализъм на автора е разчупил рамките на този предварителен замисъл. Както се случва само с големите таланти, Вазов е дал повече от това, което е мислил да даде. И ние днес няма защо да обедняваме националната галерия на неговите „Чичовци“.

СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ И РОМАНЪТ „РОБИ“ НА АНТОН СТРАШИМИРОВ

Ефрем Каранфилов

Нашите майки все в черно ходят. . .
— Я развявай байрак, ти Мануш войвода!
Народна песен

Отдавна вече атентатите са свързани с миналото. Те са само спомен, който се пробужда с далечно, но тревожно ехо, при някой нов изстрел, даден из засада отдалече със снайперов мерник.

Но друго е било времето в края на XIX и началото на XX век. То се разтърсва от динамитни взривове. Индивидуалният терор прониква не само в средите на нихилисти и анархисти, но и сред революционните организации за национално освобождение. Страшният хор на взривовете раздира атмосферата на Европа, смущава храносмилането на спокойния буржоа, нарушава наслаждата му от Щраусовите мелодии.

Епицентърът на тези малки вулканични изригвания се крие някъде в Петроград и Москва, където императори, велики князе и министри от време на време политат във въздуха, а страхът гризе сърцата на техните заместници. И въпреки че върху жаравата на взривовете като нестинарка танцува сянката на вечния Азев, въпреки че температурата им никога не успява да запали революционен пожар, те създават специфичен декор на епохата.

Атентатите от онова време са най-разнообразни, с най-различни цели, задачи, с най-различни последици в зависимост от това, кой, защо и кога ги извършва. Но в значителната си част те са дело на индивидуалисти. Епохата беше такава. Символистите се стремяха да се затворят в кули от слонова кост, далече от пошлостта на буржоазията. Но и в народа нямаха доверие. Те творяха „чисто изкуство“. И редица от атентаторите, особено тези с анархистична окраска, мразеха буржоазията, но нямаха доверие в народа. И те се затваряха в своите кули от огън и тътен. И те творяха „чиста революция“.

Аз нямам намерение да правя характеристика на политическите атентати, оцветени в зависимост от тактиката и стратегията на групата, която ги извършва. Но ако надникнем в душите на атентаторите, ще видим, че това са в значителната си част млади хора, които дирят романтика в съзаклятието, в неговата подземна работа, в подготовката на взрива. В самото съзаклятие се крие индивидуализъм. Та нали тези хора са „избраните“, „героите“, които трябва да извършат „голямото“, велико-

то дело на разрушението? И затова често такива младежи са изпълнени с мрачното съзнание за своята предопределеност, за своята сила и за мисията, която има да изпълняват. Както поетите индивидуалисти и те обичат дори с външността си да подчертават своята необикновеност, изключителност.

Странна и романтична наслада е притаена в очакване на „голямото“ дело, в неговата подготовка. Сякаш знакът на мисията, на необикновеното ляга върху терориста. Дори в саможертвата може да се крие поетическа наслада. В предчувствуваната мъка от смъртта на героя понякога най-голямо участие предварително може да вземе самият герой.

Аз не говоря тук за жаждата по славата, за изявата на личността след смъртта и чрез смъртта, един проблем, познат на психологията. Не бих желал да говоря за фанатизма в душата на някои атентатори, който изгаря в нея всичко друго, за да остане само конкретната цел. В такива случаи вътрешното напрежение, центрирано и саморазвиващо се, добива фантастични размери. Такива хора са способни да извършат всичко и над техните глави не може да съществува никаква власт.

Но тъкмо това ги кара да чувствуват, в добрите случаи несъзнателно, превъзходство над народа. Наистина те са способни спокойно да умрат за другите, но като герои, в името на другите. Народът за тях често не е жива същност, а понятие. Защото те скъсват връзките си тъкмо с него. Често това са интелигенти, чийто живот и целият свят се затварят в тесния хоризонт на някоя политическа догма. През нея те виждат всичко. Затова стават ограничени и тиранични. Разбира се, психиката на атентаторите е сложна, многостранна, но същественото в случая, което ни интересува, е техният индивидуализъм, макар и прикрит с най-различни форми, чувството им за превъзходство над народа, за когото решително и спокойно умират.

Но все пак тези хора умират. Те изразяват своя индивидуализъм не само с къдрави бради или черни с големи периферии шапки, нито с мъгляви стихове, а със своята смърт. Те не водят безконечни спорове, както другите тогавашни интелигенти, а за лошо или добро действуват. И умират.

*

Какви бяха Солунските атентатори, така наречените „гемиджии“? Група млади хора, някои почти юноши, които под влиянието на руските революционери главно анархисти, решават да се борят за свободата на поробена Македония посредством атентати. Тези атентати трябва да бъдат насочени срещу европейските капиталовложения в Турция, за да покажат на великите сили и неспособността на турската държавна власт да гарантира безопасността на търговията и да ги принудят да се намесят. От друга страна, те решават да умрат, за да покажат, че не са шепа авантюристи, че не са разбойници, за каквито ги обявяват турските власти,а герои. Като умрат, те няма да дадат възможност и да се поведе процес. И най-после те решават, че нямат право да подбуждат народа да се жертвува за свободата, защото турската власт е силна, най-правилно е те самите да се жертвуват за тази свобода.

Защо не действуват в рамките на Македонската революционна организация? Те са разочаровани от начините на действие в организацията. Те не ѝ вярват. От друга страна, те не могат да понасят нейната дисциплина. И най-после, те смятат, че не е възможно свободата да дойде чрез революция.

Но въпреки че Македонската организиация по онова време се раздира от вътрешни междуособици, от борбите между централисти и така наречените върховисти — агенти на цар Фердинанд, Македония е покрита от революционна мрежа. Апостолите на революцията, такива светли фигури като Гоце Делчев, Яне Сандански, Даме Груев, Пере Тошев и много други са извършили своето голямо дело. По примера на Левски Гоце Делчев не разчита на никой друг, освен на народа. Този млад човек, току-що напуснал Софийското военно училище, за няколко години успява да се превърне в легенда. Той е чист като водите на Пиринските езера. Когато надникнем в епохата, не можем да не почувствуваме тази нравствена чистота.

Гемиджиите дирят връзка с Гоце и той ги разбира, както разбира всички чисти хора. Но не могат да се разберат и са принудени да воюват с такива фигури като Гарванов, превърнали революционната дейност в дипломация, заменили храбростта с хитростта. Старозагорският учител по онова време живее в Солун и тъкмо с него най-често ще трябва да се сблъскват гемиджиите.

След пропадането на плановете им в Цариград и гемиджиите действуват в Солун. Те решават да прокопаят канал под една широка улица, за да минират основите на най-голямата банка — Отоманската национална банка. В уречен час тя трябва да хвръкне във въздуха, след като хвръкне във въздуха резервоарът с газ за осветлението на Солун, след като бъде миниран един голям френски параход и се устроят редица атентати в града. Всичко това ще хвърли в страх и ужас не само турците, но най-напред представителите на европейските мисии. След това терористите ще трябва да загинат.

С огромни трудности шепата млади македончета, повечето от град Велес, успяват да се снабдят с взрив, да прокопаят тунела и в края на месец април 1903 г., няколко месеца преди Илинденското въстание, да осъществят плановете си. Те ги осъществяват така точно, както са ги замислили. Целият град е хвърлен в ужас. За няколко дена господари на Солун стават тези млади велешанчета, които принуждават многохилядния турски гарнизон да се скрие в казармите и да не смее да покаже носа си навън. След това те всички, с изключение на четирима души, умират така, както са го запланували.

Атентатите не довеждат до някакви решителни политически резултати. Те са извършени против волята на македонската организация. Но въпреки всичко, този пролетен взрив се чува по целия свят. Неговото ехо преминава над Македония. То се слива с голямата буря на националното въстание, избухнало на връх Илинден и носещо неговото име.

Въпреки незначителността на политическия ефект, в тези атентати се крие друго нещо: техният значителен морален ефект. Рядко дотогава светът е виждал по-голям героизъм в тази област и по-чиста готовност за себежертва.

Най-напред солунските атентати се отличават от всички други по тяхната подготовка. Тази подготовка не се състои в хищно дебнене на жертвите, нито в мимолетния екстаз на терористичния акт, а в една упорита, къртовска работа, която продължава дълги месеци и е свързана с огромни лишения и трудности. Обикновено екзалтираните млади хора могат да умират. Но малцина от тях се решават да се превърнат доброволно в примитивни миньори, в черни роби, които без храна, без въздух, с котешка предпазливост, стъпка по стъпка прокопават дълбок канал.

И през цялото време на работата те чувствуват примката на бесилото около врата си. Тези млади хора са интелигентни, били са из Европа, познават сладостите на живота, говорят чужди езици и се отказват от всичко това, за да си подготвят един безкрайно труден път към смъртта. На тях никой не им заповядва това. Те не са членове на някоя партия или на Македноската организация. Тяхната група е съвсем малка. Всичко вършат доборволно, по собствено желание и по своя свободна воля и решение. Повечето от тях, с изключение само на Мечев, не са се занимавали с физически труд, ръцете им се разкървавяват, телата им се разкривяват, някои от тях се поболяват, но волите стават все по-корави. Те копаят легнали във влага, въздух им се изпраща посредством примитивно духало. Осветяват се със свещ. А когато излязат навън не могат дори да спят от умора. И това продължава не месец, не два, а година. И какво има на края на тая доброволна каторга? — Доброволна смърт. Наистина героическа — но смърт. Как се умира на двадесет години!

Обикновено самоубийците, преди да умрат се отдават на весел, безгрижен живот. А тук е обратното — младежите предварително се убиват с изнурителния си каторжен труд, при условия, каквито никоя каторга не е познавала.

Ние говорихме за индивидуалистичния стремеж на атентаторите да се осъществят в историята, дори външно да се отличават от другите. А тук и Орце, и Кирков, и Шатев с нищо, никога не показват своята необикновеност. Докато комитите обичат да се снимат с извадени ятагани и огромни бради, сякаш да покажат колко са страшни, Кирков и Орце умишлено избягват всякакъв фотограф. Те съзнателно се стремят към една пълна анонимност. А са младежи. Кирков е чуден красавец. Но тъмната воля на съзаклятието не позволява и на този необикновен юноша да прояви дори сянка от суета.

Те всички са способни. Орце е отличен математик. Този тих, скромен, вътрешно углъбен младеж има точен, дисциплиниран и сигурен ум. Той не понася фразата, позата. Къде би могъл да отиде в науката със своята желязна воля?

Те всички са аскетични. Водят живот на отшелници. При тях я няма дори буйната весела военна храброст, която често се сродява с пошлостта: „. . .Днес сме в кабаре, утре славно ще се мре!. . .“ — говорят думите на военната песен. Гемиджиите не мислят за живота, а за смъртта. Животът на народа им преминава през тяхната лична смърт. На възраст, когато младежите смятат за най-голямо геройство да погуляят или да отбележат любовни успехи, тези мъже се превръщат в късове стомана, яка стомана, закалена в страхотно висока вътрешна температура.

Вярно е, че по онова време атентатите са модни. Но тази мода е твърде трудна. Това не е като да пишеш смели стихове, да носиш модни вратовръзки и да пееш модни шлагери. Тази мода е свързана със смъртта. А гемиджиите избират най-трудния път към нея. Те живи се заравят в гроба, преди да умрат. И това не е пасивно заравяне, а най-тежкият начин за борба с врага.

Тази група се състои от различни индивидуалности, с различно образование, стремежи. Те са расли при различни условия. До богатския син Кирков стои кръглият пролетарий Мечев, който работи като миньор в Перник, за да се изхранва. Но общата им борба и желязната дисциплина, която установява Орце, ги уеднаквява. Те образуват един странен колектив. И Орце го води. Какво водачество? Тук няма развети знамена

с везан лъв, военните одежди на Бенковски, хвърковата чета, няма анархистичните черни знамена и черни ризи. Тук имаме само копаене под земята, взрив и смърт. Дори имената им трябва да изчезнат. Ако беше загинал в парахода Павел Шатев, светът щеше да знае, че е загинал Георги Манасов, някакъв селски учител в България, който дори не подозира, че със задигнатия му паспорт и от негово име се извършва един страшен терористичен акт (с ужас този кротък учител една сутрин ще види във вестника собствения си портрет и собственото си име с учудващата характеристика „страшният атентатор“ [1]).

Несъмнено младите хора са фанатици. С този епитет сме свикнали да наричаме такива човешки характери. С фанатици често сме се срещали в живота и в литературата. Но тези фанатици са малко по-особени. У тях няма онази върховна сухост, която е характерна за фанатика у Достоевски например. Напротив — Кирков е всел, вечно засмян човек. Орце не може да причини зло и на една буболечка. Фанатиците са суровi, надменни, не търпят чужди мнения. Гемиджиите са любезни, търпими не само към чуждите мнения, но и към чуждите убеждения. Фанатиците са доктринери, силни в своята логика, но тъкмо чрез разсъждения отвикват да разсъждават. Истината на гемиджиите е проста и ясна. Фанатиците се устремяват към своята цел, имат едно основно правило страшно и жестоко: „Целта оправдава средствата.“ Във върхната точка на своята борба в момента, когато извършват атентатите и когато умират, най-голямата грижа на гемиджите е да не се дават човешки жертви, да се спасят колкото се може повече хора. Несъмнено това са фанатици на своята идея, но по-особени. Младите хора често са жестоки и то когато умират. А тези младежи тъкмо когато умират за своя народ, са спокойни, нежни, тихи.

Всичко това прави образите им изключително интересни. А и делото им надхвърля мащабите на известните до тогава антентати. Все пак полесно е да хвърлиш във въздуха всерусийския император, отколкото да държиш един от най-големите градове на Балканския полуостров в ужас и трепет в продължение на няколко денонощия и да накараш тридесет хиляди войници и офицери да се барикадират в казармите, изтръпнали от страх.

Не случайно след делото на македонците известните руски терористи от подземна Русия бяха принудени да излязат на улиците. Каляев мечтае за честта да се приравни в своето дело поне с един от македонските революционери. Арменските терористи и революционери изпадат във възторг от делото на гемиджиите. Техни художници рисуват страшната нощ над Солун, осветена само от пурпурните отражения на горящия „Гвадалквавир“.

Такава е кратката история за живота и смъртта на гемиджиите.

*

Но все пак животът и делото на тези чисти младежи има и друга страна. И тя е важната. В нея се крие тяхната трагедия. Тя трябва непременно да се зърне от онези, които описват епохата.

В какво се състои тя? В това, че вместо да копаят под земята тунел, за да извършат своя величествен взрив, гемиджиите трябваше да се вкопаят дълбоко в народните недра, за да подготвят по-голям и по-траен взрив: народното въстание.

---

[1] Този случай го разказа на автора Павел Шатев през 1941 година.

Трагедията им е, че те не можаха да преодолеят тъкмо своя индивидуализъм. Въпреки честния им, искрен и дълбок стремеж да се обезличат, този именно стремеж показва, че те са индвидуалисти. Те фанатично отбягваха дори да се снимат, те скриваха имената си под чужди паспорти не само поради нуждите на конспирацията. И все пак не успяха да се обезличат. Душите им бяха чисти като капки роса. Подвигът им превърна тези капки в трайни и твърди диаманти. Но те си останаха само скъпоценни камъни, затворени в съкровищницата на историята.

Ако искаме да ги разберем като личности, ние трябва да им противопоставим героични личности от друг тип, противоположен на тях. И несъмнено ние ще се спрем на Гоце Делчев.

И Гоце като гемиджиите копаеше, но тъкмо в недрата на народа. И той подготвяше взрив, но взрива на Илинденското въстание, което избухна преждевременно мимо неговата воля.

Дълбокият ум на Орце чувствуваше като най-голям враг на своето дело индивидуализма и всячески се бореше с него. Но въпреки стоманената си воля, която умееше да преодолява всички пречки и да понесе тежестта на хилядотонната сграда, той не можа да преодолее силата на индивидуализма си. И тук беше неговата трагедия.

Гоце Делчев като него тих, скромен, спокоен, всеки миг готов за саможертва, потопи своята индивидуална същност в народа, сля се с народа, с неговата многолика анонимност. И така най-пълно и цялостно се осъществи. Орце си остана необикновена фигура. Гоце, по примера на своя велик предшественик Левски, успя да се превърне в най-обикновен народен човек. А това е най-трудното. У Орцевци се чувствува решението да бъдат прости, обикновени, народни хора. У Гоце това е естествено като дишането.

И Орце, и Гоце, трезви математически умове, но с дълбока чувствителност, която струи под стоманената им воля и я нагрява до червено, обичаха романтиката. Но романтиката дотолкова е красива, доколкото е свързана с борбите на народа. Откъсне ли се от тях, в литературата се превръща в сантименталност или фразеология, в политиката — в красива завеса, зад която се крие озъбеното лице на тиранията, в живота — в шлагерна сладникавост, зад която се подава издутото шкембе на пошлостта.

Романтиката и на Орце, и на Гоце беше свързана с борбите на народа. Това беше истинска романтика. Но романтиката на Орце, с която той съзнателно се бореше, свършва до неговия подвиг. А у Гоце, както у Левски, наглед няма нищо романтично — всичко е просто, ежедневно. Но тъкмо в това, че този човек просто и естествено съумя да превърне дори своя изключителен път на апостол в обикновена междуселска пътека, се крие неговата необикновеност. Романтиката във фигурата на Гоце извира дълбоко от народните недра. Докато романтиката във фигурата на Орце извира от пламъците на отоманската банка.

Орце ни удивлява със своята необикновеност. А Гоце — със своята обикновеност. И след Солунските атентати, и след Илинденското въстание, народът даде кървави жертви. В Илинденското въстание много повече. Но след атентатите народът запя:

Бог да убие мамо, Павел Шатев,
че подпали парахода, парахода „Гвадалкивир“.
Настанаха клети турци, та изклаха старо, младо.

Народът не можа да се сгрее от пламъците на атентатите. След смъртта на Гоце и Илинденското въстание народът запя:

Заплакала е гората,
гората и планината,
заради Делчев войвода.
Де да си, Гоце, да дойдеш...

Огънят на въстанието завинаги сгря народната душа.

*

Революционните борби за свободата на Македония са били винаги близки до сърцето на българските писатели, които са ги виждали като борби на нашия народ. И ако се търси романтика в литературата ни в началото на века, не може да се пренебрегне влиянието на тези революционни борби. След освобождението ни от турско робство, когато патосът и чистотата на Възраждането постепенно погасваха под тежестта и пошлостта на победилата буржоазия, от народните борби за Македония се изливаше един свеж поток на героизъм и морална красота. И той засияваше в творбите на най-добрите наши творци. Няма голям наш писател — от кроткия П. Ю. Тодоров до пламенния П. К. Яворов — в творчеството на когото да не се чувствува огненият дъх на Македония. Кръвта на македонските революционери се изля в някои от най-хубавите творби на литературата ни.

В противоречивия и сложен житейски и творчески път на Антон Страшимиров македонските революционни борби заемат важно място. Известно е прякото участие на писателя в тези борби, отношенията му с Яне Сандански, редактирането на вестник „Реформи". Неговата ярка фигура се откроява и тук сред харамиите в началото на нашия век. Но както често става при Страшимиров, той рано се разочарова от борбата, скъсва отношенията си с много видни македонствуващи и завива по други жизнени пътища. Но Македония и борбата за нейната свобода си остават завинаги в сърцето на твореца.

Коя е причината за това? Антон Страшимиров е твърдял, че произходът на неговите родители е от Банско, тогава под турско робство. Но това не е най-важното. Антон Страшимиров винаги се е интересувал от народния живот, от народната съдба, от проблемите на социологията. Той е дирил същината на народния характер, а тази същина най-добре се разкрива в дните на революцията и в дните на войната. Писателят не остана чужд нито на войните, нито на революциите.

От друга страна, той непрекъснато дири опорни точки, вяра и идеали, които да центрират, да организират, макар и временно, хаотичното в неговата неспокойна природа. Той винаги е готов да се вдъхнови от героичното. Неговият ентусиазъм е готов всеки момент да запламти. Писателят свързва младостта си с борбите за свободата на Македония, продължение на нашите възрожденски борби. Известно е, че онова, което е изживяно пълно и цялостно през дните на младостта, остава за цял живот в ядрото на бъдещото литературно творчество.

Но тук има още нещо: след увлеченията си към селския живот и бит Антон Страшимиров насочва своето творчество към града, към живота на интелигентите. Но скоро го разочароват безпътицата, фразеологията, дребнавостта, които царуват в душите на някои от тези интелигенти. Обърнете само внимание на заглавията на неговите книги: „Кръстопът", „Без път" и др. А ето в народната революция той се среща с хора,

които знаят къде отиват, защо живеят и защо ще умрат. Писателят с гордост заявява в искрено написани редове: „Не знам как се докараха работите тъй, че през цяло едно десетилетие къщата ми беше свърталище на нелегални македонски войводи (че и на цели чети). Прегръщах ги и ги целувах, когато ги посрещах, и докато ги изпращах. Отиваха те, връщаха се, пак отиваха — и вече не се връщаха. Гинеха един след друг, като ми оставаха само прощалните си целувки... Така през цяло десетилетие аз бях очи на очи с почти безименната саможертва на редица наистина светли мъже (между които имаше такива могъщи фигури, че аз се чувствувах малък и се изпълвах цял с благоговение). Не е ли ясно, че заживял в такава атомофера, аз неусетно започнах да се освобождавам от присъщата на всички артистични натури суета и скоро се издигнах над практичността и над кариеристичните подбуди...“ („Антон Страшимиров — личност и дело“, Сборник, стр. 108).

Ето това няма да забрави писателят. Той ще го опише и в „Среща“, и в „Роби“. Неговото ехо ще прозвучи и в „Хоро“, и в „Клаха народа както турчин не го е клал“.

Обърнете внимание, че на Антон Страшимиров правят най-силно впечатление тъкмо цялостните характери на борци и революционери. И то интелигенти. Той ги описва с най-голям възторг и с най-голямо вътрешно вълнение. Образи, които най-малко приличат на неговата хаотична същност, трудно застояваща се дори в рамките на една идея, най-много възторгват писателя. Особено близък до сърцето му е известният македонски войвода, съратник на Яне Сандански, племенник на Хаджи Димитър — Кръстьо Асенов. Още през 1906 г. той пише за него книга. Негови черти се разпознават в различни герои на писателя. В романа „Роби“, който излиза от печат през 1929 г., Кръстьо Асенов става главен герой. Противоречивият писател разкрива голяма вярност към една личност, поразила въображението му през ранните младини. Такива силни, железни мъже, увенчани с ореола на романтичната борба, винаги са привличали тъкмо интелигенти, които искат да излязат от сферата на думите и да пристъпят към чуждата тям сфера — на делата. Около Яне Сандански винаги е имало група от просветени интелектуалци. Яворов никога няма да забрави фигурата на Гоце Делчев.

Антон Страшимиров пише своя роман „Роби“ след прочутия си роман „Хоро“, където антифашисткият му патос се изрази с най-голяма сила. „Роби“ е също антифашистка книга. И смела творба. Това критиците обикновено го недовиждат. В този роман се възпява Яне Сандански и сданистите. В този роман се възпяват Солунските атентатори, един от които е Павел Шатев, по онова време член на ЦК на ВМРО (обединена). В този роман се възпява нравствената чистота на гемиджиите в един момент, когато из софийските улици властвуват друг вид македонски „атентатори“ — подли убийци, които стрелят из засада в тила на жертвата. Антон Страшимиров описва аскетичните образи на Орце и Кирков в един момент, когато македонските „харамии“, окичени с парабели, гулят из софийските кабарета и барове. Въпреки и със сюжет от една отминала епоха, патосът на книгата е обърнат към съвременността.

Антон Страшимиров обича да пише върху действителни случки и събития, често с историческо значение, които добросъвестно е проучил. Всяка извивка в жизнената му съдба, всяко значително събитие в историята на народа е било отразявано в отделна творба.

Революционните борби за Македония, които са толкова близки до сърцето на писателя, които толкова добре познава и с които никога не прекъсва емоционалната си връзка, трябваше рано или късно да намерят отражение в широкото платно на един голям роман. И в годините на творческата си зрялост писателят се заема с отговорната задача да напише роман за един от най-интересните моменти в историята на тези борби — дните непосредствено преди Илинденското въстание. А това време е изпълнено с напрежение и с драматични събития. Авторът не желае и не е в неговия натюрел да рисува спокойно епическо платно. Той заплита една крайно интересна и романтична история между главния му герой Асен Дъмбев, чийто прототип е Кръстьо Асенов и някаква красива еврейка — Ема, дъщеря на богат солунски банкер. С помощта на тази интрига авторът се стреми не само да покаже борбите на народа, но да направи разрез на тогавашното общество — от двореца на Фердинанд до пиринските колибари. Цялата тази фантастична история за твърде причудливата любов между харамията и банкерската щерка, нишките на която се изплитат между София и Солун и където участвуват дипломати, военни аташета, паши, се опира на две шумни исторически събития: отвличането на мис Стон от хората на Яне Сандански и Солунските атентати. Всъщност ядрото на първата част е отвличането. Ядрото на втората част — атентатите. На пръв поглед с помощта на тях, а всъщност около тях е изградена цялата сложна фабула.

Тези две исторически събития са описани твърде точно. Дори имената на главните герои не са променени. Писателят си служи с исторически лица и описва събитията така както са станали. Тъкмо тези описания са най-хубави и сполучливи в романа. Това важи особено за Солунските атентати.

Антон Страшимиров обича героични събития, напрегната интрига, романтични образи. Той обича силните, целенасочени и жертвеготовни фигури. И взема наготово това, което историята му поднася. Но трябва да отбележим острото око на писателя: той е избрал за основа на романа си двете най-ярки събития. Те не само че са най-шумните за своето време, но са изпълнени с вътрешен драматизъм и поетическа красота.

От друга страна, това, че взима исторически факти за основа на повествованието си показва склонността на писателя добросъвестно да проучва фактите и умело да построява около тях своята романтична и на места фантастична фабула. Така действителното и измисленото се преплитат в единството на творбата.

В това отношение най-сполучлива е работата на писателя във втората част на романа — неговият финал. Страшната нощ на взривовете и пламтящият крайцер „Османие“ му е била нужна за драматичен декор при отвличането на Ема от италинската болница. Но чрез Солунските атентати Антон Страшимиров показва и едно от най-ярките събития на народната борба. Разкрива съществени страни на своя герой Асен Дъмбев. Разкрива и съществени черти на нашия народ — главен герой на романа му в неговия общ и неизпълнен план.

Ето защо той взима готовите исторически лица и почти без съществена промяна ги прави герои на втората част на „Роби“. Той е проучил внимателно не само историческите факти, но и характерите на героите си, такива, каквито са били в действителност. Отшлифовал ги е къде по-внимателно, къде набързо и ги е сместил в общата галерия от образи. И затова, когато говорим за тях като герои на творбата, не можем да забравим че, това са и герои на една народна революция. Творбата тук е твърде живо и непосредствено свързана с историческия факт. От малката работа на писателя върху характерите може да се разкрият съществени особености в неговия метод и в неговия творчески облик.

Докато над образа на Кръстьо Асенов той е извършил сложна и интересна пластична операция, за да го превърне в Асен Дъмбев, то образите на Орце и на други атентатори той сякаш ги изважда от спомените на Павел Шетев или от книгата на Христо Силянов. Пък и кой писател би могъл да измисли по-интересни и по-романтични образи от ръководителите на гемиджиите? Всъщност те са движещата сила на действието във втория том на романа. Ако търсим в тях ординерната типичност, трудно ще я намерим. Такива, каквито са, те са изключения и то редки изключения. Но точно такива те са необходими на писателя за неговата творба. И той ги описал общо правдиво и убедително. От живота те направо са влезли в литературата, защото са успели да превърнат краткия си живот в литература. И то каква литература!

*

Антон Страшимиров е съвременник на атентатите. Точно по това време той е бил изцяло в атмосферата на македонското революционно движение. Те несъмнено са му направили огромно впечатление. Но писателят пише своята книга 25 години след атентатите, когато вече тревожното им ехо отдавна е заглъхнало. В неговата душа обаче то е останало да звучи пробудено с нова сила от пистолетните изстрели на македонските убийци из софийските улици. Писателят е проучил всички спомени на малцината живи участници в съзаклятието и преди всичко спомените на Павел Шатев, с когото е поддържал приятелски отношения и който в книгата си дава кратки характеристики на съзаклятниците.

В своята творба Антон Страшимиров се е движил по линията на фактите, които тук-там променя с оглед изясняването на някой образ или разкрасяването на някоя сцена. Така например вместо френският параход „Гвадалквивир“, както е в действителност, в „Роби“ полита във въздуха турският крайцер „Османие“. Авторът е направил тази промяна, за да може да вплете в събитието своята героиня Ема, която устройва атентата, а Павел Шатев се превръща в обикновен доставчик на взрива. Всичко това обаче звучи неубедително и не е достатъчно добре мотивирано. Трудно турските военнофлотски власти ще позволят да се правят граждански увеселения по палубите на техните крайцери. Но писателят е имал и една по-дълбока идея: той е пожелал да свърже работата на гемиджиите с борбата на организацията, с народните вълнения. Точно на този крайцер ще бъдат натоварени заточениците — народните учители и затова той трябва да хвръкне във въздуха. Сцената с прекарването на заточениците из солунските улици, гневните викове на Пере Тошев и скръбта на народа са сред сполучливите

в романа. Писателят чувствува трагичната откъснатост от народа в работата на гемиджиите и затова се стреми в творбата си да ги свързва повече с народната борба. От друга страна, много по-ефектно е да хвърлиш във въздуха турски военен крайцер, отколкото френски търговски параход.

Разбира се, и други такива дребни „поправки“ на историческата действителност ще се намерят в романа на Страшимиров. По-важно обаче е как е изобразил характерите на гемиджиите, станали за него герои в творбата. Както е известно, писателят не обича да изгражда внимателно и методично цялостни характери, нито пък да психологизира. Със своя насечен, нервен и маниерен стил той сякаш грубо нахвърля контурите на характера. С един на места пресилен македонски диалект той предава диалога също така насечен, бърз, сякаш задъхан, който понякога трудно индивидуализира героите, понеже става еднакъв за всички.

Но действителните образи са ярки и твърде релефни, за да могат да се изплъзнат от перото на опитния писател. Те са твърде близки до сърцето му, за да ги описва студено. Те са го силно развълнували и това вълнение се чувстува. Особено когато се докосне перото му до фантастичната фигура на Орце поп Йорданов.

Орце поп Йорданов е нужен на писателя, за да го доближи и в известна степен противопостави на главния си герой Асен Дъмбев. Дъмбев не е описан достатъчно плътно и ясно. Авторът го е обрисувал с няколко повтарящи се черти на характера. И преди всичко това е неговата целеустременост, воля, сила и енергия. Дори и при външната му портретовка авторът не се уморява да си служи само с няколко белега: меснати вежди, студени сини, сякаш стъклени очи. Еднообразието става дори скучно. Но нали с това бие на очи най-напред фигурата на Дъмбев. Нали по това го познават всички. Авторът съзнателно се стреми да го гледа с очите на персонажа си.

Много по-ясно и точно е обрисуван Орце. Авторът се е придържал към историческата фигура. Той е създал един цялостен, монолитен характер, споен от идеята, която осмисля краткия му живот. Нещо повече, този човек във всеки отделен миг от съществуването си може да вложи и влага цялата своя същност. Всичко, което върши, го върши с цялото си същество. За това нещо Шатев в своята инак сполучлива характеристика не говори: („Солунското съзаклятие“, стр. 291). Не говори в своите спомени и Т. Орманджиев („50 години от Илинденското въстание“, 1953 г.). Антон Страшимиров ни е накарал да го почувствуваме в някои интересни сцени. В първата сцена например, измислена от писателя, сама по себе си не много убедителна и напомняща за Левски — когато Орце удря плесница в кафенето — се чувствува вътрешната съсредоточеност и целенасоченост на тоди младеж. Затова плесницата проехтява със звучността на изстрел. Павел Шатев говори за външната скритост в характера на Орце. Но това е неговата вътрешна съсредоточеност. В своя макар и твърде разпокъсан портрет на героя си Антон Страшимиров е успял да разкрие тази негова съществена особеност.

Способността за центриране на цялата духовна същност в отделния миг на живота е достояние или на най-хармоничния характер, или пък на овладения от една идея фикс, която често е политическа формула, превърнала се в догма. Но дори така да е, догмата, когато е пре-

следвана, веднага добива ореол. Той изгаря нейната тиранична природа. Но затова пък когато победи, очарованието ѝ угасва и замирисва на тирания. Това е разбирал Орце. И затова е толкова настоявал всички да умрат след делото. Това са почувствували Шатев, а след него и Страшимиров. Но не са могли да си го обяснят. Писателят правдиво ни го е нарисувал и по този начин, без да го обяснява, е дал възможност да надникнем в една от тайните на Орцевата душа.

Орце се бори за свободата. Но и най-свободолюбивата теория може да се превърне във войнишки дисциплинарен устав. Антон Страшимиров е показал страшната взискателност на ръководителя. Сцената, когато вън гори „Османие“, когато стават големи събития, дело на тази шепа младежи, а те продължават да копаят под земята и Орце не им позволява да напуснат работата, е много ефектна. Тук в историята с тунела трябва преди всичко да се дири моралната красота на гемиджиите. Писателят много правилно съсредоточава именно тук вниманието си. Това е борбата на воли. Това е страдание, мъка и победа. Ето защо Орце трябва да бди. И бди! Писателят не измисля, само подчертава и сгъстява фактите. Незабравим е неговият Орце, изправен като някакъв страшен тиранин над своите роби, но не с камшик в ръка, а работещ заедно с тях и повече от тях в тясната „бръснарница“, затрупана с извадена пръст и осветена от треперливия пламък на свещта — гробница на живи мъртъвци. Тук ние виждаме как самотността прави човека по-бдителен не само към другите, но и към себе си. И преди всичко към себе си. Този самотник Орце щом усети и най-малката слабост в душата на някой от своите хора, веднага сурово и безмилостно я изсича. Антон Страшимиров е избрал за негова жертва в това отношение Пинговчето. Без да има исторически данни, малко тезисно писателят ни повтаря, че героят му се съмнява: в големия час на смъртта може да се уплаши и да не изпълни своя дълг. Но изповедта на този страх пред Орце, описана съвсем сухо, е изпълнена с трогателна красота.

Когато Христо Силянов в своята книга („Освободителните борби на Македония“, том I, стр. 243) талантливо ни описва подземната работа на гемиджиите, ние чувствуваме силата на волята, която ги движи. Но Антон Страшимиров постига друг, по-цялостен ефект. Със своето бързо, сякаш кинематографично противопоставяне на сцените ни дава възможност да почувствуваме контраста. От една страна, ние виждаме потъналия в светлина град, разнообразния живот, който тече, увеселителните заведения, пъстрата тълпа и, от друга страна, виждаме сврените дълбоко под земята гемиджии мълчаливо да копаят педя по педя упоритата, съпротивляваща се пръст. Ние виждаме голямата група войници, които така внимателно и самоуверено пазят банката и същевременно чуваме като някакъв символичен присмех как под краката им кънтят ударите на тези, които ще хвърлят във въздуха и банката, и тях.

Антон Страшимиров не описва подробно какво става в душата на Орце. Той се задоволява с историческите факти. Но ги описва така, че историческият образ се откроява твърде ясно: дисциплиниран, точен, суров, в него няма нищо анархистично. Напротив — един извънредно организиран дух. Той малко говори, чужд е на всяка поза. Колко различен е той от познатия дотогава героичен персонаж на Страшимиров! Писателят обича романтичните образи на харамиите, той рисува сила-

та на Яне, масивната му фигура, хайдушкото му одеяние, гороломния му глас, желязната му воля. И всичко това сред пиринския декор, сред белите върхове, мурите, езерата, пукота на турските и върховистки пушки.

А тук ние се срещаме със сухо, слабо, мълчаливо момче, което копае под земята и мушка в ребрата другарите си, когато се отпуснат. Там имаме харамийска волност, а тук суха дисциплина. И все пак на едно по-широко платно ние виждаме многообразието на македонския революционер. Двата тома на „Роби“ взаимно се допълват. Какъв ще-ше да бъде третият?

Антон Страшимиров е наблегнал на онези черти на Орце, които е забелязал и Павел Шатев, и които разкриват неговия образ. Казахме, че у него има фанатизъм, но в съжденията му не се чувствува ряз-ката безусловност на фанатика. Орце е нетърпелив само към едно — отклоняването от пряката задача. В романа „Роби“ образът не е обогатен, но е оживен и точно и сполучливо ретуширан. Без да се изгуби историческата правдивост — превърнат е в художествен портрет.

По-несполучливи са някои от образите на другите гемиджии. Несъмнено след Орце най-интересната историческа фигура е Кирков. Ако Орце е волята, мисълта, суровостта на съзаклятието, то Кирков е неговата лиричност, неговата поезия. Той е едва двадесетгодишен — красавец, любимец на момичетата. Той е винаги весел, засмян, склонен към шеги. Кой знае защо Антон Страшимиров представя и Кирков като озлобен, суров терорист, на когото му „сладни“ отмъщението. Той не е успял да противопостави и допълни характерите на двамата приятели Орце и Кирков така, като е направил например Захари Стоянов в „Записките“ с характерите на Бенковски и Волов. Писателят се е подал на общата атмосфера на сурова решителност, с която са описани дните преди атентатите.

В персонажа на „Роби“ и други някои терористи се губят като характери. Павел Шатев е блед и почти не се забелязва. Мечев е показан като добродушен благ човек, безсребърник. Чрез него и чрез образа на Пинговчето авторът е пожелал да доведе до известно разнообразие в обрисовката на героите си, но то се е получило твърде еднопланово и схематично. Мечев е бил крайно беден. Той е дошел от Македонската организация при гемиджиите. Не е могъл да понася интелигентските спорове и всичко, което е далече от конкретната работа. Ако се е придържал към историческата правда, писателят би могъл да направи един по-интересен и тъкмо различен от другите гемиджии характер.

Характеристиката на Пинговчето е изцяло измислена. Писателят не е бил напълно наясно със същината на характера на своя герой. Сцената с кучетата, чрез която Пинговчето навлиза в действието, не е нито убедителна, нито доизяснява някакви черти на образа. И на него му „сладни“ от предстоящата работа.

Писателят е нарисувал своите герои в действието. Тук нямаме интелектуалци, които спорят, теоретизират. Антон Страшимиров не обича такава интелигентност — суетно украшение на лениви умове. Не случайно първата част на романа започва с живописната сцена, когато Данданата — снажен харамия — изхвърля един след друг от квартирата на доктора всички тези софийски дърдорковци, които в продължение на няколко часа водят „идейни спорове“. Романът „Роби“ е роман за хората на делото. Ето защо писателят преднамерено се е стре-

мил да премахне всяка размекнатост, многословие. Към това той се стреми дори външно. Например прекалено много героите „отсичат“ — думи, гримаси, жестове, дори смях. Думата „отсече“ е една от най-срещаните във втората част на романа.

Студено, точно са описани действията на гемиджиите. Писателят разбира, че няма нужда да ги украсява. Но затова пък обстановката, декорът и особено самите атентати са нарисувани многобагрено и относително пищно. Да си припомним живописната сцена в кафенето „Алхамбра“, когато пламъкът на фитила съска към бомбата, паниката на веселещите се хора и смаяният келнер, който стои като изтукан. Най-пластичните и вътрешно развълнувани са онези страници, където е описан епилогът на драмата и героичният край на „Орцевци“. Например, когато показва смъртта на Кирков, авторът намира онази същина на характера, която така упорито му се изплъзва преди това. Но той описва историческата действителност. Виждаме ние как елегантният красив младеж се приближава към австрийската поща и се опитва да влезе, за да я дигне във въздуха. Но часовите не му позволяват. Тогава той се усмихва и спокойно изважда своите бомби. Кирков би могъл да ги хвърли в краката им, но не сторва това, за да не дава излишни жертви. Уплашеният часови с един скок промушва усмихнатия младеж. И той умира с бомби в ръцете си. Та тук е цялата душа на велешанчето — усмихната, свежа, лирична и същевременно сурова. Как хубаво се свързват усмивката на устата и бомбите в ръцете.

И смъртта на Пинговчето е сполучливо описана. Той непрекъснато се тревожи да не би да се уплаши в решителния час. Тук трябва да подчертая, че героите не действуват групово. Те не набират сили един от друг. Напротив, всеки действува сам, единично, срещу многоброен и силен противник. Пинговчето трябва да атакува казармата. Хиляди хора, въоръжени до зъби, са се барикадирали там. И той сам, опиянен от страха да не бъде страхлив, се втурва към портала на тази крепост едничко със своите бомби в ръце. В тази напрегната сцена се крие известна трагикомичност: ние виждаме цъфналите от щикове прозорци и врати и ето един самотен слабичък човек се втурва към тази бодлива гора, изпълнена с куршуми, и вика: „Майката, изядох ви! “ . . . И умира пронизан от десетки куршуми.

Тези страници на романа са написани раздвижено, експресивно, с точни детайли. Динамизмът на действието е уловен. Но несъмнено и тук най-сполучливите са онези страници, дето е описана гибелта на Орце. Известният факт за грижата му да не се дават жертви сега прозвучава с трагическа красота. Страшно е вниманието към чуждия човешки живот, на този младеж, който проявява най-голямо невнимание към своя собствен живот. Страшна е сцената, когато той задъхано предупреждава семейството на банковия директор да напусне сградата. Но тази сцена е историческа. Писателят е създал обаче една друга, също така трагическа сцена: когато Орце се изправя на края на улицата с револвер в ръка, за да види резултата на своето дело. Той не бяга панически. Той спокойно наблюдава това, което ще стане и как ще стане. И в този момент неговата стоманена воля владее както инстинктите, така и съзнанието му. След това Орце отива да провери какви са резултатите от действията на другите гемиджии и как те умират. Сякаш се касае за някаква бюрократическа проверка. И той вижда, че неговите другари са успели да се справят със сложната обстанов-

ка, успели са да победят променчивите обстоятелства и да изпълнят тежката си задача. Никой не се отклонява от своя дълг, от дадената дума. Опиянението от взривовете е минало, напрежението в душевността е пречупено, но тези хора, всеки един поотделно, продължават да се борят и умират със същата методичност и упоритост, както са копали канала, гладували са, лишавали са се от всички блата на живота, така както им е повелявала тяхната съвест. Това е разказано точно и силно от писателя. И тук той в общи линии не излиза от историческата правда, но умело подчертава, сгъстява важното и същественото в характера, случката, събитието.

Тези последни страници са изпълнени с трагизъм. Особено когато се появява Орце. Чувствува се, че след изпълнението на голямата мисия на неговия живот той няма какво друго да прави, освен да умре. Дълго е чакал младежът своя час и когато той е прозвънтял, не му остава нищо друго, освен да си отиде с последния звън. Орце се е осъществил в началото на живота си. Той вече вътрешно е умрял. Той се е подготвял за тази смърт през целия си кратък живот. Духовно я е постигнал, преди да я осъществи в действителност. (Ако беше тръгнал по линията на народната революция това никога нямаше да се случи.)

Затова у Орце не се забелязва нито гордост, нито съжаление. Той се грижи да изпълни последните си задължения към живота. Антон Страшимиров е изградил в творбата си един твърде неясен, но интересен образ. Това е образът на учителката Одринлиева. Когато Орце вече се прощава с живота, ние разбираме, че той е обичал младото момиче. От тази едва загатната любов образът не само се обогатява, но саможертвата му се възвисява още по-високо. Топлата човешка струя пре-връща стоманата на характера в кът чисто злато — меко и нежно.

Има един характерен случай в края на живота на Орце поп Йорданов, за който съобщават всички негови биографи: за да се снабди с динамит той взима пари от Борис Сарафов. Преди да предприеме атентатите, Орце се застрахова за същата сума и я завещава на Сарафов. Младежът не иска да остане длъжник никому. На тази случка Антон Страшимиров не се спира. Но той е показал същия психологически момент в художествената система на творбата си. След атентатите Орце бърза да изпълни поетото обещание към Асен Дъмбев. След това вече ще се върне, за да изпълни последното си обещание към своята собствена съвест. Защото: „Да убиваш, без да умреш, това е подлост.“ Ето завета на Орце.

*

Описанието на срещата между любимите герои на писателя Орце и Дъмбев в къщата на стария италиански революционер и бивш гарибалдеец дядо Пепи е една от най-интересните. Орце е тънък, с изострен профил, а Дъмбев е силен, с „меснати вежди и стъклени очи“. Колко противоречиви са те като характери, но и колко общо има между тях? Те отлично се разбират, уважават се и се ценят. В тази съпоставка на двата характера като че се крие един от основните замисли на романа. И се разкриват два различни аспекта на човешкия героизъм.

Дъмбев все още не е уплътнен като образ. Все още неговите романтични черти не са скрепени от здравото ядро на характера. Някак си твърде разпокъсани са. Но Антон Страшимиров е нарисувал една

сцена в романа си, свързана с героя, която наред с описанието на атентатите, е сред най-големите негови сполуки. Това е боят в Пирин между санданистите и върховистите, когато се намесват и турците. Яне Сандански, притиснат между два огъня, се намира в крайно тежко положение. И в най-критичния момент на боя прозвучават думите на песента за кучката Караман с деветдесетях кутрета, които се явяват на призивния кавал на своя господар, за да го спасят от плен. Веднага след това поляните на Пирин оживяват. Явява се Мечката — Асен Дъмбев с безчислените колибари, селяните от пиринските села, дошли на помощ на любимите войводи. Враговете са пометени. Яне и неговите хора са спасени.

Друг тип революционер е Дъмбев. Различен от аскетичната фигура на Орце. Той е силен, той е „Мечката“, но неговата сила идва от рода, от Перин. „Перин планина“. Орце се завира в подземията, а Дъмбев се възкачва по планинските върхове, където слънцето и свободата най-напред огряват. Сякаш символистична е тяхната среща в къщата на стария гарибалдеец, който им вика „е вива“!“

А раздялата им, която ознаменува и края на втората част на романа, е сред най-развълнуваните страници изобщо в творчеството на писателя. Ние виждаме заглъхналия потъмнял град, изтръпнал от ужас и тези двама млади мъже, които тръгват в различни посоки: Дъмбев към Пирин, а Орце към града. Дъмбев носи със себе си своята любима. Орце се прощава със своята любима. Дъмбев отива, за да продължи борбата. Орце отива, за да умре. Неговите последни думи са: „Споменувай ни с добро там из Перина.“

Така се разделят тези двама революционери. Антон Страшимиров, който обича романтичните характери, ярко и силно изявени, не е нарисувал третия най-висш тип на македонски революционер — образът на Гоце Делчев. Може би това щеше да се опита да направи в третия том на романа си. Но не го направи.

А образът на Гоце е и най-труден за пресъздаване. Мъчно се рисува човек, у когото не могат да се открият сенки, който е изграден само от светлина. Мъчно се рисува човек, чиято простота е еманация на най-дълбока сложност, защото се е разтворил изцяло в недрата на народа. Мъчно се рисува образ, съвършено лишен от външна романтика, но затова пък изцяло изпълнен с дълбоката вътрешна романтика на народната революция. Гоце Делчев, както и Левски още не са изобразени сполучливо в литературата. Привидната обикновеност в подвига и саможертвата са по-трудни за изобразяване, отколкото ярката необикновеност.

Ние можем само да гадаем за ненаписания трети том на романа „Роби“. Но трябва да подчертаем, че страниците от втория том, посветени на Солунските атентатори, са сред най-добрите постижения на този крупен наш писател, за съжаление позабравен от критиката.

Той нарисува и възпя нови интересни страни на човешкия героизъм. Показа силата на идеала и силата на човешката воля, когато се устреми към неговото осъществяване. Показа нравствената чистота, която носи със себе си устрема към един идеал, свързан със свободата на народа.

АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

Георги Димов

Големите творци на художествени ценности са малцината белязани от съдбата люде, които надживяват своето съвремие, прекрачват границите на много страни, привличат вниманието, извикват възхищението и признателността на не едно поколение. Голямата обаятелна сила и непреходна значимост на тези творчески личности са толкова по-значителни и всеобхватни, колкото по-органическа е връзката между художествени завоевания и обществено поведение, между идейно-естетически прозрения и гражданско-етични тежнения. Такива хора като маяк привличат погледите на всички, които живеят с поривите на един по-интензивен живот, обладани са от по-високи идеали за социален напредък и нравствено издигане. Читателите от различни поколения и епохи се обръщат към делото на подобни творци, за да се сродят с онова, до което са се домогнали като художници и граждани. Опознаването на техния мисловен и емоционален свят, на техните изпитания, прозрения и завоевания служи като опора и предпоставка за по-нататъшно възмогване на националната и общочовешка литература и култура. Такава обаятелна личност представлява несъмнено и големият гражданин-хуманист и писател-реалист Алеко Константинов.

В сложния процес на създаване на художествена литература, на утвърждаване на идейно-естетически ценности, както и тяхното използуване за всестранно въздействие върху човешката личност, върху поколения от различни епохи, участвува и литературознанието, литературната история, теория и критика. Колкото и различен да е кръгът на въпросите, с които се занимават, колкото и своеобразни да са проблемите, които те решават, в последна сметка техните задачи се свеждат да бъдат посредник между творец и общество, между литературни произведения и читатели, да разкриват обективните и субективни предпоставки за раждането на голямата литература. Тази отговорна и благодатна мисия те изпълняват, като откриват идейно-художествените богатства, вложени в една или друга творба, като изследват, обясняват и оценяват литературните явления, разграничавайки трайното от преходното, естетически и етически ценното от онова, което няма по-значителна обществена и литературна значимост. И очевидно онзи, който се е заел с подобна мисия, трябва да изхожда от правилни идейни позиции, да разбира закономерностите на социалното и литературното развитие, да бъде съответно школуван, надарен с естетически усет и будна обществена съвест. Само така той ще може да вникне в своеоб-

разния свят на твореца и чрез проникновеността на своята мисъл, чрез всестранен анализ да разкрие обществените, нравствените, философско-идейните и художествени богатства, каквито съдържа всяко голямо произведение и до които не всеки читател може да се домогне и непосредно да почувствува.

Ако художествените произведения са сигурен показател за многообразното съдържание на епохата, през която са били създадени, за идейния и етичен свят на техните създатели, за противоречивите обществени явления и тенденции на времето, то не по-малко показателни в това отношение са и писанията на литературоведи и критици, техните възрения и преценки за отделни произведения, творци или за литературния процес изобщо. Картината на литературния живот за даден период не би била пълна, ако не се отчита и дейността на литературната критика — обусловена от определени предпоставки, служеща на определени потребности. От това как се възприема и оценява едно произведение, доколко хората на критическата мисъл успяват да вникнат в многообразния, понякога твърде сложен и противоречив свят на писателя, може да се съди за обществено-философските, идейно-естетическите концепции и търсения на епохата. В това отношение особено показателни са съжденията и преценките, правени в продължение на повече от половин столетие от различни литературни дейци за личността и творчеството на Алеко Константинов.

Малцина са онези писатели в националната ни литература, които са били предмет на толкова противоречиви характеристики и оценки. Възторжена възхвала или пълно отричане, снизходително признаване или завоалирано подценяване. И същността на разнообразните преценки, на десетилетните спорове съвсем не е била само от чисто литературно естество. Творчеството на Щастливеца, разтърсило толкова много съвести, накарало мнозина властимеющи, притеснители и угнетители, с трепет и уплаха да се оглеждат дали няма да бъдат улучени от иронично-сатиричното му жило, сякаш идва да изпробва идейно-естетическата зрялост и прозорливост на критици и писатели от различни поколения. То става „камен преткновения“ за мнозина, които живееха със съзнанието, че служат с перото си за създаване на по-високи художествени ценности. А това несъмнено говори за богатството на Алековото литературно наследство, за многообразието от проблеми, които то съдържа, за особеностите на писателската личност, на обществения му и естетически свят.

Тук очевидно няма възможност да бъдат всестранно разгледани стотиците статии, появили се в продължение на няколко десетилетия. Ще очертаем само основните линии, по които са се движели характеристиките и оценките за писателя, в лицето на по-значителните литературни дейци.

Ако гражданските добродетели, високите морални принципи на Алеко Константинов са извиквали възхищението и признателността у почти всички, които са вземали перото, за да изразят отношението си към писателя, то когато е трябвало да се разкрие обществената и художествената същност на неговите произведения, да се определи социалната природа на главния му герой, да се характеризира като творец-художник и се намери мястото му в развитието на литературната ни мисъл и т. н., са се появявали твърде различни схващания и оценки —

резултат на различни обществени и идейни позиции, на различни теоретико-методологически концепции, на нееднакви разбирания за същност и предназначение на литературата. Различните възгледи и преценки придобиват особено дълбока поляризация по два основни въпроса — за образа на бай Ганьо и второ — за творческата индивидуалност на Алеко, за неговите черти и качества като писател-художник. Ако за мнозина от нас днес тези спорове изглеждат почти решени, то десетилетия наред те са определяли съдържанието и патоса на писанията за Щастливеца. И очевидно съвременната ни литературно-историческа и критическа мисъл не би могла да осветли вярно и всестранно личността и делото на големия писател-реалист, ако не разкрие корените и види същността на тези спорове, ако не посочи несъстоятелността на буржоазните концепции и оценки, не подхване и развие верните догадки и прозрения на дейците от миналото. И в процеса на това отхвърляне и възприемане ще се утвърждават принципите на марксистко-ленинската естетика и критика.

Болшинството от представителите на идеалистическата критическа мисъл, макар и в различен аспект, следват общо взето една определена линия — да отминат или отрекат социално-класовата същност на бай Ганьо, да се притъпи или изтръгне саркастично-хумористичното жило на този кондензиран и с непреходна жизненост художествен образ или да прехвърлят пороците и греховете на байганьовщината върху целия български народ. Корените и предпоставките на „националния характер“ на този Алеков герой те диреха в различна посока — в условията на петвековното робство или в някаква биологична предопределеност, в културната изостаналост на българина или в своеобразната му психика и т. н. Разбира се, би било непростено опростителство, ако отъждествим напълно мненията и оценките на отделните критици, някои от които се домогват до частични правдиви съждения за черти на Алековата личност и творческа индивидуалност.

Д-р К. Кръстев е може би онзи, който най-рано и настойчиво утвърждава някои от ръководните начала, възприети по-късно от мнозина при характеристика на личността и оценка делото на Алеко Константинов. На него редакторът на „Мисъл“ посветява редица статии, писани през различно време, но подхранени от едни и същи идейно-естетически концепции. Неедноктатно изразява той своето възхищение от личността на Щастливеца, от неговата гражданска етичност и неподкупна съвест, както и от „ония негови творения, които му спечелиха всеобща обич и с които той е влиял най-мощно и най-благотворно в своето време — неговите политически фейлетони“ (В. Миролюбов, Алеко Константинов, 1907, стр. 11). За Кръстев обаче, както и за всички онези, които следваха принципите на идеалистическата естетика и критика, се оказа невъзможно да разбере самата същност на произведението, което обезсмърти името на писателя. Според критика „Бай Ганьо“ не представлява нищо друго освен една „кипяща с живот символизация на отрицателните индивидуални и социални качества на българския народ, — на злия гений на свободна България“ (стр. 32). Генезиса на байганьовщината Кръстев търси в условията на многовековното политическо робство, в своеобразната обстановка на свободна България, подхранваща „грубите инстинкти и влечения“. Той не съумява да вникне в социалната същност на създадения от Алеко образ, нито пък да разграничи битовото от националното, своеобразното им пречупване

през погледа на писателя. От друга страна, и националното не се разглежда на социална основа, което несъмнено не довежда до верни концепции както за генезиса на това явление, така и за неговата жизненост. Признавайки, за разлика от други, обобщителния характер на Алековия образ — въплътил „всичко що има некрасиво, грубо-егоистично, долно, безочливо, престъпно и недобросъвестно в нашия частен и обществено-политически живот“, пороци, изявени в разни аспекти и в нееднаква степен от отделните обществени прослойки, професии и т. н., Кръстев не съзнава социално-историческата определеност на бай Ганьо, който черпи живителни сокове и разпръсва отровните си зловония при конкретни жизнени условия, политическа система и културно-нравствена атмосфера. Би трябвало човек наистина да има твърде превратно мнение за българския, пък и за всеки друг народ, за да отъждествява чертите на бай Ганьо с всичко онова, което носи една нация като обществено-историческа, социално-етническа, духовно-интелектуална единица. Нали и сам Алеко Константинов ни е оставил не едно доказателство, че е бил далече от мисълта чрез образа на своя герой да осмива българина изобщо, да изобразява този социално определен тип като въплъщение и израз на всичко българско, на национално-самобитното и народностно-духовното. В края на фейлетона „Бай Ганьо журналист“, писателят се обръща към своя герой с думите: „Твойте братя, вярвам, не са такива, какъвто си изобразен ти, бай Ганьо, но те са за сега на втори и трети план; те едва сега започват да заявяват за своето съществувание, а пък ти, ти си налице, твоят дух лети и обгръща целия обществен строй и дава своя отпечатък и на политика, и на партия, и на печат.“ Общият замисъл, художествената концепция на писателя-реалист говорят за определени схващания относно социално-политическата, идейно-нравствена същност на „любимия“ му герой, рожба на определена социална система.

Изглежда обаче, че мнозина от критиците малко внимание са обръщали на всичко това, а от позициите на естетическия формализъм не са били в състояние да видят генезиса на разкритите от Алеко социални явления. „Бай Ганьо — пише Божан Ангелов, — е живият образ на всичко отрицателно в българщината, на което българинът със свойствения му дух за самокритика се смее. Той е олицетворение на онези качества на българина, които в своята съвкупност съставят пълен контраст на всички добродетели и високи морални качества, които българинът влага в понятието „европеец“. Този събирателен образ на „всичко отрицателно в българщината“ се откроявал особено ярко на фона на „европейщината“, която била носителка на високи идеи, на благородни чувства (сп. „Жътва“, 1919, бр. 5). И този критик сякаш и не подозира, че и идеализираната от него европейщина бе инкубатор също на подобни герои, изявени много по-рано и разкрили в не по-малка степен своя отвратителен обществен и морален лик. Дори само едно по-внимателно вглеждане в съседни и по-далечни страни ни дава възможност да видим, че подобни явления не са чужди и за тях при определен исторически етап на развитие и степен на социална диференциация, когато възмогващата се буржоазна класа започва с всички средства да се бори, за да завоюва политически позиции, да спечели по-широк терен за обществена и икономическа дейност.

Колко безпомощна е била буржоазната критика да разбере същността на Алековия образ личи и от статията на Вл. Василев „Алеко

Константинов и идеята за „родното“ (сп. „Златорог“, 1938, кн. 9). Критикът дори и не допуща, че може да се говори за социалната природа на бай Ганьо, намира за излишен и спора дали той е национален или индивидуален тип. Бай Ганьо не бил никакъв образ, още по-малко образ синтетичен, а изразявал само някои черти на културната ни изостаналост, черти, наследени от робството, които трябвало да бъдат преодолени. Алеко бил „добър българин и именно като добър българин най-много ругаел българите“. Припомняйки, че чертите на бай Ганьо „не трябва да се универсализират и да се извежда от тях някакъв тип на българин“, Вл. Василев търси същността на Алековия герой в посока на национално-българското, на онова „родно“ — чиито корени водели още във вековното робство. И той повтаря, че прицелна точка на Алековата сатира била културната изостаналост, макар по-нататък в статията си да признава, че при новите условия бай Ганьо се преобразил и, вместо потури, надянал европейски фрак. В специална рецензия за книгата на акад. Н. Державин, посветена на Алеко Константинов, Вл. Василев оспорва основните изводи на съветския автор за социално-класовата същност на бай Ганьо. Отхвърля и твърдението, че ако Алеко бе жизял, несъмнено би гравитирал към социализма. Дори направо заявява: „Днес Алеко би бил там, гдето беше — демократ в смисъла, който е получила тая дума в нашия политически живот. Там би го тласнала тази натура“ („Златорог“, 1935, кн. 8). А съвсем очевидно е какво съдържание влага Вл. Василев в понятието демократ. Така редакторът на „Златорог“ иска не само да изтръгне социалното жило от образа на бай Ганьо, но и да притъпи, да обезличи политическата същност на Алековия светоглед, буржоазно изобличителния патос на неговата критика.

Схващанията за националната природа на бай Ганьо, че бил олицетворение на българското изобщо, на своеобразната психика на българския народ, не можеха да не влязат в противоречие с порасналото национално самочувствие у някои кръгове на интелигенцията ни, в усилията за изравняване с другите културни народи. Тази естествена, исторически и психологически обусловена реакция намери израз и в трудовете на Боян Пенев, посветил на Алеко Константинов няколко статии, проектирал да пише и специална монография за писателя.

Възразявайки на онези критици у нас и в чужбина, които в образа на бай Ганьо виждаха олицетворение на българина изобщо, Б. Пенев подчертава, че чертите на Алековия герой могат да бъдат присъщи в еднаква степен и на сърби, и на румънци, и на гърци или на ориенталеца изобщо, както и на всички некултурни народи. В подкрепа на тази си мисъл привежда и обстоятелството, че всеки народ вижда у бай Ганьо нещо от себе си. „Може би „Бай Ганьо“ затова е намерил толкова много преводачи и читатели в чужбина, защото у него покрай екзотичното, чуждоземното намират и нещо свое, откриват нещо от собствения си бит“. (Превръщенията на Бай Ганя, сп. „Златорог“, 1923, кн. 1, стр. 26). Основания за възраженията си срещу схващанията за национално-българския характер на бай Ганьо критикът не всякога търси там, където те наистина се намират. Така изтъква се, че Алековият герой не би могъл да бъде отъждествяван с българина и поради това, че образът бил обрисуван само с отрицателни черти, не притежавал нищо от чистата народна душевност. „Това, което отличава народната душа, което е свързано с дълбоките особености на националния характер и е най-ценно в

него, то не е засегнато в Алековото произведение. . . Типичният образ на българина ще дирим не в тая карикатура, а преди всичко в народната поезия и след това в творенията на първите наши художници — тия, които чрез вникване в себе си и чрез наблюдения над народния бит постигат първичните движения на народната душа“ (стр. 22). Тук критикът наистина вярно сочи в каква насока следва да търсим изобразен типичния образ на българина. Но заедно с това, все в тези правдиви съждения, той стига до някои пресилени изводи, като отрича въобще всякакъв национален колорит в образа на бай Ганьо. Според Пенев националното в този образ се проявявало само в отделни външни черти, в стилно-езиковите форми и т. н. Наред с верните си твърдения, че бай Ганьо „е продукт на своето време, изразява един преходен момент в развитието на нашия политически и духовен живот“, в законната си реакция срещу отъждествяването на байганьовщината с българщината, Б. Пенев не успява да види и характеризира социално-класовата определеност на това явление, неговата социологична, идейна и етична природа. От друга страна, не разграничава, кое е онова, което веднага ни напомня за нещо характерно за българската действителност и кое има по-общочовешко звучене. Нали непреходната сила на художествения образ идва и от това, че в него и националното и общочовешкото са взаимопроникнати, дадени са в неразривно единство. При големите писатели „общочовешкото“ се проявява винаги на национална почва, а конкретно-историческото придобива „вечна“ значимост. Но критикът отива и по-далеч. Той смята, че изградения от Алеко образ не е тип със свое определено обществено-историческо съдържание, вероятно защото героят е даден в развитие, в отделните моменти проявява различни черти. Дори заявява, че Алеко в отвращението си от тогавашната българска действителност премахвал всякакви съсловни и класови различия. Така Б. Пенев не можа да види причините за „превръщенията“ на бай Ганьо, да обясни стремежа му да се приспособява към новите обществени условия, с оглед личното си благоденствие и интересите на своята класа. Както изобщо буржоазната критика и той не разбира, че твърде различните черти, с които е обрисуван Алековия герой в отделните разкази-фейлетони, са обусловени не от друго, а от обективното обществено развитие, от настъпилите промени в националния политически живот. И в това се заключава именно една от заслугите на писателя-реалист.

В лицето на най-видните си представители естетската критика се оказа неспособна да вникне в идейно-общественото съдържание на Алековата творба „Бай Ганьо“, да даде правилна историко-социологическа и естетическа характеристика на този станал нарицателен герой. Рожба на определен обществен строй, на буржоазната социална система, синтезирал в себе си своеобразието на епохата, този герой придобива сякаш и нещо, което никога не изчезва, бързо излиза от своето „латентно“ състояние щом намери подходящ климат. Изграденият от Алеко Константинов образ със своята жизненост и синтетичност, с цялото си конкретно-историческо, национално и общочовешко съдържание, нравствено-политически и философско-етичен патос се оказа наистина за мнозина „гордиев възел“.

В органическа връзка с правилното решение на този основен проблем в наследството на писателя-реалист, стои и въпросът за Алековата творческа индивидуалност, за художествените качества на „Бай Ганьо“, за причините, направили тази творба толкова популярна и винаги жиз-

нено актуална. И този въпрос не намери задоволително решение от критиката в миналото. Ако днес ние съглеждаме всичката несъстоятелност на нейните опити да определи и обясни генезиса и съдържанието на бай Ганьо, то още по-неприемливи ни се представят схващанията и оценките за художествените качества и недостатъци на „невероятните разкази за един съвременен българин“ и изобщо за Алеко като творец-художник.

В тези разкази д-р Кръстев например не вижда почти никаква художествена стойност. Отделните части не били обединени „чрез една художествена идея“. Както сюжетът, така и езикът били баналии, авторът изпадал в прекален натурализъм и т. н. И което е още по-странно. Посочените недостатъци критикът-естет смята като главна причина за голямата популярност на творбата, за нейното огромно „културно-историческо влияние“. Без тези художествени недостатъци бай Ганьо не би бил така понятен за всеки що годе „съвременен интелигентен българин“, а и писателят не би могъл да го изобрази така релефно, ако не бил използувал една твърде елементарна, бедна художествена палитра. „Именно, ний мислим, че тоя тип е могъл да бъде доловен в своите най-характерни особености, в своята психологическа и историческа правда, само чрез първобитните средства на изображение, свойствени на низката култура, чиято рожба са и самите тия национални качества... Прочее, художествените недостатъци на бай Ганя са се налагали: — който и да посегнеше да създаде тоя тип, не можеше да не ги повтори — ако иска да постигне същите резултати, да го направи способен все тъй мощно да влияе върху днешното българско общество“ (В. Миролюбов, Алеко Константинов, посоч. съч., стр. 33—34). Тези съждения ни разкриват много от идейно-естетическото верую на школувалия в немската идеалистическа естетика български критик, но обстойния им анализ би ни отклонил от пряката задача.

Като се позовава на Алековото признание — „в своя зародиш „Бай Ганьо“ беше една игра на перото, без никакъв по-широк замисъл и претенции“, д-р Кръстев твърди, че при по-други условия и житейска съдба, писателят би преработил и свързал в едно цяло отделните разкази. За разлика обаче от неколцина други, причините за недостатъците на „Бай Ганьо“ той търси не толкова в творческата индивидуалност на писателя, колкото в литературните и културните условия, „сред които и за които“ била създадена творбата. Но наред с това иска да ни внуши, че Алеко Константинов станал писател не от вътрешни склонности и предразположения, че едва ли не посегнал към перото без призвание, че не „изчезването в писателството“ съставлявало неговата „светая светих“. А оттук вече не е било трудно да заключи за художествената непълноценност на Алековите творби, особено на „Бай Ганьо“. Впрочем, от съжденията и оценките на д-р Кръстев се откроява една твърде характерна противоречивост. От една страна, той се възхищава от поетическата свежест на „До Чикаго и назад“, както и от политическите фейлетони — „една дивна феерия, изтъкана от смях, от скръб, от ирония, от юмор, от сарказъм и омайна поезия“, от друга — отрича непосреден поетически усет и художествена инвенция у Алеко при творческото реализиране на „Бай Ганьо“. Не са доловени и особеностите на използуваните от писателя-реалист хумористични средства за разобличение. Заедно с възхищението си от Алековите политически фейлетони, критикът не пропуща да изрази недоволството си, гдето писателят бил лишен от жлъчката на сатирика, не умеел да бъде немилостив и неумолим разобличител на не-

правдата и злото. Изобщо искреното преклонение пред Алеко общественика и гражданина е неизменно съпроводено от едно естетско отношение към художника-творец, от едно явно недооценяване на художествените качества на най-значителното произведение на нашия писател.

Такова едно двойствено отношение към автора на „Бай Ганьо“ е характерно и за писанията на някои други критици. Според Божан Ангелов Алеко Константинов не принадлежи към големите писатели, творчеството му било ограничено по форма и задачи, защото отразявало „всекидневния живот“, но не за „широкия свят, а за своите приятели, за своите съграждани или сънародници“. Очерците приличали повече на забавни анекдоти, разказвани в приятелска среда, отколкото художествени откъси и поради това оставали неразбираеми за новите поколения.

И Пенчо Славейков, който така високо цени Алеко като гражданин, не вижда художествени качества в разказите за бай Ганьо. Оприличава „тези разхвърлени, небрежно написани скици“ на „парчета от някое голямо разкошно огледало, което непредпазливият майстор е счупил, преди да го тури в рамката му“. Дори се твърди, че Алеко не е имал намерение да създава един определен тип, а се задоволил „да скицира само отделни портрети в профил“. Основен недостатък у автора на „Бай Ганьо“ бил, че не притежавал поетическа инвенция. „Нито едно от Алековите произведения не е плод на свободни комбинации на фантазията му, а преразказ на случки и събития, черпени пряко из действителността, често без какви и да е украшения и прибавки“ (Спомени и бележки от Пенчо Славейков, Съчинения на Алеко Константинов, 1901).

Но особено драстичен в преценките си за художествения талант на Алеко Константинов е Малчо Николов. Застанал на крайно формалистични позиции, той не съумява да вникне нито в идейно-естетическата същност на Алековия герой, нито да почувствува богатата емоционалност на писателя, да види богатите художествени средства, с които ни кара дълбоко да се сродим с видено и преживяно, с изстрадано и мечтано. „Ще бъде съвсем несправедливо при оценката на „Бай Ганьо“ да се изхожда от естетични съображения“ — пише Малчо Николов. Приглася̀йки на официалната буржоазна критика, която се силеше да омаловажи качествата на непримиримата Алекова сатира и той високомерно заявява, че писателят не притежавал по-значителна култура, не живеел с изкуството като Пенчо Славейков и Петко Тодоров. „Като творец той не води към високи върхове, не запаля в душите ни неутолими копнежи. Всичко у него е елементарно, нерядко и наивно за по-взискателния вкус“. Хуморът му бил „лек, безгрижен, добродушен и рядко избива в сатиричност: една неизтощима дяволита шеговитост, за която твърде много приляга турската дума „зевзеклик“. (М. Николов, Литературни характеристики, 1930, стр. 76—96). Подобни сравнения очевидно издават не само идейно-художествена безпомощност у критика, но и явни усилия да се обезличат обществените и нравствено-естетическите богатства на Алековия хумор. Критици от рода на Малчо Николов сякаш си затварят очите, за да не видят какво се крие зад привидно забавния смях на Алеко — подхвърлил на неумолима критика явления и тенденции, подхранвани от буржоазния обществен строй. Те сякаш и не чувствуват, че писателят през сълзи се смее, че понякога „безгрижният“ му хумор се впива по-дълбоко и от най-острото жило на сатирата. А нима е толкова трудно да се види, че с постепенното развитие на Алековия герой хуморът и иронията придобиват все по-изобличителна сила, преминават в

най-остър сарказъм. С основание Кирил Христов изразява учудването си как човек с такава благодушна усмивка и весел нрав като Алеко е бил способен на такова неумолимо изобличение, издигнал се в моменти като „най-безпощадния български сатирик“.

Не можейки да отминат Алековото безукорно гражданско поведение, чувствителната му и неподкупна съвест, както и популярността на произведенията му, мнозинството от критиците-идеалисти волно или неволно се стремят да обезценят, да унищожат най-съществения у автора на „Бай Ганьо“, без което той престава да бъде Алеко, такъв, какъвто живее в съзнанието на поколенията. Отричайки качествата му на писател-художник, способен да анализира определени обществени явления и да ги синтезира в непреходни художествени образи, те искат сякаш да изпразнят творчеството на писателя от конкретното му идейно и социално съдържание.

Много от схващанията и концепциите на официалната критика от миналото по отношение художествените качества на Алековото творчество намират най-обстойно изложение и „аргументация“ в писанията на Бо ян Пенев. Още на първата страница на недовършената си монография за автора на „До Чикаго и назад“, Б. Пенев пише: „Печално е, че в нашата критика — не само по отношение на Алека — се смесват безразборно два съвсем различни критерия — от нравствената оценка на личността се прави заключение за стойността и качествата на литературната творба, — оправданият възторг от личността незабелязано се превръща във възторг от нейните произведения“. Смятайки за напълно естествено да се възхищаваме от гражданско-нравствената доблест и чистота на Алеко, от борбата му срещу обществените недъзи и морална поквара, Б. Пенев, не намира за оправдано подобно отношение към писателя и художника, към преводача и критика Алеко Константинов. И от висотата на своите естетски концепции отсъжда, че почти всичко казано хубаво за Алеко като писател-творец било плод „не толкоз на литературно изследване, колкото на публицистика“. И още нещо, което говори за пълно отричане значението на творчеството на писателя-реалист за развитието на националната ни литература. Ако Алековата личност обяснявала „един важен момент в историята на българската интелигенция“, то за произведенията му не могло да се каже същото. За разлика от Пенчо Славейков Алеко Константинов не успял да вникне в същността на българската действителност, доловил само нейните външни прояви и форми. „Но през тях, през тия външни прояви, той не иска и не може да прозре в дълбоката същност на нещата, в тяхната неизменна природа“. Пенев отива по-далеч от Кръстев в отричането на всякакви художествени качества на Алековите произведения, дори и на незаменимите му природни описания, на ненадминатите по своята художествена свежест пътни бележки. „По природа Алеко не е поет, не е художник, а духовит публицист, иронично настроен фейлетонист и изобличител на българските пороци“ — категорично отсича Б. Пенев. Дори оспорва твърдението за високата култура на Алеко. Писателят не бил се домогнал до по-значителни духовни прозрения и естетически завоевания, движел се по повърхността на нещата, твърде низко стоял в сравнение с големите сатирици-изобличители. Предимно публицист-фейлетонист Алеко не бил в състояние да изпита едно по-дълбоко въздействие от страна на големите поети, нито да се сроди по-дълбоко с руската литература, останал далечно чужд на нейните религиозно-мистични настроения. Затова критикът не

намира за основателно нашият писател да се сравнява с Гогол, защото Алековият герой не бил в състояние да „превърне душата на един изобличител в източник на безкрайни самобичувания и самоотрицания, да я опустоши и доведе най-сетне до трагична безизходност“. Може би в писаното за Алеко Б. Пенев най-ярко е разкрил идеалистическите си възгледи и позиции за същност и предназначение на изкуството. Той обвинява автора на „Бай Ганьо“, че не се занимавал с „мъчителните и неразрешени въпроси на религиозното съзнание“, не виждал и не чувствувал „вечния конфликт между непостижимия нравствен идеал и плачевната действителност“. Алековото „трезвено съзнание не дири смисъл и опора вън от видимия, сетивния свят, не е насочен към някой отвлечен мироглед, към някоя религия. Той знае само едно разрешение — практическото, само една действителност — реалната“. Сякаш непростим смъртен грях е извършил писателят-реалист, загдето е отправил взор към заобикалящата го мерзка действителност, за да въплъти някои нейни явления и черти в социално и емоционално действени образи, а не се е понесъл из неземни светове да дири „трансценденталното“ и да ни разказва за неща не от „мира сего“! Скептик по отношение литературната значимост на тематиката, с която се е заел Алеко, с още по-големи резерви се отнася Б. Пенев към художествените средства, с които писателят художествено претворява тази непосредна житейска тематика. И за него характерът на Алековия хумор остава неразбран, намира го за безгрижен и лекомислен, хумор без проницателност и глъбина и следователно бил ненужен. С такъв хумор не се разкривало същността на нещата, за да бъдат разобличени и отречени. Поради това именно и бай Ганьо бил само „показан, осмян, но не и победен — не е преодолян напълно даже и в съзнанието на своя създател“. Та кой друг писател със смеха си е разголил така безцеремонно социалните пороци, нравствената уродливост на човека, посочил е лицемерието, идейната и обществена убогост, успял е със средствата на хумора да разкрие съкровените глъбини на човешката душевност! И комично-забавните, и скръбно-веселите положения, в които изпада бай Ганьо, идват да ни накарат да вникнем по-дълбоко в бита и психиката, в „светая светих“ на тоя рицар на келипира и простащината, на демагогията и покварата, издънка на буржоазната социална система. Наистина малцина са онези, които проявяват такъв усет за комичното като средство за всестранно изобличение и социално-нравствена присъда. А постепенното преминаване от хумористично към сатирично изобразяване, както и тяхното своеобразно преплитане говори и за концепцията на писателя, чрез „еволюцията“ на образа да ни подскаже и за насоката на общественото развитие в буржоазно-капиталистическия строй. Изобщо онова, което съставлява качество, заслуга на Алеко, в оценките и съжденията на Б. Пенев се превръща в недостатъци. Дори се обвинява и публиката, загдето постоянно разширявала обема на образа на бай Ганьо, влагала в него все ново и ново съдържание. Сякаш това не е присъщо на всяко голямо художествено обобщение. Нали тук се корени и жизнеността на литературните образи — всяко поколение, всяка епоха допълват и разширяват съдържанието им. Изобщо писаното от Б. Пенев за Алеко Константинов е още едно доказателство, че от позициите на идеалистично-индивидуалистичната естетика и критика не може да се разбере и вярно оцени творчеството на такъв проникновен писател като автора на „Бай Ганьо“, незаменимия изобличител на буржоазното общество в определен негов етап на разви-

тие, съчетал в рядко единство гражданско-хуманистичните си тревоги с идейно-естетическите си прозрения и художествени завоевания. Дори и при несъмнената си литературно-критическа школовка и безспорни приноси в изучаване на литературната ни история Б. Пенев не успява да се сроди с идейния свят, с темперамента и художественото виждане, с богатата душевност на големия писател-реалист.

Крайно субективистичните и несъстоятелни оценки на официалната критика очевидно не са могли да срещнат подкрепа и съчувствие у онези писатели и литературоведи, които не са били в плен на естетско-формалистичните теории, гледали са на литературата като форма за познание и обществено възпитание, а на художника-творец като служител на социалния и културен напредък. В това отношение особено характерно и показателно е писаното от Ив. Д. Шишманов, възторжен ценител на Алековата кристална личност и високо идейно-художествено творчество. При все че и той не успя да се домогне до една по-точна характеристика на социалната същност на бай Ганьо, статията „Алеко Константинов от едно ново гледище“ (сп. „Училищен преглед“, 1927), наистина поставя в нова светлина някои въпроси, свързани с творчеството на писателя-реалист, явява се отпор срещу отрицанията и оценките на естетско-формалистичната критика.

Писана по случай 30 години от убийството на Алеко Константинов и вероятно като отговор на крайно тенденциозно-неправилната статия на Б. Пенев „Литературните отношения и оценки на Алеко Константинов“ Шишманов с национална гордост заявява, че паметта на големия писател-гражданин продължава да живее в съзнанието „на народа като Ботьова с атрибутите на вечната младост“ и дълбоко скърби, че нищо не е направено, за да се даде правилна оценка на толкова „популярния, горещо любимия български писател, духовитият изобличител на безбройните нелепости и неправди в нашия обществен живот, отзивчивия изобразител на народните страдания, любимецът на нашата младеж“. Големият учен намира за нередно, че с Алеко се е занимавала предимно „нашата естетизираща критика“, която гледала отвисоко, повърхностно и със снизхождение на творчеството му, силейки се да внуши, че авторът на „Бай Ганьо“ бил слаб художник, не владеел тънкостите на слога, нямал усет за по-строга композиция, за по-изискан стил и т. н. Срещу тези и други подобни обвинения — че писателят нямал поетическо въображение, не се отличавал с висока култура, а творбите му били преразказ на случки и събития, черпени направо от действителността, образите — наситени с „твърде много непотребен и груб реализъм“, Шишманов реагира с цялата си душа на патриот, с убедеността на голям учен-литературовед, свикнал да разпознава и неуморно утвърждава непреходните идейно-естетически ценности. Той ясно и непоколебимо заявява, че непосредното му общуване с писателя, както и близкото сродяване с творчеството му го довеждали до извода за пълната погрешност на подобни твърдения. Последователно и аргументирано нашият учен посочва несъстоятелността на схващанията на мнозина от „естетизиращите критици“ най-вече на Б. Пенев. Особено се спира на всестранната надареност и култура на Алеко, подчертавайки неговата широка осведоменост върху световната литература, почитта му към такива писатели като Шекспир, Молиер, Пушкин, Лермонтов, Тургенев и др. Въпреки отрицанията на мнозина, творчеството на Алеко Константинов ще продължава да живее и обайва и новите поколения, защото неговите пътни

бележки, фейлетоните му са несравними и „образцови по своя хумор или по своето възвишено вдъхновение“, а отделни пасажи „напомнят безсмъртните автори на „Дон Кихот“ и „Мъртви души“, — пише Шишманов. За разлика от критиците около „Мисъл“ и „Златорог“, той намира, че авторът на „Бай Ганьо“ е и „един от най-големите майстори на българското слово наравно с Петка Славейкова и Вазова“. „И наистина, рядко има между по-младите писатели такива, които да познават тъй добре простонародната реч като Алека и то с всичките ѝ отсенки, особено като средство за хумористично изображение.“ Като анализира обстойно разказите за бай Ганьо, търсейки потвърждение на откровената писателска изповед, направена пред него, в самите произведения, Шишманов непоколебимо идва до извода за необозримата художествена сила, която струи от творенията на Алеко, надарен с верен поглед, естетически усет и сигурен критерий за характер и предназначение на литературата. Все така възторжена е и оценката му за гражданина-патриот — дълбоко ненавиждащ всяка тирания и експлоатация, войната и всичко социално и нравствено уродливо, покварено. С тези си именно качества като човек и писател Алеко успява да упражни такова неизмеримо благотворно въздействие върху съзнанието и чувствата на народа, да заеме едно от челните места между творците на националната ни реалистична литература. Но всичко това не може да се види и оцени от позициите на естетствуващата критика, заключава нашият учен.

Разбира се, и Шишманов, при всичките предимства на психосоциологичния му метод в сравнение с естетския формализъм, при верните си догадки за същност и значение на литературата и безрезервната си защита на големия писател-реалист, не можеше да разкрие многообразието от проблеми, които крие Алековото творчество. Такава задача би могла да изпълни само критика, изхождаща от марксически позиции, която има верен компас за ориентиране в сложните литературни явления, разкрива техните обществено-исторически и индивидуално-психологически корени и предпоставки.

Личността и творчеството на Алеко Константинов не можеше да не привлече отрано и вниманието на марксическата критика, особено след като изобразения с такава вещина бай Ганьо изпрати така коварно куршума в сърцето на своя художествен откривател и създател. Не друг, а основателят на социалдемократическата партия Димитър Благоев на няколко пъти се спира, за да характеризира делото на големия писател и с това поставя жалоните за всякакви по-нататъшни изследвания, за вярна идейно-социологична и нравствено-естетическа преценка на Алековата личност, на литературното му наследство. Благоев пръв изказва мисълта — станала ръководно методологическо начало, че образът на бай Ганьо е художествено въплъщение на съществуващ в живата действителност обществен тип. Този тип не е нещо неизменно, а рожба на определени обществено-икономически условия, представител на определена класа в даден момент от нейното развитие. „Разказите на Алеко Константинов не можеха да се явяват преди десет и още по-малко бяха възможни преди петнадесет години. Бай Ганьо — тая смес от старата простотия и еснафска наивност с нахалството на новите рицари, които чрез лихварство, чрез пладнешки грабеж, под защитата на законите и властта, чрез едри и дребни грабежи и спекули усетиха в касите си силата на „капиталеца“, — тоя предвестник на оформените днес херои на капитала у

нас го нямаше тогава в нашия живот“ (сп. „Ново време“, 1897, кн. I, стр. 99).

А по повод гибелта на писателя, Благоев изказва дълбоко правдиви съждения за гражданските и литературни качества на Алеко Константинов — „тоя Алеко, който би бил гордост литературна във всеки образован народ и от таланта на когото толкоз много очакваше честна и интелигентна България“. С най-възторжени думи говори за духовния, нравствения образ на писателя, за неизмеримия му художествен талант, за обаянието, което излъчвал като личност. „Честен, безкористен, извънредно скромен като всеки действителен талант, затова и постоянно беден, Алеко Константинов представляваше една от ония светли личности, които са редки . . . Цяла България, с изключение на убийците, искрено оплака незаменимата загуба в лицето на Алеко Константинов. Социалистическа България оплака не само злодейски погубения талант и една честна сила; в лицето на Алека тя навярно изгуби българския Де Амичис“ (сп. „Ново време“, 1897, кн. 4—5, стр. 547). Макар и лаконично Благоев проникновено разкрива същността на Алековата гражданска и творческа индивидуалност. И нещо повече — чертае насоката, в която неминуемо би се развил талантливият писател. Ако не бе покосен така преждевременно, писателят би прегърнал идеите на социализма, би възпял социалистическия идеал.

Класическите изказвания и преценки на Д. Благоев послужват като опора и изходно начало за прогресивната критика. Няколкото статии, поместени в „Ново време“, продължават начертаната линия, стремят се да доизяснят образа на Алековия герой на основата на тогавашната обществено-политическа атмосфера и характера на възмогващата се българска буржоазна класа. Повечето писания обаче се ограничават в кръга на социологичната характеристика, без да успеят да разкрият богатствата на Алековия образ, неговата жизнена и естетическа обемност.

Един от най-активните и войнствуващи критици-марксисти през първите десетилетия на века, Георги Бакалов, в писанията си за Алеко Константинов се опира изцяло върху казаното от Благоев за автора на „Бай Ганьо“. Бакалов воюва срещу тълкуванията на буржоазната критика на Алековия герой, правдиво характеризира обстановката, при която се ражда и развива, подчертавайки дебело неговото класово съдържание. В предговора към съветското издание на „Бай Ганьо“ от 1932, Бакалов с основание окачествява бай Ганьо като „баща на българските фашисти“. Нашироко обяснява, че този герой не е и не може да бъде национален тип, а социален тип, представител на буржоа в периода на неговото формиране. Появила се веднъж, байганьовщината продължава да живее и по-късно, при по-други условия, само че променена, нагодена съобразно новата обстановка. „Бай Ганьо не е вече вмирисаният простак от странствуванията му из Европа. Днешният бай Ганьо лъщи с варака на „културата и образоваността“, той не изпада в комично положение при сблъскването си със запада, той се е приближил до своя европейски колега — буржоата. Но класовата му подплата си остава същата“ — пише Бакалов. Той не само обосновава социално-историческата обусловеност и жизнена непреходност на това явление, но и вярно съглежда неговите метаморфози в по-ново време. Доловил правдиво социалната същност на бай Ганьо, за съжаление Бакалов не съумява да разбере идейния и обществен свят на писателя, неговата творческа индивидуалност. В резултат на вулгарно-социологичните си

концепции по някои въпроси на художественото творчество, той дори обвинява Благоев, че уж пристъпвал към Алеко от някакво „свръхкласово гледище“, че в неговите изказвания липсвала „класова оценка на писателя“. От друга страна, Бакалов окачествява разсъжденията на Алеко за капитализма като дребнобуржоазни и следователно нямали никакво оправдание от гледище на експлоатирания народ. Алековата критика на капитализма „не е пролетарска, т. е. революционна, а еснафска, дребнобуржоазна, т. е. реакционна“ — пише дословно Бакалов (Алеко Константинов и Бай Ганьо, 1934). Критикът не съумява да почувствува и силата на Алековия хумор, смята използуваните от писателя художествени средства и форми за негодни, за да се разобличи и отрече бай Ганьо. „Ако Алеко би могъл да погледне на бай Ганьо от пролетарско гледище, неговият хумор би се превърнал в съкрушителна сатира. Той би отрекъл бай Ганьо като един класово враждебен тип, който заслужава само бой“. Увлечен да търси „социалния еквивалент“, Бакалов не съумява да види и разкрие обществената и литературна значимост на писателя-реалист, да оцени по достойнство литературното му наследство. Правдивото и основателно твърдение, че „българските социалисти винаги са се отнасяли с дълбока симпатия към литературната дейност на Алеко Константинов и високо ценяха неговия хумор и сатира, поразяваща враговете на работническата класа“ не пронизва по-дълбоко анализа и оценките на нашия критик и сякаш влиза в противоречие с някои негови съждения и квалификации. Очевидно необходимо е било да се надмогне социологичната схема, да се видят причините за многообразните черти, с които Алеко рисува своя герой — у когото са се слели в особена сплав класови и съсловно-битови, национално-исторически и общочовешки черти. Изграденият образ далеч надхвърля своя прототип, превърнал се е в широко, с непреходна действена сила художествено обобщение.

През 30-те години с преодоляване на левосектантството и утвърждаване на ленинските принципи по отношение на литературното наследство, се появяват редица статии от прогресивни писатели и критици за личността и делото на Алеко Константинов. Людмил Стоянов, Георги Цанев, Димитър Осинин, Тодор Боров, Цветан Минков и други по различни поводи изтъкват борбата на Алеко срещу обществените злини, срещу политическата и морална поквара. Тези статии, макар че изхождат от някои основни мисли на Благоев, не подлагат на повсестранно разглеждане творчеството на писателя, за да се открои и по-релефно неговата идейно-обществена и художествено-естетическа значимост. Все по това време (1937) излиза и монографичната студия на Иван Мешеков, озаглавена „Алеко — реалист и гражданин“. Авторът прави опит да анализира по-всестранно епохата и критико-реалистичното творчество на писателя от позициите на марксизма, посочва несъстоятелността на някои от тезите и схващанията на буржоазната критика. По-обстойно се говори и за творческата личност на Алеко, за неговия метод, художествено-изразни средства, стил и т. н. И Мешеков обаче търси генезиса на бай Ганьо в турското робство, в „примитивната зоопсихология“ на масите, в лицето още на възрожденския „чорбаджия-изедник“. Авторът на иначе интересната студия сякаш не вижда конкретно-историческите социално определени черти на байганьовщината, смята, че тя „е стара като света или поне като българското племе“. С тези си твърдения Мешеков отстъпва от методологиче-

ските указания на Благоев и се приближава до схващанията на някои буржоазни критици, които той основателно и убедително критикува. При все това студията му, по широтата на засегнатите въпроси и тяхната трактовка. представлява принос за изучаване личността и делото на Алеко Константинов.

През 1939 г. в специално издадения Алеков лист Тодор Павлов обнародва статията „Четири възгледа върху творчеството на Алеко Константинов“. Като отбелязва, че върху творчеството на писателя-реалист е писано много и от различни хора и среди, поради обстоятелството, че след Христо Ботев авторът на „Бай Ганьо“ „е най-популярният, най-влиятелният, най-любимият публицист и художник-сатирик у нас“, критикът-марксист подхвърля на преценка писаното от Боян Пенев, Иван Мешеков, Г. Бакалов и Д. Благоев. Отхвърляйки изцяло възгледите и преценките на Пенев, изградени „върху основата на тогавашната литературно-критическа позиция на златорожския естетски формализъм“, преследващ цели, чужди на прогресивното обществено и литературно развитие, Т. Павлов изтъква приноса на Мешеков и Бакалов за осветляване на Алековото дело, като същевременно критикува проявените от тях теоретико-методологически недостатъци и отклонения. Така Павлов намира, че Мешековата критика на Боян Пеневия естетизъм не е доведена до край. С основание възразява и на увлеченията на Мешеков да търси общонационални черти в байганьовщината — съществувала уж още по време на турското робство и изявена по-късно само в по-нова форма. На тези неправилни твърдения критикът-философ противопоставя казаното от Благоев — че разказите на Алеко не биха могли да се явят в друго време, а само при условията на 90-те години, когато именно се изявява в цялата си отвратителност образът на бай Ганьо. Изобщо цялата статия на Т. Павлов сякаш е написана, за да се утвърдят принципните методологически указания на Д. Благоев. И доколко се следват или не тези указания, доколко правилно се разбират или изопачават той съди за научната значимост на съжденията и оценките на отделните изследвачи върху Алеко Константинов. Така, като признава безспорните заслуги на Г. Бакалов за конкретно-историческото поставяне на някои въпроси, свързани с творчеството на писателя, особено при характеристиката на „Бай Ганьо“, Павлов реагира срещу схващанията на критика за идейния свят на Алеко, за общата оценка на творчеството му. Особено е непримирим Павлов за отправеното обвинение към Д. Благоев за уж проявено от него някакво „свръхкласово гледище“ при характеристиката на Алековата личност. Увлеченията на Бакалов да търси навсякъде „социалния еквивалент“ му попречват да разбере и правилно да реши редица въпроси, свързани с психологията, стила, метода на писателя-реалист.

Обобщавайки критическите си бележки върху писанията на Б. Пенев, Мешеков и Бакалов за Алеко Константинов, Т. Павлов заключава, че творчеството на големия писател-реалист „може да бъде правилно социологически и естетически обяснено, преценено и използувано по-нататък само като се застане твърдо и последователно докрай на позицията... на Благоев, като, разбира се, се доразработи и развие по-нататък в най-тясна връзка с новите условия, възможности и задачи на социалистическо-реалистическата литературна критика у нас“ (За марксическа естетика, литературна наука и критика, т. I, стр. 417).

Ценното в статията на Т. Павлов е не само това, че той безрезервно утвърждава казаното от Благоев, но и в указанията му да се отиде по-нататък, да се разшири и развие. Очевидно той е съзнавал, че Благоевите кратки, но дълбоко съдържателни съждения, трябва да послужат главно като изходно начало за една цялостна и всестранна характеристика на Алековото наследство, и то съобразно принципите на социалистическия реализъм, съобразно възможностите и задачите на марксическата литературна наука. Макар и сам да не се спира специално да разглежда творчеството на писателя, по своята теоретико-методологическа обоснованост статията на Т. Павлов изиграва положителна роля за марксистко-ленинската трактовка на Алековото литературно наследство.

Безспорно, възможностите и условията, за които говори Т. Павлов като предпоставка за пълно осветляване личността и делото на големия писател-реалист, можеха да настъпят едва след извършената у нас социалистическа революция. Сега в общия процес на преоценка на художественото и културно наследство, на неговото използуване за понататъшно развитие на националната ни литературна мисъл и Алековото наследство не можеше да не привлече вниманието на съвременните ни критици и литературоведи. И наистина появяват се редица статии и отделни частични проучвания, които поставят или разглеждат по-обстойно някои въпроси, свързани с това ценно народно художествено богатство. Излезлите през последните две десетилетия работи на П. Зарев, Ал. Ничев, П. Пондев, Г. Веселинов, Г. Константинов, Хр. Дудевски и др. било с използуваните нови материали или с усилията за по-задълбочена научна трактовка на някои въпроси от жизнената и творческа съдба на Алеко Константинов, или с критиката си на прежни концепции, бележат несъмнена крачка напред в алековедението, обогатяват знанията ни за този незаменим майстор на критико-реалистическата литература.

В настоящата статия няма възможност да бъдат посочени конкретно постиженията и слабостите на днешното ни литературознание и критика, да разгледаме обстойно въпросите, които са намерили задоволително разрешение или пък извикват възражения и спорове. Но и едно по-бегло запознаване с направеното досега не може да не ни доведе до извода, че съвременната ни литературна наука и критика са все още в дълг пред човека и писателя Алеко Константинов, който с талантливото си перо разкри вълчата природа на буржоазния свят, стана трибун — чрез личен пример и художествена практика — на благородните идеи за висок обществен морал, за социална справедливост и културен напредък.

За този голям майстор на словото и апостол на правдата ние все още нямаме един по-цялостен монографичен труд, нито по-детайлни проучвания на житейския му и творчески път. Очевидно предстои да се извърши не малка изследователска работа и в различни насоки, за да се решат въпроси от обществено-исторически и идейно-естетически характер. Трудно би било да се разбере и оцени Алеко Константинов, ако не се сродим дълбоко с епохата, в която е живял и творил големият писател и на която даде такова своеобразно, неповторимо художествено отражение. Само когато бъдат изучени обществено-икономическите, културно-психологическите, идейно-философските процеси на онова време, ще може да разберем по-цялостно и създадения от Алеко образ

на бай Ганьо, който герой вече десетилетия наред извиква спорове от различно естество. Проследявайки еволюцията на бай Ганьо като социален тип на основата на обществено-политическото развитие, ще може да се реши и проблемът за неговото богатство като художествен образ. А това пък от своя страна ще ни даде възможност да почувствуваме многобагрената художествена палитра на писателя, чрез която той, на основата на действителни социални прототипове, идва до неповторими художествени обобщения. Проблемът за националното и общочовешкото в бай Ганьо все още не е всестранно осветлен. А колцина бяха опези, които обвиняваха Алеко, че с произведението си дискредитирал народа ни пред чуждия свят като пълноценна културно-творческа нация. Цялостното решение на този въпрос ще бъде и най-убедителния отпор на някои чужди литературоведи и преводачи, които чрез чертите на бай Ганьо искат да характеризират изобщо българския народ. Думите на самия писател, отправени към подобни тълкуватели: „Стой! Долу ръцете! Не досягай народа. Свали си шапката и се поклони пред този измъчен страдалец, на този дълготърпелив мъченик, на тоя, който ти дава храна и живот, поклони се на българския народ!“ — тези думи трябва да намерят съответна идейно-философска и нравствено-естетическа интерпретация в борбата срещу извращенията на Алековото творчество.

Не би могло да се определи вярно мястото на Алеко Константинов в развитието на българската литература, ако творчеството му не се разгледа и на фона на предходната традиция, както и във връзка с онова, което той утвърждава, за да бъде продължено от следващите поколения писатели. Така ще се види новото, което внася той в сравнение с Петко Славейков, Каравелов, Ботев, а от друга страна, и какво завещава на писатели като Георги Кирков, Смирненски и др. Несъмнен интерес представляват жанровите особености на Алековите произведения. Използуваните от него форми очевидно се оказват твърде пригодни за публицистично-художествено, хумористично-сатирично изобразяване.

Големият съветски българовед акад. Н. С. Державин нарече Алеко Константинов „чародей на българския език“. Тази плодотворна мисъл и досега не е намерила съответна разработка, за да се види какво богатство от лексикални, стилно-езикови форми внася авторът на „Бай Ганьо“. В тази насока очевидно са необходими съвместните усилия и на литературоведи, и на езиковеди, та да се анализират въпросите в тяхната всеобхватност.

Алеко Константинов е един от онези малцина писатели, творчеството на които трудно може да се разбере без едно по-непосредно сродяване с неговата индивидуалност. А какво очарование лъха от нея, каква творческа самобитност и богата душевност. Личност, нравствено възвишена, философски омъдрена, останала неразбрана в безгрижния си трагизъм. Една задълбочена характеристика на човека и гражданина Алеко, на неговата жизнена, духовно-интелектуална биография, на неговите обществени идеали и идейно-нравствени търсения ще ни помогне да разберем тематиката и патоса на произведенията му — от бликащите с художествена прелест пътеписи до хумористично-изобличителните разкази и убийствено-саркастичните фейлетони. А това ще ни разкрие и от где идва жизнеността на творчеството му, носещо в себе си голям обществено-възпитателен заряд, което обуславя непреходното обаяние на писателя над съвременници и следващи поколения.

Пред българското литературоведение стои и задачата да се подготви едно пълно академическо издание на Алековото наследство, което да включва всичко, излезло от перото на големия писател. Научноподготвено и коментирано, едно подобно издание ще помогне не само на читателите за по-цялостно и задълбочено запознаване с Алековото творчество, но ще послужи като сигурна основа за всякакви проучвания у нас и в чужбина.

От особено значение за борбата ни срещу идеалистическата естетика и буржоазна критика е да се направи обстоятелствена критическа преценка на всичко, писано досега върху Алеко Константинов, за да се види от где идват толкова несъстоятелните схващания за писателя, да се отхвърли погрешното и използува ценното за по-нататъшното разработване на проблематиката, свързана с личността и делото на това светло име.

Алеко Константинов принадлежи към онези писатели, чието творчество запазва винаги своята актуалност, което продължава да вълнува хората, да ги тласка към размисъл върху житейски и нравствени проблеми. Колкото и всяка епоха да изказва свои съждения, да дава свои преценки, винаги има и ще има какво ново да се каже от следващите поколения читатели и изследователи. А всичко това налага и нашите по-нататъшни усилия за всестранно проучване и осветляване на това национално богатство, използуването му за решаване на задачи на днешната ни съвременност.

ПОЕЗИЯТА НА РАЙКО ЖИНЗИФОВ

Емил Георгиев

125-годишнината от рождението на Райко Жинзифов е добър случай да го огледаме отново като поет и да посочим мястото на поезията му в нашата литература, по-точно в нашата литературна история, доколкото това място все още не може да се смята за напълно установено. Нашият интерес към Възраждането ни, една действително важна епоха от развитието на народа ни, от една страна, и нашата любов към литературното наследство на онези, които създадоха българската поезия, от друга, са постоянен стимул да се възвръщаме към неговия поетически образ, да търсим живо или историческо значение на стиховете му, да преиздаваме поетическото му наследство, въпреки прозвучалите неведнъж гласове на отрицание към поетическия му дар.

Оценките за Жинзифовата поезия са твърде противоречиви още от нейната поява. Докато Любен Каравелов посреща „Н о в о б ъ л г а р с к а с б и р к а“, излязла от печат в 1863 г., с отрицателна рецензия (отпечатана във в. „Българска пчела“, бр. 7, 8 и 9), Васил Д. Стоянов сочи нейния автор за най-даровития между младите поети. Интересна е тая висока оценка за Жинзифов, дадена в ранен критически етюд върху съвременната българска литература, останал неизвестен у нас, понеже е напечатан на чешки език, в централния орган на чешката наука и култура от онова време — „Списание на Чешкия музей“. „Жинзифов е още много млад — пише тук бъдещият секретар на Българското книжовно дружество, прераснало след Освобождението в Българска академия на науките — и можем да се надяваме, че на свое време ще стане прочут български поет, и то лирически поет, ако не го напуснат Амор и българските Вили.“[1]

Не твърде ласкаво по-късно се отзовават за поезията на Жинзифов Иван Вазов и Пенчо Славейков. Срещу това положителна оценка на Жинзифовото дело дадоха отличните познавачи на нашето езиково и литературно развитие проф. Стефан Младенов и проф. Боян Пенев. Най-меродавният литературовед, който пристъпва към писателите на Възраждането ни не само за да изложи творческите им биографии, но и да ги измери с оценката на критика, Боян Пенев, определи на Жинзифов в историята на българската литература „видно място“.[2]

---

[1] Slovo o literárních pracich oněch spisovatelů bulharských zvlášt', kteří přispeli a přispivají k zvelebení a ušlechtění naší národní řeči bulharské. Česky sepsal: Bulhar Veljo D. Stojanov. Časopis Musea Kralovstvi českého, 1866, год. XL, кн. 3, с. 272 сл.

[2] Б. П е н е в, История на новата българска литература, т. IV, София 1936, с. 627.

Тая оценка на Боян Пенев несъмнено е правилна. Литературният историк преди всичко е в състояние да схване напълно значението на един писател от миналото. Като поет Райко Жинзифов не достига ръста на своите съвременници Добри Чинтулов, П. Р. Славейков, Любен Каравелов и Христо Ботев, с които бе живял и творил, но неговата поезия остава жив паметник на идеите, усилията и борбите на своето време и на българския народ изобщо. Като такава българският литературен историк ще я вземе под закрилата си и ще я прави достояние на поколенията.

Правдивата оценка на Жинзифовата поезия ни отвежда преди всичко към състоянието на българската поезия през 60-те години на миналия век, когато възниква. Кои са творците на българската поезия по времето, когато Жинзифов написва главните си произведения, т. е. през първата половина на десетилетието? Добри Чинтулов не печата нови стихотворения, а Христо Ботев се явява тепърва през втората половина на десетилетието. Г. С. Раковски е отпечатал „Горски пътник“ и се е отдал на научна и обществено-политическа работа, а Любен Каравелов печата стихотворения главно след 1869 г. Като съперник на Жинзифов остава само Петко Славейков. И не е случайно, че в своята критическа работа, когато говори за Жинзифов, Васил Стоянов го съпоставя със Славейков. Ако през един важен период от нашето литературно развитие — първата половина на 60-те години — Жинзифов трябва да бъде назован като поет наред със Славейков, макар и по талант, и по овладяване на езиково-художествените средства, и по жизненост на създадените образи да остава далече зад него, българската литература не може да затвори вратите си пред него.

Какъв ръст извишава Жинзифов в развитието на нашия народ, в неговия живот и неговите борби?

Обикновено историографията и литературознанието ни пристъпват към фигурите на нашето Възраждане с един мащаб, който се определя от паисиевското и ботевското начало в борбите и възхода на народа ни. Процесът на развитието обаче е многообразен и унифицирането на образи и явления е плод на склонност към схематизъм и догматизъм. Принос в растежа на народа ни правят не само дейци от паисиевски и ботевски тип, а и такива, които тръпнат пред воя на бурята и плахо, но не без възторг следят подвизите на героите. Те не записват имената си като имена на борци, но преживяват борбата в мислите и мечтите си. Окръжили родината с романтична любов, те са склонни повече да страдат с народното страдание, отколкото да бунтуват със свободолюбиви призиви и с вдъхновяващи образи и картини на борците и борбата. Понякога обаче такива образи и картини изплуват изведнъж, като че осветени от преминаващ сноп лъчи, за да се потулят отново, когато снопът лъчи отмине.

Райко Жинзифов е представител на тоя тип дейци и писатели в нашето Възраждане и в историята на българската литература. Той не се разкрива с ония борчески сили, които са характерни за неговите съвременници Раковски, Каравелов и Ботев. Но той е патриот, развил се под въздействието на големия родолюбец Димитър Миладинов. Раковски открива в него будния съотечественик и го посвещава в своите идеи и възгледи. И Жинзифов говори навсякъде за него с любов и възторг.

Добре образован, Жинзифов започва да служи на народа си най-напред като учител, който въвежда в училището българския език и участвува в борбата срещу гръцкото духовно робство, а после с книжовното си дело като поет и публицист. Макар да влиза в кръга на официалните руски славянофили, той не върши това, с оглед да служи на тяхната реакционна политика. Критиката на отношението му към официалните руски славянофили трябва да вземе под внимание, че, от една страна, романтичната идеализация на славянството не му позволява да се ориентира правилно в обществените течения и борби в Русия и сред славянството и, от друга страна, в лицето на Аксаков и близките нему той е виждал действителни приятели на своя народ, проявяващи искрено желание да подпомогнат живеещите във варварско робство българи. Да не забравяме, че те му предоставят своите издания да популяризира своите съотечественици в Русия, да запознае русите с тяхното положение и техните въжделения, и той не е можел да пропусне тая възможност да допринесе за създаването на оная атмосфера, в която бе обявена освободителната за България Руско-турска война.

Влиза ли Жинзифов през посочения период със свой образ в нашата литература?

Той има свой образ. Той е подчертано романтична натура. Тая романтична натура получава развитие и поради особените условия на неговия живот. Творческият му път протича далече от родината, в чужбина. Както е известно, ненавършил и 20 години, през лятото на 1858 г. той е вече в Одеса, по-късно се записва студент в Историко-филологическия факултет на Московския университет и след завършването му остава учител в московските гимназии до смъртта си — в самото навечерие на Руско-турската освободителна война. И поезията му получава своята специфична окраска от чувството му на изгнаник от родината: патриотичната му мисъл е отправена непрекъснато към родината, живеейки обаче далече от нея, поетът пребивава в нея чрез романтиката на бляна, спомена и визията.

Строгите съдници отрекоха на Жинзифов по-богат вътрешен мир. Поезията му обаче не подкрепва присъдата над поета в това отношение. Жинзифов влиза в нашата литература през първата половина на 60-те години с една вътрешна драма, каквато малцина български поети до това време познават и изразяват в стиховете си.

Стихотворенията „Г у л а б“ (1860), „Ж а л б а“ (1862), „М л а д и г о д и н и“ (1862), „Н а ч у ж д и н а“ (1862), „Б е з с о н и ц а“ (1862), „Н а В е л и к д е н“ (1865), „С а м с е б е с и“ (1865) са убедителен израз на тая драма. Тя е причинена от робското положение на българския народ. Поетът страда поради това робство, страданието на българския народ в условията на робството той взема върху себе си, надарен с чувствителността на поет, той живее с това страдание повече от всекиго другиго. Емигрирал в чужбина, той носи в душата си трагедията на изгнаника, той е изпълнен с носталгия по родината си, вратите на която са затворени за него. Набелязаната драма е съчетана и с чиста човечност, засегнато е чувството на честния и чист човек за правда, за творчество, за свободен полет.

„Ж а л б а т а“ на изгнаника несъмнено не е изразена нито достатъчно стройно, нито достатъчно мелодично, но не може да ѝ се отрече поетическо горене:

Как тежко, другари, как тежко,
во тая далечна чуждина...

Може би образите на стиховете са твърде всекидневни, твърде ординерни. Но не бива да се забравя, че те възникват в една епоха, когато един народ започва да живее с поезията, когато и най-обикновените образи са още свежи и оригинални. Достъпността на Жинзифовите образи не може да бъде смятана за техен недостатък. Ето например колко близък до народния живот и представи е образът на носталгията:

Как цвете се суши в градина,
где бистра вода не извира,
тъй младо во тая чуждина
без време се суши, умира.

Някои стихове вероятно ще бъдат определени като прозаизми, но затова пък те прозвучават с несъмнена искреност:

За то, че все чуждо пред него,
хлеб и сол, и дреха и риза,
и скорни,[1] все що е на него,
не негово, чуждо излиза...

Спомените за родината в „Млади години“ не очертават ярки картини и живи образи, но необходими картини и образи в романтиката на една литература, която се създава в голяма степен от изгнаници из поробената родина. Баналността на някои стихове в „На чуждина“, които на времето безпощадно разкритикува Пенчо Славейков[2], не бива да ни попречи да почувствуваме усилието да бъде даден израз на един познат на голямата поезия контраст: живота в неприветливия север „на чуждината“ и слънчевия юг на родината. Трагедията на изгнаника в „Безсоница“ е достойна за перото и на най-големия поет. У Жинзифов тя прозвучава наистина правдиво:

Лето... Полнощ... Сегде тихо, глухо сегде,
люди спокойно си спят.
У един несретен само, далеч негде
сиви му очи бдят...

Душевните терзания създават „безсъницата“, нерадостната действителност — бляна, летните вечери в родината въстават като сънновидения. Правдиво звучат и стиховете на умора, на желание по спокойствие: безсилието да се превърне блянът в действителност сломява поривите, води до отпадналост и умора и в тая умора след сломяването на поривите поетът копнее по тишина. Животът без пориви и мисълта за безпомощност — бляна, летните вечери в родината въстават като сънновидения. смъртта („После смъртта С. Филаретова“, 1863, и др.). Романтичният образ на гусларя-просяк, който се явява няколко пъти в Жинзифовите стихове, макар навеян от великия украински „кобзар“ Шевченко, е добре избрано въплъщение на поета-изгнаник, който прекарва в самотност, в материална нищета, в нравствени и физически терзания, и същевременно буди с песента си своя нещастен народ от вековен сън и дава израз на неговите най-съкровени стремления.

---

[1] Ботуши.

[2] П. П. Славейков, Кървава кошуля, поема от Р. Жинзифов, сп. Мисъл, год. IX, 1899, кн. 7, с. 113 сл.

Не може да бъде определен като беден вътрешният мир на поет, който носи толкова пламенна любов към своята родина: любов към родина, която се намира в най-безпросветно, най-варварско робство, любов към родина, която у изгнаника се превръща в непостижим блян, любов, която мъчи като тежко страдание.

Въпреки че на пръв поглед сравнението ни може да изглежда абсурдно, по своята елегия и по драматизма на преживяванията си лирическият герой на Жинзифов се доближава до лирическия герой на такъв познат с богатството на своя вътрешен мир поет, какъвто е Димчо Дебелянов. Като Дебелянов Жинзифов има своята „черна песен“ („Какви са тие години тежки, какви са дни чърни, дни клети!“); като Дебелянов той „броди“ „бездомен и самин“ („Далеч от бащина, далеч от роднини . . . самичък . . . шетам я . . .“; „И шетам я, скитник, Се скитам я, клетник“); като Дебелянов има своя „светъл спомен“ („Я в полнощ мрачна, беззвездна . . . За Охрид я мислех често“); като Дебелянов има и своята чакаща майка („Майко злочеста, ти майко страдалница, Мътни са сълзи ти, как у Брегалница Мътни са студни вълни. . . Що си застанала, майко над сина си? . . . Поглед на него си хвърлила жалостен . . .“).

Изобщо като тип поет Жинзифов може да бъде сравнен с Димчо Дебелянов в по-новата ни литература. Той бленува, а една безрадостна действителност разломява неговите блянове. Той носи в сърцето си една голяма любов, а нейният обект е по-скоро мит, отколкото действителност. Ако беше живял половин век по-късно, неговата елегия може би щеше да се лее тъй звучна, както Димчовата: „Живях в заключени простори, в неумолима пустота . . .“ Половин век по-рано обаче нейните „вопли“ не можеха да намерят една по-съвършена форма.

Ако връзката на Жинзифовата поезия с Дебеляновата е от типологичен разред, то литературният историк трябва да обърне по-голямо внимание на нейната връзка с поезията на Ботев. У Жинзифов се зараждат доста поетически идеи, които получават своето развитие у Ботев.

Колкото и да сме строги съдници на Жинзифов като поет, едва ли бихме могли да отречем наличието на един голям огън в поезията му. Макар че неговата поезия не се отличава с художествено майсторство, с разнообразни поетически форми, с гъвкав и обработен поетически език, в нея все пак звучи искрено и широко патриотизмът на Българското възраждане. Звучи така, че можем да се озърнем за силуета на Паисий Хилендарски, за учителя Раковски, за предшественика на Каравелов-поета и Ботев.

Още в първото си отпечатано стихотворение, „Г у л а б“, Жинзифов създава поетически образ, за да изрази копнежа си по българското отечество. Олицетворен с ясния образ на гълъба, блянът понася на крилата си поета към любимата, страдалческа, но и героична земя, където страдат злощастна майка и невинни братя:

О гълъбе, пиле кротко. . .
ако пойдеш в моя земя,
в мила моя татковина. . .
ак' те питат, о гълъбе,

защо така жално гукаш,
о гълъбе, тъжно пееш,
от каква ти земя идеш
и къде ти тъй си ходиш,

кажи, кажи, о гълъбе,
разкажи им, верно пиле,
че си идеш от високо,
преко море от далеко;

нарочно те тебе праща
една душа, коя страда
за злощастната си майка
и невинните си братя . . .

В поезията на Жинзифов образът на родината има широко очертан релеф. Макар и многословно, в значителна степен и тромаво, Жинзифов обгръща родината с любовта си, търсейки да възсъздаде красотата на пейзажа ѝ и робската ѝ мъка, миналата ѝ слава и величието ѝ в страданието, всичко, което буди възторга и скръбта му, всичко, с което живее в любовта и горестта си.

Изображението на отечеството получава например някои сочни багри в стихотворението „Б л и з р е к а т а В а р д а р“ (1862). Образът на родината е страдалчески. Жинзифов се домогва понякога до живи картини, пресъздавайки страданието ѝ. Такава в стихотворението „П е с н я“ (1863) е картината, която рисува, за да подбуди Крали Марко да защити с нови подвизи поробеното отечество:

Небосклонът се чернее,
силен град народ си бие,
го немее, го мъртвее,
нема кой да го прикрие.

Най-обширна картина на страданието на родината поетът е създал в поемата „К ъ р в а в а к о ш у л я“, за която ще говоря по-нататък.

Райко Жинзифов твори своята поезия в едно време, когато литературата ни все още има важна будителска задача. И будителският зов на Паисий Хилендарски се долавя често от неговите стихотворения. На поета се струва, че в родния му край, и преди всичко в Македония, все още не е осъществен заветът на Паисий, и поставя като мото на книгата си „Н о в о б ъ л г а р с к а с б и р к а“ Паисиевите думи: „О неразумни и юроде, поради що се срамиш да се наречеш българин и не четеш по свой език и не думаш?. . . Ти, българино, не се прелъстявай, знай своя род и език и се учи по своя език! . . .“

Призивът за освестяване се съчетава с картини на възрожденското разведряване, а излиза напред и образът на народния будител. И едното, и другото се вестява пред читателя в голямото стихотворение „Г у с л а р в с о б о р“ (1862). Стихотворението започва с будителски призиви:

Сбери се, народ, разбуди се от сон! . . .
Веч се разведрил твой мрачен небосклон! . . .

По-нататък става ясно, че „гусларят“ е образ на народния будител:

Так велит он сос силен глас,
новий Боян, народен певец . . .
и будит народ от тежок сон.

Пробуждането на българския народ е свързано с борбата срещу гръцкото духовно робство. Тая борба, която Жинзифов започва още като съвсем млад учител в родния си край, е застъпена широко в пое-

зията му. Изобщо Жинзифов трябва да заеме може би първо място в поезията на борбата на нашето Възраждане с гръцкото духовно робство. Антифанариотската борба той правилно разбира като борба, която има за задача признаването на българския народ като отделен народ, който има право на свое съществуване, на свой език и култура. Поетът чувствува особено нуждата да брани българския народ от чужди посегателства, да заклеймява онези, които безсъвестно и коварно се стремят да заличат народността му, за да го превърнат в своя плячка. Защитата и утвърждението на българския народ несъмнено представят и стъпка към борба за неговото освобождение.

Не е чудно, че антифанариотското движение и фанариотското безчестие са намерили сравнително най-пълен израз именно у Жинзифов. Настъплението на панелинистично настроената гръцка буржоазия е било най-яростно в земята, която откърмя българския поет — Македония. От гръцките агресори страдат всички български земи —

Македония, Тракия,
па и Горна България.

Фанариотските владици давят „като волци“ „бедните и кротки овци“. Наричали се „апостолски наследници“, а били „по-лоши от диви вълци“. И по-нататък в голямото стихотворение „Г у л а б“ са изведени образите им с патоса на безпощадна омраза и бурен гняв:

Не се боят они цара,
нито мишлят пък за бога,
безсовестно они грабят,
силно мъчат, бият, глобят,

Драгоценни носят дрехи
фанарьотите тирани,
най-хубави коне ездят
и с голема гордост ходят.

Не им стига грабителство
и безмерното насилство,
несказано разкошество,
току правят и гнъсно блудство.

Имат по две, по три жени
тие проклети тирани,
снощи в блудство, утре в църква,
без да им и влас настръхва . . .

Отпорът срещу панелинистичната агресия намира може би най-силния си израз в цялата българска поезия в стихотворението „Г у с л а р в с о б о р“:

О гърци, гърци, чуйте нас,
чуйте наш народен глас! . . .
Македония, чудна страна,
нема да бидет гръчка она!
Шума, и гора, и планина,
самий камен на тая страна,
птица и риба в Вардар река,
живо, мъртво на свои крака
ке станат и ке дадат ответ
на цела Европа, на цел свет:
бугаре живеят в тая страна!
Я бугарка сум, бугарин сум я,

Антифанариотското вдъхновение на Райко Жинзифов постига сравнително най-съвършен поетически израз в стихотворението „Питала е България“ (1862). Мислите и чувствата, които будят у поета фанариотските асимилаторски стремежи, тук са опоетизувани живо и непосредствено, като в народна романца. Малко Жинзифови стихотворения са така издържани, че да могат да влязат в една съвременна антология. Едно от тях е това стихотворение:

Питала е България
синьо небо, синьо море,
питала е буйни ветри,
планини й и долини:
„Я кажете, синьо небо,
синьо небо, синьо море,
кой ме кладе во вериги,
во вериги, в тежки мъки?“
Глас си дава синьо небо
и сос него синьо море:
„Бог те кладе во вериги,
во вериги, в тежки мъки,
че власт сявга е от бога,
света книга така вели.“
Викнаха тук буйни ветри,
планини, па и долини:
„Тебе кладоха в вериги
гръцка завист, гръцка злоба
и домашна ти неслога, —
светска книга така вели,
светска книга старославна.“

Заплахата за отродяване на българското население в Македония извиква в поезията на Жинзифов непрекъснато утвърждение на българското му име. Той сам непрестанно заявява, че е българин, заявява същото и от името на своите герои. „Гуслар в собор“ превръща утвърждението на българското име в апотеоза. Македонската девойка тук пее:

„Я сум млада бугарка,
име ми е Милкана,
я сум чиста славянка,
в Бугария родена
от бугарски род
и бугарски плод.

Майка ми е бугарка,
керка на чист бугарин,
имам кума бугарка,
вуйко ми е бугарин
от бугарски род.

Любам я бугарина,
На мой род ке придадам
юнака я милувам...
неколику си синчиня...
от бугарски род
и бугарски плод...“

Жинзифов ненаситно повтаря думите „България“, „българин“, „българка“, „български“, „българска Македония“, „македонци-българи юнаци“ не само защото тези думи му са безкрайно сладки, а сякаш защото се бои, че светът ще забрави народа ни в тъмницата на отоманската империя, или че фанариотите ще заличат неговото име и ще му наложат

своето име, или, най-сетне, че той сам, доброволен или полудоброволен емигрант в чужбина, ще забрави своето българско име.

Романтизмът на поробените славянски народи съчетава патриотизма със славянизма. Дълбоко славянско съзнание кара славянските романтици да се почувствуват освен българи, хървати, словенци, чехи, словаци, лужички сърби и пр. още и славяни. Те издигат и знамето на дружбата между славянските народи, на взаимопомощ между тях, на тизма със славянизма. Дълбоко славянско съзнание кара славянските така и за човечеството.

Райко Жинзифов е най-изтъкнат представител на славянския романтизъм в поезията на Българското възраждане. Той е един от тези дейци на епохата, които смятат за необходима славянската ориентация на нашия народ, които смятат, че българският народ трябва да се свърже здраво със славянския свят и преди всичко с великия руски народ, за да се почувствува силен и уверен в себе си, които разбират и ползата от запознаването на братските славянски народи с участта на българския народ и работят за това.

За славянското му въодушевение свидетелствува особено речта, която той произнася на славянския събор в Москва през 1867 г. С нея се стреми да вреди и българския народ до другите славянски народи, до русите. „Братя славяни! — започва Жинзифов тая реч. — Като българин моля да ми позволите да ви кажа няколко скромни думи от името на онова славянско племе или народ, известен под името българи, който населява значителна част от Балканския полуостров.“

В поезията си Жинзифов подчертава често славянската принадлежност на народа ни. В „Гуслар в собор“ например извилата във вито хоро стан македонска девойка пее и подчертава в песента си, че не е само българка, но и славянка.

Пак тук младите, у които е оживяло „българското слово“, се изтъкват като славяни, очертавайки и цялата славянска общност, на която принадлежат:

Сме славяне, как московци,
сърби, чехи и поляци,
черногорци, ерцеговци
и хървати и бошняци.

В стихотворението „Сон“ поетът вижда в своя блян Симеоновата „славна славянска държава“, цар Симеон е за него „славянски цар“. Събуждайки се от своя „сън“, търси в патриотичния си унес отново „славната славянска държава“:

Камо ми славна
славянска държава?
Камо ми древна
столица Преслава?

Славянското въодушевение на Жинзифов получава своя пламък от горещата любов на българския народ към славянството и Русия и прави тоя поет предшественик на големия народен поет Иван Вазов, дал най-пълен израз на тая любов.

Макар и да не го причисляваме към поетите на революционната борба, не можем да смятаме Жинзифов за чужд на мисълта за нея. И в живота си, и в поезията си той е свързан с бунтовния поет, идеолог и

водач на българската революция Г. С. Раковски. Подобно на Раковски, немного след него и едновременно с него, подобно и на следващите след него Каравелов-поета и Ботев той рисува в поезията си мрачната картина на робството в България — политическо и духовно, защото се стреми да отстои правото на българския народ да живее и да се развива свободно.

Още в „Г у л а б“ будителският зов звучи като бунтовен призив:

До кога вий ке търпите,
тежки мъки ке теглите?
До кога вий ке спиете,
нема да се усвестите? . . .

Българският поет от Македония живее с образа на Крали Марко — въплъщение на народната сила. Според народната традиция при поробването на България Крали Марко не е убит, а само е заспал. Със стихотворението „П е с н я“ (1863) поетът го призовава да се пробуди и да подхване отново своето юначно дело.

В подтекста на стиховете, целещи да въодушевят за борба с фанариотите, се четат омразата и протестът срещу всеки гнет и борческите призиви срещу фанариотския гнет се чувствуват като призиви и срещу целия гнет в отоманската империя, получили замаскиран образ поради това, че намират място в легалния печат.

Утвърждаването на българската народност, пробуждането на националното съзнание на българския народ, подбуждането на отпора на българския народ срещу неговите духовни и политически поробители отвеждат българските писатели-възрожденци към историческата тематика, която вдъхва национална гордост и укрепва народните сили. Райко Жинзифов гледа на миналото с очите на романтик, в своите стихотворения той се стреми да извая образите от славното минало с цялото вдъхновение, на което е способен. Историческата романтика у него продължава будителския патриотизъм на Паисий, който в периода на започваща решителна освободителна борба получава нова сила и смелост.

Стихотворението „С о н“ (1862) противопоставя на гръцкото духовно робство величието на Симеонова България, като припомня разгромните удари на Симеон върху Византия. Поетът има предвид не само физическата мощ на народа ни, но и моралната му висота. Симеон на автора прославя „душевната простота“ и „високата доброта“ на българския народ, които още Паисий противопоставя на „изтънчеността“ и „образоваността“ на гърците. Борческото чувство на стихотворението срещу духовното робство стига дотам, че авторът призовава народа да излезе с „остър меч“ срещу „коварните“ гърци. „Или ми них, или они нас!“ — говори решително той. Но съдържанието не се изчерпва с призивите за борба с духовното робство. Цар Симеон подбужда народа да завоюва отново старата си слава изобщо. Изтъкването на храбростта и подвизите на българския народ от Симеоново време естествено има пред вид по-голям враг от духовния поробител.

Ако в „Сон“ Жинзифов е понесен с крилата на бляна към славата и блясъка на Симеоновия престолен град Преслав, то в стихотворението „О х р и д“ (1862) той е понесен към „духовната столица“, където е звучало словото на Климент „на свой език народен“, словото, с което Климент „сос Кирилово учение напоявал старо, младо“:

За Охрид я мислех често,
за Охрид, столица духовна. . .

Тук-там, но нетвърде рядко, поезията на Жинзифов бунтува съвременниците и срещу социалната несправедливост. Не едно стихотворение свидетелствува за това, че българският поет оформя идейно-художествения си свят в школата на Некрасов. „Гуслар в собор“ съдържа стихове, които разкриват не само националното и духовно робство, но и социалното робство на българския народ:

Видете го! Он старец орач,
се трудит он и нощ и ден,
далеко се слушат негов плач,
но все работат, не му ет лен.

Продават си он последен вол,
продават последна овца
и пак останват без риза, гол,
и гладни сет клети деца...

За кого готвит негов труд с пот.
кому он дават свой имот? —
На агата и в Царев град,
и на хитър, зол фанариот.

Райко Жинзифов се опитва да даде по-широко изображение на живота на поробения народ с поемата си „Кървава кошуля“, която написва в 1865 г. и публикува в 1870 г. Необходимо е произведението да бъде разгледано отново, защото то получи от Жинзифовите критици незаслужена укорна бележка.

От една страна, то представя принос в развитието на жанра на поемата в българската литература, от друга страна, с тая „приказка из съвременния български живот“, както гласи поднасловът на поемата, Жинзифов се нарежда до онези писатели на епохата — създатели на оригиналната българска повест, — които използуват литературата, за да разкрият робското страдание на народа ни: Васил Друмев, Любен Каравелов, Илия Блъсков. Поемата представя до известна степен синтеза на поетическото творчество на автора.

Още първите стихове на поемата загатват за робското страдание на българския народ:

В българска ми клета земя
има малко градче,
то е легнало в поляна,
име нему Прилеп.

Веднага след това обаче Жинзифов поставя робското страдание върху фона на старата слава на българския народ. Докато в Прилеп е владеел Крали Марко, турските завоеватели не са можели да вилнеят в българската земя. Разкрито върху тоя фон, страданието не буди песимизъм, а борческа воля.

Страданието на народа е представено с разказа на една майка, чийто син е бил убит от турците. Кървавата риза на убития син, която злочестата майка разнася, показва и облива със сълзи, е печално свидетелство за участта на народа. „Кървавата кошуля“ е символ на народното страдание.

Подбрал сполучливо темата на своя стихотворен разказ, поетът подрежда материала си в романтично-свободна композиция. Напразно Боян Пенев изтъква като недостатък на поемата, че в нея не се очер-

тават никакви образи.[1] Колкото и бегло, в нея са възсъздадени представителите на двете обществени групи, конфликтът между които е обрисуван: на поробените и на поробителите. Божин и Грозда са два светли образа, видени и нарисувани в идилично-романтичен тон. Особено Грозда е изведена в духа на народната романтика:

Радваше се клето сърце,
кога гледах сина,
че излегол, че отиде
да пречекат Грозда
у широките поляни,
пред сълнчевен изгрев.
Грозда, хубава девойка,
Грозда черноока,
Грозда тънка и висока,
Грозда чернокоса,
белолика хубавица,
румена калинка...

Чистотата на техните любовни отношения е подсетена от оня момент, където при срещите си те само се гледат и руменеят от свян.

Поробителите са представени жестоки и отмъстителни. Те убиват Божин за това, че той се е укрил, избягвайки да удовлетвори едно нечестиво желание. Срещу чистите отношения между Божин и Грозда противостои тяхното мръсно желание да се забавляват със „сестри и тетки".

Един от аргументите на Пенчо Славейков срещу поемата е, че Жинзифов е вложил в устата на майката поука към сина да се подчинява безпрекословно на турците.[2] Вярно е, че за времето, в което пише Пенчо Славейков, тая поука е несъвместима с представата ни за една българска майка. Но Жинзифов разказва своята „приказка" в друго време, във време на робството, и има за задача да буди съчувствие и гняв. Колкото по-невинна е жертвата на турската суровост, толкова повече ще стане явно поробителското безчовечие, толкова повече поемата ще допринесе за решението на поставената ѝ задача.

Поемата отличават и други особености, които трябва да се обяснят с нуждите на времето, в което възниква. Такъв е случаят с оная „публицистика", която тук и там излизала „ни в клин, ни в ръкав": атаките срещу модните девойки и срещу говорещите френски сънародници на автора. Но това са онези, които са нехаели за народната беда! Усвоеният от автора маниер — лирико-епическият — дава възможност и за сатирични тонове.

Както в лириката си, така и тук Жинзифов прокарва идеята за борба с робството. Клетата майка заклева поета да отмъсти на тиранина:

... Кат пораснеш,
ког' юнак ти станеш,
сърце ти кога затупа,
в жили кръв заврие,

негли, синко, ще отплатиш
на мой клетий кръвник.

В съгласие с приведените думи е и завършекът на поемата. В него поетът съобщава, че помни тези думи; очевидно той носи в душата си завета на майката за отмъщение:

---

[1] Пос. изд., с. 672.
[2] Посочената рецензия в сп. Мисъл.

Тьои думи, ядна бабо,
твърдо я запомних.
Помним ти я жежки сълзи,
ядри като бисер.

Социалното чувство на Жинзифов намира и в поемата израз — в загатнатия образ на чорбаджията-изедник, поставен наравно с поробителя. Приканвайки поразената от печал майка към изповед, поетът ѝ казва:

Разкажими ми сé, що знаеш,
сѐ, що мина през глава ти
во живот ти целий.
Турчин изгорил ти сърце
или чорбаджия?

Отношението към чорбаджията-изедник доближава Жинзифов до Каравелов и Ботев.

Жинзифовата поема е лирико-епическа. Поетът използува възможностите на жанра, за да насити произведението си с мисли и чувства, които го вълнуват, с лирически волности и отклонения. Тук-там надзърта образът на изгнаника, с лирическа изповед поетът посвещава читателя и в своите младежки похождения, разбира се, в родния край.

Когато пише поемата си, Жинзифов вече сравнително добре е усвоил силаботоническото стихосложение. Той редува четиристъпни хореични стихове с тристъпни. Тоя стих е усвоил от Тарас Шевченко, чиято поезия не само познава, но и превежда. Същият стих усвоява и Каравелов, по-късно той ще зазвучи и във Вазовите поеми. Издържаната схема не може да се смята за недостатък на поемата,[1] а за нейно достойнство. С поемата си Жинзифов допринася за укрепването на силаботоническата система в българската поезия.

Значителен дял в поетическата продукция на Жинзифов представят неговите преводи. Направени от различните славянски литератури, те имат за задача да приобщят българския народ към духовния живот на славянските народи, към тяхната култура и литература. Българският възрожденски поет подбира за превод произведения, които са били смятани за върховни дела на славянския гений: невехнещия през вековете епос на руския народ „Слово за похода на Игор“, прочутите през миналия век „Краледворски“ и „Зеленогорски ръкописи“, смятани за поетически произведения на старочешката литература, полска народна песен („Краковянка“). Близка чувствува и поезията на украинския революционен поет-демократ Тарас Шевченко, от когото превежда сравнително най-много стихотворни произведения.

Както преводите на Жинзифов, така и влиянията върху него — от Шевченко, Некрасов, Пушкин и Лермонтов — свидетелствуват за прогресивна идейно-художествена насоченост.

Но ако Жинзифовата поезия — както става явно от нашето изложение — не е лишена от поетическо вдъхновение, ако тя е плод на поет, който преживява поетически своите драматически напрежения, ако представя отзвук от големите преживявания, борби и идеали на българския народ, защо срещата на днешния читател с нея не извиква вълнението и радостта, които извиква срещата с поезията на съвременниците Ботев, Славейков, Чинтулов, Каравелов? Да се отговори на тоя въпрос не е трудно. Езиково-стилното и стихотворно-техническото оформяне на

---

[1] Сравни Б. Пенев, пос. изд., с 672.

поетическите идеи на Жинзифов не достига необходимата висота, за да създаде по-голяма жизненост на неговите творби.

Жизнеността на поезията е в тясна връзка особено с обработката, богатството и жизнеността на поетическия език. Езикът на Жинзифовата поезия е суров, диалектен, необработен. Поетът се стреми да включи в развиващия се в епохата български литературен език лексикалните и формални особености на родните си македонски говори. Напуща обаче често познатия нему диалект, примесва думи и форми от други говорни области, прибягва и до архаизираното предание и до съчинени от него думи и форми. Езикът му става изкуствен, тежък, неясен. Българският език губи под перото му своята пластичност, своята поетичност.

Това забелязват още неговите съвременници. Като изнася, че Жинзифов се стреми да създаде един литературен български език чрез сливането на западнобългарски и източнобългарски езикови особености, цитираният Васил Д. Стоянов разглежда неговите езикови търсения като неуспешни. Стоянов пише добре: „Идеята на Жинзифов за съединението на двете наречия е в основата си извънредно хубава и всеки българин може наистина да я приветствува. Но по мое мнение още не е време за осъществяването ѝ, — трябва по-напред да бъдат събрани народните песни, пословици и т. н., всичко, което е създадено на нашия народен език; след това трябва да се изработят речник и граматика от всичко най-добро в събрания материал.“ Стоянов мисли, че всеки български писател би имал много по-голям успех, ако междувременно пише на онова българско наречение, което познава най-добре.[1]

Поетиката на Жинзифов наистина намалява в голяма степен въздействието и стойността на неговата поезия. Но тая поезия все пак оставя един факт, който може само да ни радва. Тя представя стъпка напред в развитието на българската поезия. Тя представя принос в развитието на българския народ, в неговото духовно обогатяване, в неговото израстване като народ, в неговото освободително дело. Тя представя особения принос на българщината от Македония в развитието на българската култура и българската народност. Най-сетне тя е въплъщение на стремежа на населението от Македония да върви задружно с населението на България и със славянството.

[1] Časopis Českého musea, 1866, c 282.

ХАМЛЕТ[1]

Любомир Тенев

Да се каже нещо повече и оригинално за „Хамлет“ вече е трудно. Неговият характер, идеен мир, отношение към света, към околните и към себе си, отдавна е намерило едно или друго разглеждане в необхватната литература върху трагедията. Всяка епоха със своите стари и със своите бурни нови идеи е искала да се огледа в прекрасната и загадъчна душа на Хамлет. Тя е искала да го направи свой близък, познат, борец за това, което е възжелала, или съзерцател на това, което тя е мечтала. Така са изникнали много и различни „теории“ върху Хамлет и неговия вечен и „неразбран“ образ. Философско-идеалистическите, психологическите и естетическите концепции, които са отразявали различни светогледни и художествени вкусове, сякаш са казали много и все пак далеч не цялата истина за Хамлет. За мнозина Хамлет е бил източник на мисловна екзалтация или на поетическо изживяване. Хамлет е един свят. И във всяко ново усилие да се разкрие и изчерпи тоя свят има нещо „донкихотовско“. То е израз на благородния стремеж да се приближим до истината за него и за себе си, да се вглъбим във вечното движение на живота, в човешката душа.

И наистина никое произведение на световната литература не е тълкувано така „капризно“ и така „свободно“. От кой ъгъл на зрение, от коя „позиция“ Хамлет не е разглеждан? От интелектуалната волност на авторите до поетическата „незаинтересованост“ на големите умове на различни епохи. Те вземат отделни места, цитати, монолози и ги тълкуват така богато и сложно, че често забравят Хамлет и търсят да изразят богатството, тънкостта и сложността на собствената си душа. И при тези тълкувания често пъти трагедията беше забравяна до такава степен, че някои автори започнаха направо да твърдят, че това не е драматическо произведение, а поетическа поема, където Хамлет изрича лирическо вдъхновени монолози.

Но настъпват паметни години, когато ние си спомняме за Шекспир и за неговия безсмъртен „Хамлет“, който шествува със своя черен плащ от век на век, за да смущава и радва душите ни. В такива години (тази година целият свят чествува 4 в е к а от раждането на Шекспир) ние сме длъжни да мислим повече за Шекспир извън нас, за Шекспир всред хората и във вековете, отколкото за Шекспир в нас, в капризната ни мисъл и чувство. В такива моменти ние разбираме колко много всяко време му е задължено. И ни се иска да пристъпим внимателно и обективно

[1] Глава от книга върху трагедията „Хамлет“.

към него, с онази скромност, която човечеството и отделният човек винаги дължат на гения. В такива случаи може би човек не казва нищо ново, но си припомня онова, с което Шекспир е докоснал за първи път душата и ума му, раздвижил я е, заедно с бурното движение на идеите, на своето време, на чувствата и обществената вяра. И когато тези идеи отразяват обективните закономерности на живота и вдъхновената песен за човешкото щастие, каквито са нашите, социалистически идеи и нашето велико, бурно и прекрасно време, тогава и „вечното“, и „общочовешкото“ у Шекспир добиват онази пълнота, всеобхватност и глъбина на прозрението, до която миналите векове не са могли да се докоснат. За нашето време и за нас Шекспир е откровение. Откровение е и „Хамлет“. Нека си поставим по-скромна задача. Да не разглеждаме Хамлет като някой „свободен“ и блуждаещ дух, „случайно“ попаднал в едно време и напуснал рамките на трагедията, за да блуждае из сънищата на поколенията. Да го разгледаме в рамките на самата трагедия, сред нишките на интригата и сюжетната ѝ плътност, да погледнем на конкретните обстоятелства и на създадените ситуации, сред които Хамлет е принуден да действува. С други думи, да погледнем на него не като „вечен дух“, а като конкретен драматически образ. Това в никакъв случай не би намалило неговата философска глъбина или поетически ореол. Това би дало възможност за едно обективно и по-пълно разглеждане на Хамлет в конкретното течение на действието. А драматическият герой, свързан непосредствено с течението на действието, разкрива най-пълно себе си — какви мисли го вълнуват, какви мотиви го тласкат към една или друга постъпка, какви идеи го ръководят. Тогава като че ли и „общочовешкото“ у Хамлет би разкрило н е с а м о историческия си смисъл и би обяснило онова вечно начало, което не търпи предварителни уговорки и натрапени тези (а толкова много и различни тези са сковали тълкуванията на Хамлет), а би докоснало и частица от самата същност на Хамлет, от неговия идеен и психологически мир. Дали това не би ни приближило повече до истината за Хамлет, до неговия идеен свят, до тази песен на душата му, която е песен на нашата душа, до вечната поезия на мисълта и сърцето му, но в твърдите рамки на живота, на описания и изразен живот в трагедията.

Първото появяване на Хамлет (I д., II сц.) носи белезите на живописна „портретност“. Едновременно тя рисува и външния и вътрешен негов облик. Това е „портрет“ на печален и скърбящ човек. Външните елементи на тази скръб е „Туй облекло на черна горест, бурните спадавени въздишки, изобилния поток в очите, образът наведен с движение и вид на траур“. Така Хамлет сам описва себе си. Но добавя: „Това не ме показва такъв, какъвто съм.“ И веднага той подчертава различието между „външния вид на болката“ и самата болка.

Още с първата поява на Хамлет Шекспир набелязва различието между външния облик (облекло и поведение) и същността на Хамлет. Още тук е загатнато противоречието и е подчертан интересът към сложната душевност на героя, която ще ни интересува в бъдеще. Едновременно с това Шекспир не лишава образа от неговата „декоративност“, от живописните му краски. Характерно е, че самият Хамлет в и ж д а с е б е с и сякаш отстрани в своята скръб и в своята траурност. Той се вижда като в огледало. Така Хамлет се наблюдава от две страни: от една страна, той вижда сам себе си, отстранен от себе си, а от друга, се вижда през очите на другите. Него го вълнува въпросът какво е и как

изглежда. Така той затваря „целия свят в себе си“ и същевременно ни позволява да надникнем в недокоснатия мир на своята неразгадана душа.

Още първите думи на Хамлет разкриват мисълта за противоречието между форма и с ъ щ н о с т. Между тях се води вътрешна, диалектическа борба и тази борба чертае динамическата и сложна крива на неговото поведение. Поведението разкрива образа.

Но кога са казани тези думи на Хамлет и при какви обстоятелства? И най-после, към кого са те отправени? Те са казани сред атмосферата на подчертана дворцова „декоративност“. В тази сцена Шекспир подчертава помпозната парадност, бездушната церемониалност. Нещо мъртво, кухо наистина звучи в нея. И оттук тази обстановка, навяваща мрачност. Хамлет е ч а с т от тази декоративна парадност. Като принц той е включен в цялата мрачна неподвижност на кралския двор, която убива със своята монотонност и с чувството на непрекъснато повтаряща се „през вековете“ церемониалност на външен блясък и сила, зад които се спотайват толкова много кървави злодеяния, човешки страдания и потиснати мисли. Но същевременно като човек Хамлет с е о т д е л я от тази „среда“ със своя траурен плащ. Първият контраст у Шекспир е контраста в живописната картина, в сложната декоративност на сцената. Едно трагедийно черно петно всред тази ефектна пищност, бутафоричност и бездушие. И сякаш внезапно това живописно петно като че ли израства в символ, метафоричен образ — трепналата човешка съвест, събрани страдания на милиони изтерзани човешки души и хиляди сподавени съдби. Сред тази сурова, бездушна и престъпна власт, влачена от вековете, всред тържествената парадност и привидното спокойствие, всред тази подчертаност на величие и сила — една сянка. Но сянката се ражда винаги от едно „озарение“. Кое е то, откъде идва? Още в следващата сцена ние ще разберем — събудената човешка мисъл, тревожна, отправена направо към живота, тя като с нож реже короната на това парадно бездушие, за да търси истината за живота и човека. Едно озарение, което е и мисъл, и любов. Спотаена, безпределна любов към живота и човека. Тъмната дреха на Хамлет, неговият траур и вътрешното озарение на пробудената човешка мисъл. Това е другият контраст. Контрастът в самата душа на Хамлет.

Към кого Хамлет отправя своите първи думи? Сигурно към майка си. „Скръбта ми, тя е с мене.“ Обстоятелствата го ограничават. Той не може да разкрие душата си пред майка си, нито да каже истината за своята скръб пред другите. И ето много скоро всички се оттеглят. Хамлет остава сам. През всичкото време, докато говори кралят, Хамлет „отсъствува“. Той е в света на своята душа и мисъл. Монологът на Хамлет всъщност е една реплика. Тя е отправена към майка му. Той я вижда пред себе си и чрез себе си. Монолозите у Хамлет обикновено з а п о ч в а т с о б о б щ е н и я, след което следва конкретният сюжетен повод и з а в ъ р ш в а т пак с о б о б щ е н и е или с конкретното набелязване на по-нататъшния ход на действието и това, което следва да предприеме Хамлет.

Този първи негов монолог също започва с обобщение. И това обобщение е едно отрицание на света, който изглежда на Хамлет „градина в тръне и бурен, пуста и заглушена“. За Хамлет той има вкус на „гадно“ и „блудкаво“. За него той е безполезен. „Дотам ли трябваше да дойде всичко“ — възкликва Хамлет. Но това отрицание не е нихилистично,

самоцелно, разрушаващо. То е една положителна позиция, която е разкрита негативно. И тази позиция преди всичко е идейна. Това е позицията на хуманиста Хамлет. Това е негативно изразената вяра на Хамлет. Още в първия монолог Хамлет изразява разрушаващата се вяра в идеала. Но той е много близко до нея. Събитията са станали много скоро. И ако този прекрасен, хармоничен, изящен съд, тази атмосфера на душевна стройност и хармония на витенбергския студент рухва, отломъците ѝ ще бодат с острите си ръбове и ще драскат по сърцето на Хамлет. „Земя, небе, кой би помислил“ — казва той. Кой би помислил, че всичко ще рухне. И същевременно нещо силно и страшно се съпротивлява у Хамлет. Борбата между вярата и разочарованието продължава в неговата душа. Хамлет не вярва вече в доброто и същевременно иска да вярва. И този конфликт между вяра и безверие прераства в страст, изгаряща и трагична.

Още първият монолог започва с „връх“. Първата мисъл на Хамлет е да се махне от този свят. „Да би могла да се стопи коравата ми плът, да стане пара, дим или самоубийството всевишният да не бе забранил.“

Трагическата сила на напрежението на този монолог идва от един остър удар. Разочарованието на Хамлет е преди всичко от майка му. Накърнено е най-светлото и чисто чувство — синовното. Хамлет не може да разбере или не може да приеме постъпката на майка си. Той е безпощаден в думите си. „Скот без разум що е — би повече тъжил.“ И все пак ние чувствуваме любовта на Хамлет към майка му. По-късно монологът в сцената „с портретите“ ще се яви просто едно „продължение“ на този първи монолог на Хамлет. Това е гняв, роден от любов, от безпределна любов към майката. А майката е източник на живота. Първият слънчев лъч е придружен от първата ласка, и от първата болка. Майчината любов. Негодуванието на Хамлет срещу майка му не е укор, то е трагическо изживяване. Но тук майката израства до символ — Хамлет негодува и срещу живота и по същия начин го обича. Той сякаш всеки миг чака да бъде опроверган, да крещи и да не вярва, да крещи и да вярва. В основата на тази любов стои недоубитата някогашна вяра. Хамлет иска да разбере майка си, както иска да разбере живота. Той иска да проумее как така месец само „преди солта на сълзите, позорни, да бе засъхнала в очите ѝ“, ожени се за друг. Веднага следва морален извод. Как срамно бързо в кръвосмешителното ложе падна. Тук Хамлет преценява от името на една хуманистическа нравственост, от един хуманистически обществен критерий. Още с първия хуманист Данте нравственото начало придоби приоритет в хуманистическата идеология на Ренесанса. По-нататък Хамлет продължава. „Какъв достоен цар“ — казва той за стария Хамлет. „С каква любов трепереше над майка ми. Лъх злобен не даваше лицето ѝ да лъхне. Земя и небеса, кой би помислил, тъй вярна бе му тя, като че бе любовното блаженство нейна жажда.“ През този висок идеен и нравствен критерий Хамлет вижда нещата и човешките отношения. Не как са, а как трябва да бъдат, ето кое занимава Хамлет. Той поглежда на света от позицията на едно изградено съзнание и определени представи за устройството на живота и за същността на човешката природа. И това негово хуманистическо съзнание се противопоставя на грозната картина на действителността. Това е източникът на трагизма у Хамлет. Хамлет е отрицател от една идейна позиция, а не от един инстинкт (фройдистките

тълкувания на Хамлет). Той търси реализация в живота на хуманистическия идеал и отрицанието на този живот е изява на този идеал. Затова трагедията на Хамлет е колкото лична, толкова и историческа. Обществените сили и народните маси не са узрели за светлите хуманистически идеи на Хамлет. Съзнанието е отишло твърде напред. Неумолимият ход на историята крачка по крачка следва своя път, за да се приближи до идеала на Хамлет. Но неговото време отрече неговия идеал и той остана сам.

И ако в този монолог има някаква особена трагическа тревога, тя идва преди всичко от това, че Хамлет вижда туй, което другите не виждат. Това, което за Хамлет е ясно, дори за неговата майка е непонятно. Той не може да разбере как тя не може да направи разлика между стария Хамлет и Клавдий, между „въплъщението на идеала“ и „отрицанието на идеала“. В това се състои идейно-нравствената основа на всъщност психологическата драма на Хамлет. Проблема за преоценката на ценностите застава пред Хамлет още в първия монолог. Неговата майка, тази, която му е дала живот, не може да направи разлика между сатир и Аполон, между него и Херкулес. От къде идва тази духовна слепота. И още по-трагична и страшна е мисълта на Хамлет. Заблуждение ли е това или съзнателен избор, примирение или невежество на духа, липса на прозрение, отсъствие на идеал или отказване от идеал. Тази първа тревога на Хамлет е едно предчувствие за по-нататъшното му трагическо прозрение върху „разкъсаната нишка на времето“, върху неговото безбрежие и неговия тъжен жребий да го „скове в брегове“. Темата за преоценката на ценностите като основна тема зазвучава още в този монолог. Животът не е добро, нито води към добро. Всичко туй казва Хамлет. Основната мисъл в този монолог е изгубеният нравствен критерий. Символът на нравствеността — майката, го е потъпкала. Така частният случай прераства в едно обобщение. Изворът на най-съкровената любов и най-съкровената нравствена чистота. изворът на живота — майката, се е оказала в блатото на този живот Но кой друг се е запазил. Нима животът не е станал едно блато? В живота се борят сили и те са противоречиви. Хамлет събира в собствената си душа тази битка на живота с неговите противоречия и те я разкъсват в страдания. Но Хамлет остава и над тях, високо издигнат, в сферата на своите идеи и духовно искателство, еднакво отрекъл и едната, и другата страна в този остър житейски двубой. Отрицанието на безчовечната същност на феодализма роди хуманистическия идеал в зората на раждането на новата класа. Но в живота настъпва нещо, което първите хуманисти не можеха да предвидят, един друг обществен ред, противно на тяхната воля, стъпва в правата си. И с всеки изминат ден той се явява не потвърждение, а отрицание на хуманистическия идеал. Арсеналът на Средновековието се оказва годно оръжие за неговата практика. Робството на човек от човека остава. Социалният гнет, човешките мъки не намаляват, а дори се увеличиха. Идеалът на хуманистите за свободната и хармонична човешка личност, дала премного воля на своята мисъл и чувство, на своя благороден порив и индивидуалистическо самочувствие на господар на живота, не намериха никакво прикритие в буржоазната практика на пуританска Англия. Върху лицето на късния хуманист Шекспир премина тръпката на разочарованието и изкриви тревожната бледост на неспокойното му лице.

Ето как още с първия монолог ние се сблъскваме с основното в хуманистическото мировъзрение на Хамлет — острото нравствено съзнание. В цялата трагедия никой друг не носи това нравствено съзнание, изградено като идейна позиция, освен Хамлет. Трудно е това да се каже дори за неговия състудент от Витенберг Хораций. Интересът към науката, това е основното, което ни кара да чувствуваме у Хораций хуманиста. Човекът на достойнството, на твърдата, макар и еднолинейна, хладна вяра в идеала, на дадената честна дума, на дружбата с Хамлет. Те двамата въплътяват трагизма на отмиращия хуманизъм и същевременно разкриват неговите основни черти, допълняващи се взаимно. Студеният разум на науката и поетическата чувствителност на духовното човешко начало. Хораций и Хамлет напомнят Виргилий и Данте. Или този „неразрешен“ конфликт между поезията и науката, който придружава безсмъртното творение на Данте, първият от хуманистите с неговия пиетет към науката. Тук този конфликт не е съществен. И все пак според Шекспир науката на Хораций може да даде много малко или почти нищо, за да облекчи трагизма на човека.

Този първи монолог на Хамлет е един диалог с Гертруда в онези свои части, в които се чувствува неукротимото му негодувание. Той страда, защото се разочарова и страда от разочарованието си към майка си. Неговата потъпкана вяра преминава във в и д е н и е. Въображението на Хамлет е винаги конкретно, зрително. Той „вижда“ всичко Неговите представи носят белега на болезнена осезаемост. Той вижда „майка си, която лежи в кръвосмесителното ложе“, вижда баща си, величествен и светъл, достоен цар, благодарен и влюбен в майка му. Той вижда Клавдий като сатир, сластолюбив, недостоен. И тези видения са конкретни, дори „аксесуарни“. Той вижда царя с корона, той вижда сатира. И когато Хораций забелязва тази болезнена осезаемост на въображението и със своята трезва уравновесеност пита Хамлет, той казва: „Баща си, мисля, виждам аз.“ И на снизходителния отговор на Хораций, „Да, господарю“, Хамлет отговаря: „С вътрешни очи, Хораций.“

В разговора с Хораций в същата II сцена ние чувствуваме непрекъснато тези видения на Хамлет. Затова неговият диалог с Хораций е колкото реален, толкова и отвлечен. Хамлет чува думите на Хораций едва ли не като свой вътрешен глас и им отговаря така, че с всяка своя следваща реплика „рисува“ облика на стария крал Хамлет. „Въоръжен чак до горе, мрачен ме гледаше, блед или зачервен.“ „Взираше ли поглед във вас?“ „Брадата му бе посивяла, да.“ В представата на Хамлет изниква физическият образ на баща му, така че той би могъл да заговори с него. Образът на стария убит крал израства в неговото чувствително въображение не само като „жива реалност“, но и като една съвест и едно възмездие. „Дух, бъди спокоен, макар и вдън земята скрити, безчестните дела ще блеснат пак.“

В първия свой монолог той „разговаряше“ с майка си, без тя да е пред него. Това бе нейният въображаем образ също така, както разговаря с въображаемия образ на баща си. В сцената „с портретите“ (III д., IV сцена)Хамлет разговаря едновременно с майка си и с въображаемия образ на баща си.

„Вътрешните очи“ на Хамлет прозират реалността до самата ѝ същност, проникват в човешката душа до най-скритите ѝ гънки. Далеч зад измамната видимост на нещата. Но Хамлет никога не за-

губва реалността не само на своите видения, но и на своите мисли. Цялото му съзнание е в живота и отправено към живота. Затова и мъченическият образ на баща му е тъй реален и жив, както и страдалческият образ на слабата му майка. За него реалността на нещата не е обвивка, а с ъ щ н о с т, която трябва да се прозре. И все пак ние виждаме разграничителния критерий на тези видения, който е хуманистически нравствен, едно „моралите“, което не иска да морализаторствува.

Но освен тези „вътрешни очи“, през които Хамлет остро пречупва действителността и хората, той притежава реалистическия и трезв поглед върху самата действителност. В това се разкрива широтата на погледа на Хамлет, богатата обхватност на неговото съзнание. Тук е неговото „обективно“ око. Това е Хамлет наблюдателят, „отдаленият“ Хамлет. Това е Хамлет ценителят, критикът, сякаш „отделен“ от този живот, негов съдник и анализатор. Той се е отдалечил, за да го обхване по-цялостно и по-пълно. И тук може би извън субективния дълг на Хамлет, неговият критически дълг още по-определено разкрива идейния и морален еквивалент, който търси Хамлет. Хуманистическото му мировъзрение хвърля светлина върху нещата така, че изплуват техните сенки и разкриват нерадостната картина на времето.

Следващият монолог на Хамлет е на терасата пред двореца (I д. III сц.). Неговият тон е спокоен и сигурен. Тук Хамлет говори за доблестта, за славата, за достойнството, за Дания, за безбройните човешки добродетели и за пиянството, което хвърля петно върху неговата страна. В разказа му се чувствува спокойна съзерцателност. Думите му са трезви, умни, загрижени и вдъхновени.

Спокойният и трезв тон на този монолог отбелязва „отминалото време“, относителното успокоение, настъпило у Хамлет и потърсената вътрешна хармония в очакване на нещо голямо и съдбоносно.

Във всеки свой монолог Хамлет се връща към проблема за човека. Този негов неспокоен интерес към човешката същност определя недвусмислено неговото хуманистично мировъзрение. Хамлет разсъждава върху човешките недостатъци, върху онова, което разстройва хармонията на духа или помрачава „сиянието на разсъдъка“. Тук той няма предвид конкретно никого и затова думите му са спокойни, мисълта философски съсредоточена. Но всред течението на тази спокойна и трезва мисъл ние предугаждаме нещо особено важно за психиката и мировъзрението на Хамлет. Във всички свои съждения той е краен максималист. Той търси идеалния образ у човека, неговата пълноценна нравствена и физическа красота. Така неговият хуманистически нравствен идеал става е с т е т и ч е с к и. „Все пак един едничък недостатък хвърля поквара върху всичко: само зрънце от нещо лошо осквернява всяко достойнство и го превръща в позор.“ Хамлет може да съжали, но не може да прости. Той е непримирим. Той е готов да се бори и да мъсти, на всичко и на всекиго, който е накърнил идеала, или е разбил вярата му. Оттук тази жестокост на Хамлет към тези, които така силно обича, към майка си и към Офелия. Зрънце от нещо лошо „разрушава хармонията у човека“, разрушава идеала за човека. За Хамлет идеала за човека е една възможна реалност. Затова той е безпощаден. Максимализмът на Хамлет не е максимализма на Бранд, който е готов да пожертвува всичко или „да спечели“ всичко в живота. Максимализмът на Хамлет е едно въ-

трешно, духовно искателство. То е „идея“, която има за предмет човешката личност, нейната същност и място в живота и за живота. Хуманистическото мировъзрение придружава представите и бунтът на Хамлет на всяка крачка.

Монолозите у Хамлет се редуват в една „амплитуда“ между „обективността“ (набелязване на действието и хода на неговото развитие и оценката на това развитие) и субективните преживявания на Хамлет. Често тези две начала срещаме вътре в един монолог или в една сцена, без да се нарушава тяхното единство. В тези сцени ние виждаме удивително запазване на идейната и на психологическата правда.

Но миг след този монолог и Хамлет се връща към своите „осезаеми“ видения. „Материалността“ на едно баладично чувство на засилени видения бележат сгъстяването на атмосферата в тази важна сцена. Хамлет говори за „кости, запазени в пръстта“, „мъртвешки плащ“, „саркофаг“, „врати от мрамор“, „труп, който броди в броня под лунни лъчи и праща страх в нощта“. Напрегнатото въображение на Хамлет „вижда конкретно“. Тези материални, „веществени знаци“, които ни поставят на границата между живота и смъртта. Това е страшната декоративност на външните, осезаемите белези, на онова, зад което не може да се прозре. Той целият е напрежение и мъка. Мъката да проникнеш в непроницаемото, в тайната на смъртта, която би разкрила тайната на живота, както тайната на живота разкрива тайната на смъртта. Всичко в неговото въображение е пределно земно. Той дори не споменава думата „дух“, няма нищо мистично в тази баладичност на монолога, само „смущаващи мисли, непосилни за душата ми“. Тук също се разкрива материалистът Хамлет, човекът на Ренесанса, който търси тайната на битието и опознаването на живота. Него го интересува смисъла на човешкия живот. Той се вълнува от интереса към човешката съдба, от безсмъртието на човека, на неговия дух. „Каквото и да стане, моята душа е безсмъртна като него“ — казва Хамлет. Но тези думи нямат нищо общо с безсмъртието на душата в духа на религията. Става дума за човешкия дух и за неговата вечност, което се осъществява чрез пълноценността на преживения живот и енергията на човека.

И в това „кипнало въображение“, в което Хамлет се забравя целият, както казва Хораций, пред нас се рисува последователно „програмата“, която вълнува ренесансовите умове и ангажира тяхното съзнание. Хамлет се движи постоянно в две измерения, от една страна — проблемът за о б е к т и в н о т о, за „рисуването“ на живота, строгият рационален анализ от идейно-нравствени хуманистически позиции и, от друга — субективната страст и вътрешната картина на неговата душа, щом тази действителност поиска своето от Хамлет. Има и едно друго измерение. То е на о б е к т и в и з а ц и я т а н а м и с л и т е, на сложната душевност на Хамлет. И колкото да е реалистична картината на срещата с духа (това е било вярване на времето), толкова тя е и въображаема.

Тук наблюдаваме изключителното душевно състояние на Хамлет, за което говори Хораций. От друга страна, към осезателната видимост на представите на Хамлет се прибавя още едно свойство — техният слухов резонанс. Той вече не само вижда картини и образи както беше до-

сега, но ги и чува. Това е една още по-висока степен на душевна възбудимост, на нарастване драматичното напрежение на сцената.

Между думите на Хамлет и думите на духа сякаш се чувствува бездна, едно огромно разстояние. Това са слова, които отекват като ехо, блъскано в канари, гонено от вятър, разпиляно в небето. С това „Чуй, чуй, чуй", което простенва духът, чувството за огромното и страховито „разстояние" още повече се засилва. Тук пространството придобива звуково измерение и ражда усещането за безкрайност. Тук страховита нощ, страшна непрогледна тъма, стаила страданията, насилията, нечовешките мъки, които сякаш отминават отвъд, в безкрайната верига от битието към небитието ни дават усещането за Дантевия ад. Хамлет не вижда и не чува нищо друго, освен този „ад". Него го парят пламъци, „всред които гори духът". И тази страшна картина на страдание, която рисува духът (I д. V сц.), всъщност е самото страдание на Хамлет, необхватно и страшно, събрало болката на целия свят. Кръвта му е замръзнала в жилите, очите му като че ли са „в миг полетели звезди", излязли от орбитите си пред този ужас. Косите му са настръхнали. И кой ще чуе това откровение? Никой. Духът още не е изрекъл страшните думи, но сякаш греховете са събудили човешкия дълг и съвест, настъпил е бунт в душата. „Убийство!" И пред очите на Хамлет картината на „ада" става още по-ужасна. Това не е адът. Това е вековната борба между кървавите схватки на престъпните крале и тези, които ги крепят, и безкрайните страдания на народа. В един миг те са събрани в този ад на суров ужас и варварски мъки и престъпления, за които говори духът. „Убийство!" Хамлет възкликва: „О, моя пророческа душа!" Това, което духът говори на неговия слух, той отдавна го носи в сърцето си. Едно подозрение, което живее в предишната ситуация, което е зад думите, подсказано от предишното поведение на Хамлет и което тук вече става достояние на собствения му дух и на всички останали. Кръв, убийство, страдание, но и нещо ново, нещо друго. То още повече измъчва душата на Хамлет — подлост. Сред жестокостта и кървавите разпри, всред раздорите на Ричардовци в целия кипеж на борбата им имаше нещо рицарско, открито и доблестно. Сега времената са се променили. На мястото на рицарската кървава доблест в хрониките на Шекспир се е настанил лицемерният тон, прикритието, външното благоприличие, а престъпленията са станали още по-странни. Целите — ниски, властолюбиви, користни, сластолюбиви. Едно време и едни хора си отиват, за да бъдат заменени с други. Но злото остава да действува. Един друг манталитет на новата буржоазна класа, дребен, мъничък, дребнав и подъл като на английски пуритани, завоюва терен. Тигърът е заменен със змията. И в този ад наистина Хамлет е застанал между тези две бездни. На един отиващ си и на един идващ живот, еднакво отречени от него. Два свята на човешко робство и падение.

И наистина като че ли Хамлет е поразен не толкова от убийството, колкото от притворството, от „омайните думи" и подкупни ласки на Клавдий, зад които се крият чудовищни злодеяния. И със същата страшна осезаемост и видимост на болката, с подчертаната предметност на представите и дори някаква „обремененост" Хамлет възприема убийството на баща си. Но неговата мисъл не се задържа на картината на злодеянието при цялата ѝ „вещественa видимост". Първата му мисъл след узнаването е за майка му. Ако е истина, че всяко драматическо произведение започва от определен връх и точка на напрежение, то Хамлет

започва от „двоен“ връх. Тук имаме подчертана двойна уплътненост на напрежението. От една страна — се разкрива „обективният факт“ — убийството на бащата на Хамлет. Това е вече завръзка, близка до катастрофата, както биха казали класиците на 17 век. За 24 часа Хамлет трябва да отмъсти или да умре. Това е конфликт, предизвикан от обстоятелствата или неговата „обективна“ страна.

Но едновременно с това Шекспир засилва напрежението със строго „субективен“, емоционално-психологически елемент. Той въвежда ново, „крупно“ събитие, което остро резонира в душата на Хамлет. Това е бързата женитба на майка му. Нравственото съзнание на Хамлет е поразено. Субективната, болезнена възприемчивост засилва драматизма на конфликта. Това е вече една основна причина за вътрешна драма. Към обективния дамatизъм на обстоятелствата се прибавя субективният драматизъм на личните изживявания и съмнения на Хамлет. Двете драми заживяват в едно, страшни, съдбоносни, преплетени. Майка му се е омъжила за убиеца на баща му. Обективният конфликт на преодоляване обстоятелствата, продиктуван от общество, и дълга на кръвната мъст, се преплитат със субективния конфликт, разочарованието в най-светлото, най-чистото, най-възвишеното, което живота може да ни дари — майката. Самата качествена разнородност на конфликта у Хамлет придава и тази „двойственост“ на реакциите и на строежа на действието. Тяхното „отражение“ е противоречивостта в психиката на Хамлет.

Веднъж Хамлет възприема „обективно“ света и го преценява обективно. Друг път той го възприема „субективно“, с едно остро хиперболизиращо чувство. Той го носи в себе си и го „отразява“ чрез себе си, чрез своеобразието и сложното многообразие на реакциите. Така обективният и субективният конфликт у Хамлет се намират в сложни взаимоотношения. Някъде те се явяват разделени, друг път се преплитат равностойно, трети път единият изниква въз основа на другия, в една сложна и динамическа игра и преплетеност.

Оттук и своеобразният стил трагедията, която, от една страна, представлява обективния ход на сюжета, разказан със суровата хладност и жестока неумолимост, напомнящ „Хрониките“. От друга — изключителната „духовност“ и драматизъм на трагедията, разкриващ интелектуалния кризис на епохата, на душевния мир на Хамлет.

Самите реакции на Хамлет колкото и сложни да са, бихме могли да сведем до известни основни направления. Така „обективността“ на анализа на Хамлет, на погледа от разстояние върху живота, който той извършва в отделните монолози, а често пъти и вътре във всеки монолог, обикновено е свързан с Клавдий, с неговото действие и поведение. Чрез Клавдий и неговия свят той вижда действителността извън себе си. Това е плахо проникване, бихме казали, в обективния ход на нещата, проследяване неговото развитие, анализ и уловими изменения. Но тази „обективност“ е за зрителя. Чрез Клавдий той разкрива метафората на една страна на живота, чрез поетическото въображение и мисъл на Хамлет Шекспир осмисля тази метафора. Това е характеристика на времето. Хамлет, който стои настрани от този свят, върши тази характеристика. Но всичко това е не така директно и твърде сложно.

Неговият гняв към Клавдий е често гняв към себе си, гняв заради нереализираното решение, заради неизпълнения дълг. Хамлет не може да си прости, че не навлиза в живота, за да изпълни дълга си към него. И тази позиция му позволява това „обилно“ наблюдение и този анализ,

това студено и презрително „отчуждение“. В основата на тази „позиция“ стои мисълта, аналитична, дълбока, безпощадна. Но когато поетико-образната мисъл на Хамлет напусне Клавдий и се насочи към майка му, тогава разсъжденията отстъпват на грубите представи и виденията. Тогава емоционално-образната болезненост разраства в страшно негодуване и непримирима екстатичност у Хамлет, в основата на която стоят нарушените и разрушаващи се нравствени императиви. „Разрушението“ на обективния свят и разрушението на субективния мир на човека в едно време на преоценка на ценностите — ето кое занимава Хамлет. Но тази промяна на вътрешното състояние у него не променя неговата жизнена позиция. Неговото нравствено негодуване събужда в душата му желанието да се хвърли в яростна битка, за да промени този живот. Тук е основата на героическото начало у Хамлет. Характерът на своите реакции в тези два основни случая сякаш Хамлет сам определя. „Казвай скоро, се обръща той към духа. С вихрени крила, бързи като мисъл или блян любовен бих полетял за мъст.“ И наистина у него мисълта се появява тъй внезапно и тъй бързо, както поривът на чувствата. Те се редуват в съзнанието му с бързината на мълния, също както непрекъснато се сменят в представите му образите на Клавдий и на Гертруда. Мисълта и емоционалният порив, мъчителните терзания на любов и омраза, насочени към една цел, се редуват във внезапни и остри промени в неговата душа. „Мисъл и блян любовен.“ Това е същността на вътрешната действеност на Хамлет. Любовен блян — това е емоционалната призрачност, острите афекти на бурните реакции, които избухват у Хамлет от виденията на външната разруха, на майка му, на Офелия, на себе си. И този „блян любовен“ е пронизан от мисъл остра, безпощадна до жестокост. Откровена мисъл, която еднакво наранява и света, и самия него.

Тази болезнена разруха у Хамлет е резултат на срамната хармония в съзнанието на хуманиста Хамлет. Мисълта прорязва чувството, както чувството търси успокоение сред мисълта. И със своя вътрешен слух той чува. „Ала каквото и да правиш, своята душа не опетнявай. Недей пламва от злоба срещу своята майка. Нека бог наказва.“ И онези тръни от тръните на съвестта забити са живо жило в нейните гърди.“ Това е любов, дори нежност и мъка. Мисъл-образ, която иска да успокои кръвта и негодуването, да върне Хамлет от самия себе си и възстанови загубеното „равновесие“. И само миг след това в следващия монолог Хамлет достига най-връхната точка на душевна възбуда и смут. В този монолог се преплитат в мъчителна смесица отчаяние и надежда. В трагическата си емоционалност той достига до трагическо прозрение. Той разбира илюзорността на хуманистическия идеал и хуманистичната култура, тяхната несъвместимост с живота, с историческото съдържание на времето. „Да, днес от плочата на паметта ще залича аз всички празни басни, пословици и максими от книги и всички мъртви букви, отпечатани там някога от различни впечатления.“ И в „крупния план“ на неговото остро, монтажно мислене той вижда само „гибелна жена и усмихнат злодей“. Но едновременно с това у Хамлет в този монолог узрява и едно решение. Тук за първи път той проявява воля — твърда и решителна. „Чуй... Аз дадох вече клетва.“ Решението е взето. То трябва да бъде проведено. Човешкото сърце цяло е и разум — казва Хамлет. Тези думи характеризират този монолог на воля, последният монолог от първата среща с духа. Настъпва успокоение. Грозната картина на жи-

вота се разкрива страшна и разголена, без измамнически илюзии. „Няма в цяла Дания злодеец, който и да не е подлец безсрамен.“ Злодеецът и подлецът стават едно. Настъпва ново време, време на капиталистическата ера. Хамлет трескаво прозира тази трагична истина. В монолога с Хораций, който следва почти веднага, Хамлет сякаш продължава започнатата тема от предишния свой монолог. „Има повече неща в небето и на земята, драги Хораций, отколкото ти си мислиш, с твоята жалка наука.“. Хуманистическата култура остава извън живота. Самият живот се тресе, в него се разместват пластове. Много неща в живота и съзнанието на хората умират, за да бъдат заменени с други. Всичко се бунтува, тресе, идва нещо ново. Но новото, което носи „пъстра дреха“ или сърце на старото. Мечтите на хората остават мечти без път, призрачни и далечни. Може ли Хамлет да превърне тези мечти в живот или да ги направи плът и кръв на едно време? „Да се изправиш сам срещу море от бедствия и да победиш?“ В това Хамлет вижда непосилното свое бреме. Но той е взел вече решение. Той е дал клетва. В какво се заключава клетвата — да отмъсти на Клавдий? Но това е само един миг от нея. Той има значение дотолкова, доколкото Хамлет трябва да се движи в тесните рамки, определени от сюжета на трагедията. Но неговото съзнание броди свободно, далеч зад тези рамки, обхващащо с космическа сила вселената и човешката душа. Неговото самосъзнание е много по-широко, отколкото съзнанието му за наложения дълг, за онова, което трябва да извърши в рамките на трагедията. Хамлет иска много повече. Човек е роден за много по-големи и по-благородни дела, отколкото дребнавата суетност на едно конкретно историческо време му налага. Исполинският дух иска исполински дела. И Хамлет схваща своята мисъл много по-широко, отколкото да отмъсти на Клавдий. „Без бряг е времето, о, скърбен дял, нима аз бих го в бреговете сковал? Елате, да вървим!“ Ето достойната и непосилна клетва на Хамлет. Тези думи затварят едновременно и гордата хуманистическа доблест на една прекрасна и огромна мисия и съзнанието за нейната неосъществимост.

Ако се помъчим да проследим последователно монолозите на Хамлет, ще забележим, че тяхното философско и психологическо съдържание придобива все по-определена целенасоченост. Тя ни отвежда към крайното решение на Хамлет.

Ако за миг освободим съзнанието си от „обективните“ ходове на сюжета на трагедията, можем да схванем неговите монолози като непрекъснати „вътрешни диалози“, които го довеждат до все по-нови и по-дълбоки открития и преоценки на света, на нещата и на самия себе си. В цялото първо действие ние чувствуваме предишния Хамлет, Хамлет студент във Витенберг. Там той е усвоявал хуманистическите науки и е изграждал своето хуманистическо мировъзрение. За него това не е било само една научна истина. То е било една вяра. Той е живял сред този свят на наука, на изкуство и на вяра. Вяра в правдата на живота и дълбоката, оптимистична истина за човека. Но върнал се в Елсинор, сблъскал се с живота на двора, неговата истина му изменя и вярата почва да се руши. Трагически екзалтираното и болезнено състояние на Хамлет идва от чувството и осъзнаването, че хуманистическият идеал не може да издържи проверката на неговото време. Хамлет не иска да се примири с това. Но той не може и да не види истината. И в този голям конфликт, „обективен“ и „субективен“, се крие източникът за дълбокия трагизъм на Хамлет.

Изведнъж животът се оказва враждебен спрямо него. Как трябва да постъпи? Да избяга или да се примири? Той ще остане сред живота, сред неговите противоречия. Той ще търси истината, не вече в книгите, както Хораций и не като „идея“, а като реалност. И сред този живот Хамлет израства сам, като една човешка истина. И това е оптимизмът на трагедията. Обезверяването на Хамлет е другата страна на неговата вяра. Това, в което Хамлет престава да вярва, говори красноречиво за това, в което той е вярвал. Но своята дълбока и съкровена вяра в живота и човека Хамлет не изгубва никога. Човешката сила и величие, които са ум и сърце, продължават да тревожат Хамлет през цялата трагедия. Той самият е въплъщение на тази вяра. И заобичвайки и вярвайки на Хамлет, ние вярваме и на живота, и на светлите идеали на човечеството. Шекспир е вплел Хамлет в живота като една истинска реалност. Образът на Хамлет не можем да си представим извън живота, нито живота без светлия образ на Хамлет. Може би защото не можем да си представим живота без оптимистическия трагизъм, който въплъщава Хамлет. Да го проследим.

В една няма сцена Офелия разказва на Полоний за срещата си с Хамлет. Изминали са два месеца от сцената с духа на терасата на Елсинор и появата на Хамлет пред Офелия. Било е ден. Офелия е стояла и шиела в своята стая, когато изведнъж се появил Хамлет в необичаен вид. Какво е било това — игра? Прострувката на луд или онзи страшен екстатичен пристъп, характерен за него, който ни напомня сцената след изчезването на духа. В него има толкова трагизъм и толкова решимост. Тогава той научава страшната истина. Но какъв е този „разсърден“, „незакопчан“, „без шапка“, „с окаляни увиснали чорапи“ Хамлет? Маскарад? Офелия разказва, че той се явил „разтреперан“, с „поглед пълен с мъка“, сякаш пуснат от ада, прозрял в страшните страдания на битието и извън него. Игра на луд? Сигурно не! Но това е повече от една любовна раздяла. Той не продумва нито една дума на Офелия. Той се прощава с нея. Всъщност той се прощава с илюзиите на миналото си, с живота и мислите, които е имал във Витенберг. В мислите и сърцето си тогава той е живеел с образа на Офелия. Тя му е била скъпа и далечна. За него Офелия е не само любов. Тя е и вяра, и красота. Тя е въплъщение на прекрасния човек, истина, тя е щастие и добро. Но тази истина излезе измама за живота и обществото, в което живее Хамлет. Когато най-много е вярвал, когато е изграждал своето хуманистично мировъзрение. Хамлет е живеел с образа на Офелия. С всичко красиво, с което той сега трябва да се прости. Спомнете си Лир, който не може да откъсне поглед от мъртвата Корделия — от наново откритата, но „мъртва“ за времето си прекрасна човешка истина. И Хамлет, който излиза от стаята „с глава през рамо извърната, с очи докрай обърнати“ към Офелия, напомня Лир. Тук Хамлет се прощава не само с илюзията си за лично щастие. В образа на Офелия той вижда едно чисто, безпомощно и неразбиращо същество, което живее затворено в някакъв призрачен и приказен мир. За Офелия Хамлет е рицар, княз, учен, герой, благороден дух, взор, слово, меч, надежда, цел на сърцето. Всичко това Офелия е могла да види у жизнерадостния, прекрасен студент — принц от Витенберг, както Хамлет е виждал в Офелия въплъщение на красота, на прекрасната човешка природа, на истината. Но погледът на Хамлет се променя. За кратко време той вижда страшни, чудовищни неща около себе си, за които дори не е подозирал. Животът иска да го грабне в

своите нечисти и окървавени лапи и да го увлече в мътния си поток. Хамлет ще остане в него, не ще избяга от своя жребий. Битово-„идиличната“ рамка на неговия живот ще премине в кървави деяния и едновременно той ще добие друго измерение. Хамлет добре вижда всичко това. И ето защо за него сега Офелия е само един блян на сърцето и едновременно едно „отрицание“. Офелия живее в една поетическа заблуда, която не е била чужда и на самия Хамлет. В нейния образ той оглежда частица от миналия Хамлет, който може би само за една нощ се е променил коренно. Офелия е въплъщение на една обезоръжаваща доверчивост. Това сигурно дразни Хамлет. Но това е и нейната трагедия, нейната беззащитност. Тя вярва в хората, в доброто, но не ги познава. И няма интерес към тях. Хамлет е скъсал с тази доверчивост и е надянал бронята на „актьорското“ притворство чрез мнимата лудост. Изведнъж те се оказват на два полюса. Хамлет обича Офелия и същевременно я отрича. За него тя е въплъщение на някогашната вяра и на далечната надежда. Но реалното усещане за красота и добро, което е внушавала неговата любов към нея, го е напуснало. Сега всичко е изгубено. „Железен век“ на мечове и кръв, на пари и кинжали, на мизерия и алчност, на притворство и тъжна веселост, на сила и злоупотреба със сила — това е действителната рамка на живота. Какво общо има той с красивата отвлечена усмивка на бленуващата и детски доверчива Офелия? Хамлет я отрича като действителност, като реален факт. По-точно, той я отрича като реалност сред тази действителност. За него тя е обречена, тя няма място в този живот. Тук погледът на Хамлет към Офелия не се отличава особено много от погледа на Яго към Отело, разочарования конквистадор, мрачния скептичен философ Яго, този свръхиндивидуалист и едновременно „отрицание“ на индивидуализма, който през всичкото време той иска да докаже със своите коварни интриги, че доверчиви и прекрасни натури като Отело нямат място в този живот. Той ще ги убие. Яго убива Отело именно като „въплъщение“ на този живот, на тази действителност. По-късно Хамлет също ще иска да отстрани Офелия, да я прати в манастир. В цялата сцена се провежда същата мисъл, хора като Офелия не могат да просъществуват. В този смисъл у Хамлет пламва нещо яговско. Той иска да спаси Офелия от този розов вътрешен сън, да събуди у нея жестоката трезвост на жестокия живот. Яго иска физическата смърт на Отело, който се явява анахронизъм със своята поетическа и чиста душевност. Хамлет отрича духовната същност на Офелия, това, което най-много обича в нея, и което най-добре познава. Тя е също анахронизъм за този страшен живот. Неговите думи пред Полоний и пред самата Офелия са остриета на шпага, отправени към самата душа на Офелия. Останала сред този живот и неспособна да го осъзнае, Офелия ще стане част от него, ще се превърне във враг на Хамлет. Още в тази сцена, за която говори Офелия, Хамлет сякаш е разбрал това. Той се отрича от любовта към нея, без да престава да я обича.

У Офелия има някаква вътрешна склонност към изяществото и красотата. Но тази красота е бледна, анемична, пасивно-съзерцателна. Тя изгубва своето истинско съдържание и се превръща в склонност към красивост. Този „идеал“ за красивост говори най-добре за Офелия, която не разбира нещата и живота. Според собствените ѝ думи, казани за Хамлет, той ѝ се вижда грозен, при внезапната си поява пред нея. Тя е не толкова обезпокоена, колкото е нарушено нейното „естетическо“ чув-

ство. От окаяния му вид и от бялата му като риза бледност. Това „естетическо“ усещане на Хамлет ние имаме и в монолога на Офелия от трето действие, първа сцена. Там тя говори как е виждала „как сега вижда Хамлет“. „Дивен образ, лик на цветуща младост... Прекрасен светъл ум... крещящ като разпукана камбана.“ Самото контрастно сравнение носи „естетическа“ стойност, един естетически образ, който се обръща в своята противоположност („разпукана камбана“). Това е стремеж към красота, анемична, самоцелна. Това нейно вътрешно влечение към такива естетически категории се чувствува също така и в сцената на лудостта, цялата облъхана от една сантиментална красивост. В съпоставянето между Хамлет и Офелия е набелязано и различието между идеала на Хамлет за красотата и идеала на Офелия. На човека, който е опознал живота и проникнал в него и на този, който е останал сляп за него. Този вътрешен контраст играе роля в общата философска концепция на трагедията.

Още в сцената с Полоний (II д. II сц.) ние разбираме, че Хамлет се е „отдалечил“ от Офелия. Той гледа на нея „отстрани“, наблюдава я, „съветва“ я с болка и с мъка, но и с някаква безучастност. И наистина преди още Хамлет да допусне в съзнанието си това, което може да стане, то вече е дело. Офелия се е наредила в редиците на неговите врагове, станала е част от тази действителност и едновременно нейна жертва. Издигането на Хамлет в морален план контрастира с неволното падение на Офелия. Но контрастът продължава. В „съпоставката“ между Офелия и Хамлет се прокрадва и темата на героичното. Офелия е една своеобразна Исмена („Антигона“, Софокъл). Само че нейният отказ от борбата не е съзнателен. Но тя е също тъй безпомощно пасивна, страдаща и жертвоготовна. Не може да има готовност за борба и героизъм извън идеала, извън целта, към която е насочена борбата. В името на идеала се отрича една действителност и се воюва за една друга. Офелия е лишена от идеал. Тя носи само едно чисто, естетическо въжделение. То е статично, съзерцателно и само бележи своето отрицание.

У Хамлет след първото действие зазвучават първите героически нотки. Но активността на героизма, на волята е още затрупана от активността на критическото съзнание, от поразяващата картина на действителността, която става все по-широка и все по-страшна пред трагическия взор на Хамлет.

У Хамлет след финала на първо действие се забелязва някакво „отдръпване“ заедно със сремежа за „самоизява“ и явно „отчуждение“. Той се отдалечава от тази действителност и същевременно остава да действува в нея. Той се издига морално и интелектуално над нея и същевременно остава дълбоко трагически и органично свързан с живота. Този процес на „отдалечаване“ е свързан и със самото сюжетно развитие на Хамлет. Но главното е вътрешната линия на трагедията и на главния герой.

Хамлет скъсва „с реалната страна“ на своята любов. Той се прощава с любовта, пожертвува я в името на това, което му предстои. Тук нямаме никаква декларативност и никакво героическо самосъзнание. Но това е акт от огромно значение. Той освобождава волята, също тъй както иска да приспи сърцето му. Но това не е само преднамерено скъсване в името на голямата мисия на Хамлет. То е разочарование, разочарование в майка си, разочарование в Офелия.

Другото „скъсване“ и другото разочарование в рамките на второ действие е разочарованието в дружбата (сцената с Розенкранц и Гилденщерн). Това отхвърляне на дружбата, преди да бъде на сърдечна, е на идейна основа. Когато Хамлет казва, че „Дания е затвор“, Розенкранц и Гилденщерн не се съгласяват с това. Оттук започва разплитането на нишката, „разстоянието“ между тях.

С настойчивостта на болезнен и ревнив любовник Хамлет иска да узнае наистина ли Розенкранц и Гилденщерн са пратени, за да го шпионират. Това е второто голямо разочарование. Той загубва любовта, загубва обичта и дружбата. Хамлет предварително вижда нещата и както „предчувствието“ за Офелия се сбъдва, така и предчувствието за Розенкранц и Гилденщерн се оказва истина. Картината на живота става все по-мрачна и човекът в нея изгубва блясъка на очите си и се превръща в мрачна сянка.

Никъде така ясно и така „обективно“ не са изложени хуманистическите възрения на Хамлет за човека, както в монолога на Хамлет във второ действие, втора картина. Самият монолог е разделен на две на пръв план отричащи се части. Едната мрачна, трагична, разкриваща картината на живота в тъмни краски. Другата — на съхранената вяра в човека „като най-дивно създание на природата“. Този монолог отразява ярката противоречивост в душата на Хамлет, нейния огромен смут. Оттук това „дуалистично“ впечатление от него.

Първата половина на монолога е логически резултат на всичко, което става дотогава при течението на действието и което е станало в неопределената продължителност на времето, отминало от срещата с духа на стария Хамлет. Хамлет се е огледал с други очи в живота, в скритите нишки, които го движат, в сложната гама на човешките взаимоотношения. И навсякъде е открил лъжа, фалш, мрачни помисли, користни цели, лицемерие и алчност. Светът за него се разкрива като верига от големи и малки престъпления. Тя е уплетена от дребни и дребнави цели, незначителни, нищожни. И тази нищожност и незначителност на целите преминава в нищожност на самия човек. Той е станал дребнав и малък, недоверчив и мрачен, враждебен и користен. Животът е станал безплоден, щом не може да роди добро, щом човекът съхне и се смалява. И със своята осезаема видимост Хамлет вижда света като „безплодна канара на едно скверно, отровно сборище от изпарения“. Това наистина е Дантевият ад. Светът е ад, безплоден, димящ и страшен в своята грозота. Място на кърви, убийства и страдания... И все пак на този свят Хамлет вижда „царски покрив, изпъстрен със златен огън. Има още надежда“. Хамлет обаче е „загубил вече своята веселост“ и неговото „лошо разположение“ не му позволява да вижда вече красотата на света. И изведнъж той започва да говори за човека. Това е втората част на монолога. Между двете части с изключение на финалното изречение като че ли няма връзка. Това е един остър, внезапен и неочакван контраст. От мрачния „адски“ свят внезапно Хамлет ни пренася всред „рая“ на човешкото величие и съвършенство. „Какво дивно създание е човека. Колко благороден с разума си. Как безграничен по способности, по форма и движение — колко ясен и възхитителен, колкото подобен в делата си на ангел, колко подобен в понятието си на бог: Красота на света, идеал на всичко живо...“ Хамлет говори в сегашно време. Неговата вяра в човека не е угаснала. Той говори за човека така, както го е виждал през времето на своите студентски години

във Витенбергския университет. Този прекрасен ренесансов образ на човека той отделя от практиката на своето време. И може би рязкото разграничение и острият контраст между двете части на монолога говорят най-красноречиво за това „отделяне“.

Този възторг пред човека и неугасващ интерес към човешката личност и същност продължава в трагедията. Най-определено той е изразен в преплитането на темата за човека с темата за изкуството. Хамлет ще се срещне с актьорите. Срещата с изкуството ще бъде среща с актьорското изкуство. Това не е случайно. Тук участвува живият човек. Човекът, който „не радва вече“ Хамлет.

Недвусмислено в тази сцена продължава темата за човека, за неговата сложна, неизтощима и „загадъчна“ природа. У Шекспир дори това е изразено пряко, чрез думите на Розенкранц. „Аз си мислех, щом като никой човек не ви радва, каква ли постна трапеза биха намерили у нас актьорите.“ Сцената между Хамлет и актьорите опровергава съмненията на Розенкранц. Да оставим настрана разговора за бита и манталитета на актьорите, за тяхната съдба и живот, за техните действителни успехи, нужди, бит и творчество. За това говори Розенкранц.

Но в сцената между Хамлет и Полоний има една по-дълбока мисъл. Сама по себе си тази сцена е една „игра“. Хамлет предварително знае какво ще каже Полоний. Така той се явява едновременно в ролята на забавен шут и на стар баща, който има дъщеря. Създадена е дори интрига. Хамлет не е безразличен към тази дъщеря и нарича Полоний „Йефтай“. Аналогия между библейската легенда за стария баща и неговата дъщеря и това, което ще се случи по-нататък в трагедията. Това обръщение на Хамлет звучи като пророчество. Тази малка сцена е завършена в себе си. Тя затваря човешки съдби, преплетени в остри взаимоотношения. В нея се чувствува „недоизказаността на изкуството“ и строгостта на неговото пророчество. Хамлет също „играе“, той също е актьор. Дори онова „неразбиращо се“ начало на техните отношения става ясно... Сред трепналите душевни струни смътно, още неизяснено е изразено това, което ще стане. Тази малка сцена съдържа вътрешният смисъла на неща много по-големи, което носи изкуството. „Целият свят е сцена и всички ние актьори.“ Тази сценка, тази малка игра в рамките на цялото като че ли разкрива „подтекста“ на трагическите неща, които ще се развият по-нататък.

В сцената с актьорите Шекспир ни разкрива изкуството в човека и човекът в изкуството. Това е тайната на човешките взаимоотношения и пътят към човешката истина. Настъпва „дидактичната“ жанрова сцена на срещата на Хамлет с актьорите. Тук Хамлет се чувствува господар, в стихията си. С каква сърдечна искреност той посреща актьорите. Изкуството единствено радва Хамлет. За него то е сила, откровение и познание. За Хамлет изкуството служи на живота, на човешката истина. Хамлет сам „играе“. Каква е неговата притворна лудост, ако не актьорска игра, за да се добере до истината. С основание някои шекспироведи твърдят, че Хамлет не е образ, той е роля. И то не само защото Хамлет е „извън драматическата ситуация“ и може да влезе в нея с различни страни на многогласата си природа (затова се получават толкова различни Хамлет), но и защото в голямата част от пиесата той е „в роля“. Това, което споменахме, че чувствуваме Хамлет в неговите действия и мисли като „пред огледало“, е също част от тази „роля“.

В това отношение размишленията върху изкуството на актьора в монолога за Хекуба придобиват особен смисъл. Между състоянието на актьора, за който говори Хамлет:

Не е ли чудно: — тук един актьор
в една измислица, сън на страстта,
така душата си вживява, че
лицето му се измени от мъка,
сълзи обляха го, обзе го ужас,
гласът замря и целият му образ
бе сгърчен в чувствата. И заради що?
Заради Хекуба!...

и състоянието, в което изпада самият Хамлет, има много общо. Първата част на монолога говори за силата на субективното внушение. Въпросът е да повярваш в истинността на едни представи, дали те са измислица, сън на страстта, отражение на реалността или самите реални обстоятелства — все едно. Те разкриват човека, верността на неговата психология, света на човешките страсти и мисли. Нали това, което говори Хамлет, че се извършва в душата на актьора и лицето му се изменя от мъка и го обзема ужас и целият му образ е сгърчен в чувствата, се отнася за самия Хамлет. Истинската човешка природа е в това да повярваш. Останалото е действие. И ако актьорът преживява скръбта по Хекуба, Хамлет преживява скръбта по целия нещастен свят. И това огромно страдание го държи на границата между разума и лудостта, както самият той стои на границата между два свята и не може да приеме нито единия от тях. Хамлет е събрал в душата си трагедията на едно цяло време. В този смисъл той е по-голям мъченик и от Прометей.

В какво се заключава действието. Според думите на Хамлет то е в потресението върху хората. „Заради Хекуба. Каква му е Хекуба. Той какво е за нея, та тъй плаче. Що би сторил той, ако имаше като мене причина за плач и мъка. В сълзи би залял той сцената. Разкъсал би душите с ужасните си речи, би накарал виновния да полудей. И всеки невинен би настръхнал. Той би слисал невежите, око и слух би смаял."

И тук за първи път се явява у Хамлет темата за неизвършеното дело. Хамлет е повярвал в обстоятелствата, които не са „сън на страстта", но истина. Но дали те са истина и дали той е повярвал? Клавдий е убил стария крал Хамлет. Какво трябва да се направи? Хамлет тук говори за своя дълг, „чужд, безчувствен към своя дълг". Но в този дълг не влиза мисълта за убийството на краля. Хамлет има предвид неговото разобличение, онези действия, които биха предизвикали потресение у хората от престъпните дела на краля. Но се получава нещо противоположно. Престъпните действия на краля предизвикват потресения в душата на Хамлет. И той сякаш спира дотук. В този монолог зазвучава още една тема — темата за самотата на Хамлет. Кого би потресъл Хамлет с това ужасно злодеяние? Всичко ляга върху собствените му плещи. Неговото потресение трябва да се изрази в страшен акт на лично действие.

Потресен е самият Хамлет. Около него — пустота. Той чувствува подигравателната усмивка на заобикалящата го действителност върху себе си. Тя се гаври с него, докато той е „откровен". Тя сякаш се надсмива над неговата мъдрост и човешка деликатност, със смеха на блудница. „Негодник ли съм? Кой каза ми подлец? Разби ми черепа, изскуба

ми брадата, хвърли я в очите ми, опъва носа ми. Цял с лъжи ме тълче. Кой?“ Когато Хамлет изрича тези думи, той още няма предвид Клавдий Те се отнасят до действителността, до живота, който го отрича и който той не може да приеме. Той изгубва любовта, дружбата, светостта на майчините очи, свидетел е на страшно злодеяние и срещу този свят той не е възроптал с онази сила на бунта и негодуването, както актьорът в този „сън на страстта“, в своята „измислица“. Ето, казва Хамлет, „думица не съм обмълвил за един крал, на чийто скъп живот и власт извършен е грабеж“. Неговият протест и действия биха могли да предизвикат метеж. Хамлет е обичан от народа. Със страх за това два пъти говори Клавдий. И ако един Лаерт може да събере и разбунтува хора, които насила да влязат в двореца, колко повече може да стори това Хамлет. Но Хамлет не търси това. Него не го мами стихийното увлечение на неразбиращите маси. Историческото време е отрекло на Хамлет тази възможност. Той не може да се опре на зрелостта на народа. Това е другата страна на неговата самотност. Къде да бъде нанесен ударът? Кой „ще вкове времето в брегове“, времето, което трябва да се опознае. „Нямам злъч, за да вгорчивя своя удар“ — казва Хамлет. Защото не омразата, а разбирането и обяснението на света го занимават. Емоционалният Хамлет действува като учен. Той търси и издирва доказателства, анализира фактите и проявите на човешката психология. И ето в миг той отхвърля всичко това, освобождава се от оковите на разума и доводите и се нахвърля с цялата си злъч срещу тази действителност, въплътена в образа на престъпния Клавдий. Хамлет се задъхва в своята ярост. „Злодей, развратен, кървав, безчувствен, подъл, сластен, тъп, злодей.“ И тази ярост е колкото срещу Клавдий, толкова срещу самия него, който търпи цялото това зло и му позволява да живее. „Без бряг е времето, кой би го в брегове сковал?“

И в миг след това избухване наново заговаря „ученият“ у Хамлет. Той оценява самата роля на изкуството. „Мозък мой, мисли.“ Той се съмнява, той иска да провери още веднъж и още веднъж истинността на подлото убийство. За първи път в монолога „За Хекуба“ Хамлет е така безпощадно критичен към себе си и така несигурен.

Търсейки да проникне в хорските души, той иска да разбере своята. Дългът му го обвързва, той иска да го надмогне, да се освободи и „да се осъществи“ в една широка, „общочовешка“ изява. Самият Хамлет е част от този свят. Това е една от формите на неговите познания с всичките му съмнения и открития. Така завършва второ действие.

Още в началото на трето действие, веднага след монолога „За Хекуба“ при следващото явяване на Хамлет следва прочутият монолог „Да бъдеш или не“. (III д. I сц.). Изминала е една нощ. Той е отделен само от една кратка сцена, в която кралят, кралицата и Полоний искат чрез Офелия да узнаят тайната на Хамлет. И дали тази тайна не е любовта му към Офелия? В цялата тази сцена се чувствува трагическа ирония. Достатъчно е да се разбере общото състояние на Хамлет, изразено в прочутия монолог, за да се почувствува смешната несъстоятелност на предхождащата я сцена. В нея има нещо „призрачно“, нещо „сомнамбулно“. Нейната вътрешна атмосфера носи характера на „сънновидение“. Онова, което е реално в нея, това е елементът на интригата. Тази сцена е кратка. Погледнато в тесните рамки на трагедията, дори обстоятелствена, „служебна“. Колко е далеч Хамлет от цялата тази ограничена и смешна заблуда, която увлича в суетен водовъртеж двора. Луд от лю-

бов. В по-нататъшното действие Хамлет сякаш се поддава на тези „халюцинации“, за да продължи техния „сън“ и да го направи още по-„призрачен“.

Хамлет се държи с Офелия наистина като „в сън“. Той е много повече „в себе си“, отколкото с другите. В едно състояние на уморена, но силна вътрешна активност, която го занимава много повече, отколкото всичко около него. И това „самосъзерцание“, което характеризира всичките му монолози от трето действие и изразява основното му състояние, и „играта“, която така „актьорски блестящо“ представя пред скритите зад завесата, изразява тази сложност на душевното му състояние, което намира толкова противоречив израз.

В сцената с Офелия продължава тази тема за съня, за която така много се говори в монолога „Да бъдеш или не“. Като че нищо не засяга Хамлет. Сякаш той е в друг мир, сякаш той сънува. Има нещо „безплътно“, сред което се изразява сцената с цялата своя вътрешна плавност и същевременно остра злъч. Хамлет като че ли „отсъствува“ от тази сцена. Нейният смисъл е извън сюжета, извън буквалността на думите. Той въстава срещу тази унизителна служебност, на която всички са се подчинили, дори и Офелия. Тя е израз на непокорството на Хамлет и на неговия дух, устремен към една „безбрежност“, сред която иска да улови всеобхватно живота, целостта на битието и небитието.

Тази тема на Хамлет да застане на синора между двете страни на живота, която отбелязахме още в първия негов монолог, продължава в сцената с призрака и неговия „затвор“, занимава Хамлет и в монолога „Да бъдеш или не“.

Основният проблем в този монолог не е въпросът за самоубийството. Тук на нова сметка се появява „ученият“ Хамлет. Неговият интерес към битието и небитието. Като че ли „сънят“ може да разкрие тази тайна и да свърже тези две терзаещи се в съзнанието „неизвестности“. Защото, както казва Хамлет, те са свързани и взаимно „удовлетворени“. Забулената тайна на отвъдното пречи на настоящия живот и това интересува повече от всичко Хамлет. Какъв би бил той, ако знаехме какво е отвъд? В този свой монолог Хамлет негативно утвърждава силата на човека. Онзи човек, който „не би търпял ни миг нищета, гаврите на времето, неправдата на силния, потъпкването на закона, безочието на властта“. Кой би търпял това, казва Хамлет. Тук Хамлет определено говори за неъсвършеното устройство на обществения ред (само в един стих той засяга „субективната“ страна, мъката на горчивата и отвърната любов). Ако с едно замахване би могло да се сложи край на всичко туй. За Хамлет този несъвършен обществен ред е не само унизителен, но и нетърпим за човека. И „ако с едно замахване може да се сложи край“ на това, защо да се търпи човешкото унижение. Тези думи, които изviква Хамлет, напомнят, както неведнъж са изтъквали шекспироведите. 66 Шекспиров сонет. Хамлет въстава срещу заробването на човека и неговото унижение в несъвършеното човешко общество. В цялия монолог „Да бъдеш или не“ той говори почти изключително за о б щ е с т в е н и к а т е г о р и и, за „бича на времето, за неправдата на силния, „за властта“, „за погазените закони“.

Трябва да има някаква причина, за да търпи този човек, „този венец на природата и украшение на всичко живо“, това унизително обществено състояние. Хуманистът Хамлет не може да погледне на общественото развитие по начин, в който да открие закономерности. Той гледа на

обществения устройство през едно индивидуалистично съзнание, неразривно свързано с цялата идеология на Възраждането. Какво смущава волята на този горд човек и го кара да търпи сега този живот? Хамлет нами ра отговора—страхът. „Съзнанието ни създава от всички нас страхливци... И така естествения цвят на смелостта изтлява в бледността на наште мисли“. Това индивидуалистично съзнание и простор на човешката мисъл търси обяснението в психологията, въпреки че има критически поглед върху обществените категории. Хамлет иска да обясни един род явления, обществените чрез друг род явления — психологическите, по един механичен начин. Това е противоречието в мировъзрението на ренесансовите хора, между материализма и идеализма, своеобразния философски еклектизъм на Възраждането. Човек е свободен от „нравствени задръжки“. Тази мисъл безпокои Шекспир. По-късно тази загатната тема за индивидуалистичното съзнание и „свободния разум“, която тук е едно изражение на „причините за възраждането от активност, вслед ствие страхът“ при Яго е една активност на аморализма, без задръжки.

Това е съзнанието, което се стреми вечно да опознава и прониква в живота и човека. Хамлет казва: „Ужасът за нещо след смъртта“. — Тук не става дума за страх от смъртта, а за страх пред тайната, която започва след този сън. „Умри, заспи.“ Разумът не може да отговори на този въпрос. Ето източникът на страха. Този разум, който може да бъде „морален“ и „неморален“, добър и зъл, който определя човешката душа и човешкия живот, все още не може да обхване в едно цяло тайната на вселената. Страхът от това, в което не е проникнал човешкият разум, е страх от неизпитаното, от липсата на опит, към който ренесансът създаде култ.

Хамлет също не изпитва никакъв страх от смъртта. Той казва още при сцената с призрака (I д., IV сц.). „Що страшно има тук? Живота си аз не ценя ни за игла“. Но страхът идва от друго. Като че ли страданието е вечно и безбрежно. Нима то е и отвъд синора на живота. Злините на живота поне са познати. Какво да се направи. Всъщност целият монолог изразява самотата на Хамлет. Няма външна сила, на която Хамлет би могъл да се опре. Силите са в него и те му дават усещането за безсилие. И то не защото той не може да ги насочи в дело, а защото не може да постигне желаните резултати. Да се отречеш от живота или да останеш в него. До този момент все още не става дума да напуснеш живота. Тук в монолога не е проведена ясна мисъл за самоубийство. Това, което е определено изразено, то е „дали е по-достойно за душата да понесе камшиците, стрелите на бясната съдба, или да се опълчи сама срещу море от мъки и да им тури край“. Да останеш ли да живееш сред този живот, който малко по-надолу Хамлет характеризира, или да се опълчиш срещу него, да се примириш или да се бориш. Хамлет не може да се примири. Той вече отдавна се бори. И да намериш смъртта в тази борба. „Ето край желан“ — казва Хамлет. Тук той говори за противоборство и веднага го свързва със своя трагичен край. Смърт в борба. Това е „пророчество“, такъв е неговият жребий. Какво по-лесно и по-желано от това да скъсаш нишката на живота, да умреш, да заспиш, да засънуваш. Но как, чрез личен подвиг, чрез изпълнен дълг или чрез доброволен отказ от живота, чрез самоубийство? В началото на монолога Хамлет мисли за „морето от бедствия“ и за човешкия дълг. Тази мисъл изобщо не го напуска през целия монолог. Дезертьорството от живота, за примирението с него, за страха — ето за какво мисли Хам-

лет и какво отхвърля. Това са героически и ралистическо-правдиви мисли, които се третират в монолозите и които проблясват и в „сънищата“ като звено между живота и смъртта. А устремлението на духа на Хамлет да обхване цялостно битието е философският план на монолога.

Независимо от отговора, който намира Хамлет и от причините, които изтъква в този монолог, той се запитва тревожно: „Защо в същност човек търпи целия този жесток и робски живот.“ Ако погледнем цялостно на монолога, социалната страна е значително голяма. Хамлет достига до извода, че хората, които търпят, са виновни за злото в живота. Те понасят несправедливостта на обществения ред, несъвършенството на уредбата на живота. Може би, както казва Хамлет, гази „проникновена човешка мисъл“ не е казала своята последна дума, не е разбрала и не е могла да разбере тогава причините, които движат обществото, за да пристъпи към разумно действие. В монолога се чувствува безсилието на отделната личност да се справи с морето от бедствия. По своя дълбок смисъл този монолог е едно отрицание на осъзнаване безсмислието на хуманистическия индивидуализъм. Тук се рисува една мъртва и неподвижна картина на „страх и нищета“ и „делата на сила и величие“ срещу този зле устроен свят, „губят сила на дела“, защото хората от свободни и горди са станали жалки, страхливи и равнодушни. С това Хамлет не може да се съгласи.

В следващата втора сцена Хамлет разговаря с актьорите. Тук той говори като вдъхновен учен. Ние чувствуваме колко дълбоко и тънко той разбира не само законите на актьорското изкуство и неговата мисия, картината на нравите и естетическите му изисквания, но колко вярно и точно познава човешката душа. През очите на изкуството той иска да види човешката природа, истинската ѝ същност. Изкуството е огледало, което събира и отразява човешките стойности. Във всеки ред на тези монолози се чувствува хуманистът Хамлет. Не само Хамлет — влюбеният в изкуството, но и замисленият върху човешките добродетели и слабости ренесансов учен. Етическият критерий, проблемите на ренесансовата нравственост, ето какво го занимава. Хамлет мисли за правдивото въздействие на изкуството върху зрителите. Тук естетическият и етичен критерий на Хамлет вървят ръка за ръка. Проблемът за красотата не ангажира съзнанието на Хамлет като „чиста форма“. Него го тревожат нравствените проблеми, идеалът за човека и за времето, вътрешните въжделения на човешкия дух, стремежът към свобода и съвършенство. И все пак колко много духовна красота има у Хамлет. Каква демонстрация на естетическия идеал на Ренесанса е сцената с актьорите.

Каква вдъхновяваща увереност лъха от всяка дума на Хамлет. Никъде Хамлет не се чувствува така добре, така уверено и сигурно, никъде той не е така вдъхновен и прекрасен, както всред актьорите. От него лъха спокойствие, увереност, артистична вглъбеност. Той говори за законите на изкуството, извлечени от законите на живота. Хуманистическите възгледи върху изкуството и неговата мисия върху прекрасната връзка с живота ангажират неговото съзнание. И Хамлет, който винаги може да се „откъсне“ от живота и да му се противопостави и така да го види в прекрасния му или уродлив вид, и да го оцени със страшна душевна болка, с мрачен сарказъм и убийствена ирония, тук търси вътрешната връзка, неотделимостта на изкуството от живота. Животът е отрекъл хуманистическия идеал, изкуството го е съхранило. То трябва отново да

го върне на живота. За него изкуството са уловените, подчинени от човека закони на този живот. Изкуството трябва да „наподобява“ човека и всичко човешко — неговото достойнство и красота. Този „верен отпечатък на времето“, който се движи между добродетелта и позора, търси красотата на човешката природа. Всичко, което изкориства това или го представя преувеличено фалшиво, прави Хамлет непримирим. Тук се чувствува вярата на Хамлет в човека или по-точно за миг възвърнатата му вяра чрез изкуството. Изкуството като източник и сила за борба в живота — това са монолозите на Хамлет пред актьорите.

Струва ми се, че тази тема за човека и за неговия истински и хармоничен образ продължава у Хамлет в думите му, отправени към Хораций. В образ на Хораций Хамлет вижда идеалния образ на хармоническия човек в духа на ренесансовото разбиране.

Защото ти бе
страдалец, който страдаше, но нивга
не казваше, че страда; бе мъж, който
приемаше с благодарност всеки
дар или удар на съдбата. Да, честит
е, у когото разум и сърце
са тъй съединени, че не служат за
игра на щастието, нито пък издигат глас
какъвто иска то.
Дай ми такъв мъж, който да не е роб
на своите страсти, аз ще го сложа
дълбоко в сърцето си.
О, да, в сърцето на сърцето си, тъй както
съм сложил тебе там.

(III д. II сцена).

Хамлет говори за човека, у когото има такава хармония между разум и сърце, че той никога не може да стане „игра на случая“ (Фортуна). Не би се поддал на капризен глас или щастлива случайност. Това е „свободният“ човек в духа на Ренесанса, който не се подчинява на страстите си, не е техен роб, а господар.

Като че ли на този идеален образ на мъж и човек, който се рисува в съзнанието на Хамлет, той противопоставя себе си. В сцената с Офелия (III д. I сц.) той казва: „Аз съм твърде горд, отмъстителен, честолюбив, толкова много престъпления ми предстоят, че аз нямам мисли да ги обхвана, нямам въображение да им дам образ, нито време, за да ги извърша. И защо да се влачат между небето и земята такива господа като мене.“

Но каква е разликата между образа, който рисува Хамлет и неговият собствен лик. Въпросът не се свежда само до острото самобичуване, на което Хамлет подлага при всеки удобен случай сам себе си. Въпросът е другаде. Във вътрешната необвързаност. В „свободата“ да избираш сам поведението си. Тук става дума за обществен и исторически смисъл на това понятие, а не за индивидуалния негов смисъл. Хамлет е бил като Хораций до момента, когато върху плещите му пада бремето на дълга. Този дълг не е свободно избран от него. Той е наложен от традицията и морала на едно общество. Хамлет е бил „принуден“ да влезе в една ситуация и да я осъществява, с която няма нищо общо и противно на вътрешните си подбуди. Неговият дух се бунтува. Затова той е извън тесните рамки на дължимата инерция на поведение, което му налага едно време на изработени от векове представи и морал, поставяйки го на зависимост от „една дребна фабула“. Борбата със злото не е една верига на престъпление и възмездие, които не отвеждат до никъде. Тя е един

разкъсан обръч, който отвежда дълбоко в корените на злото, на живота и човешката душа. И не възмездието, а трагически жребий на една изумителна по сила и величие служба на истината, на любовта към човека и човешкото щастие определят неговата мисия. Да намериш хармония в дълга и жертвата в служба на човешката истина, макар и с цената на нарушената хармония — ето какво е Хамлет. Хораций, това е „портрет", който живее повече във въображението на Хамлет, отколкото с реалното поведение в живота. Хамлет, това е мисия и искателство на духа, които на рушават духовната хармония в името на търсенето хармонията в живота. „Аз що-годе съм честен, но бих могъл да се обвиня в такива неща, че по-добре майка ми да не беше ме родила". Човек изгражда себе си в борба с действителността и едновременно жертвува нещо от себе си в името на голямото дело на живота, в името на човешката истина и щастие. За Хамлет човек е любов и размисъл, и онова, което така тревожи неговата неспокойна мисъл и любещо сърце, е въпросът, кое определя човека, кое го кара да търси себе си, да се отрича от себе си, да се унижава или да тържествува, кое го утвърждава и кое го „отрича".

Но Хораций не е само „портрет". Достойнствата на Хораций, които така възхищават Хамлет, идват от неговата „свобода". Хораций има „вътрешна свобода" да избира. Хораций е сам в своя дълг и своята духовна служба. Хораций избира истината на Хамлет, избира дружбата и верността, свободата на бедния човек, необвързан от съсловни предразсъдъци и нормативи. Свободата според възгледите на Ренесанса не е само да избереш аморалността, службата на злото (Яго), но да избереш високата нравственост, да се посветиш на велики принципи, продиктувани от разума и сърцето. Това е разликата между Хораций и Яго. Хамлет няма „свободата" на избор. Върху него лежи дългът. Той трябва да реализира този дълг, за да добие своята „свобода", да се осъществи. Но този дълг е колкото личен и синовен, толкова и обществен. Той е обществен не само като съзнание на Хамлет, но и като бит. Хамлет е принц. Преди всичко обаче той е нравственост. И тази нравствена оценка на неговия дълг предизвиква душевната сложност и противоречивост у Хамлет. Защото нравственото и идейното начало, исторически последователното и борчески-активното образуват сложната гама на светосъзерцанието на Хамлет. Той има „свободата" да избере Хораций, безкористно и чисто, както сам казва. „Каква ли полза чакам аз от тебе." Но върху Хамлет тегне задължение, което не той избира, но което живее в традицията, в инерцията на вековете. Богатството на неговия дух го тласка да надмогне „ограничеността" на този дълг, да разпростре идейно-нравствената си концепция върху целия живот и действителност. Това е другата страна на свободата на Хамлет — „разрушаването" рамките на личния дълг, в името на едно голямо обществено дело. Хораций е готов да се жертвува за Хамлет. Хамлет е готов на всякакви жертви за своя хуманистически идеал. Самият той е жертва на своето време. Така съдбата на Хамлет не може да отдели свободата от необходимостта. Хамлет иска да разкъса веригата на „личния дълг" и същевременно с всички сили се стреми да я осъществи. Така проблема за свободата, за свободния избор на постъпката, продиктуван не от предварителни нормативи на традицията и историческата енергия, а от съзнателния избор на свободната воля, избор на едно хуманистическо съзнание и хуманистическо заблуждение, тревожат мисълта на Хамлет. Той, който избира свободно Хораций, иска да избере свободно и своя дълг и своята

жертвеност. Представлението, което Хамлет разиграва пред краля, сякаш крие този момент. Може би Клавдий не е извършил убийството. „Може би духът, що се яви пред нас, е бил зъл дух. А моите сънища са черни, като чука на мрачния бог Вулкан“ („Хамлет“). Ако Клавдий не е убиецът на стария крал, тогава Хамлет е „свободен“. Но какво значи свободен. Хамлет вече е проникнал в глъбината на жестокостта, във варварството на едно време, заменено от друго, също така варварско и жестоко, но по-подло и още по-трагично за човека. Освобождаването от „малкия дълг“, от личната мъст не го освобождава от голямото дело — да възстанови скъсаната нишка на времето, да събере това време в брегове, за да възстанови хармонията. Хармония, която никога не е имало в живота, но която живее в неговото съзнание. Така свободата на избор се слива с обществения дълг, с общественото служене. В това е историческото и героическото начало у Хамлет. Героическата жертва може да бъде само доброволна и съзнателна.

Но разиграното представление потвърждава думите на духа. Безразлично е как Хамлет е узнал за това престъпление, дали чрез своите **„вътрешни очи“, чрез гласа на душата си, чрез „духа, който се среща с** неговия дух“ или чрез „духа на изкуството“, което прониква зад обвивката на нещата и хората, за да ни разкрие истинските стойности. Основното е, че Хамлет още веднъж се уверява в това страшно престъпление. И тази трагическа веселост, която го обзема, след като кралят напуска представлението, идва да докаже за сетен път зависимостта и мрачната картина не на отделния случай, а на цяла една историческа епоха. Хамлет е проникнал твърде дълбоко в тази променяща се действителност, за да допусне с наивно съзнание, че такова злодеяние е невъзможно. Престъплението на Клавдий характеризира действителността и изразява времето, в което живее Хамлет. И въпреки своята повторна увереност това не насочва услията на Хамлет към мъст. Напротив. След представлението Хамлет търси своята „свобода“. Той иска свобода на действие извън личното отмъщение. Тук е обществената стойност на неговия героизъм. Той е жаден за действие, за мъст, за кървави дела. Той иска да се бори с тази действителност, да я прободе с меч, с кинжал, „да върши престъпления“, за да я промени, да премахне всичко, което пречи и спъва тържеството на хуманистическия идеал, което историческото време му отрича. Така, надмогвайки за миг мисълта за личния дълг, преодолявайки феодалната традиция, Хамлет търси свободата на обществено-героичното проявление. В последния монолог на тази втора сцена се чувствува как Хамлет в мрачен унес обхваща вселената, прониква отвъд познатото. „Адът и светът сякаш се сливат в съзряващата гибел на това вечно осъществяващо се начало.“ Той се чувствува „свободен“, развихрен, силен и страшен.

В този час,
бих могъл да пия жежка кръв,
да върша всичко, пред което би
настръхнал в ужас светлий ден.

Хамлет се вижда „свободен“ и действуващ. И в този час (III д. II сц.) на „призраците нощни“ той вижда себе си окървавен в бой всред ада на живота. И първата му мисъл след тези току-що изречени думи е мисълта за майка му. За него тя е едновременно любовта му към живота и неговото отрицание. И наново темата за героичното познание в живота

взема връх. Тук действува „резоньорската“ стихия на Хамлет. Но това не е импулс, а самоконтрол. „Макар дори жестоко да ранява речта ми, но, сърце, ти недей я изпълнява.“

В тази и в следващата трета сцена Хамлет се чувствува индивидуално „свободен“ да избира своите действия.

В монолога при молитвата на краля Хамлет въстава срещу „ситуацията“ (III д., III сц.). Той избира обратно на това, което тя му диктува. Хамлет се отказва да убие краля. Той свободно избира другото, пренебрегва личното дело, заради голямото, общото, онова, което обхваща не само „двора“, но и действителността, и вселената в цялост, с нейната всеобхватност и тайнственост. Тук Хамлет мисли мащабно, всеобхватно. Как Клавдий би се чувствувал там, в „отвъдното“. Тук Хамлет демонстрира своята „свобода“ на избор. Той се отказва да убие Клавдий. Смъртта на Клавдий би била дребен инцидент сред онова, което изпълва душата му. Неговата майка олицетворява неговото възприятие на живота, на любовта и омразата.

Втурването на Хамлет към майка му (III д., IV сц.) и неговото трикратно „Майко, майко, майко!“ е вопъл на отчаяние и надежда. Този вик „Майко, майко, майко“ отговаря на друг негов вик, също така трикратно изразен: „Живота ми, живота ми, живота ми.“ Те сякаш се сливат в едно. Майката е източник на живота и животът е въплътен в делото на майката. За Хамлет Гертруда не е само майка, тя е въплъщение на мрачната „аморалност“ на времето за хуманистическото съзнание на Хамлет. И в никоя сцена на Хамлет не се явява такъв краен моралист, какъвто в сцената с портретите. Нравствената покруса на времето тук най-силно поразява Хамлет. В монолога при цялата му страстност има нещо подчертано резоньорско. Това е проповед на едно нравствено верую, лишено от всякаква отдаленост и иронична безстрастност, задъхваща душата и разума на Хамлет. Тук ще срещнете най-много думи като „скромност“, „честност“, „глупост“, „дружба“, „вяра“, „възвишен образ“, „братоубиец“, „коварно блато“, „любов“, „срам“, „ад“ и т. н. Хамлет борави с морални категории, взети като вечни принципи на добро и зло.

И в образите на двамата крале, в техните портрети виждаме двете борещи се начала в живота, въплъщението на ренесансовия идеал в стария Хамлет и на побеждаващия мрачен и сквернен живот, който отрича и умъртвява тоя идеал (Клавдий) (III д., IV сц.).

Онова, което най-много поразява Хамлет, то е, че неговата майка не може да различи тези две така противоположни начала в живота. В съзнанието и в поведението си тя може да ги слее в едно единно течение. Действителността е излязла по-силна. Историческото време е „погълнало“ ренесансовия идеал, притъпило го е и го е превърнало в своя противоположност. И тази негова страшна престъпност не е в броя на престъпните деяния, тя не е статистическа категория. Тя е нещо много по-страшно. Тези „гнили, тъпи времена“ убиват душата на човека, заличават светлите и благородни страни на неговата природа. „О, Хамлете, спри, стига! Обръщаш моя поглед ти в истинската ми душа навътре. И виждам аз там петна тъй черни и дълбоки, неизличимо черни.“

Това са думите на Гертруда.

Тук Шекспир взема една остра, крайна ситуация, което води до нравствена хипербола. Разположението на света Хамлет вижда чрез най-светлия образ — майката. Цялата екстатичност на духа му в тази

сцена изведнъж намира психологическото си оправдание. И след бурния гневен порив на нравствена проповед у Хамлет наново заговаря любовта към майка му или тази уморена ласка към живота, изтръгнати от раненото сърце на Хамлет. „Вместо кръв, ти будиш сълзи“ — казва той на майка си. Тази любов към източника на живота, към самия живот изпълва с любов и нежност Хамлет. Какво всъщност иска духът. „Бил укорил своя ленив син, че пилей напразно време и жар — без да извърши страшната поръчка, що възложи му духът“.

Но какво би могъл да постигне Хамлет с едно „замахване“. Нима би „сковал времето в брегове“. С каква лекота, с какъв рефлективен жест на енергия той убива Полоний и с каква незаинтересованост пита „Кралят ли е там?“ Колко лесно е да се убие кралят. Но какво ще промени това? Ще заличи ли това черните петна в душата на майка му и в самия живот, ще престане ли човекът да чезне, да губи себе си и своето човешко начало? „Що, майко“ — възкликва Хамлет.

И Хамлет, който е събудил „двете половини“ в душата на Гертруда, двете страни на живота — идеала и грозната действителност, те не помалко разсичат на две сърцето на самия Хамлет.

В тази сцена Хамлет е „по-възрастният“. Той е познал горнилото на страданието, видял е живота от всички страни, без да е имал късогледството и повърхностния поглед на човек под щастлива звезда, както Гертруда. Пред него тя е „дете“.

У Шекспир често се среща това образно съотношение в обратна пропорция. Достатъчно е да спомена „Ромео и Жулиета“. Във финала на трагедията, в гробницата на Капулети, Ромео не иска да се бие с Парис, защото Парис е дете в сравнение с него. Ромео е изпитал блаженството и ужасите на живота. Той е опознал този живот чрез страданието. Хамлет говори на майка си като на узряваща своя дъщеря. И тази „парадоксалност“ е толкова естествена, че не дразни никого.

Но това е психологическият план на това поведение. Погледнато в друг план, ние забелязваме вече това, за което споменахме. В думите на Хамлет се чувствува едно резоньорство, едно „просветителско“ проповедничество, което сякаш наистина ни приближава до XVIII век. Словата му звучат с цялата наивност на възпитателното внушение. Но като че ли Хамлет сам съзнава „идеалистическата“ наивност на думите си, невъзможността на това, което иска от майка си. Неговото морално проповедничество се разбива в собственото му съзнание. Той вижда наивната си поза и в следващите си думи се отрича от нея. Нещата ще бъдат такива, каквито са, те ще продължават така, както са били досега. И животът ще премине през това грозно и мрачно течение. Човекът ще продължава да чезне и може би въпреки всичко ще се съхрани в съкровената прелест на душата си, която ще чака времето си, за да се изяви. И тук Хамлет като че ли за първи усеща своето безсилие. Той всичко е разбрал и нищо не е променил. Той разбира, че нищо не може да промени. И ако оставим настрана строго психологическия план (голямото напрежение) и острото „спадане“ (състоянието, в което изпада след афекта — сцената с портретите), трябва да потърсим смисъла на думите му вече в строго идейна сфера.

Това е първата умора на Хамлет — финала на сцената с майка му. Хамлет съзнава своята безпомощност да промени сам света. Интересът към активното включване в живота и участието на Хамлет в него като

борец с цел да го промени, го е изморил. Той е вече резоньор-философ и по-малко активен борец.

Колко той е чужд, далечен на всичко и всички, когато разговаря с Клавдий (IV д. I сц.) за скрития труп на Полоний. Една враждебност, отвращение, мрачно съзерцание на човешката „скверност", на цялата нелепост на обществената йерархия, които той яростно осъжда, и същевременно остава някак затворен в себе си. Характерен е тук своеобразният „физиологически", природен демократизъм, за който говори Хамлет. Чувствува се едно непрекъснато отвращение, скрито зад преливащите вълни от сарказъм към ирония, които насищат словата му. И някакво безразличие, съзнание за безплодността на извършеното от него и никакви угризения. Има нещо „победено" у този Хамлет. И това чувство не ни напуска до края на трагедията.

В четвърто действие имаме само един монолог на Хамлет (финала на четвърта сцена). Тук също се срещаме със самотерзаещата тема на Хамлет, но вече по-успокоена, по-омъдрена и доказателствена. Разсъжденията на Хамлет изразяват станалото преди онова, което той вече е направил. Тук се чувствува съзерцателен поглед назад. Хамлет разсъждава в този монолог за човека като способност и разум, които трябва да бъдат впрегнати в служба на живота, за да не заглъхнат напусто. Той славослови волята, активността, действието. Но същевременно за него те могат да бъдат и празни, и безсмислени. Те са незначителни, ако не са насочени към велики цели или не засягат човешката чест. Хамлет е придобил към действителността едно спокойно, съзерцателно отношение. Но това е „психологическа", а не идейна „капитулация". Той наблюдава тази „безсмислица", тази глупава война, която водят войските на Фортинбрас за тази незнайна нива, в която няма дори пръст за гробове на тези, които паднат. „И всичко туй — за лешник." Той вижда „безсмислието" на това. За Хамлет жаждата за слава е също така безсмислена. Но мислите му отиват по-нататък, те се връщат към самия него и към това, което той е търсил и жадувал. Хамлет вижда, че трябва да се прости с големите цели, че енергията, волята и животът на хората се хвърлят за малки и безсмислени цели. Той самият вече се е отказал от тях и е готов да се върне в тесния кръг на своите малки дела в защита на родовата чест. Хамлет започва да мисли конкретно за делото, което му тежи като бреме. За него отдавна всичко е ясно. Той трябва да извърши това дело, защото бавенето е вече „подлост на мислите". Всичко е ясно, баща му е убит, майка му е позор. Той трябва да извърши своето, да осъществи личната мъст, да отмъсти за смъртта на баща си. Това като че ли намалява сферата на неговия активен поглед върху живота. Той продължава да съзерцава, да преценява, но твърде „отчуждено", с вътрешна незаинтересованост. Хамлет мисли за личния си дълг и тези мисли го обхващат в един момент, когато ситуацията е променена. Сега осъществяването на отмъщението е по-трудно. Той трябва да преодолее много препятствия, да извърши много престъпления, да се пребори с капризите на случая, да съхрани живота си, да се върне отново в родината си и се приближи към своята цел.

И когато в началото на пето действие ние отново виждаме Хамлет, той вече е значително променен, върху неговия образ чувствуваме отминалото време. Умората се е засилила още повече.

В първа сцена на пето действие Хамлет отново мисли, но без сарказъм и зла ирония за „кръговрата" на живота. Това, което той изри-

чаше със злъч във втора сцена на четвърто действие, в разговора с краля за убития Полоний, тук той повтаря в друг план, вече с тъга и горестно примирение. Но това са същите мисли. Тук не условностите и социалната йерархия, която хората са създали („Един крал може да направи пътешествие през червата на един просяк"), а природата ни отрича всичко това. Тези мисли занимават Хамлет и той разсъждава върху видоизмененията на вечната материя (монолога за Александър Велики). Само тази първа сцена, взета в композицията на последното действие, сякаш е една „реплика" и едн точка, която бележи целия „кръговрат" на трагедията. Самото последно действие е също един „кръговрат". Първата сцена ни свързва с последната, със смъртната гибел на още четирима души. Тя сякаш е отговор на вътрешното чувство на Хамлет за тази „протяжност" на времето извън живота и смъртта, която остава в паметта на вековете, чрез вечното духовно начало у човека, за което говори Хамлет.

Тя затваря един кръг и същевременно ни дава чувството за вечност, за непрекъснато течение на живота и съхранената памет на вековете.

И от друга страна, наново този устрем на духа към една всеобхватност, на застаналия на синора между живота и смъртта, на синора между два обществени строя Хамлет. Целият негов живот е на гребена на този синур, болезнено чувствуващ удари от две страни и с очи към слънцето. Всяка негова дума в това действие е трезва и уморена. Като че ли Хамлет търси „примирението". Той избухва само два пъти през цялото действие. Срещу позьорската скръб на Лаерт и във финала на трагедията, преди да убие краля. През цялото останало време той сякаш търси мост към другите и то с величава човешка отстъпчивост и болка Той съжалява за избухването си срещу Лаерт и заявява, че го обича. Той наново е готов за обич. Дори Озрик, когото той така дълбоко презира, не предизвиква раздразнение у него, а весела ирония и съжаление. Той подиграва не толкова самият Озрик, колкото целия този обществен ред, който „на една сврака е дал обширни владения на крал. Но щом едно говедо е крал на говеда, неговата ясла ще бъде наред с кралската трапеза". Зад тази умора се чувствува една широта на взора. В пето действие Хамлет напуска мъчителните самоанализи и гневни самобичувания също тъй както не прибягва и до острите до кръв негодувания срещу действителността. Но над всичко това прозира една обхватност на болката и широта, които са далеч зад инерцията на течението на конкретното време и привидното поведение на Хамлет. И сякаш цялото му състояние изразява вече не жизнеността и активността на ума и сърцето, а тази ренесансова мечтателност, която е и у Леонардо, и у Рафаело. Нещо скептично-тъжно и прекрасно-чисто, дълбоко човешко и вечно живо лъха от уморения Хамлет. През цялото действие нито за миг не можем да се освободим от чувството, че той е в края на своя жизнен път. „Докато кажеш „едно" — животът на един."

И едновременно това чувство за време, в което Хамлет вече е и не е, заедно с несбъднатия идеал, който остава вечен, неотразимо е заседнал в съзнанието ни. Ние чувствуваме „вечността", течението и движението на живота, с неговата безбрежност и оттук може би тая успокоеност и пречистеност на душата у Хамлет. Той е съхранил вярата си, останал е верен на своя хуманистически идеал. Щом той живее в съзнанието на истински човеци като Хамлет, той ще намери своята реализация в бъдещия живот. Животът, който градим ние в ерата на социализма.

ЛИТЕРАТУРНИ ВЛИЯНИЯ И НАЦИОНАЛНА САМОБИТНОСТ

(В светлината на руско-българските литературни връзки през Възраждането)

Дочо Леков

На проблема за литературните връзки, на общокултурния контакт между славянските народи на V Международен конгрес на славистите бяха посветени доста доклади и научни съобщения. Тези влияния се разглеждаха в общославянски или национален план, с оглед на определен писател или творба. Посочиха се закономерности, бяха изследвани литературни явления и особености. Изнесе се огромен фактически материал, който ще даде възможност да се уточнят спорни и безспорни концепции. Някои от докладите, независимо от своята конкретност в поставянето и разработването на отделни въпроси, насочват към аналогии и по-творческо вглеждане в същността и спецификата на литературния процес.

Ролята и значението на руската революционно-демократическа мисъл занимават отдавна и съветските, и чуждестранните литератори, историци и фолклористи. Затова на конгреса идейно-творческото наследство на Чернишевски и Херцен, Белински и Шевченко беше оценено и разгледано в широк общославянски аспект. Г. М. Фридлендер в своя доклад „Наследие русских революционных демократов и его значение для развития славянских литератур“ проследява как завоеванията на руската литература и изкуство проникват в Украйна, Хърватско, Чехия. Посочва, макар и твърде общо, как талантливото перо на Белински, творческият ум и борческите идеи на Чернишевски, Херцен и други писатели и общественици въздействуват на Каравелов и Ботев, на Т. Икономов, Н. Бончев, П. Р. Славейков... С пламенната поезия на Шевченко, с топлотата и острия социален патос на белетристиката на Марко Вовчок живяха много поробени славяни. Украинските писатели бяха превеждани, популяризирани, творбите им служеха за образец на поети и разказвачи. На тази тема е посветено изследването на Е. П. Кирилюк „Українські письменники — революційні — демократи й літератури західных і південних слов'янскьих народів у XIX столітті“. Разбира се, фактите, свързани с Българското възраждане, са не само известни, но и многократно разглеждани от нашето литературознание. В случая обаче те разкриват напълно голямата си стойност, защото паралелното проследяване на проникването и въздействието на Шевченко и Марко Вовчок в Полша, Чехия и България например предоставя въз-

можността да се направят някои по-общи изводи за тяхното художествено наследство. Поставянето на въпроса за значението на руската прогресивна мисъл в общославянски план показва как близостта в условията и задачите, които стоят пред отделните народи, придават актуален и многонационален смисъл на творчеството на революционните демократи. За да се доведе обаче този паралел до край, е необходимо да се направят сериозни проучвания на това въздействие в отделните славянски литератури. Тогава конкретното, основно анализиране ще подпомогне и доуточни оценката на общото. В такава светлина, както и в пряка връзка с проучването на националната ни теоретико-естетическа мисъл, трябва да се разглежда и докладът на Георги Димов „Традициите на руската революционно-демократическа естетика във формирането и развитието на българската критика“.

Докато проблемата за влиянието на руската реалистична литература върху българската художествена книжнина е разработена общо взето по-изчерпателно, въпросът за ролята на руската теоретико-естетическа мисъл в зараждането на литературната критика и естетика е все още недостатъчно изяснен и обобщен. Опитите в тази насока на V Международен конгрес на славистите заслужават внимание. Наистина в редица доклади те бяха твърде случайни и частични и се осъществяваха дотолкова, доколкото бяха свързани с изясняването на някое литературно явление или закономерност. В известни изследвания обаче те са твърде сериозни и поставят началото на една по-цялостна оценка на българо-руските литературни връзки, разглеждани в теоретичен аспект. Проявявайки стремеж да не подценява национално специфичното, своеобразното в литературно-критичната и писателска дейност на българските възрожденски дейци, Георги Димов например намира твърде общи моменти във възгледите им за същността и въздействието на литературната творба, за отношението на писателя към съвременността и творческия метод, от една страна, и схващанията на руските революционни демократи за смисъла и общественото предназначение на изкуството, от друга. Статии като „Що е роман“ на П. Р. Славейков, „Поезията на природата и нашите нужди“ на Т. Икономов и други публикации сами по себе си убеждават, че руската революционно-демократическа естетика намира свои вдъхновени пропагандатори не само в лицето на българската революционна демокрация, но и сред демократично настроените наши дейци. Доколко силно е въздействието на руските революционни демократи в областта на българската литературна критика показват не само примерите, които се дават в докладите на Г. М. Фридлендер, Е. П. Кирилюк, Г. Димов и други. В случая смятаме, че трябва да се обърне внимание и на буквалните заемки, които нашите книжовници правят преди всичко от руската литературна критика.

Поставянето на този въпрос има не само литературно-доказателствен, но и методологически смисъл. Българското буржоазно литературознание, пристъпвайки механистично и ненаучно към това литературно явление, го окачествяваше като обикновено плагиатство, а „авторите“ му се провъзгласяваха за бездарници. Разбира се, тълкуването на буржоазните литератори не беше случайно. Утвърждавайки, че всяко заимстване или подражание е продиктувано преди всичко от субективни съображения и подбуди, те се стараеха да отрекат общите закономерности в развитието на българската и руската литература, да ума-

ловажат и пренебрегнат въздействието на руската революционно-демократическа мисъл. За какво говорят обаче тъй наречените заемки и подражания на нашите книжовници от епохата на Възраждането? Те доказват преди всичко солидарността им с възгледите и художествената практика на руските теоретици и писатели, желанието им, изхождайки от конкретните обществени и културни условия в България, да създадат литература и култура, съзвучни с идеите и естетическите търсения на историческия момент. Така разглеждани, заимствуванията и подражанията в началния етап от развитието на българската критика и художествена литература ще доизяснят творческата физиономия на своите „автори". При това трябва да се има предвид, че заемките и подражанията са характерни не само за книжовници като Т. Икономов, но и за признати творци като Любен Каравелов.

В заимствуванията се отразяват мирогледът, художественото верую и практиката на българските възрожденски дейци. Те възприемат винаги критично, отнасят се с чувство на гражданска отговорност към всяка мисъл, на която стават популяризатори и пропагандатори. Затова в известни случаи са принудени да коригират и доизясняват. Любен Каравелов се солидаризира с някои от възгледите на английския просветител Хенрих Бокл, но не изцяло. Затова в обявлението за драмата „Хаджи Димитър Ясенов" чрез незначително на пръв поглед изменение дава съвсем друга идейна насоченост на заемка, взета от книгата му „История на цивилизацията в Англия": „Човеческото развитие, следователно и човеческото щастие — се казва в заимствувания пасаж — зависи от три неща: първо, от сумата на знанието, което има сичкият народ („притежавани от най-развитите хора" у Бокл); второ, от направлението на самото знание; трето, от пропорцията на ония личности, които се ползуват от това знание".[1] Корекцията на Каравелов говори недвусмислено за неговите последователно демократични възгледи. На българския писател и общественик е чужда идеалистическата мисъл на Бокл за определящата роля на „най-развитите хора" в историческия прогрес. И макар че в случая са налице известни просветителски тенденции, не трябва да се умаловажава фактът, че Каравелов е за пълна демократизация на просвещението и поставя на първо място в общественото развитие интелектуалния уровен на „сичкият народ".

Когато заимствува от просветителите, редакторът на „Свобода" е принуден да изменя и допълва, за да остане верен на своите социалнодемократични разбирания. Друг е неговият подход обаче към заемките от руските революционни демократи. Тях той използува дословно, защото естетическите, литературните и обществените възгледи на авторите им са и негови, осъществявани в дейността му на критик, писател и политик. Особено интересна е обширната заемка на Каравелов от статията на Писарев „Новая волшебная сказка Лабуле", публикувана анонимно в сп. „Отечественые записки", бр. 2, 1868 г. Оценката на руския критик за реалистичния характер на творчеството на Лабуле, разобличаващо антагонизма, лицемерието и бруталността на капиталистическото общество, привлича вниманието на българския критик със своята анализаторска проникновеност и идейноестетическа насоченост. Затова без всякакви користни подбуди той я възприема и

[1] Обявление за драмата „Хаджи Димитър Ясенов", к. м. — Д. Л.

като своя и след като П. Р. Славейков по негова препоръка превежда романа на Лабуле „Париж в Америка“, в бр. 32, 1870 г. на в. „Свобода“ отпечатва статия, с която оценява критико-реалистичната белетристика на френския писател чрез перото на Писарев.

Този пример дава възможност да се разгледа творческото въздействие на руските революционни демократи в по-широк и плодотворен аспект. От една страна, той посочва неоспоримото естетическо въздействие на Писарев върху Каравелов. Заедно с това обаче и показва, че след като възприема литературно-критическите възгледи на Писарев, Чернишевски, Белински редакторът на „Свобода“ става посредник между прогресивните руски дейци и българските писатели и читатели. Поставянето на въпроса за заемките не означава абсолютизирането на значението им в проследяването на въздействието на руската революционно-демократическа мисъл върху българската литературна критика в началния период на нейното зараждане и развитие. Той трябва да се има обаче винаги предвид, когато се разглежда както проблема за влиянията през епохата на Възраждането, така и въпроса за националната специфика на литературата. Защото не случайно Белински беше писал: „Дори и тогава, когато прогресът на един народ се извършва чрез заимствуване от други, той се извършва в не по-малка степен в национален аспект. В противен случай няма прогрес“.[1]

Проучването на влиянието на руската революционна демократическа естетика е пряко свързано и с изследване на въздействието, което руската демократична фолклористика упражнява върху българската. Руските революционни демократи отделят голямо внимание на въпроса за връзките на литературата с народното творчество, на неговото идейно-познавателно значение, на народностния му характер. А изясняването на проблема за националния характер на нашата литературна критика не ще бъде доведено докрай, ако фолклористиката не се разгледа и свърже със задачите на литературната критика. Наистина в доклада на Георги Димов се споменава за вниманието, което българските книжовници обръщат на народното творчество. Но то не е достатъчно проследено и аргументирано. Защото при такива видни възрожденски писатели като Славейков, Каравелов и Ботев, които се разглеждат като представители на зараждащата се българска естетическа мисъл, на фолклора трябва да се отделя особено място не само когато става въпрос за тяхното художествено творчество, но и когато се говори за литературно-критическите им позиции. Така по-определено и цялостно ще се проследи и влиянието на руската революционно-демократическа естетика у нас. Богат и все още недостатъчно използуван материал в тази насока ни дава литературно-критическата и фолклорна дейност на Каравелов. В Русия той се запознава с руската революционно-демократична народонаука, с борбата на нейните представители против славянофилските концепции във фолклора. Възгледите на редактора на „Свобода“ за идейно-познавателния и естетически характер на народното творчество, разглеждането му във връзка със задачите на съвременността и националната самобитност на народа говорят преди всичко за онова въздействие, което получава от страна на руската революционна фолклористика и етнография. А възгледите на революционните демократи за народното творчество са пряко свързани

---

[1] Цитирано по Славянска филология, т. IV, София, 1963, стр. 95.

със схващанията им за литературата и са неотделима част от цялостта на естетическата им програма. Затова проследяването на тяхното влияние у нас като теоретици на изкуството предполага и налага отношението им към литературата да се разглежда в единство с теоретическите им принципи за фолклора.

Ако въпросът за литературните влияния се проучва самоцелно и откъснато от националната самобитност на литературата, от нейните оригинални произведения и творци, той може да доведе изследователя до такива изводи, които бяха проповядвани от представителите на буржоазното литературознание. Затова Г. М. Фридлендер, Е. Кирилюк, Г. Димов и всички останали автори на доклади и научни съобщения в по-голяма или по-малка степен разглеждат въздействията в тяхното диалектическо единство с оригиналното, самобитното. Такъв стремеж, макар да е осъществен частично и непълноценно, се забелязва и в доклада на Г. В. Краснов „Проблема национального характера в русской и болгарской литературах 60-х гг. XIX в.“. Задачата на автора пролича още от заглавието на изследването — да се проследи националната специфика на руската и българската литература през 60-те години на XIX век, да се направи съпоставка между тях, като се подчертае национално специфичното. Такъв типологичен подход изисква преди всичко да се сравняват общо взето еднакво значими величини. Краснов обаче взема различни етапи от литературното развитие в Русия и България, като се старае да ги обедини под общия знаменател „60-те години на XIX век“. Докато руската класическа литература през този период е в своята творческа зрялост, българската художествена книжнина прави първите свои по-сериозни стъпки. Докато в Русия е създадено значително наследство в областта на лириката, белетристиката и драмата, в България все още не може да се говори за натрупан художествен опит. По такъв начин творчеството на Толстой и Некрасов се съпоставя с творчеството на Славейков, Каравелов и Ботев. Специфичното за руската художествена литература през 60-те години на XIX век се сравнява с особеностите на нашия литературен живот през същия период. Писатели като Гогол, Шевченко, Марко Вовчок и други, упражнявали мощно творческо въздействие в продължение на десетилетия, остават в сянка. И авторът, вместо да изследва зависимостта между творческо взаимодействие и национална самобитност, е принуден да прави отделни наблюдения и съпоставки, недостатъчно подчинени на замисъла на неговото изследване.

Въпросът на националната специфика на българската литература, култура и език започва своята история още от времето на Паисий. Атонският монах се обръща към своите съотечественици с думи, които имат значението на манифест: „О, неразумни и юроде! Защо се срамуваш да се наречеш българин и не четеш и не говориш на своя език? Или българите не са имали царство и държава?“ Те осмислят делото на неговите последователи, внасят национален патос в техните педагогически, художествени и публицистични произведения. И макар че до Кримската война все още не можем да говорим за новобългарска литература с ярък творчески облик, национално-самобитното си пробива път и чрез недодяланите куплети на първите стихотворци, и чрез диалозите на Неофит Бозвели, и чрез първите стихотворения на Добри Чинтулов и Петко Славейков. Разбира се, това са все още кълнове, които ще избуят покъсно. Но те не трябва да се отминават, когато става дума за ориги-

налния характер на българската възрожденска литература. И макар че Г. В. Краснов си поставя задача да проследи периода на 60-те години, той е трябвало по необходимост, макар и общо, да свърже народностната и национална самобитност на литературата ни от това време с нейните първи прояви. Авторът обаче пренебрегва не само тях, но и някои по-значителни български писатели от този период, чието творчество би му дало възможност да се докосне и до въпроса за националната специфика на българската литература, и до проблема за литературните направления през Възраждането, при които самобитността се проявява в различна степен и под различни форми. Да се обърнем към автор като Васил Друмев например. Той изминава интересен творчески път, който илюстрира не само началния етап във формирането на оригиналната българска белетристика, но и това как контактът с руската литература му помага да преодолее първоначалните си сантиментално-романтични увлечения и да създаде произведения с обособен национален характер. Неговата първа повест „Нещастна фамилия", отпечатана през 1860 г., е писана под въздействието на западната сензационно-сантиментална литература. В нея романтичната приповдигнатост съжителствува със сантименталната сълзливост и суровия реализъм на робството. Затова и образите са частично индивидуализирани и не отразяват достатъчно правдиво положителния герой на епохата в неговия личен и обществен бит. По-късно, когато е в Русия, Друмев написва и отпечатва втората си повест „Ученик и благодетели", която показва значителна творческа еволюция. Макар че и тук се срещат реминисценции на сантиментализма и романтизма, методът на автора вече може да се разглежда като реалистичен, а творбата му като момент в непосредственото разрешаване на въпроса за националната специфика на белетристиката ни. Втората повест на Друмев доказва, че прекият контакт на нейния автор с образците на реалистичната руска литература му помага да преодолее схематизма на изображението, използувайки някои от творческите похвати на Гогол и други майстори на художественото слово. Така той създава герои с индивидуални особености, със социална интерпретация на постъпките и етиката им. Стояначи и Иванаки са български чорбаджии с определен класов морал. Те обаче се отличават както по физическото си портретуване, така и по особеностите на личния си характер. На приморските благодетели не са чужди моралното разтление и паразитизмът на Иванаки и Стояначи. И при Мляшков, Шишков, Гордев и Хитров е направен опит за индивидуализация, като са взети под внимание иронично-саркастичните характеристики от повестта на Гогол „Мъртви души".

В „Ученик и благодетели" Друмев проявява реалистичен усет не само в изобразяването на отрицателните характери. Голямо негово достижение е образът на един от положителните герои от повестта Петър, който носи много от националните черти на революционизиращата се българска младеж през 60-те години на XIX в. Досега се е обръщало съвсем малко внимание от страна на литературната история на този своеобразен белетристичен герой. Той е весел или мрачен, бунтар или самотник, затворен в тайните на своята душа. Петър е готов на саможертва, но понякога може да се отнесе с пренебрежение или да обиди жестоко и най-близкия си приятел. Във възрожденската ни литература Друмев прави сериозен опит да навлезе по-дълбоко в душевния свят на новия герой на епохата, да проследи психологически неговите интимни

и обществени изживявания, да отрази явленията в тяхното многообразие. Затова може определено да се каже, че със своята неудовлетвореност от заобикалящата го действителност, със своя търсещ ум, който все още не е в състояние да открие истинския път, Петър е тип на оня българин, който по-късно намери лирическо превъплъщение в стихотворението на Ботев „Майци си“. Пренебрегването на белетристичното дело на Друмев, а в известна степен и на Илия Блъсков, когато се изследва въпросът за националния характер на литературата през 60-те години, е неоправдано не само литературно-исторически, но и естетико-теоретически. Защото, за да се разбере как Каравелов и Ботев достигат до реалистичното изобразяване на действителността и как националното в творчеството им се слива с общочовешкото, не могат да не се вземат под внимание и белетристичните творби на Друмев и Блъсков, в които самобитното си пробива път в борба с непригодни за нашия културен и обществен живот художествени направления. По такъв начин не би се дошло и до представата за сравнително спокойното утвърждаване на реалистичния метод в българската литература, както обективно се получава от доклада на Г. В. Краснов.

Когато се говори за националния характер на българската литература през 60-те години, естествено и необходимо е да се има предвид творчеството на Каравелов. Въпросът обаче е в какъв аспект трябва да се разглежда то в доклад като „Проблема национального характера в русской и болгарской литературах 60-х гг. XIX в.“. Подходът, както вече посочихме, е типологически. В такъв случай би трябвало да се подбере материал, който би илюстрирал непосредствена творческа близост и влияние, от една страна, и запазване и утвърждаване на националната самобитност, от друга. Не така е постъпил Г. В. Краснов. Той разглежда напълно обособено белетристиката на Каравелов, посочва някои нейни специфични особености, като понякога се старае да убеди, че известен творчески похват подпомага изявата на народностното и национално чувство, на оригиналната художествена мисъл. Разбира се, това общо взето не е излишно, но не е и основното. Каравелов-белетристът е запознат и се влияе от творческия опит на Гогол, Вовчок, Чернишевски, Херцен. Интересува се от онази художествена проза, която, ако не разрешава, то поне поставя съвременни социални и политически проблеми. Възприемайки достиженията на предходниците обаче, тэй твори със собствен писателски почерк. В българското и съветското литературознание са правени опити, някои сполучливи, други механистични, да се проследи въздействието на руската реалистична литература върху Каравелов, да се изтъкне какво той възприема от нея и как го възприема. Не е направен опит обаче кръгът на „учителите“ да се разшири, защото както богатата библиотека на българския писател, така и неговия архив и творчество убеждават, че той е познавал и се е влиял не само от творчеството на най-големите творци, но и от произведенията на забравени днес книжовници, които са му допадали по тематика, стил и идеи.

Основното проучване на творческата атмосфера, сред която живее и твори Каравелов, е необходимо не само, за да се изясни напълно въпросът за влиянията. То ще помогне да се направят по-определени изводи за националната самобитност на писателя, да се проследи „лабораторната“ му работа при създаването на някои негови произведения, като се има предвид „прототипът“. Ето например творческата история на

Каравеловия разказ „Мъченик“. През 1870 г. в книжка 1 на украинското списание „Правда. Письмо наукове и литературне“ е отпечатан разказът на Д. Спека „Невольники“. Няколко месеца по-късно (от брой 20 до брой 30, 22. III. — 27. VI. 1870) във вестник „Свобода“ излиза белетристичната творба на Каравелов „Мъченик“. Паралелът между двете произведения показва пълна зависимост по отношение на заглавие, композиция, сюжет, стил.[1] Когато пише своя разказ, Каравелов има пред себе си „Невольники“. Сибирската тайга с безбрежния си бял губер и заледяващ студ е самотна. В нея живеят само еленът, северната птичка и каторжниците. Още началната част на разказа заинтригува силно българския писател. Вниманието му се изостря с всеки епизод. Той го чете, а в съдбата на обречените на смърт каторжници, на Максим и Грицко вижда участта на хиляди български заточеници в Диарбекир. И редакторът на „Свобода“ взема перото, за да създаде разказ, подобен на „Невольники“, но с национално българско съдържание, с борчески устрем и оптимизъм. От необятната сибирска шир той пренася действието в противоположна посока — в дългия и широк, според неговите думи, Диарбекир. Ужасният студ се заменя с адска горещина, северният елен — с камилата и магарето. Природата обаче и в двата разказа е сиромашка, непоносима. Затова, когато говори за хората, които са принудени да живеят в този край, за животните и растенията, Каравелов използува определенията и похватите на Д. Спека. Там, където имаме различия в географската и национална определеност, българският писател се отдалечава от своя „първообраз“. Ако обаче жизнените условия, събития и мечтите на хората се преплитат, той върви успоредно с „оригинала“, като в известни случаи даже заимствува дословно отделни мисли и реплики.

„Прототип“ на Каравеловия дядо Никола е Максим, на Цено — Грицко. Максим е незаконен син на някакъв безчовечен пан, който изнасилва майка му, а след това я прогонва. За да му отмъсти, той убива неговия син от законната му жена, т. е. „полуродния“ си брат. В личната съдба на дядо Никола също има подобни моменти — с майка му се е погаврил владиката, от когото тя има дете. Но тук отмъщението се поставя не на лична, а на национална и социална основа. Дядо Никола не само че не убива „полуродния“ си брат, а го взема при себе си и заедно с баща си стават организатори на борбата против фанариотите и турци. В Диарбекир го откарва не личното кърваво отмъщение, а съзнанието му на гражданин и борец. Подобна е аналогията и между останалите двама герои — Грицко и Цено. Похитител на Грицковата любима е майорът „москал“, а на Драганка — турчинът поробител Халил ага. И двамата обаче умират от ръката на своите съперници по един и същи начин. Но докато веднага след убийството Грицко попада в Сибир, Цено поема хайдушките пътеки на Балкана и само гнусно предателство го отпраща в Диарбекир. Направената съпоставка е твърде обща. И въпреки това тя показва как влиянието, когато се осъществява и в строго определен сюжетен и композиционен план, не само че не може да обезличи оригиналния почерк на талантливия творец, но способствува за създаване на произведения, национални по форма, патос

[1] Характерът на статията не позволява да се направи по-обстоен паралел между „Невольники“ и „Мъченик“, да се съпоставят текстуално отделни изречения или пасажи. Както този разказ на Каравелов, така и някои други негови оригинални и преводни произведения са тема на специално проучване.

и съдържание. Каравелов надхвърля тясната интимна рамка на сюжета и въвежда събития и лица, които му дават възможност да превърне личната участ в обществена, интригата — в колизия. Трябва да се има предвид обаче, че за да може разказът „Мъченик“ да се обособи като напълно оригинална българска творба, не малка роля са изиграли езикът и художественият стил на автора. И тук белетристът се старае да постигне индивидуализация чрез диалога и повествованието, чрез свежестта на народната реч. За да се почувствува пулсът на народния живот, ритъмът на борбата и мъртвилото на робството, писателят често се обръща към фолклора или създава стихотворни творби в народно-песенен стил, на които възлага определени идейни или художествени функции в разгръщането на сюжета и изграждането на образа. И докато в „Невольники“ се среща само един куплет от народна песен, в „Мъченик“ ароматът на фолклора се чувствува навсякъде — и в езика на героите, и в повествованието на автора.

Любен Каравелов проявява остро чувство за национална самобитност не само като белетрист, поет и публицист. При превода на произведенията на Марко Вовчок например той се съобразява с бита, мирогледа и характера на българския читател. Затова в някои случаи става и „съавтор“, подсилвайки определени черти от образа на някои герои с цел да ги приближи до българската действителност.

Въпросът за националната самобитност на българската възрожденска литература е твърде сложен и не може да се изясни само чрез творческото дело на няколко писатели, макар и най-значителните. Той трябва да се изследва и в теоретико-естетически, и в литературно-исторически план. Само тогава ще може да се разбере истинското значение на литературните връзки и да се изясни дали фолклоризмът, публицистичността и енциклопедичността в някои белетристични творби например, са особености индивидуални или национално специфични. Тогава вероятно ще се хвърли светлина и върху много други проблеми, свързани с творческия метод, език и стил на българския възрожденски писател.

НЯКОИ ВЪПРОСИ НА РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Георги Германов

На V Международен конгрес на славистите въпросите на руската класическа литература бяха широко застъпени в съответствие с ролята и значението ѝ сред останалите славянски и неславянски литератури. Докладите бяха многобройни, с различен проблемен диапазон и облик, написани от различни идейни и методологически позиции. Те все пак се поддават до известна степен на класификация и степенуване. Към първата група доклади могат да се отнесат такива, които трактуваха най-общите проблеми на руската класическа литература (Д. Д. Благой, Др. Неделкович). Тяхна основна задача бе да разкрият причините, обуславящи възникването на този така важен етап в общия многовековен живот на руската литература, да установят някои от основните му закономерности, главните линии на развитието му, облика, мястото и значението му. Централно място заема изясняването на причините за появата, развитието и отмирането на литературните направления в тяхната сложна взаимовръзка. Сравнението със съответните моменти и особености на западните литератури е една важна черта на тези доклади, която допринася за по-голямата им пълнота и обоснованост на тезите. Авторите на друга група доклади (Ф. Сили, В. Велчев, Б. Крефт, Л. Ниро, Д. Гришин, Е. Краг, Й. Бланкоф) са насочили вниманието си към изследване на съвсем конкретни въпроси из творчеството на отделни руски писатели или на техни взаимни въздействия. Тяхната цел по принцип е да внесат нови моменти в изясняването на творческата физиономия на един или друг писател, да осветлят спорни или недостатъчно ясни проблеми на отделни негови произведения, да покажат в нов аспект някои страни от идейните и естетическите му схващания, да спрат вниманието върху някои особености на стила му. Съществуването на такива доклади се оправдава от необходимостта да се разработят частните проблеми, без което големите обобщения са невъзможни. Изнасянето на доста голям брой такива доклади обаче доведе в случая до известно отклоняване от главните проблеми, които би трябвало да се разискват задълбочено на конгреса. Значителен брой доклади третираха в едър план връзките на руската литература с други литератури (Н. Крутикова, Г. Димов, Т. Гане, В. Еджертън, Алб. Ковач и др.). Тук важно място заема не изследването на преките, непосредствени заемки, а принципните въпроси на обмяната и усвояването на художествения и теоретическия опит между руската литература и редица славянски и някои неславянски литератури. Докладчиците отделят голямо

внимание преди всичко на действието на вътрешнонационалните фактори, на специфичните национални условия при формирането на отделните литератури, на творческите направления и методи в тях. Външното въздействие на руската литература те възприемат като благотворен и важен, но все пак вторичен по своето значение момент. Интересно е представена сложната картина на трансформацията на постиженията на руската литература, на специфичното ѝ пречупване през творческото съзнание на писателите и критиците от други славянски и неславянски нации. Вярно са доловени и изяснени условията, които съдействуват за установяването на взаимните връзки и въздействие, като се започне от най-общите и първичните (социално-историческа, етнографска близост, близост в духовния облик, формирала се вследствие тези обстоятелства) и се свърши с непосредственото творческо учене на една личност от друга.

По-тясна постановка е дадена на този въпрос в докладите на редица слависти главно от западните страни, които се занимават с взаимните въздействия между отделни руски и чужди писатели (М. Гергилевич, Ж. Мерсеро, У. Викери и др.). Характерен е у тях стремежът за отбягване установките на остарелия вече компаративизъм, който подчиняваше руската литература на западните и фактически я обезличаваше. Руските писатели, сравнявани със свои западни събратя, се разглеждаха като самостоятелни и със своя оригинална физиономия творчески личности, докато на IV конгрес имаше още осезателни рецидиви на компаративистко снизяване и фактическо отричане на такива фигури като Пушкин например. И сега се проявиха грешки, но те бяха не толкова в снизяването и обезличаването на един или друг автор, а по-скоро в неправилното схващане и обяснение на характерни особености на неговото творчество.

Съвсем малко внимание беше отделено и на този конгрес на славянския национален характер и отражението му в руската литература (Г. В. Краснов, П. Г. Пустовойт). Тези доклади бяха опит да се намери пътят, по който да се търси по нов начин решението на този твърде важен и твърде сложен въпрос.

Едно дори не особено подробно оглеждане на тематиката на докладите за руската литература, изнесени на V Международен конгрес на славистите, показва, че изследователите ѝ са навлезли много по-дълбоко в нейната богата и разностранна проблематика и методите за нейното решаване. Докладчиците показаха много широк диапазон на научните си интереси и търсения, засегнаха и поставиха за разискване много въпроси. Това обаче даде и известни отрицателни резултати. Получи се отклонение от генералната линия, изоставяне на големите обобщения, за което свидетелствува съвсем малкият брой на докладите по главните проблеми. Сега, когато са разработени монографично много от проблемите на творчеството на най-големите руски писатели и се преминава към сериозни обобщения от голям мащаб, конгресът би трябвало да насочи своето внимание към тяхното разискване като по-малките въпроси получават текущо решение в научния печат и дискусии. Вниманието можеше да се насочи много повече към по-нататъшното изясняване на националното своеобразие на руската литература, към националните особености на литературните направления и методи в нея в сравнение с останалите литератури, на развитието на стиловете и жанровете в тяхната сложна и многостранна обусловеност.

Настоящата статия няма за цел пълното изброяване на изнесените доклади и регистрирането на тематиката им, нито пък преценяването на отделните автори. В нея ще бъде обърнато внимание само на някои от по-важните общи проблеми, представляващи предмета на част от докладите.

*

Един от докладите, посветени на генералните въпроси на развитието на руската литература, беше този на Д. Д. Благой — „От Пушкин до Маяковски (Основни закономерности на развитието на руската литература от XIX — началото на XX век)". Самото название вече говори за големия обем на обхванатия материал, за множеството и сериозни проблеми, поставени за изясняване, или най-малкото, засегнати в него. Въпросите на процеса досега са сравнително малко изяснявани от съветските литературоведи. Д. Д. Благой тръгва от една солидна методологическа позиция: „В процеса на развитието на всеки народ, както и изобщо в процеса на всяко развитие, едновременно действуват два фактора, диалектически свързани помежду си: факторът на изменяемостта и факторът на непрекъснатостта. В различните периоди действието на всеки от тези фактори се проявява с различна интензивност." В доклада си Д. Д. Благой сумира и обобщава резултатите от многолетния труд на съветските историци на руската класическа литература, в това число и от своята. Извършвайки една голяма изследователска работа, авторът улавя някои от дълбоките закономерности в развитието на руската литература от XIX век, възсъздава доста убедително картината на непрекъснатия й възход, като започва от оня момент, когато тя прави първите си действително самостоятелни стъпки, и свършва с времето, когато се превръща в литература със световно значение. Когато рисува този процес, Д. Д. Благой в голяма степен се отърсва от наслоените през годините на култа към личността на Сталин постановки и мнения относно вътрешнонационалните и външните фактори, действуващи върху развитието на руската литература, относно метода на тази литература. Като подчертава изричпо и правилно решаващото значение на вътрешните фактори, авторът отделя нужното внимание и на връзките с европейските литератури, оказали в една или друга степен въздействие върху руската литература. Той се стреми да намери вярното обяснение на сложните взаимоотношения между руската и западните литератури. Този подход личи както в оценката на литературния процес през XIX век изобщо, така и в оценката на литературните направления, писатели и произведения, представляващи нещо качествено ново. Много нови неща има в оценките за сантиментализма и романтизма на Карамзин, Жуковски, Батюшков. Проникновено са написани страниците за Пушкин и за неговата роля и значение в развитието на руската литература от XIX век. Дълбоко вярна е мисълта за синтеза като основно качество на Пушкиновото творчество, за перспективността на това творчество, послужило като основа и източник за развитието на руския реализъм и за по-нататъшното развитие на родовете и жанровете в руската литература. От една негова страна произтича Некрасовата поезия, от друга — драматургията на Островски, от трета — прозаическите жанрове, представени така пълно чрез творчеството на Лев Толстой, Достоевски и други бележити майстори на разказа, повестта и романа. При това Д. Д. Благой се стреми да отстрани влиянието на тезата „реализъм-антиреализъм", като отдели нужното място и на останалите методи и направления, представляващи част от об-

щия литературен процес в Русия през XIX век. Д. Д. Благой отхвърля теорията за единния поток на литературното развитие. Когато определя факторите, които движат развитието, Д. Д. Благой се спира на спецификата на обществено-политическия живот в Русия, на характера на освободителното движение и неговия хегемон в различните етапи, на ролята на националното самосъзнание и класовото осъзнаване на трудовите маси.

И все пак в анализа на Д. Д. Благой има още елементи на тематичен подход към литературните явления. Дълбоките закономерности на собствено литературното развитие не намират достатъчно пълното си за размера на доклада изясняване. Не е достатъчно пълно и обосновано обяснена смяната на литературните направления и методи, обусловеността на тяхната хронологическа последователност (сантиментализъм, романтизъм, реализъм). Остава известна неизясненост и по въпроса за смяната на литературните родове и жанрове. Например, говорейки съвсем правилно за разцвета на прозаическите жанрове, постепенно изместващи стихотворните, като се започне от 40-те години нататък, Д. Д. Благой недостатъчно пълно мотивира този процес. В това място на доклада слабо е подчертано значението и влиянието на подема на народните маси, на значителното усложняване на социално-политическия живот на страната, предизвикали необходимостта да се излезе от границите на стихотворната реч и да се премине към обективирано изображение на народния живот на широки платна. Тук би трябвало да се подчертае и засилилото се през 30—40-те години на века внимание и интерес към философските и психологическите проблеми. От Лермонтов нататък те навлизат все повече в руската литература, за да изпълнят цялото творчество на Лев Толстой и Достоевски. Неблагоприятно е повлияло върху правилното осветляване на въпросите диспропорционалното разпределение на литературния материал. В стремежа си да подчертае колкото се може повече значението на Пушкин, авторът достига до някои доста сериозни недооценки на други велики руски писатели, например Лев Толстой и Достоевски. Подценена е ролята на Гогол; Некрасов и Чехов почти изцяло отсъствуват. А това са все писатели и поети, които внасят редица качествено нови моменти в руската литература от своето време. Недостатъчното застъпване на писатели със световно значение довежда до известна колебливост на критерия при възприемането на литературните явления и процеса като цяло.

Търпят корекции също така и оценките на писатели, които са сравнително широко застъпени. Например Лермонтов е представен като „енциклопедическа“ творческа личност. Всъщност в творчеството на Лермонтов темите не са много, но варират разнообразно в различните му творби. Силата му по-скоро е в дълбочината на поетическото вижданe и художественото въплътяване на тези теми. За Лермонтов трябва да се подчертае, че задълбочава философското съдържание на руската литература, че внася елемент на аналитичност и разсъдъчност в добрия смисъл на тази дума. В това отношение той е прекият предшественик на Лев Толстой и Достоевски. Трудно може да се възприеме също така, че в творческия си развой Лермонтов повтаря Пушкин, макар и на нова степен. Още Белински отбелязва някои характерни различия между двамата големи поети. Неубедително звучи и твърдението за приемствена връзка между „Кавказки пленник“ на Пушкин и „Демон“, тъй като второто произведение стои неизмеримо по-високо от

първото не само по дълбочината на философската и художествена концепция, въплътена в него, но и по майсторството на изпълнението. Макар да оценява правилно съотношението между Пушкин и Гогол, Д. Д. Благой прокарва някои паралели, които не могат да се приемат като убедителни. Един от тях е този между завършителните сцени на „Борис Годунов“ и „Ревизор“. Според автора те са аналогични по смисъла си. В действителност това са две съвсем различни по смисъл, съдържание и художествено изпълнение сцени. В заключителната ремарка на „Борис Годунов“ — „Народът безмълствува“, се долавя далечният тътен на бъдеща буря. Нямата сцена в края на „Ревизор“ изразява страха на чиновниците, разочарованието от загубената игра и може би означава подготовка за нейното повтаряне пред действителния ревизор. Малко убедително е също, че „Записки на ловеца“ от Тургенев са „нова дума в развитието на световната литература“, въпреки използуването на някои високи авторитетни оценки.

Докладът на Д. Д. Благой е богат с проблеми и разработки и може да послужи за основа на широка обобщителна работа в набелязаната посока.

На сродни проблеми е посветен докладът на д-р Драган Неделкович от Белградския университет, „Трите отлики на руската теория за реализма в сравнение със западноевропейската“. Разбира се, веднага се хвърля в очи известна разлика в метода и подхода към изясняването на литературните явления. Докато Д. Д. Благой извежда литературните явления от социалната история на Русия, за Др. Неделкович изходен пункт са красотата и човечността: „За да може една литература да стане световна, трябва да си създаде свой стил и да изтъкне свое съдържание, и то такъв стил и такова хуманно съдържание, от което и другите са жизнено заинтересовани.“ На второ място той поставя влиянието на социалните условия, при все че правилно отбелязва какво няма абсолютно съответствие между моментите на подем и упадък в обществения живот и в развитието на литературата.

Линията, която Др. Неделкович прокарва през целия си доклад, е защитата на руския реализъм, доказването на неговото превъзходство над западния. Той вярно изтъква, че основни различия в схващането за отношението на изкуството към живота у руските и западните теоретици на реализма и у самите писатели-реалисти няма. И едните, и другите придават важно значение на факта и имат за цел да изобразят вярно живота, да кажат истината за него. При това Др. Неделкович решително отхвърля примитивното схващане за реализма като фактографско и фотографско отражение на живота. За яснота авторът групира проблемите в три главни насоки. Първата е схващането на руските критици и писатели за отношението между наука и изкуство. Неделкович се опира на схващането на Белински за единния гносеологически корен на науката и изкуството, използува позицията му на синтез на научното и художествено познание. Цитира класическото място в статията на Белински „Поглед върху руската литература през 1847 година“ за общото и различното между науката и изкуството. В използуването на Белински у Др. Неделкович се забелязва известно колебание. Има моменти, когато той като че ли е готов да приеме едно по-ранно твърдение на великия критик, че за вдъхновението не е нужна наука, че ирационалното начало е ръководното в изкуството. По-нататък обаче той гради съжденията си върху доказателствен материал из зрелите

творби на Белински, върху оценки на Чернишевски и Писарев. Недостатък в работата е, че в нея не се използува критическото наследство на Добролюбов, особено такива негови работи като „Кога ще дойде истинският ден?“, гдето той стои на позициите на теорията на отражението. По-убедително би прозвучал и Чернишевски, ако се използуваше „Естетическите отношения на изкуството към действителността“, където неговото разбиране за произхода, същността и предназначението на изкуството е намерило най-разгънатото си изложение. Според автора руските писатели и критици — реалисти имат романтическа представа за ролята на писателя и изкуството. Всъщност тук въпросът е до терминология. Става дума за романтическата тенденция, която е органически присъща на най-големите руски писатели от XIX век. Тук става дума за мечтата, която води човека към бъдещето, която му дава възможност да надделее безкрилия емпиризъм.

На второ място като важна особеност на руската класическа реалистична литература Др. Неделкович изтъква присъствието на авторовата личност в произведението за разлика от западната, „чиито основи са: обективност, безличност, безпристрастност“. Тук е приведено уместно схващането на Белински за субективното в „Мъртви души“, което има общо принципно значение: „Тук разбираме... онази субективност и лична духовна изявеност, която не допуща той да бъде с апатическо равнодушие, чужда на света, рисуван от него, а го заставя да прекарва през своята жива душа явленията на външния свят, а по този начин да вдъхва жива душа и в тях“. Обръщането на Неделкович към мнението на писатели от ранга на Толстой и Достоевски по този въпрос доказва още веднъж, че това е характерна черта на руската литература. Достоевски се бори против схващането за задължителната обективистична позиция на писателя. Неделкович подчертава твърдото убеждение на писателя, че делото му има изцяло социален характер и че трябва непременно да служи на пробуждането на общественото съзнание. В още по-голяма степен се изявява пряката авторова намеса у Л. Толстой както в художествената му практика, така и в многобройните му изказвания по въпросите на литературата. Тезата на Др. Неделкович би спечелила, ако той използуваше също така данни и аргументи из творческото и литературно-критическото наследство на Чернишевски и Некрасов например, у които тази тенденция е много по-ярко проявена и при това е осветлена от позиция, която непосредствено предшествува марксисткото схващане по дадения въпрос. Нали Чернишевски създава своята естетическа теория, обобщавайки най-пълно постиженията на руското реалистическо изкуство и специално на художествената литература. Изтъквайки, че в разбиранията си за реализма руските критици и писатели са чужди на субективизма, авторът изрично подчертава и тяхното противопоставяне на обективистичното отношение към живота, посочва стремежа на руската реалистична литература да изобразява живота в цялата му пълнота, като писателят не крие позицията и личността си. Като важна отличителна черта на руския реализъм в сравнение със западния Др. Неделкович сочи разгънатото изобразяване на психологическото и социалното у човека, а не само на физиологията, както това става у някои бележити западни съвременници на руските писатели от втората половина на века.

Третата отличителна черта на руската теория за реализма Др. Неделкович вижда в народностния характер на руската литература и в

неговото теоретическо обяснение. При разглеждането на този въпрос той вече не излиза от позицията на общия хуманизъм, а определено сочи, че развитието на реализма в Русия е свързано с „онзи драматичен обществен ренесанс, ренесанс на съвестта и съзнанието“, който характеризира дадената епоха. Руският реализъм се развива в опозиция на реакционния феодален ред, „препятствие към всяко развитие“. Мечтата на свободните духове е разрушаването му. Трудно е обаче да се съгласим, че неразвитостта на революционните сили и „слабостта на обществено-политическата дейност е насочвала духовете към интелектуална и художествена дейност“. А нима интелектуалната и художническа дейност на Некрасов, Шчедрин, Чернишевски, Добролюбов, на Тургенев, Толстой и Достоевски няма дълбоко обществен смисъл и съдържание? В този дух могат да се изтълкуват цитатите, приведени от автора малко по-горе.

Неделкович подчертава специалния стремеж на руските писатели и критици да творят народностна литература и да обосновават народността като принцип в литературата, привежда примери с Пушкин, Гогол, Белински, Добролюбов. Не снизяване до битовите и етнографски особености, не разтваряне на личността в масата разбират руските писатели и критици, когато говорят за народността, а разкриване и изобразяване на цялостния национален живот в прогресивната му историческа насоченост. „Изобразяването на живота на ниските слоеве е без съмнение *един* от елементите на народността, но не и нейна същност.“ Неделкович подчертава диалектическата мисъл на Белински, че народността не означава национална затвореност, а е едно от условията за придаването общочовешки характер на литературата и че Пушкин е в най-висока степен народен писател, макар да е описвал живота на дворянството. Същността на работата в случая е в неговата национална и народна позиция, която му позволява вярно да обрисува упадъка на дворянската класа и да покаже какви са истинските проблеми на епохата.

В заключение Др. Неделкович смята руската литература за спонтанен израз на най-големите творчески сили на народа, дълго време насилствено задържани. Руската литература е също така единствената от европейските литератури, в която след слизането на романтизма от сцената, реализмът остава единствено направление, което отговаря по обхвата и значението си на обхвата и значението на романтизма за западните страни.

Докладът на Драган Неделкович е написан от материалистически позиции, но авторът му като че ли се бои от „традиционализма“. Може би затова у него въпросът за социалните корени на руския реализъм, изяснен обаче вярно, е поставен в третата част на доклада, а не в началото, където се изтъква общохуманното начало. Докладът би спечелил и от по-ясната и смела употреба на установената марксистка литературоведска терминология. Този труд е ценен принос към изясняването на някои от главните въпроси, свързани със спецификата на руския реализъм от XIX век.

*

Проблема за националния характер, само набелязан на миналия конгрес, и сега не получи широка разработка. Една от причините за това е слабата предварителна разработка на различните му страни на учените от различните клонове на славянознанието. Днес опасенията

от отклонения към национализъм в тази област вече изглеждат неоснователни. Закокно е този важен въпрос да бъде по-дълбоко и по-сериозно застъпен в съвременната славистична наука.

Проблема за национален характер поставя в сравнителен план в своя доклад Г. В. Краснов „Проблемът за националния характер в българската и руската литература от 60-те години на XIX век“. Близостта на националния характер у различните славянски народи авторът търси в сродните социално-исторически условия, в близката по чертите си среда, в близостта на обществено-политическите идеали, които в даден момент съдействуват за моделирането на общественото съзнание на определен народ. Г. В. Краснов подчертава борбата на руските и българските революционери-демократи срещу шовинизма и панславизма и търсенето на единството в духа и на основата на народните идеали и стремежи с примери от теоретическото наследство на Херцен, Чернишевски, Шчедрин, Писарев, от художественото и теоретичното наследство на Ботев, Каравелов, Нешо Бончев. Авторът поставя въпроса за развитието и съвременното прилагане на принципа за търсене на национално-самобитното във всяка литература, като литературните взаимоотношения заемат второ и подчинено място в изясняването процеса на създаването на литературните характери.

Авторовата литературно-историческа аргументация се ограничава в използуването на творчеството само на двама-трима писатели от двете национални литератури, но примерите са достатъчно убедителни. Опирайки се главно на Л. Толстой и Некрасов, Краснов доказва търсенето на активното начало в народа като основен принцип в създаването на народните характери у тези двама писатели. Вярна е констатацията, че „Толстоевото решение на проблемата за героя и народа издига на ново стъпало характера на народността в литературата, нейния реализъм“. Краснов разграничава идеологически и философски двамата големи писатели Толстой и Некрасов. Но би следвало, когато говори за народните характери у Толстой, особено за това го задължава обстоятелството, че се опира на „Война и мир“, да обърне внимание на противоречията при тяхното изграждане и мотивировка. Бележката, че патриотичната дейност на Наталия се преплита с фаталистическата ѝ ограниченост е недостатъчна. Образът на Платон Каратаев например е коренно различен от образите на селяни като Тихов, Шчербатов, като стотиците хиляди войници, активно участвуващи в борбата за освобождението на родината си. Той е още по-различен от Наташа Ростова или Пиер Безухов. Толстой идеализира патриархалното-старото, духовно-застоялото в характера на Платон Каратаев, засилва твърде много пасивността на Кутузов, дава един твърде спорен завършек на образа на Наташа Ростова. Заглаждане на противоречията между характерите на войниците и офицерите от Толстой има при това и в „Севастополски разкази“, които Г. В. Краснов цитира. Толстой нищо не би изгубил, ако тази страна от творческата му практика беше засегната в доклада. Това би било напълно в съгласие с постановката на Ленин за двете нации и двете култури, следователно и за двата характера в една нация от предсоциалистическия период. Такова сравнение изпъква още по-силно при съпоставката, която самият автор прави между Толстой и Некрасов. Тук става дума за концепцията, а не за висотата на художественото изпълнение. Правилно е твърдението на автора, че Толстой е открил характера на обикновения човек, вярна е и

тенденцията му да го разграничава от почвениците. Некрасов обаче схваща по-добре онова, което Г. В. Краснов си е поставил за задача да подчертае като основно в характера на руския и българския народи — обществено-политическата устременост на героите, оттам и по-голямата заостреност на характерите в това отношение.

Г. В. Краснов проследява накратко как се развива изображението на характера в българската литература. Отбелязва схематичното до голяма степен изображение на героя-хайдутин, юнак, борец у Чинтулов, Раковски, Каравелов, поради особеността на историческия момент и тогавашните изисквания към художествената литература. Този първи герой на новобългарската поезия е до известна степен идеализиран и малко конкретен. Конкретизацията Краснов търси по-нататък в реалистическото творчество на Каравелов, П. Р. Славейков. В повестите и разказите на Каравелов той вижда образи, които са „национални биографии, живописания в ярък национален колорит“. Основното и тук, както и в руската литература, е в търсенето на активно-хуманното начало. Краснов не търси преки заемки от руските автори, а общия идеен дух, който ги обединява с българските. Търпи критика позицията на автора по въпроса на българските литературоведи в областта на руско-българските литературни взаимоотношения. Техният принос е положителен и не може да бъде нито отминат, нито отречен. Сравненията, които Г. В. Краснов провежда, страдат от недостатъчно задълбочено изследване на българския литературен материал.

Докладът на Г. В. Краснов, направен в съпоставителен план, е положителен начален опит, който трябва да бъде продължен и развит.

П. Г. Пустовойт локализира задачата си, като се насочва към проблемата за славянския характер в творчеството на големия писател революционен демократ А. И. Херцен. Работата на П. Г. Пустовойт е построена в двоен план — от една страна, тя изследва теоретическите схващания на Херцен за славянския характер, от друга страна, проследява изображението на славянски дейци в творчеството на Херцен като белетрист. В преценката си за възгледите на Херцен за националния славянски характер, Пустовойт излиза от Лениновото учение за двете нации и двете култури, също развива становището, че революционните епохи са върховен момент във формирането на националния характер: „В епохите на пробуждане на националния живот на народите обикновено се създават националните култури и най-ярко се проявяват националните характери.“ Тезата на автора е, че макар в борбата на славянските народи за независимост Херцен да издига на пръв план социалния момент, засяга и някои съществени национални черти. Авторът изтъква последователната линия на Херцен в представянето на славяните не като „незлобиви и смирени християнски агънца“, а в търсенето у тях на „социалистически потенции“. Това решително го разграничава от реакционните славянски дейци в Русия и останалите славянски страни (чехи, хървати, поляци). Във възгледите на Херцен славянските народи се очертават като народи със силен стремеж към независимост и самобитност, с умение да възприемат правилно и асимилират постиженията на останалите народи. Славянските народи са народи-певци, но от песенното творчество, наследено от вековете, Херцен изделя не онова, което изразява жалбата, оплакването, а протеста и бунта, борбата за свобода. Опирайки се именно на славянското устно творчество (от легендата за вграждането на младата невяста) Хер-

цен прави извода за готовността за саможертва и подвиг, присъща на славяните. Към важните отличителни качества той отнася и земното, реалистичното мислене. Пустовойт критикува не само славянофилите, отдавна победени от хода на историята, а съвременни слависти (А. Гранжар например), у които продължават да живеят рецидивите на подобни остарели схващания. П. Г. Пустовойт не е безкритичен към самия Херцен и сочи противоречията в някои съждения и оценки. Херцен например твърди, че у славянина е слабо развито чувството за лична независимост и едновременно говори за стремежа към държавна независимост като за основна черта на руските славяни. Или Херцен твърди, че близостта между характерите на славянските народи е много голяма и едновременно с това заявява, че освен русите, на другите славяни, в това число и на поляците, не е присъща „социална пластичност“. Би могло сериозно да се оспори и твърдението за „женствеността“ на славянския характер, което трудно се свързва с подчертаването на неговата борбеност.

От анализа на портретите на славянски дейци, обрисувани в „Былое и думы“, П. Г. Пустовойт фактически извлича някои нови моменти за общата характеристика на славяните. Особено важно е тук подчертаването на диалектическия подход на Херцен, така ясно проличал в отношението му към полските дейци. При цялото си уважение към Адам Мицкевич и при цялото си съчувствие към каузата за освобождението на Полша, той не отминава без критика реакционните месианистки идеи на великия полски поет. Положително отношение към прогресивните идеи и борци, отрицателно отношение към месианистките, националистическите, аристократическите предразсъдъци, в последна сметка— издигане на принципното интернационалистическо отношение — това е позицията на Херцен. Тази идея извежда П. Г. Пустовойт и от Херценовите портрети на Пьотър Цеханович, Станислав Сераковски, Станислав Ворцел, Йоахим Лелевел.

Пустовойт показва съвременното отношение към Херценовите идеи за славянска федерация. Те са остарели поради това, че в основата им лежи идеализиращата оценка на патриархалната община, на общинния социализъм като база за развитие на славянството по пътя на социализма. Правилна е, разбира се, идеята на Херцен обединението на славяните при всички случаи да стане на равноправна демократическа основа.

П. Г. Пустовойт сам смята, че докладът му е разработил малка част от голям проблем. Цитирайки мнения на видни слависти, изказани по време на IV Международен конгрес на славистите в Москва (Ф. Волман, Ю. Доланski, Ем. Георгиев), той настоятелно поставя искането за по-нататъшна разработка на въпроса. „За да могат ефективно да се изучават тези нови характери и новите методи на тяхното художествено въплъщение, необходимо е да се обединят усилията на славистите от всички страни. Само въз основа на голям брой наблюдения и теоретически изводи по отделните славянски литератури може да се реши напълно проблемът за славянския характер, а също да се пресъздаде цялостната картина на живота на славянските народи както в миналото, така и в наше време.“

Този въпрос може да бъде разработен и решен на съвременно равнище само чрез обединяването на усилията на литературоведи, историци, етнографи, психолози.

БЪЛГАРСКО СТИХОТВОРЕНИЕ ОТ 1733 ГОДИНА

Боню Ст. Ангелов

Началото на новобългарската поезия обикновено се свързва с първите десетилетия на XIX в., с имената на Димитър Попски, Г. Т. Пешаков и др. Приема се също, че „новата българска поезия възниква извън традициите на средновековната литература. Книжовниците, които в XIX в. поставят началото на модерната българска поезия, нито познават славянобългарската поезия, нито се учат от нея. Техните погледи са насочени към други образци — руската, френската, гръцката, сръбската, румънската поезия, от една страна, и българската народна песен, от друга страна".[1] Разбира се, правилно е да се смята, че новобългарската поезия не се развива изолирано, сама за себе си, а в тесен допир с поезията на съседни и по-далечни европейски народи — руска, сръбска, гръцка, румънска, френска и пр., от които тя се обогатява както по форма, така и по съдържание.

Такъв допир у нас с културата на други народи е имало и през XVIII в., а не само през XIX в. И този допир е бил една от предпоставките за прогресивно развитие з нашия политически и културен живот. Културните дейци на онази епоха са далече с повече знания и инициативи, отколкото обикновено си ги представяме. Това важи особено за някои от тях. Техният ентусиазъм и широка просветителска дейност спомагат за духовното раздвижване на народа, което тогава се наблюдава.

Идеите на новото време, на просвещението се отразяват между другото и в областта на поезията. Съдържанието и формите на старата средновековна поезия се изоставят, вместо които се появяват нови. Разбира се, преходът у нас е бавен и постепенен, а не рязък, поради специфичното наше културно и гражданско развитие.

Обратната постановка на въпроса поставя българската литература в изолирано състояние спрямо другите европейски литератури, оставя я далече от бурното развитие на новото в тях, в плен на традицията и на Средновековието. Конкретното запознаване с материала показва, че това не е така. Новото засяга и поезията. За разлика от средните векове сега все по-често се явяват ръкописи, в които са поместени стихотворения. Показателно явление е, че има ръкописи, съдържащи няколко стихотворения. Разбира се, тези стихотворения в повечето случаи носят белезите на познатата църковно-религиозна поезия. През XVIII в. обаче почват вече да се явяват и стихотворения с друга тематика и друга стихова форма. Такива са напр двете стихотворения, които Дойно Граматик помества към своя препис на Паисиевата „История славяноболгарская" от 1784 г. Тук той преписва стихотворенията „Песен за цар Крум" и „Песен за цар Самуил, Косара и Владимир", творби на далматинския поет Андрия Качич-Миошич. Тяхната тематика е военна и любовна.

Партений Павлович е един измежду българските стихотворци през XVIII в., които въвеждат новото в нея. Роден в град Силистра към края на XVII в., той пъ-

[1] П. Динеков. Литературни въпроси. София 1963, стр 136.

тува много из Балканския полуостров, живее и работи активно сред австрийските сърби, влиза в досег с немци, италианци, маджари, румъни, руси, гърци. Умира през 1760 г. Човек с природно големи интелектуални данни, Партений придобива висока за времето си култура, израз на което е между другото и това, че той владее писмено гръцки и латински език, както и няколко езика на съвременни народи (румънски, руски, сръбски, немски, турски). Книжовното дело на Партений е значителен влог в развитието на нашата литература, макар то все още да не е получило пълна и правилна оценка у нас, да не е достатъчно популяризирано. Особено важни са тук богатата му и ценна автобиография, както и стихотворните му опити.

Според днес познатите вести, оказва се, че Партений е пръв български автор, който пише стихотворение по образец на съвременни нему поетични образци в чужди литератури (главно руска и сръбска). Добре познаващ тези литератури и като човек, нелишен от известни дарования, той опитал перото си и в тази област на литературата.

Доскоро Партений Павлович бе познат само с едно негово стихотворение, недостатъчно оценено в историята на българската поезия, а също и неправилно определяно като ода за руския император Петър Велики. Ако се изхожда от съдържанието на стихотворението, то би трябвало да се счита като ода общо за Русия и би трябвало да носи надслов „Песен за Русия“. Тази песен, както е известно, той поместил в автобиографията си, писана през 1757 г. Може би песента за Русия да е писана тогава, по време на написването на автобиографията. Това е първа поетическа творба, написана от български книжовник и имаща не религиозен, а светски характер. Тя е свързана с бойната слава на руското оръжие, победило не малко иноверци. Бойната тематика е втора характерна особеност на одата, свързана с остро чувствувани нужди в обществения живот на все повече пробуждащите се и ставащи все по-активни южни славяни. Партениевата „Песен за Русия“ се състои от шест четиристишни строфи, стиховете са шестосрични (с незначителни отклонения), написани в хореична стъпка. Въведена е също рима между втория и четвъртия стих. Стихотворението действува ударно, приповдигнато. За това спомага преди всичко неговата тема, а също и стилно-езиковите му достойнства.

Второ днес познато стихотворение на Партений Павлович е една прослава на сръбски крале. Доскоро това стихотворение не беше известно като творба на Партений, макар текстът му да е обнародван още през 1910 г. от Беню Цонев.[1] То се намира в ръкопис № 267 на Софийската народна библиотека. Стихотворението е написано курсивно на последния бял лист, прибавен при подвързията на ръкописа, който съдържа служба и житие на крал Стефан Урош, житие на кралица-монахиня Елена, житие на крал Стефан Драгутин и родослов на сръбски владетели. Ръкописът е от XVI—XVII в.

Приписката на Партений, оставена към Рилския хрисовул на цар Иван Шишман, бе ключът за определяне на въпросното стихотворение като творба на Партений. Съпоставката на двата почерка не оставя никакво съмнение за това, че приписката и стихотворението са писани от една и съща ръка. Тази констатация обогатява нашата представа за духовния образ на Партений, разкрива по-пълно интересите и проявите му като книжовник. От този факт смело може да се направи извод, че Партений не е автор само на познатите две стихотворения, а ще е написал и други, които след време, при по-системно преглеждане на старославянски ръкописни и печатни книги (напр. в Рилския манастир, Софийската народна библиотека, Белград и др.), както и на архива на Карловечката архиепископия, биха се открили. Това предстои като задача на нашата наука.

Това стихотворение-прослава Партений написал, както сам означил в приписка на латински език, на 11 май 1733 г. в манастира Николай Чудотворец-

[1] Опис I, стр. 171.

„Haec scripsi in convento sancti Nicolai Miraculosi 1733 maii 24". Манастири на името на този светец има немалко, поради което трудно е сега да се уточни къде Партений е писал въпросното стихотворение. Ако се съди по съдържанието на ръкописа — съчинения все за сръбски владетели — би трябвало да се допусне, че той (ръкописът) е писан в сръбски земи, а следователно да се предполага, че и манастирът свети Николай Чудотворец, дето Партений го намерил, спада също към тези земи. Разбира се, никак не е изключено манастирът да е бил из нашите земи. Толкова повече е правдоподобно такова предположение, като се вземе под внимание обстоятелството, че именно през 1733—1734 г. Партений пътува из България. Съгласно бележката му към ръкопис в Черепишкия манастир, в този манастир той е бил през месец юни 1733 г. А стихотворението е означено с дата 24 май същата 1733 г. Близки на Черепишкия манастир са манастирите Батулийски и Сеславски, посветени на Николай Чудотворец. Може би, отивайки или връщайки се от Черепишкия манастир, Партений е посетил някой от тези манастири, дето е намерил ръкописа и написал стихотворението. От по-късни приписки към ръкописа се вижда, че той е бил в София през 1845 г.

След като прочел поместените в ръкописа съчинения за сръбски крале, Партений почувствувал нужда да изрази възторга си от техния живот и дело, да ги посочи като пример за подражание, да ги помоли за помощ от нападенията на „языкоболий лестивных еретиковь"... Важна е последната негова фраза, която изразява вярност към делото на величаните дейци:

Аще бо и часто согрешаемъ,
обаче от васъ никогда же отступаемъ.

Стихотворението има четири куплета, всеки по четири стиха. Стиховете не са ритмични, нито пък е спазен еднакъв брой срички; имат съседна рима. Някои стилни средства (епитети, сравнения, контраст) създават известно лирично настроение, обхванало твореца. Ето и самата прослава:

Блаженства и славы сподобисте ся, славни,
Яко Христу богу работасте, прехвалнии.
Иго его въ малѣ понесосте,
тѣмъ же въ рай купно внидосте.

Небесныхъ вѣнцовъ тезоименити
Στέφανοι πολύτίμοι γρανοπολῖτας
Вы яко звѣзди присно сияющий,
на тверди церковнѣй вѣрныхъ озаряющий.

И здѣ царства наследисте ся,
и тамо царски веселисте ся.
Но яко на земли всѣхъ помиловасте,
сице и от вышныхъ насъ возбраняйте.

От нападений и озлоблений языковъ
и языкоболий лестивныхъ еретиковъ.
Аще бо и часто согрѣшаемъ,
обаче от васъ никогда же отступаемъ.[1]

[1] При печатането на текста внасям следните буквени замени: і=и; ѧ=я; ѡ=о; ꙋ=у; ѕ=з; ҁ=я.

Десетилетия по-късно Дойно Граматик от Елена продължава поетическата практика на Партений; през 1784 г. той, както вече казах, помества в своя препис на „История славяноболгарская“ две песни, свързани с военните подвизи на цар Крум и с цар Самуил. И в това отношение следователно Партений е първоначинател. Той е далечен предходник на новобългарската поезия, която здраво свързва с актуални нужди на своето време, определено я насочва към служба на живота (воспѣвати, пѣти); и толкова по-ясно става това, като се вземе под внимание фактът, че песента му за Русия има борческа (военна) тематика. За голямо съжаление прекрасната инициатива на Партений не намерила продължител; една от причините за това ще да е и обстоятелството, че наскоро след смъртта му никой измежду българите не се издигнал и не добил такава висока култура, каквато имал той. След Партений у нас продължило да се шири средновековното религиозно стихотворство, ссновно различаващо се от духа и стиха на нашия пръв светски поет.

Поетическото творчество на Партений Павлович дава основание да се говори за българска поезия през XVIII в., за свързване на поезията с важни задачи на живота, за емоционално отношение към лични и обществени прояви на живота. Стихотворенията му се отличават от обикнатите преди това (и даже и по негово време) тривиални църковно-религиозни стихове не само по тематика, но и по особености на тяхното изграждане — строфа, рима, стъпка (макар с известни нарушения). А това са характерни особености на поезията от по-ново време. Като е дума за поетическите занимания на Партений също не бива да се забравя, че той е превел от гръцки на черковнославянски език една „Ода за второто Христово пришествие“, написана от гръцкия император Лъв Премъдри. Одата, претърпяла две издания (1760 и 1763 г.), е позната само библиографски, поради което нещо определено за нейните художествени достойнства не мога да кажа.

При по-нататъшни издирвания из наши ръкописи от XVIII в. никак не е изключена възможността да се открият и други стихотворения, подобни на Партениевите. Ясно е следователно, че въпросът за началото на новобългарската поезия трябва да се преразгледа, като безусловно се свърже с появилите се поетични творби в нашата литература през XVIII в. Това е и фактически, и методологически правилно. Такава постановка дава по-ярка и по-пълна представа за българската литература от онази епоха; покрай доминиращите средновековни форми и съдържание почват да се явяват нови елементи, които именно обуславят нейното развитие в следващите десетилетия.

ИЗ ЖИВОТА НА ПЕТКО Р. СЛАВЕЙКОВ В ЦАРИГРАД И ОДРИН

Димо Минев

В Окръжния държавен архив — В. Търново се намира един „Дневник на Панайот Василев Типографов“ (Фонд 65, архивна единица 221), в който откриваме интересни сведения за общественика и учителя Петко Р. Славейков. Авторът на тоя дневник е описал накратко живота си и предназначава писаното за своите наследници. Той е роден в Търново през март 1854 г. Учил се до първи клас и през 1866 г., когато умрял баща му, напуснал училището. Майка му го дала да учи абаджийския занаят, на който той чиракувал 4—5 месеца. Тогава той се запознал с П. Р. Славейков и следният откъс от неговия дневник разказва за връзките на Панайот В. Типографов със Славейков в Цариград и Одрин.

„През лятото на 1867 г. дойде в Търново Петко Рачов Славейков (същи брат на кръстника ми Панайот Рачев, казанджията) и с още 2—3 момчета от гр. Трявна

и заедно със сина му Рача П. Славейков, ма взема при себе си и след 3—4 дни отпътувахме за Цариград през Русе и Варна: с кираджийски коне до гр. Русе, отгдето с трена (Барон Хиршовата железница), придружени от Русе от Г-на Драган Цанков (бивш български министър, русофил) заминавахме за гр. Варна и, преди да стигнем във Варна, при пътуването с трена, по искането на Драган Цанков и със съгласието на П. Р. Славейков, преименуваха ме и ме нарекоха от Панайот на Петко (на името на кръстника ми Петко Р. Славейков, понеже името Панайот било гръцко, а Петко — българско).

От Варна вечерта, часа около 6—7, с австрийския параход заминахме за Цариград, гдето стигнахме на другия ден сутринта, часа около 5—6, и след слизането ни от парахода в Цариград, при Серкеджи-скелеси, отведоха ни на квартира при печатницата на П. Р. Славейков, на Одун-капия, гдето живях няколко години, като почнах занаята словослагател в печатницата. Аз схванах и научих тоя занаят в кратко време и станах добър работник словослагател и печатар".

По-нататък летописецът разправя, че той наредил буквите на фермана, според който се учредила самостоятелна българска църква (1870 г.), издаден на български „с иждивението на П. Р. Славейков".

„След Пруско-френската война в 1871 г. П. Р. Славейков бе заподозрян от турската власт за съучастник в Букурещкия революционен комитет, печатницата му бе затворена и запечатана от турската власт и всичката негова архива и кореспонденция и др. книжа бяха отнесени с чували в турската правителствена цензура, както и самия него (П. Р. Славейков), така и нази, 7—8 работника словослагатели от печатницата му, заедно с неговия син Рача и прислужницата му Катерина Стойова, търновчанка, ни отведоха в полицията (Паша-капусу) и арестуваха, гдето престояхме около десетина дена и ни освободиха всички след няколко разпитвания и по нямане на улики за престъпление или участие в комитетски работи в Букурещкия революционен комитет, пуснаха ни.

Тая печатница се унищожи съвършено и на Славейкова не се позволяваше да бъде вече вестникар, освен да прави даскалък и той бе принуден да стане учител. По искането на Екзархията той бе назначен такъв в гр. Одрин (Едирне), гдето замина, като взема и мене със себе си за ученик и за учител на малките деца от отделенията.

С нас бяха и учениците от българското в Цариград училище — пак за ученици — а именно Спиро Гулабчев (сега книжар в гр. Русе), Андрея Башев (сега ловчански жител), Трайчо Китанчев (умрял в София), Георги Измирлиев (обесен в гр. Горна Оряховица в турско време като революционер) — всички от Македония.

В Едирне много ни преследваше гръцкият владика и много ни пречеше. Постоянно имахме неприятности от турската власт, по искането на гръцкия владика, но по умението на учителя ни П. Р. Славейков, властта нищо не можеше да ни направи, както и самият гръцки владика.

В Едирне имаше българи на служба в кавалерията на турската армия, съставляюща един баталион и називаема „инат-казаклар", които като българи и чувствителни и за инат на гръцкия владика, всяка неделя ни викаха — нас учениците (освен Славейкова) да ходим на черкова в махалата „Сарък-мегдан", близо до казармата, и ни караха да четем в черковата на български, като принуждаваха попа, българин гръкоманин, да чете евангелието на караманлийски (турски език), а не на гръцки, а ний апостола казвахме на български език и на това искане на войниците българи гръцкият владика не можеше да ни напакости и попречи в нищо, понеже турската власт в Едирне казваше му (на владиката), „че това го иска царския аскер" (подчертаното е все от автора. Д. М.) и като христи-

яни и българи и те могат и са свободни да си служат на вярата, ако и да са на турска военна служба.

И тъй ний, в продължение на една учебна година изкарахме и се борихме против гръцките щения много отлично, след което се завърнахме в Цариград".

Летописецът след това напуснал словослагателството, заминал за Влашко, участвувал в Сръбско-турската война и сетне в българското опълчение.

В тия спомени са важни няколко факта. От тях се установява датата на едно от идванията на Славейков от Цариград в Трявна и Търново — 1867 г. Петко Р. Славейков се бил установил в Цариград през 1864 г., а жена му и децата стояли в Трявна. „През две, през три години баща ни си дохождаше от Цариград в Трявна", пише в спомените си синът му Рачо.[1]

Потвърждават се сведенията за причината, поради която П. Р. Славейков бил арестуван в Цариград и му било запретено да издава вестници — подозрение за участие в Букурещкия революционен комитет — и особено за учителстването му в Одрин през 1874 г.

В тия спомени е разкрито името и родното място на Славейковата прислужница, но същевременно и вдъхновителка в живота и творчеството му — Катерина Стойова, за която досега не се знаеше от где е.[2]

Авторката на статията Соня Баева пита: „Колко е стояла Катерина в затвора и кога е била освободена — не ни е известно" (там, стр. 18). Арестуваният заедно с нея Панайот В. Типографов уточнява, че в затвора „престояхме около десетина дена".

Панайот В. Типографов свидетелствува, че това арестуване на Славейкова довело до унищожение на печатницата му, до лишаването му от възможността да бъде по-нататък вестникар и че това обстоятелство го върнало към учителското поприще в големия град Одрин, населен с доста българи.

До скоро не се знаеха кои са били учениците, които Славейков завел от Цариград в Одрин да му помагат в училището. Димитър Благоев, един от тях, пише в спомените си, че били „неколцина", без да посочи някое име.[3]

Новооткрити документи дават имената на 12 Славейкови ученици в Одрин, между които обаче не се намират имената на Андрей Башев, Трайко Китанчев и Георги Измирлиев. Едно от имената на учениците е погрешно разчетено и неправилно изтълкувано: Стиру поп Костов е представено за Стерйо п. Костов, а в случая се касае за известния учител и книгоиздател Спиро Гулабчев.[4]

Тъй че спомените на П. В. Типографов допълват списъка на учениците, придружили Славейкова в Одрин. Някои от тях по-късно са се проявили като видни учители, общественици и революционери.

Славейков в писмо от Одрин (август 1874 г.) до екзархийския протосингел Йосиф описва трудностите, които спъвали дейността му там: заспалостта на българите, гръцките интриги и противодействието на униатите[5], но нищо не говори за подкрепата, която са оказвали българските кавалеристи в турската армия — „инат-казаклар" — за които П. В. Типографов дава ценни сведения, каквито не се намират и в най-новите изследвания на Славейковия живот[6].

---

[1] Р. Славейков, Петко Рачов Славейков. Очерк за живота му и спомени за него, София. Хемус. 1927 г. стр. 27.

[2] Соня Баева, Една страница от живота на П. Р. Славейков. Литературна мисъл. Год. VI. 1962, кн. 6, стр. 15 и сл.

[3] Д. Благоев, Кратки бележки из моя живот. София, 1945 г. стр. 12.

[4] Иван Орманджиев, Нови данни за Д. Благоев и съучениците му в Одрин през учебната 1874/1875 г. Исторически преглед. Год. XVIII. 1962 г. кн. 3, стр. 80, 90.

[5] Ив. П. Орманджиев, Нови данни за биографията на Д. Благоев. Исторически преглед. Год. XIII. 1957 г. кн. 2, стр. 72—83. Също у Ив. П. Орманджиев и д-р Ив. П. Пенаков, Д-р Петър Берон и Одринската българска мъжка гимназия „Д-р Петър Берон". София. БАН. 1958 г., стр. 238.

[6] Светослава Славейкова, Петко Р. Славейков. Биографичен очерк. София. Български писател. 1959 г.

Тия кратки спомени на Панайот В. Типографов следователно осветляват два момента от бурния живот на П. Р. Славейков и допълват оскъдните данни, с каквито досега мемоарната книжнина разполага за тоя период от живота му и в това се състои тяхната историческа и литературна цена.

СРЕЩИ С НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Борис Делчев

1

Всеки път, когато вдигна очи към лавицата с книги, където пазя всичко онова, без което ми е трудно да си представя моето всекидневие, погледът ми неволно пада върху една малка стихосбирка с гълъбов цвят, избеляла вече от годините, която носи познатото заглавие „Птици в нощта“. Оцеляла по чудо от бомбардировките и от безкрайните пътешествия от жилище в жилище, тази стихосбирка с корица сецесион, на която върху голяма буква П се възправя със спокойна самоувереност птицата на мъдростта, контрастира някак необичайно със своите пъстри млади посестрими и се спотайва между тях с една малко старомодна свенливост, не особено присъща на нашето време. Родена в друга епоха, много различна от сегашната, тя идва със своето присъствие не само да възкреси в съзнанието ми един отминал етап на нашата литература, а и да ми напомни за моя пръв контакт с Николай Лилиев — един от поетите, които оказаха известно влияние върху духовната биография на моето поколение.

И днес още, в късните часове на деня, когато слънцето се спусне над Люлин и умората ме тласне към мълчалива размисъл, аз често посягам към стихосбирката „Птици в нощта“, разтварям я и започвам бавно да прелиствам нейните пожълтели страници. Прелиствам ги и по един вече придобит навик погледът ми се задържа най-дълго на последната страница, където редом до моя подпис, придружен с точната дата кога за първи път е прочетена книгата, намирам подписите и на неколцина някогашни мои съученици, които проявяваха интерес към изкуството и не можеха да живеят без поезия. След мене всеки от тях по свой начин е дал воля на своето отношение към прочетеното и поради липса на друга възможност го е изразил със знаците на една кабалистическа графика, чийто смисъл е не винаги трудно да се разбере. Така, без да ща, всеки път, когато разтворя първата стихосбирка на Николай Лилиев, аз се виждам въвлечен в един отдавнашен разговор с поета, незаглъхнал напълно и днес — един разговор, в който се редуват съгласието и несъгласието, възторгът и мълчаливата сдържана уговорка към неговото поетическо дело.

Ето една спокойна изящна черта под стиховете „Но аз ще разкъсам скрепений печат на своя затвор — непознат и позорен...“ Очевидно тези стихове са изтълкувани като опоетизиран стремеж за освобождаване от наложените обществени условности на онзи свят, в който бяхме заставени да живеем — стремеж, който беше неотделим от нашите тогавашни мечтания, и това легато с химически молив придобива вече един съвсем определен смисъл. Изразено с думи, то би звучало приблизително така: „Поете, ти даваш израз и на моите вълнения.“ А на две други места, до стиховете „Във тоя век на хищно изтребление“ и „светът е далечен, престъпен и тъп“ намирам удивителен и след това въпросителен знак, което означава съгласие и несъгласие едновременно. Наистина, гласи подтекстът, това е престъпен свят в един век на изтребление, но само той ли е — не съществува ли и неговата

противоотрова: онова, което дава смисъл и стойност на нашия живот и нашите надежди? А ето и дебелите подчертавания, нервните отвесни линии с надебелени краища отдолу, които означават „Не“ и се виждат навред, където се долавят истински или предполагаеми следи от индивидуализъм: „пия мълком забвение“, „утехата: да бъдеш сам...“, „не съм за тук, не съм за вас — о, бедни, бедни хора“. Те са се струпали особено изобилно върху стихотворението „Тълпите“, което по наша преценка ще е възбуждало много несъгласия с обществените ни изисквания към поезията, тогава не по-малко категорични от днес и сигурно много по-елементарни.

Такава беше нашата първа среща с Николай Лилиев. И мисля, че тя изразяваше не само случайните настроения на една група млади хора, а и съкровените възгледи на едно поколение, което идваше на смяна.

Родени в един момент на обществен завой, когато идеалът за справедливост беше слязъл от задоблачните сфери и беше се превърнал в практическа задача на епохата, ние чувствувахме потреба от такова слово, което можеше най-добре да отговори на нашите мечти за преустройство на света и по една вътрешна повеля издигнахме за свой поет Смирненски. Същевременно обаче ние намирахме известно удовлетворение на своите духовни търсения и в творчеството на редица други поети, между които Лилиев не беше на последно място: по свой начин и те даваха храна на нашите копнежи. И наистина, макар да изглежда невероятно, първият рефлекс в поезията на Смирненски и Лилиев е един и същ. Това е неудовлетворението от света, в който живееха и стремежът да се издигнат над него в името на един хуманитарен идеал: тук те се сближават донякъде и ние следвахме както единия, тъй и другия без никаква вътрешна задръжка. Но докато Смирненски се отделя от отречената реалност в името на една друга, зародена в утробата ѝ като нейно отрицание, и така ни насочва към осъществимото, Лилиев ни потопява в един пречистен дестилат на тази реалност, нейно неуловимо естетическо сияние, без необходимото социално покритие, който не извежда към никаква земна надежда. И естествено този свят на илюзорност, изграден с много изящни езикови средства, който предразполага към спокойно съзерцание, не можеше да удовлетвори една младост, призвана за дело и тя спореше с него дори и тогава, когато намираше в поезията му отклик от своите настроения. Поради това, за разлика от Смирненски, тогава вече покойник, за когото имахме чувството, че е между нас, Николай Лилиев ни изглеждаше от друг свят. Макар да четях това, което пишеше, и да знаех, че взема участие в литературния живот (тогава той беше член от редакционната колегия на списание „Златорог“), нещо в мене негодуваше срещу очевидността и аз се стеснявах да повярвам, че той беше наш съвременник. Затова навярно и по-късно, когато София ми разтвори своите врати, аз не проявих усилия да го зърна, макар като всеки млад литератор да проявявах интерес към живите творци и за тази цел да посещавах не само прочутата някога сладкарница „Цар Освободител“, а и другите места, където се събираха писатели. И все пак случаят наложи по-късно не само да срещна Лилиев и да се запозная с него, но дори през последните години от живота му, поради моя безтактност, да вляза по един особен повод в открито пререкание с него — в пререкание с този, който не можеше да понася каквито и да било житейски разпри с хората.

Сега обаче, когато насочвам вниманието си към този случай, в паметта ми възникват и някои други дребни спомени, които може би не е излишно да споделя. Нали много често човек проличава и в онова, което на пръв поглед изглежда незабележимо?

2

В един от ранните пролетни дни на 1945 г., не знам вече по какъв повод, бяхме ходили с Гьончо Белев в Съюза на писателите, който се помещаваше тогава в две стаи на улица „Леге“. Свършихме си работата и понеже пътят ни беше в една

посока, тръгнахме заедно с намерение да се поразходим пешком и да се порадваме на хубавото време. Излязохме по „Алабин“, завихме по „Левски“ и покрай градската градина бавно се отправихме към „Цар Освободител“ (сега булевард „Руски“), с намерение да се отбием в някое кафене и след това да се приберем за обед в къщи. Верен на своя нрав, Гьончо беше започнал да разказва някаква смешна история, която ме развесели и ме потопи изведнъж в познатата негова атмосфера. Когато обаче се изравнихме с театъра и понечихме да минем от другата страна на улицата, той се поколеба за миг, прекъсна своя разказ и издаде едно от онези възклицания на изненада, които не могат да се предадат с никакви писмени знаци. След това, като ме улови леко за рамото, сякаш се страхуваше да не побегна, повлече ме напред и каза:

— Ела да те запозная с Николай Лилиев.

И наистина, по тесния плочник между театралната сграда и платното на улица „Иван Вазов“, тъкмо пред стълбите за официалните ложи, с размерени бавни стъпки към нас се движеше познатата фигура на поета, която половин година преди това бях видял за първи път при някои не съвсем обикновени обстоятелства.

Още на Девети септември, тъкмо когато ме беше обладало непреодолимото чувство, че светът ми принадлежи, аз се огледах и видях не без изумление, че не разполагах с неща много по-малки и същевременно много по-лесно постижими от онова, което бяхме вече извоювали. По-рано, увлечен от мечти по голямото, почти не бях забелязал, че в стаята, която обитавах временно, нямаше не само достатъчно светлина и необходимите елементарни удобства, а нямаше и такива банални вещи като маса и стол, без които един литератор е немислим. А при това аз влизах вече в редакцията на вестник „Литературен фронт“, който отначалао също не разполагаше с установено „местожителство“, и имах редакционни задължения, на които трябваше да отговоря. Така в стремежа си да намеря един кът за работа, не знам по каква странна прищевка на случая, аз се озовах в Народния театър, станал по това време средище на доста пъстра интелектуалска маса.

Народният театър, както и повечето големи здания на столицата, също не беше пощаден от големите англо-американски бомбардировки от началото на годината. За щастие обаче, той беше засегнат сравнително малко (само южната част на зрителната зала) и всичките му служебни помещения бяха останали здрави и невредими. Поради това в онези дни на разруха артистите се оказаха по-щастливи от другите хора на изкуството: имаха поне свой дом и свой терен. И наистина дворът на театъра се беше превърнал в място за срещи, а малката зала над задния вход, достъпна тогава за всички, беше добила някакъв неопределен вид — нещо средно между явка, обществена читалня и генералщабно помещение на бездомни интелектуалци. Тук именно попаднах и аз и тук, около голямата правоъгълна маса по средата, установих за известно време своето разнебитено литературно стопанство.

Този, който познава само мирновременната обстановка, трудно може да си представи какво представляваше в онзи момент нашият пръв национален театър. Това беше някакво кошерище, някакъв съвременен ноев ковчег, който пръщеше от напрежение и менеше всяка минута своя вид и своя човешки състав. Тук непрекъснато пристигаха евакуирани актьори от провинцията с подковани обуща и тежки раници на гърба, оставаха багажа си в залата над задния вход и като разпитваха за едно-друго, изчезваха неизвестно къде. В тази зала се водеха разговори, правеха се всевъзможни заседания, пишеха се телеграми, писма и статии за вестниците. Уморени хора почиваха в кожените канапета или се разхождаха напред-назад в очакване да се срещнат със свои познати и да уредят не знам какви належащи въпроси. В различните часове на деня тук можеше да се види набитата стройна фигура на Трандафилов, да се очертае за момент в правоъгълника на вратата волтеровският профил на Кисимов или да се доловят спокойните отмерени стъпки на Масалитинов,

който идваше следобеда, заемаше креслото в ъглъла и спеше като младенец, без да се смущава от шума и от присъствието на непознати хора. Тук всичко вреше, всичко се движеше, всичко беше пропито от онзи дух на припряно безредие, който съпътствува неотменно появата на новото. И ето че дори в тези дни, когато хаосът изглеждаше непобедим, намери се един човек, който за учудване на непосветените като мене, не се поддаде на общото възбуждение. С една упорита систематичност, малко необяснима за момента, той идваше в театъра и си отиваше точно в установеното време, за да заключи своето присъствие в законно осветените часове (от осем до дванайсет и от два до шест) и да напомни за един накърнен ритъм, временно забравен от всички. Съсредоточен в себе си, сякаш нищо не беше се случило, този човек с отмерени делови движения контрастираше на цялата обстановка и макар да престояваше най-продължително в театъра, оставаше вън от шумното му всекидневие и на пръв поглед отсъствуваше от него. Беше достатъчна обаче малка наблюдателност, за да се разбере и от погледите, които го съпътствуваха, и от уважението, с което беше обкръжен, и от откъслечните тихи думи, които разменяха с него, че той беше някакво духовно средище, някакъв невидим магнит, който със своята притегателна сила привеждаше в движение разпръснатите части на театралния механизъм. Без да питам никого, още в онзи първи ден на моето преселване аз разбрах, че това беше драматургът на театъра и чух да се произнася едно отдавна познато име: Николай Лилиев.

Така ми се беше мернал поетът в онези първи дни на свободата, когато изтерзана София не можеше да се съвземе от своето опиянение. Скоро обаче нещата започнаха бавно да се нормализират, хората намериха своята естествена среда и аз вече не само не го видях, но дори бях и забравил някогашните си първи впечатления от него. И ето че в онзи ранен пролетен ден, когато Гьончо Белев произнесе името му и ние се спряхме пред театъра да го дочакаме, неотдавнашният спомен изплава неочаквано в съзнанието ми и за момент аз добих впечатление, че ми предстоеше да се видя със свой познат. И въпреки това, без да бъда от стеснителните, обладава ме някакво непреодолимо смущение — смущение от срещата с големия човек, безкрайно несъизмерим с тебе, чието присъствие, дори и когато те изпълва със суета, че си се допрял за момент до славата, обикновено подсилва съзнанието ти за непълноценност и събужда в тебе чувството за незаслужено оказано внимание.

Николай Лилиев се приближи до нас и като забеляза своя стар приятел, по лицето му се очерта лека, почти скъперническа усмивка. Напротив, Гьончо Белев, който беше успял на бърза ръка да довърши подетата забавна история, весело възбуден, направи две крачки към него и му заговори съвсем свойски — така, както се говори на много близък човек:

— Къде се губиш, бе Николае? Никакъв те няма. Струва ми се, че не сме се виждали от Балканската война, — и му протегна ръка.

Но Лилиев, учтиво сдържан, не се поддаде на неговия внезапен порив. Като продължаваше да се усмихва свенливо, с вид на човек, който се извинява, той произнесе бавно и ясно, така че всеки звук се чуваше съвсем отчетливо:

— Нали знаеш, работя, занимавам се с театъра. Такава ми е службата.

Но Гьончо сякаш не обърна внимание на неговите думи и с лека припряност, малко несвойствена на характера му, се помъчи да догони мисълта си:

— Срещам вчера Гюро и се заприказахме. Какво стана с нас, защо се пръснахме? Уж сме живи и здрави, уж сме в София, пък не се виждаме никакви. А защо да не се срещнем, защо да не се разговорим като в младите години?

Все така учтиво приветлив, Лилиев го гледаше внимателно, но без израз на споделено съгласие. Той го почака да спре и с един почти равнодушен тон, който беше заличил усмивката от лицето му, произнесе с примирение:

— Може, защо не? Съберете се, елате при мене. Аз съм винаги в театъра.

Миг след това, като човек, който е забравил нещо важно, Гьончо ме потърси с поглед, и като видя да се приближавам, обърна се към Лилиев:

— Извинявай, да ти представя... — и произнесе името ми.

Николай Лилиев протегна ръка и по лицето му отново се появи предишната сдържана ласкавост. Очевидно, като не желаеше да се обвързва с обещание за една бъдеща среща с някогашните си приятели, той беше изпитал облекчение, че намери повод да промени темата на разговора. Без да съм искал, такъв повод давах аз. И наистина, като се освободи за момент от предложението на Гьончо, Николай Лилиев се обърна към мене и ме заговори така, както разговарят възпитаните хора с подчертано чувство за достойнство: достатъчно внимателно, за да не прояви какъвто и да било белег на незачитане, но и достатъчно сдържано, за да те държи на необходимото разстояние. Пестелив на думите, той се задоволи да каже, че бил чувал за мене, знаел името ми и следял моите статии в печата.

Човек е устроен така, че му е приятно да бъде забелязан — приятно му е още повече да срещне отзвук на онова, което върши и смята за свое призвание. Но ако е достатъчно трезвен и обладава що-годе чувство за мярка, той отдава значение само на онези похвали, които имат някакво съответствие с действителността и поне видимо носят белег на правдоподобие. А в думите на Лилиев, както ми се стори, нямаше и помен от такова нещо.

През онези години аз наистина често пишех и публикувах статии във всекидневния и литературен печат. И макар тогава да ги смятах по-малко незначителни от днес (днес, като помисля за тях — изпитвам непреодолимо стеснение), не можех да допусна нито за миг, че един от нашите изтъкнати поети, който живее в своя затворен поетически свят ще им обърне някакво внимание и не стига това — ще запомни името на автора. Ето защо думите на Лилиев, макар и произнесени много непринудено, ми прозвучаха като най-обикновено ласкателство и събудиха у мене едно чувство ако не на неприятност, то поне на вътрешно неудобство. И това чувство, както ми се струва сега, трябва да е било доста силно. Не случайно, като се сбогувахме и тръгнахме към Министерството на войната, аз не се стърпях и поделих с Гьончо Белев моментно преживяното. За изненада обаче, той не само не се съгласи с онова, което ми изглеждаше очевидно, но започна да говори за Лилиев така, като че ли го отбраняваше от някаква несправедлива нападка.

— Ти не познаваш Николай — разприказва се Гьончо. — Той е ергенин човек: няма жена, няма деца и както виждаш, избягва да се среща дори с приятелите си. Съзнанието му е свободно от житейски грижи и цялото му внимание е насочено към театъра и литературата. Той е от онези хора, които всичко четат и всичко помнят — следи всички излезли книги, познава по име дори и незначителните млади писатели.

По-късно, в един приятелски разговор, Ламар ми разказа някои любопитни подробности, които ме изненадаха и потвърдиха, от друга страна, изреченото някога от Гьончо Белев.

Преди Първата световна война Николай Лилиев му бил учител в Свищовската търговска гимназия и му преподавал два предмета, които трудно могат да се съчетаят с поетическото призвание: счетоводство и икономическа география. И ги преподавал не как да е — не за да изпълни едно служебно задължение, а с цялата грижа на добър специалист. Той помнел с абсолютна точност многобройните таблици и за най-голяма изненада на учениците, изпълвал черната дъска със стотици цифри, без да погледне нито веднъж в учебника.

— Срещам го наскоро — казва Ламар — и му думам: „Е, учителю, остарях-ме.“ Остаряхме, ама той се държи и всичко помни: кой ученик на кой чин е седял, трите му имена и в кой учебен срок не е отговорил както трябва. Дяволска работа — не можеш да го разбереш този човек.

По-късно аз имах случай да видя Николай Лилиев още няколко пъти, вече в друга среда, за сравнително по-дълго време и да забележа в характера му някои черти, за които по-рано бяха слушал, но нямах лични впечатления.

Една сутрин, около две седмици след случайната среща на улица „Левски", по телефона ми се обади един от режисьорите на Народния театър, който работеше върху постановката на нова пиеса, и ме покани да присъствувам на следващата репетиция. Не знам на какво дължех това внимание — дали, че ме смяташе за свой приятел или заради служебното ми положение (тогава аз бях помощник заведующ сектор в Централния комитет), но той настояваше много енергично и се наложи да отстъпя, макар да смятах присъствието си за съвършено излишно. Така в точно установения час аз пристигнах в театъра и пред вратата на една от малките репетиционни зали, където беше уговорено да се явя, неочаквано се натъкнах на Николай Лилиев тъкмо в момента, когато се гласеше да влезе. Като ме видя, той кимна с глава в отговор на поздрава ми, открехна вратата и с леко отдръпване назад ми стори път да мина пред него. Смутен от това незаслужено внимание, което не държи сметка за дължимата почит към възрастта и ранга, аз напарвих усилие да отговоря на учтивостта с учтивост, но вместо това, навярно поради изненадата, дадох външен израз на една упоритост, която не е най-добър белег на добро възпитание. Лилиев ме погледна изпитателно, но не се стъписа и за миг остана неподвижен като човек, който обмисля постъпките си и набира сили да се съпротивлява. За щастие, в този момент зад нас се скупчиха неколцина млади актьори и той, видял неудобството, което се създаваше, направи знак за извинение и влезе в залата. След него влязохме и ние.

Определеният час беше ударил, всички бяха пристигнали и след настъпилата малка суетня, неизбежна при всяко събиране на много хора, нямаше какво повече да се чака. Режисьорът и актьорите насядаха в правоъгълник около масата, поканените от двете страни зад тях и отведнъж всички се смълчаха. Репетицията започваше. В продължение на три часа, с едно малко прекъсване от няколко минути, режисьорът се мъчеше да намери ключ към мисълта и епохата на автора (репетираше се класическа творба), а артистите задаваха въпроси и по негово указание четяха текста на пиесата. На нас, неколцината поканени, ни оставаше да следим само едно: как се ражда една постановка. Застанал обаче лице с лице срещу Лилиев, като реех разсеян поглед из залата, аз често поглеждах и към него. Така, без да съм търсил случай за това, аз добих някои впечатления, които дойдоха да допълнят представата ми за поета.

Спомням си и сега как Лилиев седна на стола, скръсти ръце и като преодоляваше с видимо напрежение на волята своя несигурен слух, започна да следи много внимателно всичко, което ставаше около репетиционната маса. В продължение на тези три часа той не се помръдна, не направи нито едно движение на умора и не промълви нито дума, макар и режисьорът, и актьорите да го обсипваха с въпросителни погледи, в които заедно с уважението личеше и надеждата да сподели с тях онова, което мислеше. Но Лилиев гледаше съсредоточено пред себе си и мълчеше с вид на човек, който е решил да остане незабелязан на всяка цена. Случи се обаче така, че на края все пак и той трябваше да проговори.

В момента, когато беше произнесен и последният текст, но краят на репетицията още не беше обявен, режисьорът се обърна внезапно към Лилиев и го попита не помня какво във връзка с някаква историческа справка за автора и пиесата. Изненадан от този неочакван пряк въпрос, Лилиев трепна, обърна се към него с един почти умолителен поглед и секунда-две не знаеше какво да отвърне. С цялото си държане той мълчаливо се окайваше: „Защо ме питате, моля ви се — не можете ли

и сами да си отговорите?“ Тогава аз не го познавах добре и допуснах, че това стеснително уговаряне на един човек като него се дължеше навярно не на друго, а на страх, че не беше достатъчно подготовен. Когато обаче преодоля своята нерешителност и заговори, оказа се, че не беше така. За няколко минути, докато отговаряше на поставения въпрос, Лилиев се позова на важни литературни източници, приведе някои интересни мнения и така направи великолепна демонстрация не само на своята непогрешима памет, а и на обширните си познания по история на театъра. Стана ясно, че неговото присъствие не беше само акт на учтивост: преди да дойде на репетиция, той беше се запознал много грижливо с пиесата и с литературата върху нея.

Режисьорът обаче не се задоволи с това. Когато Лилиев млъкна, той го връхлетя с нов въпрос: а какво мислите за тези и тези сценични решения? Тук вече положението вземаше драматичен обрат: трябваше да се говори не за исторически установени неща, където можеш да се позовеш и на чужди мнения — трябваше да се вземе становище към работата на постановчика, към някои конкретни негови схващания. А това, разбира се, не беше лесно.

Видях, че по лицето на Лилиев мина някаква тъмна сянка, сякаш не бяха му поставили един обикновен въпрос, а бяха го ударили с камшик. Но да се замълчи беше вече невъзможно. Затова, като направи още един път усилие над себе си, Лилиев заговори, но този път потърси спасение не в авторитетни чужди мнения, а във формата на своето изказване. Той спомена едно от решенията на режисьора, за което беше дума, и попита: „Може би искате да кажете това и това?“ (А в действителност режисьорът поддържаше тъкмо противното). И, без да чака отговор, добави: „Според мен, имате право — така е.“ После се спря на едно друго решение и пак попита, но вече в отрицателна форма: „Навярно не това е същинската ви мисъл?“ (А същинската мисъл на режисьора и тук беше друга). И пак избърза, без да дочака отговор: „Да, съгласен съм с вас“. По този начин сценичните решения бяха насочени тъкмо в обратна посока на онази, която им беше дадена при репетицията. Като приписваше на режисьора обаче своята собствена мисъл, Лилиев даваше вид не че го опровергава, а тъкмо наопъки — че го следва. Така, без да замълчи мнението си и без да жертвува истината, той успя да заобиколи една необходимост, която му тежеше — да изтъкне своето разногласие с него.

Тази стеснителност на Лилиев, която го караше не само да не влиза в спор, но и да се уговаря без нужда и за някои най-незначителни неща, аз имах възможност да забележа наскоро след това и при някои следващи приближавания до него. Тя ми направи впечатление обаче и десет години по-късно при един малко по-особен случай, за който бих желал да разкажа: времето не беше изменило с нищо характера на човека.

Поради причини, които се оказаха по-силни от моята воля, през онези години аз се бях простил за известен период с дейната литературна работа и се примирих с една длъжност от по-друго естество — приех да стана началник на кабинета в Президиума на Народното събрание. А това ме задължаваше, покрай чисто административната работа, да участвувам и в някои официални прояви — главно онези, в които вземаше лично участие председателят. Така, вече като служебно лице, аз имах случай да наблюдавам Николай Лилиев и в деня (14 юни 1955), когато Георги Дамянов закачи на ревера му ордена, който му беше отреден във връзка с неговата седемдесетгодишнина — първото официално признание на заслугите му към българската литература и българския национален театър.

От практика знаех, че с изключение на малцината, които се смятат подценени и затова понякога не се отзовават на поканата, удостоените с признание обикновено се явяваха на официалното тържество в повишено настроение. Изпълнени с радост, че са получили очакваната морална равностойност на своите заслуги и своите усилия, много често те не успяват да обуздаят суетната гордост на поласкания, която

макар и напълно естествена при такива обстоятелства, нерядко възбужда нашите усмивки. Но както доволните, тъй и недоволните, независимо от разликата в преценките им, излизат от една и съща изходна точка — от съзнанието, че това, което се върши, се отнася до тях. Съвсем иначе беше погледнал на събитието Николай Лилиев. Той имаше вид на човек, изтръгнат внезапно от един друг свят и доведен там, сред земни хора със земни вълнения, за да му се засвидетелствува едно, според него, незаслужено внимание. Затова, за разлика от всички други, които бях наблюдавал, той не изпитваше нито радост, нито равнодушие, нито някаква мълчалива неудовлетвореност, а леко прикрит смут на стеснителен човек — смут от това, че трябваше да приеме нещо, което не му се дължи и може би не се отнася до него. „Мили хора — говореха умолително очите му, — защо смущавате моя свят, защо ме обременявате с незаслужена чест?“ И това смущение — грижливо, но несръчно прикривано — пролича особено силно, когато фоторепортерите го обляха с магнезиева светлина, за да запечатат акта на декорирането. В онзи момент, отделен от останалите хора, Лилиев беше по-безпомощен от всеки друг път и готов, както ми се стори, да плати скъпо, за да се спаси от издайническото око на телеобектива. За изненада обаче, няколко минути по-късно, когато официалната част беше завършена и последва неизбежният в такива случаи разговор на крака, с леко кимване на главата той даде знак на един от фотографите да ни направи обща снимка с него. Бях изненадан от този жест, който поне външно беше в противоречие със стремежа му да се отдели от конвейера на тържеството, без да остави каквато и да било следа от себе си, но улисан в служебни грижи, тогава не се запитах на какво се дължеше. Сега, като гледам снимката от онова време, която размотава кълбото на спомена, виждам, че изненадата ми е била съвършено неоснователна. Тук Лилиев има приблизително същото изражение, което имаше някога, по време на репетицията в Народния театър, когато трябваше да отговори на зададените му въпроси и се намира очевидно под напора на същите душевни подтици. И там, и тук, поставен в невъзможност да се оттегли незабелязано в себе си, той се мъчи да преодолее своята стеснителност от принудителното противопоставяне на другите чрез една мълчалива уговорка -- там чрез чуждото мнение, тук чрез чуждото присъствие. Той сякаш се извинява: „Виждам, удостоен съм незаслужено, но какво мога да направя? За това са виновни по-скоро онези, които ме обкръжават.“

Няколко дни преди случая, за който споменавам, като говореше за седемдесетгодишнината на поета, вестник „Литературен фронт“ пишеше в нарочна редакционна статия: „Поетическото дело на Николай Лилиев принадлежи към символизма, на чиято школа той е един от най-ярките и силни представители.“ И след това, без да се придържа към юбилейния повод, добавяше, че „някогашният творчески метод на поета е неприемлив за нашата днешна литература“. Както се вижда, като не се отричаха заслугите на поета в условен исторически план, те се отнасяха към една друга епоха, надживяна от времето, и неизбежно се поставяше в сянка положителното в неговото дело. Така Николай Лилиев, който не обичаше да го причисляват към символистите, но същевременно не обичаше да се брани от нападките и предпочиташе да изживява в себе си огорченията, както потвърждават някои от неговите близки, трябваше да прочете тази и някои други такива оценки гъкмо в дните на официалното му признаване. Затова, струва ми се, в случая той беше повлиян не само от своя навик да оттласква всяка проява на суета, а и от този конкретен повод: както става с всички хора, които не обичат да влизат в спор, чуждите уговорки бяха подсилили както неговата стеснителност, тъй и неговата вродена склонност да се уговаря при всеки допир с хората, още повече когато става дума за него.

Както показва опитът, много по-лесно е да издадеш една книга, отколкото да получиш признание за своето дело. За изненада обаче, не стана така с Николай Лилиев. Макар да беше почетена неговата седемдесетгодишнина, в онзи момент още не можеше да се мисли за едно ново издание на неговите стихотворения: пътят към тези стихотворения беше преграден от бодливата тел на още неизживените литературни догми. Нямаше какво — трябваше да се чака необходимия попътен вятър. И той се появи малко по-късно с осъждането на господствуващия до тогава култ към личността. Така в началото на 1957 г., вече при променена духовна атмосфера, издателство „Български писател“ се зае да включи в своя план един том избрана лирика от Лилиев и така да отговори на една отдавна назряла културна потреба. Когато вземаше това решение, редакторският съвет не се съмняваше нито за миг, че възможността да стигне до съзнанието на новия читател, който не го познаваше, щеше да достави голяма радост на поета. И практиката на издателството обаче, и литературната етика налагаха да вземем предварително и формалното съгласие на автора. За тази цел беше възложено на Илия Волен, негов близък и почитател на поезията му, да води разговор и да уточнят евентуално някои подробности по изданието. И Волен, който преди това настойчиво беше подкрепил възникналата идея, прие с готовност да се заеме с тази задача. Наскоро след това обаче, на едно от седмичните заседания, неочаквано за всички той заяви, че Лилиев не се е съгласил да му се издава каквато и да било книга. Бяхме много изненадани от този неоснователен отказ и не знаехме как да си го обясним. Оставаше да допуснем, че той се дължеше на някакво недоразумение. Затова се реши да се направят нови постъпки пред Лилиев, но вече от друг служител на издателството, който заема една по-представителна длъжност. И понеже по онова време аз бях главен редактор, тази задача падна върху мене.

Още на другия ден аз позвъних в Народния театър и помолих да ме свържат с Лилиев. Телефонистката каза „готово“, чу се някакъв тих мъжки глас, но не знам защо, без линията да се прекъсва, последва необичайно продължително мълчание. Техническа грешка — помислих си. И тъкмо да прекъсна, за да набера повторно номера, от другия край на жицата се чу отново мъжки глас, този път вече друг — по-ясен, но и някак по-плах, с лек диалектен изговор, както ми се стори. Не, наистина, станала е грешка — повторих в себе си. В този момент обаче гласът от другата страна произнесе съвсем ясно и дори повтори: „Тук е кабинетът на другаря Лилиев. Какво обичате?“ Недоумявах: какво можеше да бъде всичко това? На края, след едноминутна словесна престрелка, недоразумението беше отстранено. Оказа се, че наистина ми беше даден кабинетът на Лилиев, че самият Лилиев беше там и дори се беше обадил в началото, но сега вече по телефона говореше не той, а разсилният Антон. Стана повече от ясно: Лилиев, който не можеше да се довери на слуха си, беше намерил един по-особен начин да разговаря с онези, които му звънеха по телефона. Така с помощта на трето лице аз казах кой го търси, за какво и помолих да бъда приет от него. Макар и не много лесно, на края се разбрахме и срещата беше уточнена.

В уречения час — не помня вече дали същия или на следния ден — аз отидох в театъра, обадих се на пропуска и се заизкачвах по стълбата. Едвам стъпил на втория етаж, пред мене се показа разсилният Антон Ленков, изпратен очевидно от Лилиев. Той ме съпроводи до онази позната на мене врата, пред която години наред в нерешителност бяха заставали всички обидени в театъра, почука и, без да чака отговор, ме въведе в кабинета. Още с влизането ни Лилиев стана, протегна ми ръка и като направи няколко крачки да заобиколи бюрото, със сдържана усмивка ме покани да седна на голямото кожено канапе отсреща. След това постави на масич-

ката пред мене цигари и кибрит, седна на другия край на канапето и кимна на разсилния, който неизвестно защо продължаваше да стои прав посред кабинета. При този знак Антон взе един стол, постави го до Лилиев и седна нерешително на него, така че беше готов да стане всеки момент. В залисията си едвам тогава се сетих какво означаваше това и ми стана весело, но задържах усмивката си: предстоеше още един път да водим разговор чрез трето лице. Какво можех да направя — бях гост и трябваше да се съобразявам с изискванията на домакина.

Както казах, Илия Волен беше говорил вече с Лилиев, а и аз му съобщих по телефона за какво исках да го видя. Затова не се налагаше да обяснявам подробно каква беше моята мисия — можеше да мина направо на въпроса. Така именно и сторих, като се стараех да говоря колкото беше възможно по-равно и по-отчетливо.

— За вас, разбира се, не е тайна — казах аз, — че книгите ви отдавна вече са библиографска рядкост и не се намират дори в антикварните книжарници. А младият читател се интересува от вашата поезия и я търси. Сега, когато проявите на изкуството се преценяват от едно много по-широко гледище, съществува вече възможност да задоволим неговия интерес. Както знаете, ние сме набелязали един том избрани стихове от вас и бихме ви помолили да си дадете съгласието за това. Редакторският съвет вярва, че не ще ни откажете.

Лилиев ме гледаше много внимателно с изражение на непроницаем човек и само от време на време се обръщаше към Антон за помощ — да му повтори някоя дума или да уточни някоя несигурно схваната фраза. След като ме изслуша, както винаги в такива случаи, той направи видимо усилие над себе си и с една мъчителна деликатност, от която ти става съвестно да настояваш, тихо проговори:

— Какво да ви кажа? Говорите за моите стихове, искате да ги издавате. Много ви благодаря за вниманието. Но това е отдавна минала история. Какво могат да кажат на сегашния читател тези стихове? Нищо.

Това не беше най-лошият отговор, който очаквах.

И този път Лилиев излизаше от това, което бяха казали други: той просто повтаряше някои добре известни оценки за неговата поезия. Очевидно, за да се освободи от хипнозата на чуждите мнения, трябваше да измести разговора на друга плоскост. И като се стараех да се придържам към подетия тон на предупредителност, който се налагаше съвсем естествено при разговор с него, аз се помъчих да направя тъкмо това. Казах най-напред, че новият свят, който се ражда пред очите ни, трябва да бъде един свят на красота, а не само на обществено преустройство, както се мисли понякога. Той не се отказва не само от наследената техника — той не може да се откаже и от естетическите завоевания на миналото. Така погледнато, неговата поезия, както и поезията на други творци от онази епоха, без да излиза от определена социална задача, е необходима на съвременния читател като копнеж към нещо непознато, различно от досадата на делничността, като нещо неизречено преди това, което изразява нови отсенки на мисълта и придава нова красота на българската поетическа реч.

— Все пак, трудно ми е да се съглася с вашето предложение — отвърна Лилиев. — Мислите ли какво ще кажат другите? Аз съм вече човек на такава възраст, когато глупостите не се прощават.

Не се изненадах, че Лилиев заобиколи прякото „не съм съгласен“ и предпочете един много по-условен израз — „трудно ми е да се съглася“: това можеше да се отдаде на неговата склонност да избягва всякакви остроти и спорове. Не ме учуди и съобразяването с един невидим опонент („какво ще кажат другите“), защото знаех, че той се страхуваше от всякакъв вид опоненти. За мене беше много по-важно, че този път в гласа му прозвуча един подчертан тон на примирение, в който не личеше почти никакво желание за съпротива. Като знаех, че Лилиев не обичаше пряката изява и оставяше своя събеседник сам да се насочи към търсения отговор и

сам да поеме отговорност за него, у мене не остана никакво съмнение, че в себе си той беше съгласен. Затова аз добих усещането, че съм преминал стръмнината и започнах да говоря по-уверено, без да се задъхвам.

— Ние вече издадохме някои автори от вашето поколение, други са в подготовка. Те се посрещнаха много добре. Нищо по-естествено сега да издадем и ваша книга. Е, разбира се, някои неща, хубави за времето си, може да се окажат неподходящи за момента — това се случва. Но ще обмислим, ще разговаряме с вас — накрая все ще направим един приемлив подбор.

При тези думи Лилиев очерта с дясната си ръка лек, едва забележим полукръг, както правят хората, които искат да кажат: това е най-лесното. И този жест още един път ме убеди, че между нас беше постигнато вече мълчаливо съгласие по главния въпрос. Затова аз реших, че можехме да минем и върху подробностите и попитах не би ли го интересувало как виждахме едно издание на неговите избрани стихотворения. Лилиев не каза „да", но вдигна вторачен поглед към мене, което можеше да има само един смисъл: любопитно, да видим. Насърчен от това, аз заговорих за обема, за формáта, за художественото и техническо оформление. Накрая казах, че според една вече установена практика, такива издания се придружават и от предговор. Нали тези книги се четат главно от младите, а те трябва да знаят нещо за автора и за неговото литературно дело.

Не разбрах какво беше станало, но Лилиев, който до тогава ме слушаше със сдържана благосклонност, от един път помрачня и в зениците му се появи някакъв пронизващ хладен блясък от внезапно събудено недоверие. Той обаче успя да се овладее, без да издаде смущението си, и неочаквано за мене върна разговора към неговата изходна точка:

— Не, наистина, оставете. Не бива.

В гласа му не беше останало нито следа от предишното мълчаливо съгласие. Чрез Лилиев говореше вече друг човек, който се страхуваше от нещо и беше решил да се отбранява. Но от какво се страхуваше и защо трябваше да се отбранява — това не разбрах. В онзи момент не можех и да помисля, че едно напомняне за неговото символистическо минало било в предговор, било в отделна статия (за каквито даваше повод евентуална нова книга) беше в състояние да го смути да там, че да го тласне внезапно към едно друго решение. Затова приех настъпилия обрат като каприз — като нещо абсурдно, лишено от всякакво разумно основание, пред което нямаше защо да се отстъпва. И тъкмо това ме насърчи да подновя своите увещания — този път може би с по-малко жар, но не и с по-малко настойчивост. Не се съмнявах нито за миг, че настъпилото недоразумение, чиято причина все още не можех да разбера, щеше да се изглади. Напусто, Лилиев оставаше непреклонен. Като продължаваше да ме слуша с една убийствена учтивост, която понякога ми внушаваше малка надежда, че ще му се възвърне предишното разположение, всеки момент, когато трябваше да заговори, той повтаряше в различни варианти почти едно и също: „Оставете — не бива". Накрая, изтощен от този уклончив отказ (не беше произнесено категорично „Не съм съгласен", за да се примиря с неизбежното) — накрая аз не издържах, загубих контрол над себе си и произнесох почти в изстъпление и без пряка цел една фраза, която не ще си простя никога:

— Другарю Лилиев, вие ме изтезавате.

При тези думи стана нещо странно, което не бях очаквал. Видимо спокоен до тогава, Лилиев доби вид на изненадан човек, който е връхлетян от там, от където не е могъл да очаква никаква опасност. След това, съвзел се от първото учудване, той надделя някаква вътрешна задръжка и с една забележима примиримост в гласа произнесе:

— Добре, нека бъде както казвате. Но ще ми дадете малко време да дообмисля някои неща.

Въздъхнах с облекчение и машинално поклатих глава в знак на съгласие.

И така, аз получих онова. за което бях отишъл и на пръв поглед можех да бъда доволен от себе си. Вместо това обаче, още в следната минута започна да ме оборва съвестта, че бях настоял повече, отколкото е допустимо и че накрая си позволих нещо, което, макар и без да съм искал, изигра ролята на морална принуда. Затова от срещата с Лилиев аз отнесох едно мъчително чувство на угнетение, което се оказа много по-трайно, отколкото можеше да се предположи. Успях да го надмогна до известна степен едвам няколко дни по-късно. когато съобщих на редакторската колегия за резултата от нашия разговор и заживях с мисълта, че каквото и да е станало, в края на краищата не е за лошо: предстоеше да извършим едно полезно литературно дело. Случи се обаче така, че много скоро ми беше отнета и тази малка морална утеха. Само около една седмица след срещата ни с Лилиев, получих писмо, с което, вместо да „дообмисли“, както се беше изразил, той чисто и просто оттегляше даденото съгласие. С това поне за момента се пресичаше всякаква възможност за разговор с него.

Ето какво пишеше Лилиев:

Уважаеми другарю Делчев,

Нали няма да ми се сърдите много, ако Ви улесня в намерението да не печатате мои стихотворения? Повярвайте, така ще бъде най-добре за вас и за мене!

Да се разберем, на хората на моята възраст не е позволено да вършат глупости и да се самоизлъгват. В никакъв случай не бих могъл да се съглася да се печатат тъкмо сега каквито и да било мои произведения.

София, 29 май 1957. С уважение — Николай Лилиев

В това писмо е целият Лилиев. Тук ще намерите и колоритната думичка „глупости“, която той употреби няколко пъти в нашия разговор, и условния изящен отказ „не бих могъл да се съглася“, и познатия негов похват да припише на другите своите собствени мисли:„ Нали няма да ми се сърдите много, ако Ви улесня в намерението да не печатате мои стихотворения?“ Ако прочее това първо изречение от писмото и не знае за какво става дума, човек ще помисли, че ние сме го молили не да даде съгласието си за издаване на негова книга, а тъкмо обратното — да ни улесни в намерението да не издаваме такава книга. За щастие, въпреки оказаната съпротива, накрая нашето истинско намерение беше постигнато и поетът можа в предсмъртния си час да види първия екземпляр от своите „Избрани стихотворения“ (1960). Но за това бяха необходими още три години и усилията на други хора, които биха разказали по-добре от мене одисеята на тази мъчително родена книга.

Такъв беше Лилиев. Той нямаше сили да произнесе „не“, да каже „не съм съгласен“, да заяви открито „аз съм на друго мнение“. И все пак той имаше свои изпитани средства за защита — свой мълчалив и гъвкав начин при нужда да изрази онова, което мислеше и което обикновено предпочиташе да запази за себе си.

Паскал беше казал, че човекът е мислеща тръстика. И това не е само метафорическа фраза, а и жизнена истина: когато я е произнесъл, той е имал предвид, струва ми се, тъкмо хора като Николай Лилиев.

ДУШИТЕ СЕ СПАСЯВАТ

Осъдените души са били винаги стихията на Димитър Димов. Дори в „Тютюн“ те са обрисувани с повече майсторство, по-точно и детайлно от героите, носители на новия морал.

В пиесите „Жени с минало“ и „Виновният“ също по-сполучливи и убедителни са образите на хората от стария свят.

А в „Почивка в Арко Ирис“ авторът се заема с нещо ново, което не е поставяно досега като централен проблем в творчеството му. Основната драматична тема в новата пиеса на Димов е тъкмо обратна, контрастна на тази от „Осъдени души“. Отново същата действителност: събитията от гражданската война в Испания, комунисти, анархисти, франкисти, католици; жена — надменна и красива, родена да преживее страшна любов, която трябва да отвори очите ѝ за света; куршуми, смърт и пр. В „Осъдени души“ Димов е разкрил специфична страна от своя белетристичен талант: да прониква всестранно и пълно и същевременно с много ефектност в душевните глъбини на герои, чиято обществена и лична съдба е лишена от перспективи. Той вижда перспективите само извън тях — в обществената действителност. Сега, в пиесата „Почивка в Арко Ирис“ авторът ще воюва за спасяването на всяка малко или повече обречена душа. На помощ му идват събитията в Испания. Рушат се вековни отношения. Разместват се душевни пластове. Внася се коренен прелом в живота и разбиранията на хората. Сюжетният материал е наистина богат и благодатен за създаване на драма със значителен обществен сюжет, ярки драматични герои и съвременно осветление.

Със своята справедливост и хуманност комунистическата идеология печели сърцата на хората, разтърсва до дъно душите им. Всеки трябва да направи извод, необходима, решителна стъпка. Такава е неотменимата логика на събитията и Димов уместно е изтеглил обществената линия на преден план в своята пиеса.

А логиката на характерите? Тя безспорно следва и се преплита с логиката на събитията. Така е винаги. Но и винаги трябва да се пречупва през своеобразната душевност на всеки герой.

Новостта на темата в пиесата на Димов и радва, и изненадва. Тя говори за смелостта и дързостта на автора да излезе на „простор“, извън теснините на познатия ни, макар и безукорно пресъздаден душевен свят на Фани Хорн и Рикардо Ередия, или на Ирина и Борис Морев. Наистина и тук фонът е същият, както в романа „Осъдени души“. Същото това топло испанско небе, тътенът на революцията, близостта на смъртта. Но в центъра са други хора. С друг морал, с нови идеи. Те побеждават смъртта, за тях няма поражения. Като романист Димов е създал вече такива образи в „Тютюн“. Но като драматург започва сега. „Почивката“ е първият му опит да излезе от досегашното си амплоа. И като всеки опит той винаги е нещо извънредно трудно и до голяма степен „пътуване в неизвестното“ за самия автор.

Не можем да искаме от Димов да води своя драматичен или своя епичен разказ просто, обикновено, сякаш нищо не се случва. Тогава не би бил той. Този автор има своя ярко изразена специфика. Силата му не е толкова в психологическия анализ, колкото в ефектните положения, в контрастните герои, в пикантността на диалога. И затова приемаме ефектното, предизвикателно и шумно начало на пиесата като нещо съвсем естествено за стила на автора. В първото действие има най-много драматизъм и може би най-много истинска конфликтност между героите. Не липсва любов и ревност. Не липсва шумна разпра между комунисти и анархисти. И макар много да се говори за минали неща, все пак нещо се случва: появява се стопанката на Арко Ирис — с пистолет и в костюм за езда, наострена срещу всекиго. Една разбунтувала се аристократка. Пристига и капитан Браво, български интербригадист, който е отишъл в Испания „не да трепери над живота си“. Мярка се и едно кюре, което в последното действие ще се моли за спа-

сяване на червените; тук е и Себастиян — умел служител на франкистите. И най-сетне тук е Пилар — тази малка лека жена, която прелъстява мъжете и носи сведения на фалангата. Кръжи като пеперуда, чиито криле ще изгорят. А горе в спалнята на Инес има един труп — трупът на анархиста Морено, застрелян от аристократката при опит за изнасилване. Наистина и ефектно, и драматично начало за една пиеса.

Ефектното начало крие обаче винаги повече опасности и задължения за самия драматург. Или, както казва Дидро: „Първоначалното събитие определя окраската на цялото произведение. Ако се започне със силен момент останалото трябва да бъде написано с равно на него напрежение, иначе то ще избледнее. Колко пиеси са убити от началото! Авторът се страхува да започне студено и неговите сцени са така силни. Но той не може да поддържа първото впечатление, което е произвел.“ И затова, ако в началото има един труп, то накрая... трябва да има повече или поне още един и цяла дузина хора, претърпели силно душевно сътресение. В първото действие в пиесата на Димов характерите имат загатната своя физиономия. Макар и само в едно направление. Макар малко странна и чудновата. Със своето обаяние на комунист Естанислао успява тук непринудено да накара група анархисти да отидат на фронта. Прозвучават тъжните нотки от драмата на аристократката Инес. Образът на Пилар внася оживление и свежест. По-късно обаче, когато настъпват колебанията и нещата се усложняват, когато всеки характер трябва да прояви своя собствена логика на развитие, тогава в пиесата драматизмът вместо да се засилва — отслабва, прозира изкуственост и нагласа. Зазвучават фалшиви нотки в поведението на героите. Явяват се празнини и то не в обема на пиесата, който, уви, е прекалено разтегнат, а във вътрешната конфликтност, в човешката, художествено-драматична логика.

Обстоятелствата са изключителни, напрегнати. Това е интересно и хубаво качество на пиесата. Но има моменти, когато драматургът разчита повече на външната напрегнатост и ефектност. Драматичният поток остава на повърхността на словесната схватка. Такива са например сцените между Естанислао и Инес, или между Естанислао и Пилар. На Димов като че ли са необходими контрастни черти в характера на образите. Без Пилар не би била ясна Инес и обратното. Но контрастните образи не могат да разрешат драматичните проблеми и конфликти. Драматизмът трябва да извира и се съдържа във вътрешните положения и цели на самите характери, да произхожда и от душевните им противоречия. От контраста на интересите им. Тогава би било още по-убедително душевното прераждане на тези обречени хора.

Едно истинско спасяване, макар и само за един герой, е наистина чудесно! И с цената не само на ефектна и трогателна смърт, а с цената на много вътрешни смърти и прозрения.

Диалогът е пикантен и остроумен още от първата фраза. Всички — и селяните-анархисти, и проститутката — говорят духовитости и парадокси. Но какво би бил Димов без блясъка на остроумието? Простотата на фразата не е негов отличителен белег „Почивка в Арко Ирис“ носи спецификата на своя автор. Тя е пиеса в класическия смисъл на думата, а не рупорна драма. Условност има и тя е най-вече в диалога. Но няма почти никаква стилизация или пък някаква деформация на образите. И ако ефектността и парадоксите са приемливи, то многословието, декларативността, недостатъчната вътрешна убедителност в поведението на героите, наивността на някои сцени и душевни „промени“, са вече сериозен недостатък.

Ето го капитан Естанислао Браво заедно със своя Алварес. Една интересна двойка наистина. Контрастират си по външно поведение, по темперамент. Но са еднакво предани на революцията, смели до смърт. Особено в началото това е прекрасна двойка. У Алварес има и по-нататък вътрешен огън. Той е по-индивидуализирана, по-жива фигура; капитан Браво живее почти само в първото действие, когато се появява и наистина пленява всички с вътрешната си комунистическа сила. След това този герой повече само говори, умува. Редуват се сцени: с Инес, с Пилар, с Беналкасар; след това отново с Инес, с Пилар или пък съвместни. В отделни моменти проблясват искрици на драматизъм. Но в повечето случаи имаме епично платно, където постоянно присъствува капитанът.

Естанислао говори истини ту на Инес, ту на Пилар, но самият той като че ли остава неподвижен. Не че е нужно да се изменя. Напротив! Но да разкрива по драматургичен път богатството на характера си! Да се нюансират различни негови страни. Тогава би било по-естествено прераждането на душите около него. Този герой, който взема непрекъснато участие и в трите действия, трябва да има по-разнообразна, по-действено драматургична съдба. Не повече словесни или фронтови битки. Не. А повече вътрешни сътресения. Повече душа. Въпреки желязната воля и непогрешимост на решенията. По-малко външен патос и декларативност. По-голяма непосредност, комунистическа гъвкавост и ясен контакт с

живота, с хората. Това се чувствува само в отделни епизоди. От постановката на пиесата също би зависело, как ще се акцентува всеки момент — към по-избистрена логика и убедителност в поведението на главния герой или към неподвижност и колебание. „Да обичаш, значи да си свободен.“ Но това е една благородна декларация, на която главният герой не успява да вдъхне достатъчно живот в пиесата.

Като замисъл капитан Браво е много необходим за драмата. Той е носител на основния морално-етичен проблем. Но всъщност този образ, независимо от началните сполучливи моменти и развръзката е до голяма степен тезисен, въпреки „сложността“ на личната интрига, в която е вплетен. Овладяването на героичната тема в „Почивка в Арко Ирис“ е станало по-скоро не чрез образа на капитана, а чрез второстепенните, обкръжаващи го фигури: Алварес, донякъде анархиста Антонио, у когото се пробужда пролетарската съвест и изобщо чрез вярно предадената революционна атмосфера в Испания.

Хуманността е основен драматичен лайтмотив в пиесата на Димов. Събитията са кървави. Отрядът на Естанислао е обграден и обречен на гибел. Това трябва да накара други хора да видят неща, за които дотогава са били слепи. Комунистите ще загинат в името на живота. Какво по-хуманно от това наистина! Тяхната борба е адресирана към нашата съвременност. И този проблем е изключително важен, актуален. Той именно създава съвременния облик на пиесата, независимо от целия испански декор в нея.

В съдбата на Инес се съдържа зародиш на драматизъм. Една побесняла аристократка ще смири своята гордост и ревност. Въпреки външно ефектните сцени и няколкократните дълги разкази около нейното минало, може би тя е единствената сполучливо „спасена“ душа в пиесата. Чрез тази героиня авторът донякъде защитава своята тема. Инес преминава през трънлив път и до края като че ли не намира покой в мислите, в постъпките си. Една от последните ѝ реплики е във форма на въпрос: „А какво ще правя аз?“ В съдбата на Инес безспорно има драматизъм. В поведението ѝ, въпреки екстравагантността се чувствува някаква логика. При развръзката на пиесата в нейното душевно развитие прозира дори известна перспективност. У нея процесът на „спасяването“ е само започнал. Но така е по-добре! Тя е чисто димовски образ.

Като героиня Инес не е особено откритие за автора. От галерията женски образи на Д. Димов тя е продължение, а поточно донякъде повторение, вариация на стари теми и образи. Една „фатална“, екзалтирана жена. Новото тук е, че е „мухлясала девственица“ — по израза на Пилар. Но това е само пикантна подробност, защото с нищо не увеличава драматизма на пиесата. Инес напомня, поскоро само външно, Фани Хорн от „Осъдени души“ и Ирина от „Тютюн“. В пиесата има доста епични отклонения за миналото на Инес, за причините — социални и психологически (разказите на Себастиян, Антонио и Пилар), които са я накарали да влезе в либертарната комуна. Но колко малко реплики има самата Инес, които се отнасят до нейното интимно аз, до причините, които я карат да постъпва така или иначе. Обикновено тези причини се декларират. И само тук или там бегло личи драматична индивидуалност. Често се разчита на външния ход на събитията.

А те наистина са много благодатни. Епизодът, влязъл като сюжет в пиесата, е добре и с вкус подбран. Той напомня финала на „Осъдени души“. Само че там се завършва с победа на републиканците, а тук настъпват фалангистите. И там, и тук обаче събитията и любовта разтърсват душата на една аристократка. Но там Фани Хорн убива Ередия, разбрала до край антихуманната му същност. Тук тържествува хуманният принцип.

Наистина у Инес има нещо чисто димовско, което веднага ни напомня за големия автор. Независимо от силно екзотичната окраска, от предизвикателността в държането ѝ. От странностите в поведението. Или може би тъкмо затова.

В пиесата има още един отговорен от драматургично гледище образ — Пилар. На нея се пада важната роля да издума всички най-значителни реплики на автора за героите. Тя трябва да сплита и разплита възлите в пиесата. И същевременно тя е и драматичен образ. А това е доста трудно по начало. Пилар прави найточни характеристики за всяко действуващо лице. Нейното остроумие поразява. То престава да бъде индивидуализиращ момент в образа ѝ. Тя пръска светлина, която осветлява особеностите и диапазона на авторовия натюрел. Пикантна окраска е белег не само на героинята, но и на диалога, на отделни сцени и събития, белег за цялата пиеса изобщо.

Но какво става всъщност с Пилар? Тя смайва не само дона Инес, но и зрители и читатели. Изведнъж у нея пламва класово чувство. Разбира се, придружено с любовно увлечение. Това би могло да се приеме, като се има предвид същността на Пилар. Но фактически у нея са набелязани съвсем бледо контурите на драматично развитие, с което именно авторът трябваше да ни занимае най-убедително. За миналото на Пилар чрез разка-

зи узнаваме много подробности, но за настоящото ѝ „прераждане“ се разбира веднага след паузата между второто и третото действие. А как би настъпила промяната, ако нямаше пауза? Неизвестно. Авторът не разгръща драматургически своята оригинална идея. Няколко разговора с капитана, където на помощ идват и българските нестинарки една сцена с лудия баща на Пилар и толкова. Пилар е може би най жизненият и приятен образ в пиесата, въпреки че така бързо променя убежденията си. У нея всичко трябва да става дръзко и със сърце. Червеният каранфил е символ на любовта, на бунта и на красивата ѝ смърт. И това е хубаво. Но в поведението на тази героиня, въпреки верните характеристики за другите, които изричат устата ѝ, и симпатиите, които буди към себе си, има и фалш. Или по-скоро мелодрама.

Особено деликатно е положението на капитан Браво в ролята му на учител между тези две странни и влюбени в него жени. Той непрекъснато ги поучава, говори сентенции. С едната прекарва първата нощ. Другата също му харесва. Тя е готова да му помага, въпреки че до преди малко е служила на Франко. Пилар е момиче от народа и на нея Браво се доверява повече. Но все пак добре е, че започва канонадата и настъпва суматохата на боя. Иначе той изобщо трудно би се оправил.

Изненадващи и остро напрегнати драматични положения. Битки, размишления, смърт и отново битки — всички тези неща ги има предостатъчно в „Почивката“. Тя се възприема общо взето с лекота, защото не липсват нито напрегнати, нито ефектни и занимателни моменти. Подобни на този с танца на Пилар или на гърмежите с анархистите. Но все пак колко ненужно дълга е тази пиеса! Колко много епизоди биха могли спокойно да се отстранят, без особено да се отрази това на действието. Защото личният и обществен конфликт, колкото изкусно да се сплитат, всъщност не са достатъчно органически споени. Единият е сякаш прикачен към другия. Спорът на Естанислао с Беналкасар е най-интересното и същевременно най-слабото място в пиесата от драматична гледна точка. Естанислао е комунист с широк поглед, смел, честен, предан. А Беналкасар — тесногръд, фанатик. Езуит без расо. Техният конфликт е неизбежен, но от гледище на формалната логика. Защото от гледище на събитията и конфликтът в пиесата, Беналкасар е толкова необходим образ, колкото и всеки друг съвсем епизодичен герой. Конфликтът между двамата е много интересен от наше, съвременно гледище. Мястото на действието е Андалузия, но ясно е — репликите се отнасят направо към наши дни. И това е добре. Но този конфликт би вълнувал много повече, ако Беналкасар беше по-централно драматично лице и ако не се „прераждаше“ така фантастично бързо — от върл догматик почти в комунист-ленинец. С помощта на Естанислао, разбира се. Само че зад кулисите.

Капитан Браво спасява на време и неговата душа. Прероденият Беналкасар пък на свой ред помага на Естанислао да се отърси в най-критичния момент от страстта си към Инес. И ето ти още една трогателна история. Само че истинската човешка драма, и на Беналкасар, и на Естанислао си остава невидима. Задкулисна. На сцената звучат най-често поученията на Естанислао. А реабилитирането на Беналкасар като „драматичен“ герой става всъщност само в момента, когато той открива на капитана саботажа на аристократката. Но нали това би могъл да направи и някой друг, например Алварес?

Изкуственото сливане на най-парливи съвременни обществени проблеми с една нелишена от баналност, въпреки пикантността си лична интрига, е съществена слабост в драмата на Димов. Независимо от новата и неприсъща досега за творчеството му тема, на която е посветена пиесата, авторът всъщност все още не може да излезе напълно от омагьосания кръг на своите познати герои — осъдените души. И затова при очертаване образа на техния спасител Естанислао най-много личи преднамереност, изкуственост, излишно умуване.

Развръзката на пиесата е ефектна и приемлива. Остава за малко в съзнанието гордата Инес, трогателната смърт на Пилар и вълнуващите сами по себе си революционни събития в Испания. Авторът ненапразно се обръща към тях така често и ги поднася с подкупваща конкретност и зримост. Но това са познати неща. Дори от творчеството на самия Димов.

В последната пиеса на Димов бившите хора, които населяваха „Жени с минало“ и „Виновният“ са останали на втори план. Затова проблемите и героите в „Почивката“ ни са по-близки, въпреки географската и историческата си отдаленост. Идеята за моралната победа на комуниста, независимо от предстоящото неизбежно поражение, е по начало откритие за автора, макар че не е намерило пълнокръвно художествено осъществяване в образите и особено у този на Естанислао. В пиесата на Димов се забелязва от една страна, камерност, от друга — широко епично платно. Това е твърде интересно за настоящото творческо развитие на Димов особено като драматург. То говори за упоритията му стремеж да се

изтръгне от досегашните си сюжети, образи и композиционни рамки. Появата на „Почивка в Арко Ирис“ е признак, че авторът търси нови форми на драматургична изява. Стайният въздух на досегашните му пиеси изглежда вече му е омръзнал. А външният патос не му подхожда. Димов има око за драматична ситуация, но преднамерената ефектност често взема връх над задълбочената психологическа характеристика. Как ще се освободи Димов от противоречията на своето развитие ще разберем в следващата му пиеса, а може би и роман. Той е автор, от когото очакваме много. Написал е вече „Тютюн“ и „Осъдени души“ и затова изискванията към него не са малки.

Сравнявайки обаче „Почивка в Арко Ирис“ с някои други новопоявили се български пиеси, трябва да изтъкнем, че тя е безспорно явление в съвременната ни драматургия. Може да си недоволен, може дори да не ти хареса, но звънтящият диалог на Димов ще те накара да слушаш и гледаш. Тази пиеса се откроява веднага върху фона на претенциозно новаторските или пък прекалено традиционните и скучни драми. И тук силата на Димитър Димов е главно в диалога, както е било и досега в неговите пиеси. Авторът не измамва надеждите на публиката, защото сивотата на диалога е все още болест за нашата сцена. Проблематиката, която е повдигната в пиесата, е значителна, с остро съвременно звучене И това е новото и хубавото в „Почивката“. В нея има и вярно загатнати драматургически образи — особено образът на Инес, в чиято душа започва наистина процес на спасяване. Обстоятелствата и събитията в горяща Испания са предадени с познаване, с вещина и майсторство.

„Почивка в Арко Ирис“ навярно далеч не е била почивка за самия автор, а едно усилено шурмуване на нова проблематика. Едно тясно приближаване до съвременността. И в този етап на своето развитие, пламналото небе на Андалузия е може би много необходимо за Д. Димов — за неговото по-голямо вътрешно разположение към темите, проблемите и героите на нашата съвременност.

Иванка Бояджиева

ОКОЛО ПРОБЛЕМИТЕ НА ЕДИН ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ ТРУД

Широтата на понятието история в днешния си смисъл сама по себе си определя сложността на задачата, която изпъква пред съставителите на трудове по история на литературата. Решаването на тази задача изисква преди всичко изключително компетентно проникване в духа на времето, за което се пише и в духа на времето, в което се пише. Защото все по-малко можем да се задоволяваме с литературни истории, които се свеждат до посочване на факти и до коментиране на събития, изхождайки от литературните произведения. Касае се за нещо значително по-сложно: за показване на литературата като изразител на духовните, обществените и икономическите процеси в тяхното прогресивно развитие.

Това ще рече, че литературната история коренно измени своята роля и предназначение, като се старае да проникне дълбоко до основите на социалните явления, на творческите импулси и пр. Обективистичната регистрация не може да бъде вече неин отличителен белег. Тя сега има за цел да даде широка панорама на литературния и духовен живот на народите в различните епохи, да осветли литературните, а оттам и обществените, социологичните проблеми от наше гледище.

Вярно, че литературната история има свои методи и литературното творчество в нея се разглежда с по-други намерения, отколкото ги разглежда поетиката. Но в сегашното си състояние литературната история вече има значително по-всеобхватен и обобщителен характер и свързва в едно редица определящи елементи от отделните литературни науки.

Ако решим да търсим общи исторически трудове по славянски литератури, написани от такъв аспект, те ще се окажат съвършено малко. И едни от тях, които в някои отношения се стремят да се покрият с тези изисквания, са двутомните „Очерки по историята на славянските литератури“ на проф. д-р Емил Георгиев.[1]

Този труд, като всеки пръв опит, наред с достойнствата си има още много недостатъци. Край някои от тях ще ми-

1 Проф. д-р Емил Георгиев. Очерки по историята на славянските литератури“. Том I, стр. 377, 1958 г., том II, стр. 496, 1963 г., изд. „Наука и изкуство“, София.

на мимоходом, на други ще се спра по-широко, предвид на принципното им значение за бъдещите подобни литературни истории.[1]

*

Очерките на Емил Георгиев са фактически преработено издание на предишния негов тритомник „Славянски литератури в очерки и образци", който бе издаден между 1949 и 1954 г. Промяната не се състои само в премахването на литературните приложения, но и в по-целенасочената разработка на редица раздели и очерки, в разширяването на материала и пр. Сега авторът значително по-добре разглежда литературите на западните и южните славяни в процеса на тяхното няколковековно развитие. Трудът е поделен на няколко части с оглед да се систематизират по-прегледно литературно-историческите периоди.

По отношение на периодизацията авторът не се е увлякъл от механичната цикличност на историята, въпреки че паралелното разглеждане (макар и поотделно) на няколко литератури обикновено подвежда към това. Той класифицира славянските литератури по епохите, които се определят от литературните критерии и общественото развитие (реформация, възраждане, просвещение и романтизъм, реализъм, символизъм, социалистически реализъм) и които са валидни за изкуството въобще. Елементите на типологични оценки в труда служат да изяснят взаимните връзки между тези литератури.

Струва ми се, че първото поредно (а като че ли и най-важно качество!) на „Очерките..." е тяхната богата информативност. Книгата дава достатъчно биобиблиогарфски справки за всичко, което представлява основа за изучаване историята на чешката, словашката, полската, лужичката и югославските литератури.

Друга голяма заслуга на Ем. Георгиев е, че е отделил достатъчно място на изясняване литературните връзки между нашия народ и другите славянски народи. Той се е постарал да покаже обширно писаното за нас в славянските страни. Някъде е сторил това (необходимо!) педантично. Там са посочени дори такива произведения, чиято литературна стойност е малка, но които показват интереса и възторга на славяните от подвизите на нашия народ. А това им дава особена историческа ценност. С произведения и с отделни цитирани мисли авторът сочи трайното отношение на много бележити представители на славянските народи към българите. Всред тях се откроява например забележителното по своята незаличима истинност изказване на Светозар Маркович, че (цит.) между българи и сърби съществува „най-голяма обич", че там, където влязат в контакт помежду си „не гледат един на друг като на два народа, а като на един народ" (т. II, стр. 45).

Заслужена оценка е дадена и на поетичния цикъл на бележития словенски поет Антон Ашкерц „Рапсодии за българския гуслар". Като се изключи д-р Маря Боршник, най-задълбоченият изследовател на Ашкерц, другите историци досега отричаха изобщо художествените качества на този цикъл. А той показва един особен и значителен момент от творческото и обществено съзряване на поета.

Тук му е мястото да спомена, че в труда на Ем. Георгиев има много места, които подчертават наченките на стремеж да се прибегне до известно сравнително съпоставяне на славянските литератури — засега поне от етична страна, т. е. показва се предимно взаимната привързаност на славяните. Това е все пак малко начало на един голям въпрос на бъдещата литературна история — сравнителната литературно-историческа наука. Изследването на взаимоотношенията, на относителната и пряка взаимна зависимост между славянските литератури в общоевропейското семейство неминуемо ще влезе в основата на изучаването на литературата. Но засега все още е необходимо да се изяснят частните фактори, особености и насоки.

Очебийно е желанието на Ем. Георгиев да придаде популярност на изложението си. Той може би се е съобразявал със състоянието на нашата учебна славистична литература, която няма големи традиции. Трудът му е фактически единствен обобщаващ по тези въпроси Той е, така да се каже, и първа читанка, и университетски учебник по славянски литератури. Задачата да се съчетае това съвсем не е лека и Ем. Георгиев е решил да я изчерпи с популярното изложение на литературно-историческия материал. С него, популярното изложение, той е помогнал научният елемент на труда му да стане по-широкодостъпен, по-използуваем от различните категории читатели.

Във връзка с това авторът се е стремил да осветли по-достъпно както идейното, така и сюжетното съдържание на редица произведения. Обаче често се забелязва увличане по второстепенни белези на тези елементи. То става причина необходимият минимум естетическа оценка на произведенията да бъде пренебрегвана главно за сметка на преразказване съдържанията и на съвсем школски констатации. Там, да речем, е спазен следният принцип: най-значително

---

1 В статията съм използувал примери предимно от югославските литератури.

място (след биографичните данни) е отредено на съдържанието, а то обикновено е последвано от примитивен, нелитературен разбор. Например великото произведение на Негош „Горски венец“, което и днес не е разтълкувано напълно, авторът тълкува по познатата стереотипна схематична последователност: фабула, образи... и стига до универсални заключения, които могат да се прибавят към всяко съчинение на патриотична тема, от художествената творба до политическата реч: „... той (става дума за Негош — б. а.) цени силата, сръчността, храбростта, борческото чувство. Не понася неправдата, лукавостта, лицемерието. Всички стремежи на Негошевите юнаци са да придобият честен, светъл, свободен, героичен живот, животът и смъртта им да станат пример за бъдните поколения, пример как да се обича и брани народът, как да мре за свободата...“ и пр. все в тоя дух. Ем. Георгиев е отминал фактически покрай същността и спецификата на творбата, покрай необикновено дълбокия философски смисъл на патриотизма и борбата, свързан със смисъла на живота, психологията на героите и пр. Той е изоставил и изключително важния въпрос за Негошевия стих — народния гусларски „десетерац“. Геният на Негош е превърнал този стих в изумително поетично градиво, на което съперничат само най-големите световни поети.[1]

По приблизително същия начин са представени и други творби. Авторът често свежда литературно-естетическото обобщение до еднообразно повторение на общи, непоказващи нищо конкретно фрази, които обикновено вече намират място само в анотациите: „... дава образа на народния борец“, „... очертава величието на малкия словенски народ“, „... поетът разкрива не само горещото си чувство към родината, но и мисълта, че ще трябва да пролее кръвта си за нея“, „... рисуват картини от живота на мохамеданското население, при което авторът описва най-вече любовта“ и т. н. Така се стига дотам, че за различни едно от друго произведения (напр. баладите на Антон Ашкерц и на К. Я. Ербен, стиховете на Вл. Броневски и Ст. К. Нойман) се говори с едни и същи определения. А така специфичните художествени, коренно различни белези на тези творби не биха се разпознали, ако не бяха подкрепени с примери.

При едно бъдещо разработване на труда, струва ми се, трябва да се развие още един елемент, подсказан от изискванията на съвременната литературна историография. Творците и литературните събития не бива да се мерят само по това колко ние и нашето време сме им останали верни, а и по това колко те със своята същина, с естетическите, етичните си и обществени достойнства и творческата си мисъл могат да се задържат във вековете. С две думи: историческото значение трябва да се определя и от естетическата и литературната им трайност, защото в края на краищата това е художествено творчество. А у Ем. Георгиев значимите елементи на произведенията се губят в безброя исторически и био-библиографски факти, в излишната риторика. Несъмнено всяко споменато име и произведение имат някакво историческо значение. Обаче авторът често не им дава оценка като на рожби на изкуството, не прибягва до литературен критерий, за да намери мястото им в историята на литературата. И заради това „Очерките...“ остават преди всичко едно справочно издание.

*

Един от най-важните проблеми, които поставя трудът, е отразяването на съвременната литература с нейните тенденции. Проблемът се свежда фактически до това: как да говорим за тази литература? Дали като прибегнем до нормативни оценки и като спрем вниманието си само върху отделни представители на най-прогресивното направление или като пресъздадем общото състояние на книжовното развитие. Мисля, че вторият начин е по-историчен, по-научен, защото иначе едностранчивото разглеждане ни лишава от възможност да получим обективна и насочваща представа за живота, противоречията и стремежите на всяка една литература. Ем. Георгиев обаче е привърженик на първия начин.

Той се е стремил да обхване литературите на славянските народи от създаването им до днес. Забелязва се обаче, че колкото се приближава към нашето съвремие, авторът все повече прибягва до схематичното им уеднаквяване, поставя ги на места под някакви общи норми, не ги показва във всичките им стълкновения. А времето на нашия век до започване на Втората световна война е много противоречиво и бурно за славянските литератури. Нещо повече, това време определя тяхното днешно развитие. В него ставаше и става един такъв невъзвратим прелом, чието отразяване не би трябвало да се игнорира за сметка на нищо друго. Промениха се критерии, стилове, методи и начини на мислене и творчество, закони на поетиката. Тези неща не могат да се изоставят и вместо тях да се подчертават като по-важни особености тематичните промени у съвременната литература, каквато тенденция съществува в „Очерките...“ Тези тематич-

1 Този въпрос, който е твърде важен за литературната история на славяните, е разработен още през 1925 година.

ни промени са толкова закономерни, че не подлежат на тълкуване, а само на посочване.

В онези части на труда, които обхващат литературата на нашия век, се говори повече общо, отколкото обобщаващо, преобладава констативността за сметка на анализа и пр. Конфликтите, из които се появява новото в славянските литератури, не се забелязват. Остава се с впечатление, че всичко в тези литератури е вървяло общо взето по една възходяща права, без съдбоносни сътресения. Когато пък се изтъкват преимуществата на социалистическия реализъм, не се сочат неговите художествени, изобразителни и естетически новаторски постижения и възможности, а се пише за него с езика на вестникарския политически коментар, отвлечено, въобще. Това важи и за други някои места, където би трябвало да прозвучи задълбочената, конкретна историческа и естетическа истина и оценка на отделни литературни периоди.

Наред с това Ем. Георгиев се позовава на известни свои съвсем субективни становища. Той сочи като особено характерен пример в съвременната югославска поезия Радован Зогович, посвещава на него цял очерк и го нарича „крупен представител на съвременната югославска литература". Този поет може да се нареди всред талантливите поети, но новото, което има в неговата поезия, съвсем не започна от него и не намери там най-добър израз. Преди да се проговори за Р. Зогович трябва да се прехвърли през много други имена (Десанка Максимович, Скендер Куленович, Матей Бор, Йован Попович и др.). Наедно с това Ем. Георгиев дава неизяснена оценка на Мирослав Кърлежа, като твърди, че той „остава противоречив писател", че произведенията му „оставят мрачно впечатление върху читателя и зрителя" и пр. Авторът положително се ръководи от някои много отдавнашни повърхностни свои впечатления от експресионистичните търсения и експерименти на младия поет Кърлежа. Затова и съвсем погрешно той определя особената гротескност и саркастичност на белетриста Кърлежа спрямо буржоазната гнилота като песимизъм. Ем. Георгиев не е успял да чуе „революционното Кърлежово опело" над капитализма, което всъщност е основната поанта на творчеството му.

Необходимо бе щом трудът претендира за пълнота, да не се изпущат и други неща. Например не биваше да се отминава с общи изречения край съдбоносната за югославската литература „Модерна", която се появи в края на миналия век и измени веднъж завинаги целия ток на литературата и мисълта. По-нататък трябваше да се изтъкне и мястото на сюрреализма в сръбската литература, който се наложи през 30-те години по такъв начин, че оказа преломно влияние върху формирането и развитието на съвременния стих.

Ние не можем да не признаваме съществуването на големите по обем и влияние литературни школи и течения, каквито и да са те. Марксическият анализ има за цел тъкмо това — да разкрие сложността на развитието, за да го изясни! Защото иначе как съвременният читател, който ще използува като основно помагало едностранчивата информация, ще си обясни голямата разлика между поезията отпреди половин век и сега?

По страниците на „Очерките..." се срещат и неточно преведени заглавия на произведения („Благото на цар Радован" вм. „Съкровището на цар Радован", „Немири" вм. „Трепети", „Три птици" вм. „Тримата пътника", „Огледи" вм. „Очерци" и пр.). Особен научен въпрос преди доста години представляваше и преводът на класическата комедия на дубровнишкия писател Марин Държич „Шегата със Станац". С този въпрос явно Ем. Георгиев не е запознат, защото е превел името на тази комедия като „Новела от Станац", ръководейки се от оригинала — „Novella od Stanca". Върху значението на думата „новела" в произведенията на Държич и другите далматински творци от онова време се е споменавало на много места. Още известният дубровнишки поет и историк Игнат Джюрджевич (1675—1737) слага равенство между „новела" и „лудибрия" (ит. — шега). Д. Живальевич пък откри, че в някои краища на Черна Гора думата „новела" се употребява със значение на „шега, глума". Павле Попович в една своя статия за въпросната комедия на Държич (сп. „Српски књижевни гласник", септ.—дек. 1925 г.) привежда редица примери от самата комедия, с които утвърждава възприетото вече становище за значението на думата „новела". Същото прави и Франьо Швелец в сп. „Република" (бр. 7—8, 1954 г.). Франк Волман в труда си „Драматургията на славянския юг" (Прага, 1930 г.) превежда името на комедията както посочихме, че трябва. Изобщо това име е уточнено преди около четири десетилетия!

Независимо от всички недостатъци, заедно с всички свои достойнства „Очерките по историята на славянските литератури" на проф. д-р Емил Георгиев представляват поле за един по-научен литературно-исторически труд. Сега те са един показателен етап към такъв труд. Затова може да се твърди, че резултатите, които носи тази книга, имат свой дълбок и хубав смисъл.

Ганчо Савов

ТЕКСТОЛОГИЯТА — ОСНОВА НА ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИЯ

(Дмитрий Сергеевич Лихачев, „ТЕКСТЛОГИЯ“. На материале русской литературы X—XVII вв. Издательство Академии наук СССР, Москва—Ленинград, 1962, стр. 605)

Все по-голямата диференциация и тясна специализация на различните клонове на знанието днес е всеизвестен и всепризнаван факт. Между литературно-филологическите научни дисциплини — ясно отделена от т. н. „критика на текста“ и палеографията — свой самостоятелен научен предмет вече има и текстологията.[1] В настояще време — и особено оня нейн дял, който изучава паметниците на средновековната литература — не е само „приложна дисциплина“, а основа, върху която се изграждат точните наблюдения и крайни резултати на литературната история. От тази плодотворна изходна позиция са направени всичките текстологически преценки на известния съветски литературен историк-медиевист Д. С. Лихачов в новата му обемиста книга, онадсловена „Текстология“ — първото систематично изложение в СССР на текстологическите проблеми като нов дял на съвременната филология.

*

Преди да изложи, разтълкува и изследва текстологическите въпроси, които занимазат понастоящем съветските литературни историци-медиевисти, авторът прави обстоен преглед на кризата в съвременната механична литературоведческа текстология на Запад. Той посочва, че тази криза води началото си от погрешните, антиисторически теории на К. Лахман, според когото в Средновековието (и в древността) текстовете на литературните и другите писмени произведения само се „преписват“, без при това преписване да се влага някаква идея, да се правят каквито и да било изменения (освен грешки, поради невежеството на преписвачите); ето защо при тези многобройни преписвания „авторският текст“, или иначе „архетипът“ на преписваното произведение само се поврежда. При това обаче Д. С. Лихачов посочва, че акуратността, с която Лахман и неговите ученици са сравнявали и сравняват различните текстови варианти на изучаваните от тях произведения, е напълно задължителна за всеки текстолог. Но на текстовете, запазени от Средновековието (и древността) трябва да се гледа исторически, а не механически, защото механическият подход не позволява да бъде схванатa тяхната истинска същност. Затова още в този уводен дял на труда си, втората част на който е озаглавена „Задачи на текстологията“, Лихачов набляга: „Текстологията е основа на литературната история“ (стр. 30).

*

Застанал на тази нова, творческа и плодотворна позиция, въоръжен с много примери, аргументи и анализи, почерпени от опита на старата руска и съветска медиевистика и от собствен опит, Д. С. Лихачов повежда читателя из сложния лабиринт на текстологията, който според него може да бъде опознат (и оползотворен) само ако текстологическите проучвания се поставят на историческо идейна основа. Ето защо още в началото на първата глава („Работата на старoруския книжовник“) Лихачов дефинира, че „няма текст извън неговите създатели, както няма (днес — К. М.) литература извън писателите“ (стр. 53). Това налага текстологията да има предвид най-вече човека, стоящ зад изучавания текст. Следователно историята на текста на отделното средновековно литературно произведение е историята на онази работа, извършена над него (текста) от стария книжовник. Такъв подход към средновековното литературно (писмено) наследство по мнение на Лихачов е наложителен, тъй като по същество измененията в текста са израз на съзнателната и безсъзнателната дейност на хората. А щом е така необходимо е текстологът да обладава голям запас от най-разнородни знания; тази разнородност е предпоставка за истински успех в текстологическата работа (стр. 55).

В първата глава са дадени и други, извлечени из опита методологически напътствия. Едно от тях е, че когато текстологът изучава своите обекти, той не бива да забравя, че „различните редакции на

---

1 От тази гледна точка рецензира разглежданият труд на Д. С. Лихачов съветският автор А. Н. Робинсон: „Текстологията като самостоятелна наука“. Сп. „Език и литература“, г. XVIII, кн. 5, 1963 г, стр. 111—113.

отделния текст зависят един от друг, заимствуват отделни свои части от предишни (по-стари), не дошли до нас ръкописи и т. н. Поради това не е достатъчно текстовете да се „класифицират"; необходимо е да се възстановят техните исторически взаимоотношения, като се разслоят различните етапи на тяхната история, като се възстановят, макар и приблизително, нестигналите до нас етапи (от тази история — К. М., стр. 57).

Изключително важно е съвременният текстолог-медиевист да се съобразява със стилистическите и идейните изменения — с наличието на глоси и интерполации[1], с това, че старите преписвачи са работили не само с един, а с по няколко оригинала (преписа), че редица изменения в текста могат да са следствие и на работата по подвързията (несъзнателно разместване на отделни листове и цели „кола"). Само при такъв общометодологичен подход към средновековното ръкописно наследство (към ранно печатните книги, когато оригиналите, по които са издадени, са изгубени) е възможно днешният текстолог да се издигне в своята интерпретация на текстовете над старите преписвачи (стр. 77).

*

Във втората глава („Отыскание списков произведения") Лихачов особено подчертава, че за текстолога е задължително да борави с всички запазени преписи от произведението, което изучава. Това е нужно, защото и „най-бляскавата научна проницателност не може да замени недостига на текстов материал". И защото — „колкото повече преписа са се запазили (и са проучени — К. М.) на изучаваното произведение, толкова по-убедителни и точни ще са текстологическите изследвания" (стр. 95). Този подстъп към текстологическия материал би предпазил всеки разумен изследовател от увлечение — напр. да придава по-голямо значение, отколкото трябва на оня ръкопис (от дадено произведение), който му е най-достъпен или пък е негово притежание.

Във връзка с опасността от такива увлечения Лихачов бележи, че отделните произведения на средновековната литература ще се намират в полезен (и необходим) научен оборот, ако се публикуват повече научни описания на пазените в големите книгохранилища ръкописи.[2]

1 Глоси се наричат бележките, които преписвачите са поставяли по полетата на преписваните от тях книги, а интерполации — вмъкнати чужди части в произведението, които с течение на времето са се срасли по съдържание с него.

2 За СССР това е много наложително, защото там днес се съхраняват около 80.000 — 100.000 древни (и по-нови) ръкописа. Макар у нас да не боравим с такива необикновени аритметични величини, бележката е правомерна и за нашата литературна медиевистика.

*

Поставил в първите две глави общите методологически въпроси на своята тема, в третата глава („Основни понятия за историята на текста") Д. С. Лихачов навлиза в сърцевината на текстологическата проблематика. Преди всичко той отново утвърждава: „Текстът е резултат от съзнателната дейност на човека" (стр. 115). Гледаме ли така на текста, за нас става ясно как и защо се появяват отделните „редакции" и „изводи" на литературните произведения в Средновековието; с този поглед можем си отговори и на въпроса важен или неважен може да е „архетипът"[1], авторският текст или протографът на една творба. С оглед на всички тези проблеми Д. С. Лихачов многократно набляга, че за текстолога-марксист са важни и значими всички етапи от историята на текста, защото тези етапи са жалони, сочещи развоя на обществено-художествената (литературната) мисъл през вековете.

*

Глави четвърта и пета са посветени съответно на въпросите как да се изучава текстът, когато е запазен само в един препис (гл. 4) и когато го има в няколко или много преписи (глава 5).

Когато се изучават староруските, (а за нашите условия, бих добавил, старобългарските) текстове, пише Д. С. Лихачов, не бива да се забравя, че те са много неустойчиви и че най-неустойчивата част на текста е неговото заглавие (стр. 135). Когато пред преписвача е само един препис от дадено произведение, критическата работа по разчитане на неясните думи в него трябва да е докрай добросъвестна: трябва да се изчерпят всички възможности за обяснение на неясните думи[2] — ако и тогава смисълът не се изяснява, следва да се допусне, че се касае за грешка. Във връзка с тази особеност на текстологическата работа, Д. С. Лихачов уместно отбелязва: „Одной из самых плодовитых причин появления грубых ошибок в изданиях текста является непонимание устаревшего слова" (стр. 144).

При положение, че текстологът има възможност да използува много преписи,

1 Д. С. Лихачов е на мнение, че най-често наличието на архетипа е непотвърдимо.

2 „Трябва самокритично да се признае — бележи Лихачов — че изследвачите се объркват повече от преписвачите на ръкописи" (стр. 142). Във връзка с това той дава пример за погрешно разчитане на едно съобщение в Повесть временных лет под 1024 г., където красиво облеченият и с красива външност варяжски вожд Якун е изкаран сляп! Текстът е следният: „И бе Якунь сь лепь", чийто смисъл е — И беше този (сь) Якун красив. Но от сливането на показателното местоимение „сь" с прилагателното „лепь" (сьлепь) се получава „смислената безсмислица", че Якун е бил сляп, а не красив...

той следва да обръща най-голямо внимание на разночетенията. Това е необходимо, понеже чрез обобщените показания на различните разночетения се вижда коя редакция е по-стара, коя по-млада, проследява се в какво генеалогическо родство се намират отделните групи преписи и дори отделни преписи (стр. 167). Но анализът на разночетенията не бива да цели възстановяването на „първоначалния текст"; той трябва да даде материал, чрез който да се установи историята на паметника във всички етапи на неговия развой. Това е потребно, защото само ако се знаят късните етапи от този развой, могат да бъдат възстановени по-старите. При това текстологът-медиевист е длъжен да обръща повече внимание на съзнателните изменения (разночетения), водещи до нови редакции на произведението.[1] Това се налага от обстоятелството, че по правило съзнателните изменения са всякога устойчиви и не се повтарят механически (стр. 169).

Важно методологическо-практическо значение има и утвърждението на съветския учен, че в старорускатa литература рядко може да се срещне един препис да бъде точно копие на друг (стр. 200). Това налага на текстолога да внимава, да бди — осторожност, без която е невъзможен и най-малкият успех в текстологическата работа — това изпитание на търпението... Тая мисъл е във връзка с друга — че не са прави ония изследвачи, които смятат, че авторът (първоавторът) във всички случаи е създавал шедьовър, докато следващите преписвачи (писатели) само са влошавали и повреждали този шедьовър (стр. 223). Че това е правилно, сочи поучителната във всяко отношение текстологическа практика на А. А. Шахматов — най-големият руски и един от бележитите световни текстолози. Както пише Д. С. Лихачов, само най-щателното проучване на руските летописи е позволило на този гениален учен да определи отделните летописни паметници — макар и не всякога безспорно, — по които би било най-добре да се правят публикации (стр. 223). А това показва, че историческият подход изобщо и частно към разночетенията в средновековните литературни и други произведения е единственo научният подход в текстологията.

Но историческият подход, поради своята всеобхватност на изискванията е труден, тъй като „човешкото мислене е склонно към икономия на сили и понякога се задоволява с полувъзражение, с полусъображение и върви напред, като оста-

1 Но изучаването и на несъзнателните грешки също дава твърде много за характеристиката на преписвача — обикновено средновековният писател.

вя назад (неизучени — К. М.) опасните подводни камъни, о които впоследствие се разбива цялата концепция" (стр. 227). Това за текстолога трябва да е предварително ясно, ако не иска предварително да обрече работата си на неуспех.

*

Обширно анализира Д. С. Лихачов въпроса за комплексното изучаване на текста (гл. VI — стр. 232—268). Първият елемент, който предопределя комплексното изучаване на текста е, че по правило средновековните произведения се намират в сборници, защото „можно... сказать, что сборник был преобладающей формой древнерусского книжного дела" (стр. 232). Така че безусловно необходимо е сборниците да се проучват най-обстойно, тъй като изучаването им може да даде ред данни за по-пълната и детайлирана оценка на старорурския литературен текст.

Тези произведения, които сравнително постоянно и устойчиво съпътствуват един и същи текст в сродни сборници (и други комбинирани ръкописи) Д. С. Лихачов нарича „конвой",[1] като подчертава, че без изучаването на конвоя в най-различни аспекти е немислимо да се стигне до истински трайни резултати в текстологическите и литературно-историческите изучавания. Ето защо спазването на това изискване авторът счита за една от важните задачи на изследователите, занимаващи се с историята на старорускатa литература; този съвет е наложителен, защото „конвойните проучвания" досега не са вземани достатъчно под онова внимание, което заслужават.

С въпроса за конвоя в старорускатa (и старобългарската) литература е свързан и проблемът за взаимодействието между различните произведения на старата книжовност, при създаването на която днешните представи за авторско право не са важели.[2] Затова изучаването на тия взаимовлияния може да даде в разположение на текстолога твърде важен материал.

От текстологична — а то значи от литературно-историческа — гледна точка много важни са и изводите на Лихачов, че в Стара Русия, въпреки приликите между старите писатели, все пак има и отличия, които не бива да се пренебрегват (стр. 266 сл.).

1 Естествено понятието „конвой" е относително. Ако текстологът измени темата на изследването, то оня паметник, който по-рано е изучавал като основен, може да се окаже от своя страна „в конвой" на новото изучавано произведение (стр.237, бел. 8 под линия).

2 Именно това налага този въпрос (за авторското право в миналото) да бъде специално изучен. Тази препоръка се отнася с пълна сила и за нашата стара книжнина.

*

Неизменно верен на своята историческа концепция, при разглеждане на важния текстологически въпрос за датировката на древните произведения (една от темите на глава VII в книгата му) Д. С. Лихачоь пише, че „датировка произведения должна ввести это произведение (което текстологът изучава — К. М.) не просто в леточисление, а в историю литературы, в историю языка, в историю общественной мысли, в историю быта, исскуства и т. д. Вопрос о дате произведения есть вопрос о месте произведения в историческом процессе, в самом широком и разнообразном круге связанных с ним проблем“ (стр. 279). Така е, защото проблемът за възникването на едно или друго произведение в Средновековието (както и днес) никога не е прост механически въпрос, а сбор от въпроси!

Що са касае до определянето мястопроизхода на един средновековен литературен паметник, Лихачов отново напомня текстологическото правило: зад всеки паметник да се виждат хората, които са го създали. Следователно всеки текстолог трябва да е историк в истинския смисъл на тази дума! (стр. 284).

В глава VII обстойно е разработен и въпросът за атрибуцията — т. е. за авторството. Ако в днешната литература това е факт, който не подлежи на обсъждане, в старата книжовност не е тъй, защото там понятието автор е коренно различно от днешното — едно и също лице може да е автор, редактор, преписвач, компилатор... Д. С. Лихачов изтъква, че по отношение на авторството старорускатa литература (а заедно с нея и старобългарската) заема едно преходно място между народното творчество и индивидуалното творчество в ново време. По тази причина простото определяне кой е автор, е недостатъчно; нужно е да се характеризира самата авторска работа — инак съображенията на текстолога не биха имали пълна стойност (стр. 289).

Обобщавайки наблюденията си за атрибуцията, Д. С. Лихачов пак казва, че без исторически подход — разбиран най-широко — и в тази област на текстологията не може да се стигне до сигурни заключения (стр. 295). Като пояснение се добавя, че при определяне на авторството в литературата на Стара Русия, полезно би се сказало изучаването на стила и идеологията на отделните произведения; някои дребни стилни и идейни детайли понякога дават много повече от генералните признаци на идеологията.

С оглед на атрибуцията специално е подчертано значението, което имат тайнописите. Д. С. Лихачов пише, че нему не е познат нито един случай, когато тайнописните авторски указания да са били неверни. По негово мнение, това се дължи на обстоятелството, че тия тайнописни посочвания са написани от средновековните автори за самите тях (стр. 305).

Като завършек на глава седма е разгледан въпросът за литературните фалшификации. И за тях Лихачов е на мнение, че би трябвало да се разглеждат (изучават) исторически. Те могат да се окажат особено полезни, когато оригиналите, от които са направени, са изчезнали.

*

Осмата глава („Особености при изучаване на летописите“) има характер на самостоятелно изследване.[1] В този дял авторът е стигнал до дълбоки обобщения, защото „на изучение текста летописей оттачавились многие передовые принципы текстологических исследований, которые затем с успехом стали применяться и по отношении к другому материалу“ (стр. 340). За да илюстрира тази мисъл, Лихачов привежда нашироко поучителните във всяко отношение наблюдения на А. А. Шахматов над руските летописи, чиято сила (на Шахматовите наблюдения и оценки), може да се почувствува истински, като се прочетат преценките на Лихачов и най-вече като се запознаем с трудовете на самия Шахматов. Благодарение на многогодишните проучвания на Шахматов, в историята на руското летописание днес съществува яснота. Големите постижения на един от последователите на Шахматов, М. Д. Приселков[2] се опират на шахматовските текстологическо-исторически принципи, макар че не във всички детайли на своята работа Приселков следва методите на Шахматов.

*

Както в старобългарската и в древноруската литература броят на преводните произведения е голям. С оглед на това в „Текстологията“ на Д. С. Лихачов има отделна глава (IX) за начините, по които трябва да се правят текстологически проучвания на този дял от средновековната руска книжнина. Първото необходимо условие е да се съпоставят преводът и неговият оригинал (стр. 390). Но това е трудно, защото средновековните преводачи са следвали не толкова своя оригинал, колкото са се нагаждали към вкусовете на своя читател. В това отношение на най-големи промени е била подлагана светската литература и на първо място — историческата (стр. 391). Малко пре-

---

1 Срв. Робинсон, пос. съч., стр. 111.

2 Направената от М. Д. Приселков реконструкция на изгорялата в Московския пожар през 1812 г. Троицкая летопис Лихачов определя като „научно чудо“. Реконструкцията е издадена преди 14 години: М. Д. Приселков, Троицкая летопис. Реконструкция текста. АНСССР, Москва — Ленинград. 1950.

правки обаче могат да се открият в съчиненията на „черковните отци“ (стр. 393). Всички тези основни особености на средновековната литература (когато се касае за преводи) текстологът-медиевист трябва неизменно да взема под внимание. И във връзка с това Д. С. Лихачов пак набляга, че „ни один из вопросов текстологического изучения не может быт решен сам по себе, изолированно от других вопросов. Только полная история текста перевода можеть дать убедительный ответ на любой из отдельных вопросов изучения переводного произведения“ (стр. 407). От текстологическа (литературноисторическа) гледна точка тази препоръка е точна, защото както сам авторът бележи: „Колкото по-сложно е едно произведение, толкова по-конкретно трябва да е неговото обяснение“ (стр. 410). А историята на всеки превод е сложна, дори много сложна!

*

Заедно с теоретическите насоки важно практическо значение за непосредната текстологическа работа имат последните две глави от разглеждания труд: „Закрепление выводов изучения история текстов“ (гл. XII) и „Техника издания текстов“ (гл. XIII). В глава XII се изследва сложният проблем за реконструкцията на изчезнали или повредени средновековни литературни паметници. Абсолютно точните реконструкции Д. С. Лихачов счита за непостижими, което се потвърждава от злополучните опити в тази насока на учените от школата на К. Лахман, които в областта на египтологията са пропиляли наистина египетски труд и го най-високо квалифициран! — за нереални фикции (стр. 458), опровергани, както се уточнява от новите разкрития и открития в египтологията през последното полустолетие. Тези несполуки, разбира се, не означават, че когато има реални основания реконструкции не бива да се правят. И все пак никоя реконструкция не може да е съвсем точна, а е само приближение към изчезналия (или повреден) оригинал, който се реконструира (стр 460), защото реконструкцията не е повече от един „макет“ (стр. 467).

Като генерален извод-препоръка, до който Д. С. Лихачов е стигнал в гл. XIII, предмет на която е „издателската техника“ на средновековните ръкописи и произведения, е първо ръкописът да бъде изучен, че тогава да се издава (стр. 476). А за да се изучи текстът напълно — когато проблемите около него са много сложни — необходимо е да се прибягва до комплексна работа на мнозина от различни специалности учени (стр. 477). В противен случай субективизмът (т. е. ненаучният подход) при интерпретацията е неминуем. На второ място е посочено, че в изучаването на различните текстове не бива да се прилагат механични методи; механицизма Д. С. Лихачов счита за „бич на текстологията“ (стр. 493).

*

В заключителната част на книгата си Д. С. Лихачов се връща към своите изходни положения, изложени в увода и доказани в хода на изследването. „И така — обобщава той — от „критики текста“ — к текстологии. Текстология — не прикладная дисциплина, ставящая себе целью правильное издание текста, а самостоятельная наука, изучающая историю текста произведений“ (стр. 538). И добавя, че текстологическите изводи могат да се използуват в най-различни области в литературната история, при художествената и идейната интерпретация на изучаваните произведения, в историческото изворознание. Изводите на текстологията са необходими и при издателската техника.

За да се закрепи становището, че текстологията е вече оформена специална научна дисциплина авторът пише, че е необходимо да се разграничават въпросите как да се изучава и как да се издава текстът. В тази разграничителна линия при изучаване на текстовете, техниката си остава техника, а истинското изучаване на текста се превръща в наука. И в хода на тези си обобщителни разсъждения Д. С. Лихачов казва, че „в многом данная книга (неговата „Текстология“ — К. М.) исходит из идеи А. А. Шахматова и его школи“ (стр. 538). Това признание говори за добросъвестността на автора и за примера, който той дава: ценната работа на предшествениците в текстологията (а и във всички науки) никога не бива да се пренебрегва. Това важи с двойна сила, когато се касае за учени от ранга на А. А. Шахматов!

*

Всички изложени дотук черти на разглежданата книга я характеризират като едно истинско новаторско научно произведение, от което красноречиво се вижда, че истинската научна текстология днес е само в началото на своя дълъг и труден път. И за чест на автора трябва да се каже, че със своя труд той чертае нови насоки на текстологическата теоретична мисъл, особено що се отнася до текстологическото изучаване на средновековната литература. И тъй като положенията, до които е стигнал съветският учен, са изцяло изградени върху материал на старорускатa литература те са валидни и за старобългарската литература.

Константин Мечев

КНИГОПИС

Ангелов, Боню Ст. Съвременници на Паисий. С., БАН, 1963, 208 с. с факс.

Василев, Стефан, П. Приятели на България. Срещи и разговори с чуждестранни слависти. С., Бълг. писател, 1963. 170 с. 9 л. портр.

Вълчев, Георги. Словаците за нас. (Из историята на словашко-българските отношения). С., Наука и изкуство, 1963. 152 с.

Георгиев, Любен. Димитър Бояджиев. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1963. 82 с. 1 л. портр.

Давидов, Нешо. История и белетристика. С., Бълг. писател, 1963. 163 с.

Димитров-Гошкин, Георги. Класова идеология и литература. С., Бълг. писател. 1963. 320 с.

Димитрова, Елена. Певец на подвига и саможертвата. Очерк за живота и творчеството на Никола Вапцаров. С., Нар. просвета, 1963. 84 с. с портр. и факс.

Димитрова Елена. Христо Смирненски. Живот и творчество. Студии. С., Наука и изкуство, 1963. 324 с. с 1 портр.

Дунчев, Александър. Положителният герой — централна проблема на социалистическия реализъм. По материали на бълг. социалист. драматургия. С., БКП, 1963. 206 с.

Зарев, Пантелей. Христо Ботев. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1963. 216 с. 1 л. портр.

Известия на Института за литература. Кн. XIV и XV. С., БАН. 1963. 260 с.

Каролев, Стоян. Въпроси на художественото майсторство. С., Бълг. писател, 1963. 248 с.

Конев, Илия. Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX век. (До Освобождението). С., БАН, 1964. 236 с.

Кръстев, Георги. Театър и драматургия. Статии. С., Бълг. писател, 1963 176 с.

Минев, Димо. Цани Гинчев. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1963. 88 с. 1 л. портр.

Михайловски, Ст., Ал. Константинов, Г. П. Стаматов в спомените на съвременниците си. С., Бълг. писател, 1963. 559 с.

Николов, Минко. Брехт. Лит. портрет. С., Наука и изкуство, 1963. 204 с. 1 л. портр. 7 л. ил.

Пенчо, Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си. С., Бълг. писател, 1963. 796 с.

Петров, Здравко. Асен Разцветников. Лит.-крит. очерк С., Бълг. писател, 1963. 58 с. 1 л. портр.

Пондев, Петър. Книга за народната съдба. „Записки по българските въстания" на Захари Стоянов. С., Бълг. писател, 1963. 135 с. 1 л. портр.

Русев, Пеньо. Никола Вапцаров. Лит. очерк. С., Бълг. писател. 1963. 132 с.

Смоховска-Петрова, Ванда. Неофит Бозвели и българският църковен въпрос. (Нови данни из архивата на А. Чартористки). С., БАН, 1964. 212 с.

Стефанова, Лиляна. Срещи. С., Бълг. писател, 1963. 216 с. с портр.

Хиляда и сто години славянска писменост. 863 — 1963. Сборник в чест на Кирил и Методий. С., БАН, 1963. 545 с. с ил., репрод., факс. и ноти.

Цанев, Георги. Никола Фурнаджиев. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1963. 140 с. 1 л. портр.

Янков, Николай. Разговор за книгите. Наблюдения върху една литературна година. С., Бълг. писател. 1963. 92 с.

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел. 8-42-89
на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/151 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лева

Поръчка № 258 Формат 71/100/16 Дадена за печат на 1. III. 1964 г.
Тираж 4 500 Печатни коли 10,75

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

20607

Цена 0,50 лв.