ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

5

ГОДИНА ДЕСЕТА

1966

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

5

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1966

ПОДИНА ДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Девети конгрес на Българската комунистическа партия

Стойко Божков — С поглед към перспективите 3

Първи международен конгрес по балканистика

Илия Конев — Въпроси и проблеми на сравнителното изучаване на балканските литератури 15

А. Мирамбел (Франция) — Развитието на литературите от Югоизточна Европа от края на XVIII в. до наши дни и връзките им с другите литератури. Общи положения и методология 27

К. Бихику (Албания) — Из историята на албанската литература 32

Георги Димов (България) — Българската литературна наука и проблема за сравнително-историческото изучаване на балканските литератури 40

С. Димарас (Гърция) — Въпроси на гръцката литература 46

А. Дима (Румъния) — Румънската литература в своето развитие 53

С. Е. Сиявушгил (Турция) — Основи на една сравнителна литература на балканските страни 65

В. Вулетич (Югославия) — Светозар Марковић и Христо Ботев 67

*

Искра Панова — „Музиката“ на цялото. Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков 76

Никола Георгиев — Нови насоки на неисторизма в съвременното буржоазно литературознание. Критическа оценка с оглед творчеството на П. К. Яворов 113

1050 години от смъртта на Климент Охридски

Емил Георгиев — Писателят Климент Охридски 137

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Димо Минев — Елин Пелин и Йордан Йовков. Литературни отношения и влияния 147

Хр. Й. — Неизвестни писма на Антон Страшимиров до Вера Балабанова 166

ПРЕГЛЕД

Христо Йорданов — Благородното слово на Бешков 181

Петър Братоев — Поуките на миналото 186

Хроника

* * * — Защитени кандидатски дисертации 193

Георги Марков „Поезията на Димчо Дебелянов“
Атанас Славов „Функции на ритъма в художествената стихова реч“

* * * — Научен сборник за Климент Охридски 194

* * * — Ганка Найденова „Романтическият образ — символ на твореца“ 195

СОДЕРЖАНИЕ

Девятый съезд Болгарской коммунистической партии

Стойко Божков — С лицом к перспективам 3

Первый международный съезд балканистов

Илия Конев — Проблемы сравнительного изучения балканских литератур 15
А. Мирамбел (Франция) — Развитие литератур Юговосточной Европы с конца XVIII века до наших дней и их связи с остальными литературами. Общие положения и методология 27
К. Бихику (Албания) — Из истории албанской литературы 32
Георги Димов (Болгария) — Болгарское литературоведение и проблемы сравнительного-исторического изучения балканских литератур 40
С. Димарас (Греция) — Вопросы греческой литературы 46
А. Дима (Румыния) — Румынская литература в ее развитии 53
Є. Е. Сиявушгил (Турция) — Основы сравнительного изучения литератур балканских стран 65
В. Вулетич — Светозар Маркович и Христо Ботев 67

*

Искра Панова — „Музыка целого". Заметки о стиле Ивана Вазова, Елина Пелина и Йордана Йовкова 76
Никола Георгиев — Новые направления в неисторизме современного буржуазного литературоведения. Критическая оценка на примере творчества П. К. Яворова 113

1,050 лет со дня смерти Климента Охридского

Емил Георгиев — Климент Охридски как писатель 137

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Димо Минев — Елин Пелин и Йордан Йовков. Литературные взаимоотношения и влияния 147
Хр. Й. — Неизвестные письма Антона Страшимирова к Вере Балабановой 166

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Христо Йорданов — Благородное слово Бешкова 181
Петр Братоев — Выводи из прошлого 186

Хроника

* * * — Защита кандидатских диссертаций
* * * — Георги Марков „Поэзия Димчо Дебелянова" 193
* * * — Атанас Славов „Функции ритма в художественой стиховой речи" 194
* * * — Научный сборник о Клименте Охридском
* * * — Ганка Найденова „Романтический образ как символ художника-творца" 195

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

Секретар на редакцията — Христо Йорданов

С ПОГЛЕД КЪМ ПЕРСПЕКТИВИТЕ

СТОЙКО БОЖКОВ

Над родината е издигнато пурпурното знаме на IX конгрес на Българската комунистическа партия. То аленее и плющи върху огромните корпуси и високите пещи на Кремиковци, над нефтените и газови кули на Долни Дъбник и Чирен, над тихите и слънчеви сгради на Завода за полупроводници в Ботевград, над десетките строителни скели, върху хилядите машини и станове, трактори и комбайни, навсякъде, където туптят сърцата на многомилионните трудови хора. Народът ни с радостни вълнения и увереност се сплотява още по-тясно под това знаме и с пораснали сили върви към новата петилетка.

Грандиозните успехи на нашата страна през годините след VIII конгрес на БКП, който прие перспективите за нашето развитие до 1980 г., се признават от всички. Народът ни извърви труден, напрегнат път, преобразявайки родината ни в една напреднала държава. Като си представим родния пейзаж, осеян с огромните корпуси на заводите, нашите поля, браздени от машините и обкичени с плодовете на изобилието, градовете и селата, произведенията на промишлеността и селското стопанство, хората, които извършват всичко като най-грижовни стопани, не можем да не изпитаме чувство на гордост от нашия социалистически строй — основа на всичките ни успехи, от далновидността на ръководещата ни Българска комунистическа партия. Защото всички наши завоевания са осъществени планове и програми на партията, те са претворени от народните ръце, ум, любов и ентусиазъм нейни идеи. И това, че под нейните грижи и напътствия ние завоювахме толкова много, ни изпълва с високо самочувствие и човешко достойнство, с увереност в бъдещето, което ще бъде начертано на предстоящия конгрес.

1

Деветият конгрес на БКП ще направи преценка на основните постижения в народния живот и ще набележи задачите, които трябва да се разрешат, за да се изкачим към нови висоти на социализма и комунизма. Зад най-общата формула на бъдещето: да се осигури по-нататъшно строителство на социалистическото общество, като бързо се развива материално-техническата база, усъвършенстват се социалистическите обществени отношения и се повишава жизненото равнище и социалистическата съзнателност на хората, — се съдържат грандиозно движение, напрежение, вдъхновен труд, огромни икономически, технически и политически задачи, ми-

лиони жизнени съдби. Ръцете на тружениците ще изградят нови електроцентрали, нови заводи, нови машини; умовете на учените и конструкторите ще създадат нови механизми за усъвършенстване, разширяване и ускоряване на производството, нови форми и методи за организиране и облекчаване на човешкия труд, за функционирането на самото общество; цялото наше общество ще се издигне на по-високо стъпало, като се усъвършенстват функциите на различните обществени фактори и се развие бита, културата, съзнателността на човешката личност. Ето някои от най-ярките фактори: електроенергията през 1970 г. ще бъде два пъти повече от произведената през 1965 г., т. е. докато през последната година у нас е била произведена 10 милиарда киловатчаса, в края на петилетката ще се произвежда 21 милиарда. Стомана ще се произведе 4 пъти повече — около 2,100,000 тона. Въглища — около 42,000,000 тона. Продукцията на машиностроенето ще нарасне 2—2.5 пъти, на химическата промишленост — 3—3.5 пъти. Въз основа на това националният доход ще се увеличи с близо 50%, благодарение на което ще се яви възможност да се повишат реалните доходи на населението: на работниците и служащите с около 25—30%, на селяните — над 30%. Част от тази програма стана възможно да се осъществи още през първата година на петилетката — през 1966 г. се увеличиха заплатите на значителен брой от трудещите се у нас. До края на петилетката ще се създадат условия да се намали работното време, като се премине към петдневна работна седмица.

Зад цифрите и показателите на директивите се крие романтиката на изминатия етап, който позволи да се създадат условия за набелязване на нови перспективи. Разкриват се примамливите светлини на утрешния ден. Очертава се възмъжалият ръст на нашата родина, порасналото още повече самочувствие и достойнство на народа ни, обогатяването на неговия духовен свят, разширените кръгозори на културата ни, на науката и изкуствата, порасналата ни любов към братята от социалистическото семейство, с чиято помощ ще се развива и материалната, и духовната ни сила, особено всестранно разцъфтялата, даваща живот на много национални начинания и черти, българо-съветска дружба. Значително ще се развие нашето общество. Ще укрепне още повече демократичният принцип във всички обществени органи. Ще се повиши комунистическата убеденост на гражданите, ще се открият още по-ярко моралните черти на новия човек, по-ясни ще са хоризонтите пред младото поколение. „Изграждането на материално-техническата база на социализма, а след това и на комунизма — подчертава др. Т. Живков — не е самоцел на Българската комунистическа партия. Това е основата за осъществяване на високо равнище на живота за всички членове на нашето общество. Всичко, което у нас се изгражда — от рудниците и металургичните заводи, до училищата и жилищните постройки, — всичко е за благото и щастието на нашия славен, свободолюбив и трудолюбив народ.“ В цялата програма на следващата петилетка и по-нататък — в програмата за построяването на комунистическото общество се проявява най-висшата форма на съвременния хуманизъм — създаване на условия за всестранния разцвет на човешката личност, пълна възможност за проявяването на нейните съзидателни и творчески възможности.

Нашата страна започна да изпълнява задачите от новата петилетка. Ние имаме вече първите успехи, първите завоевания, първите „тесни места“ на развитието.

Сега задачите на социалистическото строителство са много по-сложни и изискват не само повече енергия, но и повече знания, повече инициативност, култура, повече сърце и душа. Проблемите на икономиката и на техническата реконструкция, на социалните взаимоотношения в производството и в обществото, трябва ежедневно да се решават така, че да се повишава ефективността на труда на всеки член на обществото, да се анализира обстановката в която се осъществява производството, да се подхожда научно към явленията. Това изисква новата система на ръководство на народното стопанство. По-голяма специализация, повече познания, самоинициатива, активност и творчески подход, убеденост и чувство за лична отговорност са необходими сега за всеки член на нашия трудов колектив. Някога Ленин писа: „Първата производителна сила на цялото човечество е работникът, трудещият се човек.“ Сега в нашето общество са създени предпоставки за бурния ръст на „първата производителна сила“ — човекът, не само като господар и стопанин на всички блага, но и като творец, като съзнателен организатор и изпълнител на най-сложни технически, икономически и политически задачи. Порасна извънредно много отговорността на ръководните органи във всички сектори на живота. Нашето общество стана сложно и многостранно развито. За да се достигне до правилно разбиране на жизнените явления и до правилното направление дейността на трудещите се, необходимо е да се търсят обективни критерии, които да ни дават вярна картина на всички фактори, обуславящи явленията. Иначе се стига до субективизъм и до унищожаване на творческите усилия на хората. Затова партията непрестанно насочва грижите си към повишаване научния подход към икономическите, техническите и обществените въпроси, към разширяване инициативата и творческата дейност на ръководните органи, към развиване научноизследователската дейност в страната.

Естествено в директивите на конгреса централно място заемат проблемите на икономическото развитие на страната. Но всички въпроси в последна сметка се отнасят до човека, до неговата личност, до творческите му възможности. Затова, като насочи усилията на народа към главните въпроси на нашето съвремие, партията фактически поставя пред нас и всички други проблеми на живота, свързани с човека, с неговата култура.

2

Има мисли, истини, които трябва да стоят постоянно в съзнанието ни и да напомнят за големите ни исторически отговорности за задачите, които трябва да решаваме. В едно от последните си изказвания по повод честването на Адриана Будевска Г. Димитров каза забележителните думи: „В областта на културата по способности няма малки и големи народи. Няма пълноценни и малоценни народи. Всеки народ, колкото и малък да е той, може да бъде способен и да внесе в общата съкровищница на културата своя принос от ценности. . . Ние трябва да се стараем ръка за ръка — държавници, партийни ръководители, служители на изкуството, деятели на науката и други, за няколко години българският народ да бъде считан и сочен навсякъде като действително способен, даровит, културен и образцов социалистически народ, който взема активно участие в създаването на световната социалистическа култура, начело с великия Съветски съюз и съвместно с нашите братя от другите страни с народна демокрация“ (Съч., т. 14, стр. 364—365).

Изминалите години потвърдиха верността на тези мисли. В много насоки нашата социалистическа култура, наука, изкуства будят възхищения, одобрения, респект. Ето няколко явления, които заеха през последните години централно място в многообразието на съвременната култура. От оперните сцени на най-претенциозните в музикално отношение страни предизвика дълбоки вълнения и възхищение изкуството на Николай Гяуров. Тържествува не само неговият силен талант, но и високата класа на съветската певческа школа, както и всичко онова, което Гяуров е получил от нашата национална социалистическа култура.

Успехи пожъна нашата опера, ансамбълът на Филип Кутев, Пионерският симфоничен оркестър. . .

Едни от най-забележителните прояви в Европа в областта на изобразителните изкуства бяха нашите изложби на съкровищата на българските музеи, организирани в Париж и Есен. Имаше дълбок символ в това, че социалистическа България показа и развълнува света с художествени съкровища, които българският народ е сътворил или съхранил през вековете. Именно сътворил и съхранил. Защото нашите музеи не притежават съкровища, събирани от чужди земи, като трофеи или скъпо платени от сноби иноземи богатства. Техните богатства народът е опазил в земите, върху които от векове живее, с тези културни ценности той е пълнил своя духовен свят. А те обхващат културата на праисторическия човек, на траките, на древните гърци, на римляните, на прабългарите и славяните, на средновековието и възрожденската епоха, на нашата съвременност.

Социалистическият строй изменя самия човек, развива у него нова душевност, присъща на растящата социалистическа нация и култура, свързана не само с имотността на хората, с новото им място в трудовия и обществения живот, но и с порасналото чувство за общото, за националното, за голямото социалистическо семейство и за свързаността със съдбата на всички трудови хора по света. Нашият съвременник с особено внимание се отнася и към историческия процес. Не виждате ли колко дълбок е интересът ни към миналото, колко дълбоко искаме да проникнем в историческата правда? Както преди двеста години, в началото на нашето Възраждане, се появи Паисий със своята История, за да укрепи историческата памет на народа, така и ние днес искаме връзка с цялото предходно развитие, да носим в съзнанието си всичко ценно, което народът е създал през миналите епохи. Така се подпомага създаването на социалистическата ни нация, в чиито черти се вплита всичко ценно от народното минало. Именно тук се проявява духът на онова, което пролетариатът внася в общата история на човечеството и марксизмът-ленинизмът утвърждава като наука за строителството на социалистическото и комунистическо общество. При създаването на буржоазните нации главната насока се определя от националната разграниченост, от националната затвореност, от националната изключителност. Буржоазните идеолози и историците на културата се стремят да изтъкват онова, което отблъсква една нация от друга нация. Затова цъфтят отровните цветове на национализма и шовинизма, които омаломощават съзнанието на трудовия човек, разпалват омраза, вражда, подклаждат конфликти. Социалистическата национална култура се изгражда върху основата на националната прогресивна традиция, като държи сметка за интернационалния характер на социалистическата революция и изграждащото се социалистическо и комунистическо общество. Затова нас ни интересува всеки въпрос, който обогатява националната ни култура,

който помага на трудовия човек да изгражда материалната и духовна страна на своя живот. В отношенията ни с другите народи ние търсим и развиваме онова, което ни е сближавало и ни сближава, онова, което взаимно ни изпълва с уважение или взаимно ни обогатява.

Затова наред с Плиска, Преслав и Велико Търново, запазили частици от старата слава и сила на средновековната българска държава и култура, днес нас ни вълнува и съдбата на Казанлъшката тракийска гробница, праисторическата култура, открита в Караново, Стара Загора и с. Езерово, съкровищата на Могиланската могила във Враца или Панагюрското златно съкровище. Ние се чувствуваме особено горди от това, че културата на древните обитатели на нашите земи е била така висока, че тя има връзка с културата на древната Троя в Мала Азия. Че като разкриваме тези старинни цивилизации, ние хвърляме мост между вековете и народите, че възстановяваме общото съкровище на човешката култура.

Нашият съвременник дълбоко се вълнува от всичко прогресивно и красиво, което е създадено преди него. Затова възстановява средновековното и възрожденско Велико Търново, старата част на Пловдив, романтичната Копривщица и Несебър, стреми се да изживява вълненията на онази епоха, в която са се родили толкова национални, патриотични, революционни и духовни лаптения и пориви. Затова с такава научна задълбоченост учените ни се ровят в миналото и се стремят да хвърлят светлина върху него или във връзка с 1100-годишнината от създаването на славянската писменост, или във връзка със 200-годишнината от написването на „История славянобългарска", с 90-годишнината от Априлската епопея или 75-годишнината от създаването на Бузлуджа на партията на българските марксисти. И колко още бележити дати от нашата и световна история ни вълнуват. Такива чествувания е имало и по-рано. Сега обаче те засягат дълбоко съзнанието на самия народ, на онзи, който твори историята, който създава новия социалистически облик на нашата родина.

Българската комунистическа партия винаги е държала сметка за исторически създалите се най-тесни връзки между българската и руската култура. Затова, когато победи Великата октомврийска социалистическа революция и се появиха първите творби на социалистическата култура в Съветска Русия, партията правеше всичко възможно да поддържа широките интереси на трудещите се и на интелигенцията към нея. Още в годините на капитализма съветската култура, наука, изкуства, кино играеха важна роля в революционното възпитание и в самата борба на българския народ. А през годините на социалистическото изграждане на нашата страна творческото усвояване на съветската култура и наука, непосредственото общуване с тях, се превърна в един от големите фактори на социалистическата културна революция, на нейното ускорено развитие. Тази дълбока близост и любов към съветската култура е една от отличителните черти на нашата нова национална култура. Затова с такава любов и пиетет ние обграждаме местата на руско-българската и съветско-българската слава на Шипка и Плевен, на Хълма на освободителите в Пловдив или издигнатите паметници в София.

Социализмът у нас направи цялата предишна прогресивна култура близка до най-широките народни маси. Същевременно призова самите народни маси и интелигенцията към културна дейност и творчество, което да им помага в строителството на социализма. Създадоха се материални и обществени възможности културата да служи за бурното движение на

народа към благоденствие, духовно обогатяване на личността и до пълно нейно творческо изявяване.

Тъкмо в тази насока нашата партия и нашият народ вече са натрупали ценен опит, резултатите от който се виждат особено ярко в съвременната епоха. У нас е създадена вече нова социалистическа култура, култура на труда, на комунистическа идейност, на бита; създадени са произведения на изкуствата, на литературата, на науката, които носят белезите на новата социалистическа епоха. Във всички сфери на изкуствата въз основа на метода на социалистическия реализъм са създадени значителни произведения, които се посрещат с внимание както у нас, така и в чужбина.

Тъкмо въз основа на нашия опит странно чудати, коренно противоречещи на основните марксистко-ленински принципи на подход към проблемите на културата, се открояват събитията в Китай, които се извършват под името „културна революция". Едва ли може да се намери у нас разумен и мислещ човек, който да не вижда, че всички изстъпления на „червеногвардейците" в Китай в името на „пролетарската културна революция" нямат нищо общо с понятието култура, още по-малко със социалистическата култура, която Ленин определя като „закономерно развитие на онези запаси от знания, които човечеството е изработило под гнета на капиталистическото общество, феодалното общество, чиновническото общество" (Соч. т. 31, стр. 262). Пролетарската революция не допуска вандалщина и посегателство върху ценностите, които човечеството е изработило във вековния си стремеж към материално благополучие и духовно усъвършенстване. Най-ярък пример за това е Великата октомврийска социалистическа революция, дейността на нейния ръководител Ленин, поведението на съзнателните работници по време на революцията. Този, който сам създава ценности, знае цената на труда и неговите продукти, отнася се с нужното уважение към плодовете на творческия труд. Към стихийно унищожение на човешката цивилизация, към безредие и нихилизъм могат да призовават само изпаднали в историческо безверие дребнобуржоазни и анархистични елементи, които нямат нищо общо с пролетарската революционност, с големите цели на комунизма. Както ясно показват фактите, „културната революция" на „червеногвардейците" в Китай прикрива всъщност жестокото разгромяване на партийните кадри, които не са съгласни с провеждания националистически, авантюристически и антисъветски курс на едно ръководство, което прикрива пълното си отстъпление от марксизма-ленинизма и практически неудачи в строителството на социализма с лява фразеология и демагогия. Най-тежко са ударени творческата интелигенция, учебно дело (училищата и университетите са затворени), научните и културните институти, неоценимите ценности на вековната китайска цивилизация. Хулиганстващи тълпи от „революционни учащи се" подлагат на унижително поругание и репресии всеки, който изразява и най-малко съмнение в обожествените идеи на „председателя Мао". Международното комунистическо и работническо движение с тревога следи „революционните" събития в Китай, които нанасят коварен удар в тила на социализма.

Пред IX конгрес на нашата партия нашият народ, нашата интелигенция, работническата класа и селяните кооператори ясно и с голяма увереност виждат правилната нейна политика в областта на културата, която се потвърждава от грандиозните ни успехи във всички области на живота.

Речем ли да посочим най-общите черти на нашата социалистическа култура, не можем да не отбележим най-напред нейната здрава идеологическа марксистко-ленинска канава. Българската комунистическа партия провежда последователна политика на дълбоко и творческо усвояване от всички слоеве на народа на марксистко-ленинската наука, въз основа на която се формира мирогледът, общественото и политическото поведение на всеки член на нашето общество, неговото отношение към многоликите и многостранни явления в съвременността. Благодарение на този факт у нас се появяват незначителни сътресения от приливите и отливите в световния революционен процес или при неизбежните трудни моменти на социалистическото строителство. Своевременното и творческо отношение на партийното ръководство към новите явления дава възможност на творческите работници постоянно да се обогатяват и ориентират. Проблемът за класовостта и за партийността на културата не е дискусионен. Дискутира се как тя най-действено се проявява в различните форми на културата.

Партията винаги с необходимата тревога е насочвала вниманието ни към опасностите, които съществуват при отслабване борбата срещу буржоазното идеологическо влияние в областта на културата. Това влияние идва от остатъците от стари преживелици и от големия идеологически натиск на империализма върху нашето общество. За съжаление някои дейци на културата се поддават на този натиск, внасяйки нотки на незаангажираност, на черногледство и песимизъм, на формализъм в изкуството.

Не по-малко усилия полага нашата партия и за отстраняване на застиването на културата в някои догматични и схематични формули, които унищожават творческото дръзновение и виждане на съвременните изменения в живота. И двете увлечения откъсват творците от живия живот, от революционния кипеж, лишават ги от възможност да изживяват заедно с народа успехите и радостите, трудностите и мъките, да чувствуват величието на родените в сурови изпитания черти на новия човек, истинските негови комунистически добродетели. Това важи и при преценяването на миналото на народа ни, на неговото културно наследство. Затова партията насочва дейците на културата към народния живот, към социалистическото строителство, към проблемите на съвременността.

Още непосредствено след нашата социалистическа революция Г. Димитров предупреждаваше, че с интелигенцията трябва да се работи особено внимателно, че промените в нейното съзнание стават не така леко, че тя се преустройва по-трудно и затова са необходими повече усилия. „Трябва вътрешна борба у всеки, който веднъж е усвоил известен неправилен мироглед, за да се освободи от него. Трябва идейна борба, а трябва и въздействие и помощ от страна на колектива“ (Съч. т. 11, стр. 367). Политиката на партията в областта на културата и по-специално към интелигенцията беше насочена към сплотяване на дейците около политиката на Отечествения фронт, на подкрепа на нейните демократични настроения, на активното ѝ включване в строителството. Доверието към нея и непрестанната грижа за марксистко-ленинското ѝ възпитание, създаването на млади сили сред подрастващото поколение дадоха забележителни резултати. Принципиалното партийно отношение спечели интелигенцията за партийната политика, пресече вредното буржоазно влияние, приобщи я към идеите на социализма и комунизма. Макар че по-късно ня-

кои неправилни методи от култовски характер нанесоха рани върху изграждащата се наша социалистическа култура, общото движение и възхода ѝ не спряха. Сега особено се чувствува резултатът от свежия въздух на априлската линия на Централния комитет, ръста в ширина, разгръщането на творческите инициативи, многоплановостта и многоструйността на културните изяви.

Осмият конгрес с приетите от него перспективи до 1980 г., а сега и IX конгрес с детайлирането на плана до 1970 г., поставят грандиозни задачи пред нашия народ. Ние трябва да станем високо развита в техническо отношение страна, да изграждаме бъдещето си като машиностроители, да вървим с ускорение по все още неизследваните пътища към комунизма. Това изисква не само напрежение, но и повишено умение, повече знания, по-голям опит, по-силна и твърда увереност в нашето дело. Трябва докрай да се отхвърлят старите наслоения в съзнанието и поведението на хората, да се осигури буйно израстване на нови хора с ясен комунистически поглед, с висока специална и обща култура, с големи и горящи за човешкото щастие сърца. Това ще бъде нова страница за разцвета на нашата социалистическа култура.

3

Измежду всички изкуства художествената литература притежава най-голяма въздействена сила. Тя има разностранни възможности дълбоко да анализира процесите, които се извършват в живота, в човешкото съзнание, в душевността на народа, да навлиза в същината на противоречията в личността и обществото и с непосредствеността на образите, с правдивостта им, с идейния патос и с красотата да участвува активно във формирането на високи комунистически и граждански черти в душата на съвременника. Затова партията винаги е обръщала особено внимание на проблемите на художествената ни литература, подпомагала е нейното усъвършенствуване. Оказвала е голямо доверие на писателите, вярвала е в тяхната комунистическа убеденост, в патриотизма им, в таланта им. Особено ярко това се чувствува през последните години, когато се положиха повече грижи за създаването на здрава творческа атмосфера и на благоприятни условия за вдъхновен труд.

Българските писатели създадоха вълнуващи творби, с които нашият народ се гордее. Те отговарят на величието на нашата епоха и на огромния ентусиазъм на народа ни в строителството.

Не е възможно тук да се изредят успехите на нашата литература през последните години, даже като се споменат заглавията на най-значителните творби. Защото литературата ни се разлива като пролетна пълноводна река, която е излязла из планинското си корито и е изпълнила всички потоци на плодородната равнина. В дълбокото и главно течение се развиват изпитаните в майсторството си творци, които най-стремително носят водите ѝ напред, създават нови меандри, но неотклонно определят основното ѝ направление.

Романът продължава да е водещият жанр на съвременната ни литература. Епопеята „Обикновени хора“ на Г. Караславов вече навлезе в четвъртата книга, откроявайки дълбоко героичните и трагичните събития около Септемврийското въстание. Емилиян Станев, който в романа си „Иван Кондарев“ се очерта като писател с големи епически възможности,

също доведе героите си до драматизма на Септемврийското въстание. Димитър Талев продължи да навлиза в националната трагичност на родния си край и с романа „Гласовете ви чувам“. Художествено се пресъздава миналото на народа във „Време разделно“ на Антон Дончев и „Цената на златото“ на Генчо Стоев — обвеяни с патриотичен патос.

Продължиха да навлизат в душевността на съвременника, в неговото неравно битие и сложно изграждащо се съзнание Андрей Гуляшки и Камен Калчев, насочвайки се към антикултовската тема. В „Седемте дни на нашия живот“ Гуляшки създава образа на една вътрешно трагична личност, която се гърчи в нравствените конфликти на нашето съвремие и своята индивидуалност. Той се опитва да утвърди голямата правда на нашия живот. В „Двама в новия град“ Камен Калчев съумява да разкрие душевността на обикновения човек, който и след нравствените изпитания на неспразедливостта е запазил качествата на сърдечност и топлота, на вяра в живота и човека.

Постепенно се възстановява авторитетът и художествената сила на разказа. В жанрово отношение той често пъти носи своеобразни черти — взел е нещо от повестта, от класическия разказ и от публицистичния очерк. Тук продължават да се изявяват Илия Волен, Ст. Ц. Даскалов, Б. Райнов и др. Но с нови оригинални образи из съвременността навлязоха в литературата Дико Фучеджиев със сборника разкази „Небето на Велека“, Николай Хайтов с „Шумки от габър“, и Й. Радичков с „Горещо пладне“. Тези творби внесоха особен лиризъм и хуманистически романтизъм в съвременната ни литература.

Драмата като че ли заема второ място, непосредствено до романа, обхващайки големите конфликти на нашето време. К. Зидаров вълнуващо предаде историческия трагизъм на народа ни по времето на Иван Шишман и въздигна в апотеоз националната доблест в драмата „Иван Шишман“. Д. Димов изобрази редица съвременни нравствени стълкновения в „Жени с минало“ и „Виновният“. Г. Караславов драматизира вълнуващата си повест „Танго“. Л. Стрелков в пиесата „Среща“ постави острите политически и нравствени конфликти на нашия живот през последните години. В „Прокурорът“ Г. Джагаров разкри ярки образи от близкото минало, показвайки не само трудния път на комуниста, но и силата на философските и нравствени идеи на социалистическото общество. Пиесата е едновременно остра сатира срещу духовната убогост и силно утвърждава личността на новия човек.

Поезията през последните години като че ли се представя някак разкъсано, многогласо, многохорово. В отделни поетически изповеди се носят силни мелодии, вълнуващи изживявания. Тук можем да изброим имената на Людмил Стоянов, и на Елисавета Багряна, на Христо Радевски, Н. Фурнаджиев, Ламар, Младен Исаев, Веселин Ханчев, Павел Матев, В. Петров, Д. Методиев, Ал. Геров, Сл. Караславов и др. В нашата съвременна поезия все повече се прилага широк подход към чувствата, към личността с нейната многостранност в интелектуално и емоционално отношение, както и към богатството във взаимната ѝ зависимост от жизнените явления. Но в съвременната ни поезия все още се търси голямото изживяване, образа, който може да въплъти с художествена сила голямото движение на нашия народ към социализма, дълбоките преобразования на съвременното ни общество.

Животът върви с бурен устрем напред. Хората не само изменят цвета на косите си, но дълбоко променят своите душевни черти. Стават по-мъдри, по-опитни, по-твърди и устойчиви. Наред с плодовете на техния труд — заводи, машини, открития, пътища, язовири, градини и избуяли жита — се възправя и техният ръст, на мъже и жени, на младежи и девойки, блестят техните очи — очите на изпълнилите своя дълг към родината, народа, класата, партията. Трудовият човек е господар на всичко в нашата страна. Всичко у нас се ражда от неговия вдъхновен труд. И всичко се връща отново към него. Колко дълбоки са вълненията, драматичните конфликти и героиката у този строител, който живее със самочувствието на победител. И нашият съвременник често търси този образ в литературата. И поставя въпроса: дали писателите го виждат, усещат, познават?

През последните години нашата литература направи сериозни опити да намери художествения образ на съвременния герой. Но да си припомним малко горчивите думи на М. Шолохов на XXIII конгрес на КПСС: „успехите при нас, литераторите, на са така големи, както би се искало на вас, читателите, а и на самите нас, писателите.“ И у нас читателят чака от литературата голямата правда за своите трудови дела, за преодолените трудности, за мъчителния, но успешен път към лично щастие, към постигане на успехи в строителството, в бита, в културата. Бледи са още създадените образи на съвременния живот. За съжаление, в литературата ни се появяват все още немалко произведения с бедни мисли и чувства, с бледи образи, лишени от художественост, със замъглени от модернистична превзетост форми. Да не говорим, че в нашата литература намират място много слаби като художествени творби произведения. В някои разкази, повести и стихотворения се засягат дребни и маловажни жизнени проблеми, изкривено се представя съвременният човек, вее дух на неверие в неговата преобразователна сила, подхвърлят се на скептична оценка утвърдени от живота истини. Често пъти се робува на формалистични схеми. Всичко това подхранва отрицателните явления всред част от младежта, създава лош вкус, неверни представи, пречи на идеологическата и възпитателна работа на партията. Това се отразява отрицателно и на самото творческо развитие на писателите, убива таланта им. След като партията даде широк път на творците към живота, след като всестранно подкрепи и окрили талантливите творци, сега тя поставя главната задача да се насочат към съвременността; проблемите на преобразованието на нашата страна трябва да станат главно съдържание на творбите на българските писатели. Социалистическият реализъм като течение утвърждава силата и красотата на нашия строй. Могъществото на човека, който преодолявайки големи трудности, свързани с изостаналостта на нашата страна, с бурните темпове на строителството, с несгодните природни условия, както и своите вътрешни противоречия, успешно извърши и продължава да извършва гигантски исторически преобразования.

За да може да се развива такава литература, необходимо е гражданско мъжество и непоколебима комунистическа вяра.

Сега нашата литература има да преодолява трудности, които се създават от буржоазното идеологическо влияние, от остатъците от догматизма, от известни остатъци на минали етапи от нашето литературно развитие. Новите теоретици на декадентството правят гигантски усилия да покажат, че изкуството не бива да напомня за живота, за реалния свят

и за реалните отношения между хората. Те се стремят да вмъкнат сянката на съмнението, на песимизма между бурно развиващия се живот и творците. Една от плодотворните форми на борба срещу буржоазната идеология и догматизма, срещу опростенчеството и формализма в изкуството се състои именно в това да се преодолее дистанцията между твореца и живота, дистанцията до съвременния човек — строител на комунизма. Само тогава могат да се почувствуват като естетически категории класата, партията, народа, борбата за социализъм и комунизъм, солидарността с народите от целия свят, светостта на вечната ни дружба със Съветския съюз. Необходимо е неповторимата творческа дейност на писателя колкото е възможно по-плътно да се слива с многообразието на живота и с неговата обща устременост.

Напоследък и писатели, и литературни критици много често водят дискусии за характера и чертите на художественото изобразяване, за образа на съвременника, за положителния герой, за образа на комуниста и пр. Тези дискусии имат важно значение за развитието на литературната теория, за нашата естетика, за борбата срещу вредните теории на Запад, и по-специално срещу реализма без граница и дегероизацията на изкуството, за приближаването на художественото произведение до читателя и пр. Но ако писателят смята, че въз основа на някакви предварителни схеми или предвзети идеи за образи, герои и форми може да създаде ярки художествени творби, той жестоко ще бъде измамен. Героят в литературата на социалистическия реализъм е живият човек, реалният човек, който всеки ден и час е различен, нов и новообагрен. За да го разберем, необходима е дълбока идейна убеденост в комунизма, в политиката на партията, вяра в човека и непосредствена връзка с онези, които осъществяват, претворяват идеите на партията в дело. Сега в нашата страна няма друго развитие, освен развитието, начертано от партията, няма друг народ и други хора, освен тези, които в една или друга степен, са свързали съдбата си със съдбата на социализма, няма друга действителност, която да има перспективи и да предлага примамлив и щастлив ден за човека, освен перспективата на социализма. Няма друга любов към човека, освен комунистическата — като най-висша форма на хуманизма. Следователно, няма друг път за приобщаване на писателя към действителността, освен пътя на всеотдайното и пълнокръвно сливане на своя талант, на своето художническо умение с величествените задачи, свързани с възпитанието на съвременника. Напрегнатият процес на социалистическото изграждане на нашата страна и усложнената международна обстановка налагат писателите най-активно да се вмесват с творбите си в психологическите явления на съвременността и да утвърждават художествени образи с героични характери и личности, с високи комунистически добродетели.

Всеки човек има любим поет или писател, както има любима песен. Но литературната наука трябва да обича еднакво пълноводието на нашата социалистическа литература, да се радва на многообразията на жанрове, стилове и таланти, на всяко ново завоевание. Вярно е също така, че без литературен вкус не съществува възможност да се оценяват правилно художествените достойнства. Но също така е вярно, че едностранната влюбеност на литературния критик в една величина, колкото голяма да е тя, непременно довежда до едностранчивост, до обедняване на литературния процес. Да не говорим, че понякога тази любов, когато се свърже с „изключителността“ на обекта, довежда до вкусовщина А тъкмо днес, когато

литературата ни се обогатява от нови млади сили, които се нуждаят от подкрепа на техния индивидуален почерк и стремеж да кажат ново оригинално слово в литературата, да внесат своя жизнен опит в нея, най-опасното явление е да се насочват едностранчиво към една или друга схема или „модерно“ предписание. Съвременният богат живот у нас изисква да го гледаш с отворените ясни очи на комунист, с проникновение да изживяваш радостите и тревогите на хората, да вярваш безгранично, безумно в утрешния светъл миг. Затова социалистическият реализъм не създава, не канонизира шаблони и норми: той има само едно ръководство — вярно и пълно творецът да изобразява живота в неговото развитие към социализма и комунизма, да утвърждава комунистическите идеали в съзнанието на човека. Това еднакво важи и за сатирата, и за одата.

Деветият конгрес и задачите, които той ще начертае, изискват ние да създаваме литература, която да укрепва устойчивостта на строителите, вярата им в комунистическия идеал, да помага в целия народ да се разцъфтяват комунистическите добродетели, гордо и смело да се изявява красотата и величието на новия човек — цел на цялото наше развитие.

ВЪПРОСИ И ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ИЗУЧАВАНЕ НА БАЛКАНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Илия Конев

Преди две години, когато се набелязваха различните секции на Първия международен конгрес по балканистика и се съставяше най-обща схема на тяхната проблематика, можеше само да се предположи големият интерес, който ще предизвикат някои от замислените доклади. Тогава още липсваше ясна представа за така широките граници на проблематиката, която имат отделните клонове на балканознанието — една комплексна наука за историята, културата, литературата, езика, изкуството и фолклора на балканските народи, за исторически създалите се и все по-интензивно обогатяващи се взаимоотношения помежду им, за техните трайни връзки с други народи и други национални култури. Сега, когато конгресът успешно приключи своята работа, добре разбираме колко още съществени проблеми и въпроси (някои от тях само поставени в докладите или дискусиите) предстои да бъдат решавани и осветлявани от съвременни научни позиции, за да се очертаят правилно всички общи моменти във вековното развитие на балканските народи, като се преодолеят наслоените в миналото погрешни концепции и констатации. Един от несъмнените положителни резултати на Първия международен конгрес по балканистика е, че даде сериозен тласък в това направление. И още нещо: в дните от 26 август до 1 септември 1966 г. конгресът превърна взаимното колегиално уважение между отделните делегати в традиция, която следва да бъде укрепвана от всички като главно необходимо условие за нашите по-нататъшни проучвания и творчески срещи. Защото, ако сега, когато сме в самото начало на по-интензивното и съвместно изследване на проблемите на балканистиката, тази атмосфера осигури спокойно и делово обсъждане на различни, понякога твърде специфични въпроси, утре непременно ще ни даде възможност за небивало преди взаимно опознаване и изучаване на отделните балкански литератури и култури.

*

Секцията по литература бе една от основните секции на конгреса. Нейната работа може много да ни помогне за правилното решаване на редица предварителни въпроси, задължителни за нашето, българското сравнително литературознание. В заседанията на тази секция вхеха участие с доклади, съобщения и изказвания близо 80 делегати от всички бал-

кански страни, а също от СССР, Чехословакия, Унгария, Франция, ГДР и ГФР. Бяха изнесени 43 доклада и научни съобщения, които осветляват отделни моменти от историята на балканските литератури и съществени прояви на взаимоотношенията помежду им през различни етапи; принципни методологически въпроси на тяхното сравнително изучаване, дейността на писатели с определени заслуги за културното развитие на няколко балкански народа, както и някои актуални проблеми на съвременното литературознание, засягащи изображението на човека и народните маси в художествената литература. Заедно с пленарния доклад, който създаде най-обща представа за изявата на идеите и за главните литературни направления в художественото развитие на балканските народи, голям интерес събудиха докладите на С. Е. Сиявушгил от Турция, Е. Георгиев, Г. Димов, Ст. Каролев и др. от България, Ж. Милисавац и В. Вулетич от Югославия, К. Бихику и З. Холи от Албания, В. Кындея и И. Кицимия от Румъния, И. Шептунов и Г. Араслъ от СССР, В. Бехиньова от Чехословакия и др. Защото именно в тях се поставяха някои от основните въпроси на литературната история и съвременното сравнително литературознание, които бяха доизяснявани в твърде оживената понякога дискусия.

Характерът на статията не позволява да се направи по-обстоен преглед на всички доклади и съобщения, в по-голямата си част предварително отпечатани в резюме. Тяхната научна стойност ще проличи след като бъдат издадени в пълната им редакция, защото едва тогава ще можем аргументирано да се съгласим или не със становищата, които отстояват авторите им. Поради това тук ще бъдат отбелязани с най-важните си особености само някои от докладите и съобщенията — ония, които засягат по-съществени проблеми и въпроси на историята и теорията на балканските литератури, на тяхното общо и сравнително изучаване.

Пряко отношение към тези именно проблеми има докладът на вече добре познатия на нашата научна и културна общественост турски литературовед Сиявушгил („Основи на сравнителното изучаване на балканските литератури"), с който всъщност и започнаха деловите заседания на литературната секция. Но не само това. Според мен оживените разисквания, които предизвиква докладът и които за съжаление в рамките на едно заседание не можеха да бъдат по-обстойни, отново подхванаха разговор, който ще вълнува при всяко разглеждане и обсъждане на основните принципи на сравнителното изучаване на балканските литератури. „Големи трудности очакват всеки изследовател, — предупреди уважаваният турски учен — защото без преувеличение може да се твърди, че балканските литератури са се развивали без видима връзка помежду си." Още през XIX век — поясни той, — когато започва процесът на националното обособяване на балканските народи, техните литератури се оказват твърде отдалечени една от друга, а в отделни случаи били „с настървение" противопоставяни. Същевременно вниманието на всяка страна било привлечено от големите европейски литератури, които бързо се възприемали като модел за оригинално художествено творчество. Даже и в наши дни само в някои от балканските страни бил открит път за повече или по-малко частично и едностранчиво опознаване на литературите. В резултат на тези и много други подобни на тях причини балканските народи почти не се познават като съседи. И все в духа на тези мисли проф. Сиявушгил продължава: „Питам се, какво биха могли да направят изследователите в областта на сравнителното изучаване, ако липсват обективни и задълбочени познания

за всяка една от литературите, за които именно е нужно да се създаде една описателна и пояснителна панорама."

Струва ми се, че цитираните не само интересни, но и дълбоко искрени разсъждения на проф. Сиявушгил съдържат призив за бързо, по-интензивно и резултатно взаимно опознаване на балканските народи. Можем само да се съгласим с констатацията на турския учен, че без подобно опознаване не е възможна никаква „описателна и обясителна панорама" на балканските литератури. В различна степен изживяхме или продължаваме да изживяваме последиците от едно развитие, което през отделни исторически периоди е поощрявало отчуждението, а даже и тенденциозното противопоставяне на балканските литератури. Затова пък днес ни радва така много новият процес. И колкото по-бързо се развива той, толкова по-бързо ще се появи във всички балкански страни най-важното условие за сравнително изучаване на балканските литератури във всичките му възможни форми и аспекти.

Ала въпреки тези верни констатации, въпреки така искрено изявеното от проф. Сиявушгил желание за взаимно изучаване на нашите литератури, нарисуваната в доклада му картина не е убедителна. В нея се прокрадват неоправдано песимистични нотки относно перспективите пред сравнителното литературознание, което ще изучава балканските литератури не само с цел да установи паралелна поява на едни или други литературни направления.

Още от началото на XIX век, когато се разгаря борбата за национално обособяване и освобождение, се създават твърде важни предпоставки за интензивно културно сътрудничество и взаимно опознаване, за несъмнена идейно-естетическа близост в творчеството на едни или други балкански писатели. Естествено тези предпоставки не засягат еднакво всички народи, процесът на взаимното им опознаване и сътрудничество протича различно, а понякога твърде бавно и твърде своеобразно. Ала той се появява още с първите лъчи на възрожденската епоха, не пресеква и през следващите десетилетия, колкото и невидима да е понякога неговата изява. Несъмнен факт е например, че Софроний Врачански, Петко Славейков, Любен Каравелов и други техни съвременници, въпреки съществуващите по онова време неблагоприятни условия, са знаели много повече за турската, сръбската, румънската или гръцката литератури, отколкото мнозина български писатели от началото на нашия век. Затова и така много и съществени са проявите на литературните ни връзки с останалите балкански народи през оная изключителна епоха. Проф. Сиявушгил не разкрива в доклада си исторически създалата се близост между отделни балкански литератури, нито пък несъмненото съзвучие в големите социални и естетически идеи, които са обединявали техните най-видни творци. Оттук и нашето несъгласие с констатацията му, че „балканските литератури са се развивали без видима връзка помежду си", че трябва най-първо да се изучават езиковите и фолклорни контакти, че взаимното опознаване е само предстояща задача.

Всъщност българското литературознание винаги е имало предвид и е изследвало своеобразните форми на взаимоотношения с балканските литератури, характерни за формирането и развитието на българската художествена литература. В този смисъл сравнителното изучаване на балканските литератури има немалки постижения в България. На този проблем именно бе посветен и докладът на Г. Димов „Българската литературна

наука и проблемът за сравнително-историческо изучаване на балканските литератури“.

Опита ли се да открие и обясни съществуващите факти на взаимни връзки и влияния, на сродни явления в балканските литератури почти всеки историк на българската литература несъмнено се придържа към едно начало в нашата литературна наука, което дължим на Иван Шишманов, Боян Пенев, Йордан Иванов, Васил Пундев, Михаил Арнаудов. За съжаление понякога този стремеж не се съпътствува с едно по-цялостно издирване на съществуващите факти и тяхното задълбочено интерпретиране. Затова и науката ни в тази област твърде бавно се е придвижвала напред в сравнение с направеното от Иван Шишманов — първият у нас възторжен привърженик на сравнителното изучаване на балканските литератури. „Ерудиран в различните области на хуманитарното знание, — пише с основание Г. Димов — познаващ с вещина литературната и културната история, фолклора и етнографията, многообразните духовни прояви на балканските и другите европейски народи, Шишманов съпоставя и сравнява, открива аналогии, общи черти, тенденции и там, където другите виждат само етнически неповторими или специфично народностни прояви. При това налице е винаги стремеж да се отчита както онова, което идва отвън или от традицията, така и онова, което е плод на отделния автор, на определена нация, среда и т. н.“. Характеризирайки сравнителния метод на Шишманов, авторът на доклада разкрива най-типичните особености на негови изследвания в областта на фолклора и литературата, като подчертава извода му, че няма напълно независима и самородна литература, която да не е била в контакт с друга национална литература и култура, че взаимодействието между художествените и културни ценности на отделните народи е закономерен процес на всяко развитие и естетическо възмогване.

Като оценява по достойнство приноса на българското литературознание в миналото за сравнителното изучаване на балканските литератури, Димов подчертава и неизбежната му ограниченост в методологическите концепции при трактовката на сложните духовни явления, набелязва и някои от ръководните принципи на съвременното ни литературознание при изучаване проблемите на балканознанието. Литературното и общокултурно развитие на балканските народи предлага изобилен и благодатен материал за сравнителни проучвания, което се осъзнава от все по-голям брой съвременни български литературоведи. Необходимо е обаче да се направят и много детайлни проучвания на многообразния фактически материал, както и да се прилага в широта и глъбина сравнителният метод върху основата на най-новите достижения на съвременната марксическа наука — говори Димов в доклада си. Този доклад е добър повод за един задълбочен разговор върху досега постигнатото от сравнителното ни литературознание, за да бъдат набелязани и проблемите, които предстои да бъдат осветлявани и от историко-литературно и от теоретико-методологическо естество из областта на балканските литератури.

Както докладът на Г. Димов, така и някои други доклади, изнесени на конгреса, пряко и косвено илюстрират съществуването на сравнително изучаване на отделни моменти от историята на балканските литератури, показват конкретно съществените прояви на исторически създалите се литературни и културни взаимоотношения. Въпросът не е в това дали имаме достатъчно основание за подобни изследвания, в този смисъл той е решен

положително. Задачата се състои в изясняването на ония методологически принципи, които, съобразно съвременните изисквания на науката, ще ни осигурят възможно най-пълното и сполучливо осветляване на съответните въпроси и литературни явления. Тази задача не е решена и не е възможно да има едно единствено, предварително формулирано решение, което ще трябва само да приемем. Тя ще ни занимава всякога при конкретното разглеждане на определен проблем и ще зависи от неговата същност, от спецификата на отделните въпроси, които съдържа.

В десет доклада, изнесени на конгреса, се третират различни аспекти от проблема за просвещението в балканските литератури: Просвещенските идеи в литературата на балканските народи (Е. Георгиев), Германия и гръцкото просвещение (И. Ирмшер), Гръцкото и сръбското посредничество при усвояване на идеи от западноевропейското просвещение от българската литература (В. Бехиньова), Идеите на Пайсий Хилендарски и гръцкото възраждане от XVIII век (А. Е. Тахиаос), Въпроси на просвещението в Югоизточна Европа (А. Шмаус) и други. Когато слушахме тези доклади и разискванията по тях, чувствувахме още повече нуждата от специални поредни конференции или симпозиуми по еднородни проблеми на общото и сравнителното изучаване на балканските литератури. И може би Институтът за литература и Институтът по балканистика ще се отзоват на тази необходимост, за да придвижат изучаването не само на сходните, но и на нееднаквите явления в историята на балканските литератури, които също представляват обект на сравнителното изследване. А тъкмо подобни конференции предлагат възможност за делово обсъждане на въпросите в тяхната пълнота.

Повече от приятно впечатление остави у нас докладът на гръцкия учен Тахиаос. Защото авторът не показа само отлично познаване на История славяноболгарская, живота на Паисий и обществено-културната атмосфера в България и останалите балкански страни през втората половина на XVIII век. Той изрази напълно положително отношение към оная прогресивна и исторически вярна концепция, която разглежда Паисиевата история едновременно като пръв новобългарски източник на знание за балканските народи и важен литературен фактор за стимулиране на взаимното им сътрудничество, за тяхното уважение и взаимно използуване на културните постижения. И когато в близкото или по-далечно бъдеще се появи сравнително проучване за мирогледа и дейността на всички първоапостоли на националното възраждане в балканските страни, непременно ще добием още по-богата и по-пълна представа за онази епоха на основни идейно-културни и социални преобразования, създала мисълта за балканска взаимност и превърнала я веднага в своеобразен естетически компонент на самото литературно развитие.

Много размисъл будят също докладите на Е. Георгиев и А. Шмаус. Макар и да си служи с примери предимно от историята на балканските славянски литератури, българският учен търси елементи на закономерност в литературното и обществено развитие на балканските народи, посочва някои негови общи черти и особености, предлага изводи, които ни налагат да отхвърлим или допълним някои вече „традиционни“ становища за „закъснялостта“ на това развитие. „Забавянето на новото развитие — твърди той — обикновено се обяснява с това, че Балканският полуостров бил завладян от турците, които насилствено въвели в завоюваните страни устойчиви феодални форми на живот. Турското владичество обаче не може

да ни даде ключ за пълното обяснение на причините, които забавят новото развитие на Балканския полуостров.“ И Е. Георгиев привежда някои съществени доказателства, същевременно посочва особености на просвещението в балканските страни, които го отличават от просвещението в други европейски държави.

В дните на конгреса имахме възможност да изследваме и няколко доклада за конкретни прояви на взаимно литературно сътрудничество, типологическо сходство и идейно-естетическа съзвучност в отделни художествени произведения на различни балкански литератури. Тази област на сравнителното литературознание и в миналото, и в наши дни, е привличала вниманието на повече изследвачи и сякаш тук постиженията са по-лесно установими. Въпреки това обаче сега съществува неяснота по редица специфични въпроси. Често например контактните отношения се класифицират като най-проста форма на литературни връзки, която се разглежда сама за себе си, като напълно самостоятелна и откъсната от другите, наричани „по-сложни“ форми на литературно взаимодействие, отразяващи художествената същност на литературните процеси, естетическия идеал на писателя, изграждането на образа и пр. А едва ли е нужно да се доказва, че такава контактна връзка, която няма отражение в останалите форми на литературното влияние или взаимодействие, не представлява особен интерес за сравнителното литературознание. Обратното, *съществената* контактна връзка е само относително самостоятелна, *има в себе си* възможност да се слее с други форми и тя *винаги е в основата на онния специ*фични фактори, които обясняват *наличието на общи* черти в метода на двама писатели в техните идейно-художествени възгледи, в атмосферата на определени техни произведения.

Несъмнено и в случая се сблъскваме с твърде съществени въпроси, които в различна степен и в нееднакво решение откриваме в контекста на някои от докладите в тази група: Изображението на човека в творчеството на Емилиян Станев и Иво Андрич (Ст. Каролев), Човекът и обществото в съвременната албанска литература (Р. Брахими), Човекът и обществото в комедиите на Тудор Мушатеску и Бранислав Нушич (Е. Палфи), Проблеми на балканската сатира и нейните типове (Б. Ничев), Сърбия и България в поетическото огледало на Змай (Ж. Милисавац), Йован Йованович Змай в България (Г. Веселинов), Светозар Марковић и Христо Ботев (В. Вулетич), Към въпроса за Гоголевия реализъм в балканските литератури (Л. Цветков), Поетическо изображение на трагически моменти в партизанската борба (Хр. Йорданов), Румънско влияние в развитието на българския театър и българската драма до Освобождението (Н. Драгова, К. Хараламиев).

Дори самите заглавия на тези доклади подсказват разнообразната и интересна тематика, която се разглежда в тях, съществените прояви на типологически сходства и контактни взаимоотношения, които се изясняват. Не може да не се отбележи като положителен факт това, че някои от докладите въвеждат не само в българското сравнително литературознание нови теми, които досега не са били предмет на специално разглеждане и които сигурно ще привлекат вниманието и на други изследвачи. И още нещо: в различни примери се засягат почти всички балкански литератури, а по-конкретно и определено — сръбската, хърватската и румънската, което може да се обясни със сравнително по-голямата популярност на тези литератури в нашата страна.

Споменах за новите теми, които се въвеждат в българското литературознание, и мисля, че най-първо трябва да отбележа доклада на Ст. Каролев. Не защото авторът се занимава с двама видни представители на съвременната българска и сръбска литература, а защото е успял да разкрие много характерни прилики в изображението и стила им, които, както сам пояснява, „произтичат не толкова от общия реалистичен тип художествен метод, колкото от сходството в духовен строй и поглед". Ето само някои от тези прилики, за които Ст. Каролев изрично предупреждава, че „не се дължат ни най-малко на влияние": „човешка и творческа смелост да гледат и изобразяват живота във вечните му контрасти и конфликти. . . И най-тежките събития, и най-страшните сцени те описват с простота и сдържаност, която напомня народния епос. Повествованието тече плавно, каквито и да са вълненията долу, в дълбините. Драматизмът е овладян, сдържан. И двамата са чужди на всяка патетичност, на гръмката извисеност или жлъчна сатиричност, стремят се към естетически уравновесено, съзвучно, хармонично изображение." Същевременно Ст. Каролев открива и показва ония безспорни отличия, които характеризират нееднаквия подход на И. Андрич и Е. Станев към човека и неговата душевност, различното им естетическо предпочитание към често противоположни по манталитет и характер герои. „Вземайки перото, за да пише за един или друг свой герой, Иво Андрич има до голяма степен завършена представа за него, създадена от необикновеното му, реалистично и волно, много поетично въображение. Представата на Емилиян Станев за героя, когото ще изобразява, е по-незавършена, тя се оформя в творческия процес. . ." И още: Въвежда ли ни Андрич в света на „чудаци, захластнати несретници, сладострастници, жестоки властници, авантюристи, чаршийски бабаити или будали. . .", склонен ли е да изобразява „противоестествени, изкълчени, аморални отношения между хората. . " то Ем. Станев не тежнее към болезненото, патологичното. Неговите герои — по основа — са стабилни, душевно здрави, колкото и сложни, противоречиви да са същевременно, каквито и кризи и сътресения да преживяват. „Като включва в предмета на своето сравнително изследване не само общото, но и различното в художественото отношение на Ем. Станев и И. Андрич към човека, Ст. Каролев постига един паралел, който не заличава национално-своеобразното и специфично-индивидуалното в творчеството им, а ги показва с необходимата яснота и убедителност. При това паралелът, за който става дума, не се налага с оная „абсолютна" категоричност на констатациите, която изключва всяко доуточняване или разширяване на веднъж откритите вече прилики и различия, а с богатите и оригинални наблюдения, които авторът има от художественото битие на човека в белетристичното творчество на Иво Андрич и Емилиян Станев.

В известна методологическа връзка с този именно подход се намира докладът на унгарския литературовед Палфи „Човекът и обществото в комедиите на Т. Мушатеску и Бр. Нушич". След като още в самото начало изтъква липсата на доказателства за преки отношения между двамата комедиографи, унгарският автор посочва несъмненото значение, което именно подобни сравнителни изследвания може да имат за по-всестранното осветляване на литературата в страните от Югоизточна Европа. „Като оставим настрана еволюционистическите предразсъдъци на XIX век, — пояснява той — ние вярваме в съгласие с концепцията на Рене Велек, че сравняването на произведения и автори без пряк контакт помежду си може да

разшири нашите познания“. Ръководен от това именно разбиране, Палфи прави опит за една обща характеристика на огромното наследство на Мушатеску и Нушич, установявайки всички възможни допирни точки повече в тематиката и по-малко в нейното творческо пресъздаване от двамата комедиографи. След предварително изброяване на сходни моменти в биографията им (буржоазен произход, следват право, директори на театри и пр.) авторът на доклада констатира: „Те дават точен анализ на едно общество, в което парите и социалният произход определят положението и стойността на човека; разбират неведомите сили на обществото. . .Комедиите на Мушатеску и Нушич са комедии на движението. Но всичко, което споменахме дотук, ни показва по нещо от характерите. Приоритетът на действието при тях не означава пренебрегване на характерите. . .“ И Палфи с твърде голяма подробност в привеждането и анализа на съответните факти от комедийното творчество на двамата писатели аргументира главните пунктове на своето сравнително изследване. Така той прави по-видима и по-безспорна съществуващата близост в мотивите, характерите и художествените обобщения в творчеството на румънския и сръбския комедиограф. Привлича вниманието ни още и краят на доклада, характерен за един твърде важен възглед на унгарския учен. Чрез мисълта на един от известните литературни унгарски историци Палфи отхвърля всеки опит за подценяване на литературите от Югоизточна Европа и от трибуната на конгреса апелира за тяхното по-пълно опознаване: „Ако те взаимно се ценят, ще бъдат оценени и от целия свят. От голямо значение за науката е те да се опознаят една друга. Поляците, чехите, унгарците, румънците, югославяните ще оценят по-добре своята литература, ако се научат да познават проблемите на другите.“

Все тук трябва да се спомене и докладът на Б. Ничев „Проблеми и типове на балканската сатира“, в който авторът, разглеждайки своеобразието на балканската сатира от края на миналия и началото на тоя век, поставя някои въпроси на сравнителното литературознание и преди всичко проблема за така наречените регионални литературни връзки. Той изяснява отношението си към понятието балкански литератури и изтъква, че общобалканското в тях се изявява само спорадично в отделни периоди или жанрове (като балканския фолклор, сатирата на балканските народи от края на миналия и началото на тоя век и др.). Авторът вижда „общобалканското“ в сатирата на балканските народи през посочения период преди всичко във факта, че тя отразява неочакваната среща на две цивилизации, а именно — на балканската патриархалност с европейския буржоазен начин на живот. Своите изводи, които отправя към всички балкански литератури, Б. Ничев подкрепя с конкретни примери предимно от творчеството на Нушич, Вазов, Ал. Константинов и други български или югославски писатели.

Сравнителен по своя характер е и докладът на югославския литературовед Ж. Милисавац „Сърбия и България в поетическото огледало на Йован Йованович Змай“. Виден представител на сръбската романтична поезия и на ония обществени идеи, които съпътствуват националното развитие на сръбския народ, Змай се е интересувал от живота на българския и други поробени от Турция и Австро-Унгария народи. Той е искал да знае отличителни черти на техния бит, по-ярки постижения на литературата и културата им, условията, при които се осъществява тяхното развитие. Същевременно с отделни свои произведения Змай се обявявал от-

крито в защита на социалните и националните идеали на българите, укрепвал чувствата на солидарност между тях и сърбите, като в своята родна литература внасял по-определено тежненията на един близък славянски народ. С изнесените в доклада факти и обяснението, което им се дава от Ж. Милисавац, всъщност се подчертава още веднъж необходимостта от подобни изследвания за поети и писатели, които с творчеството си са станали съединителни звена между културата на определени народи през отделни исторически периоди и са създали или укрепили традицията на взаимност в техния живот.

Както споменах и в самото начало, невъзможно е в този общ преглед да бъдат включени доклади и съобщения, а още по-малко докладите от разглежданата група. В неспоменатите дотук се изнасят повече или по-малко съществени факти за литературно взаимстване и влияние в областта на драмата или поезията, проследява се възприемането на Змай в България (Г. Веселинов), посочва се въздействието на румънската драма върху българския театър и българската драма през Възраждането (Н. Драгова), осветляват се отделни страни от поетическото и философско виждане на Христо Ботев и Светозар Марковић, от тяхното значение за развитието на революционните събития в България и Сърбия през седемдесетте години на миналия век, за напредъка на българската и сръбската литература тогава (В. Вулетич). Повод за интересни съпоставки и изводи дава също докладът на И. Шептунов за съветско-балканските литературни и културни взаимоотношения, изработен върху съветски библиографски източници. Да се покаже коя от балканските литератури и с кои свои произведения е била повече популярна сред съветските народи през отделни исторически периоди — ето основната задача, която е искал да разреши съветският автор. И той привежда изобилни доказателства, които илюстрират този процес на усвояване на балканските литератури в СССР и разкриват някои характерни аспекти на това усвояване.

Ще отбележа тук специално още два доклада — този на Лазар Цветков и Христо Йорданов, защото единият от тях доизяснява само регистрирани преди аспекти в рецепцията на Гогол в балканските страни, а другият внася нова тема в българското сравнително литературознание. Две важни обстоятелства — общността в материалните фактори, които пораждат сходни явления в духовния живот на баканските народи и неизбежната необходимост от усвояване метода на гогелевския реализъм при изобразяването на съответните явления, дават основание на Л. Цветков да търси сродни черти и тенденции във въздействието, което Гогол упражнява върху развитието на балканските литератури. И тук отново се поставя въпросът за национално-специфичното, което запазва и изявява своята същност под влиянието на Гогол, защото не противоречи на самата природа на това влияние, дошло като стимул за художествено дръзновение. Л. Цветков рязко се противпоставя на ония изследвачи, които по начало установяват подражание, заимствуване на изразни средства, без да забележат „действителното гоголевско влияние“, без да усетят „как комичният конфликт постепенно се изостря трагически до тъжния лайтмотив: „Скучно на этом свете, господа“. И той е безспорно прав в постановката за богатата естетическа същност на Гоголевото влияние, помогнало на много балкански писатели да изявят себе си, да открият обекта на своето повествование в тихата патриархална среда и в „особения“ конфликт между нейните представители да видят и изобразят национално-специфични черти. Ала в утвър-

ждаването на новите аспекти на тази проблема авторът на доклада е по-малко доказателствен, приведените от него примери почти не надхвърлят досега известните, които не всякога са били тълкувани само като подражание и взаимствуване както в българското, така също в югославското и румънското литературознание, за което би трябвало да се говори по-конкретно и по-определено. Изградени върху примери от литературното развитие на балканските народи през различни периоди, тази група доклади завършва с опита на Хр. Йорданов да направи един паралел между две от най-характерните поетически творби в хърватската и българската партизанска литература — поемата на Иван Горан Ковачич „Яма“ и поемата на Веселин Андреев „Сашка“. И той намира основанията си в „общата жизнена и социална атмосфера, еднаквите политически обстоятелства, сродният бит и национален колорит. . , прилика в идейно-емоционалния душевен строй и нагласа на съзнанията у творците. . .“ Въпреки честите емоционални категоризации, които допуска авторът, не можем да не се съгласим с факта, че паралелът му засяга съществени черти на двете произведения и създава вярна представа за общото и естетически сродното в тях. Ето „Яма“ и „Сашка“ са две поеми, сгъстени емоционално, които имат самостоятелно художествено звучение. Различията в поетическите стилове на творбите са реален израз на индивидуален подход към темата. . . Горан е по-изчерпателен в подробностите, докато Андреев е по-импресивен. В „Яма“ се чувствуват по-осезателно елементите на пластично-лиричния тон, докато в „Сашка“ се откроява повече лиричната изповед на поета. . . Художественият метод и на двамата поети е обагрен с краските както на революционния романтизъм, така и на реализма, дори и на натурализма. . .“

В Секцията по литература бяха изнесени и няколко доклада, които засягат стария период от развитието на балканските литератури. И тук въпросите са значителни, различни по съдържание и характер. Легендата за Афродита и нейното място в културните връзки между Ориента и Запада (В. Къндея“), За Хомеровата традиция в новогръцката литература (Р. Досталова), Григорий Цамблак -- български, сръбски, румънски и руски писател (П. Русев), Към въпроса за гръцкото книжовно влияние в България през XVI—XVII век (Д. Петканова), Към характеристиката на литературната дейност на Пахомия Серба (В. А. Кучкин), Относно прехода от устен към писмен стадий в турската литература (Р. Моллов). Един предполагаем труд на Григорий Цамбалак — Страданията на Иван Новий(П. М. Нъстурел). Навярно предварително са отпечатани само докладите на българските делегати и за съжаление не разполагам с текста на останалите доклади от тази тематично обособена група, поради което не ще бъдат включени в настоящия преглед. Опитът на Р. Моллов да осветли един интересен въпрос от историята на турската литература, никога неразискван у нас и, още нерешен от турското литературознание, заслужава по-особено внимание. Отношението към него може да има стойност, само ако е изградено върху добро познаване ва съответната материя. Ето защо направо ще премина към посочените доклади на Д. Петканова и П. Русев.

Българската авторка си е поставила за цел да изясни един момент от гръцкото книжовно влияние в България през периода на османското робство — популярността и възприемането на сборника на Дамаскин Студит „Съкровище“, тя разглежда ранните и късни преводи на сборника, тяхното разпространение и различните преработки на Дамаскиновите слова.

Същевременно авторката изтъква значението на Дамаскин Студит за възникването на дамаскинската книжнина и нейното разпространение при съществуващите тогава български условия. Като засяга и въпроса за преработките на гръцките творби в дамаскините на Йосиф Брадати, Д. Петканова установява, че редица Дамаскинови и други произведения в България заживяват нов, особен живот, какъвто не са имали в родината си. Те биват съкращавани или допълвани с мисли, свързани с българската действителност, биват пригодени към интересите на българския читател. Ето само някои от констатациите ѝ: „Сравнението на двата първи превода на „Съкровище“ с неговия гръцки текст показва почти пълна идентичност... Дамаскиновате слова в новобългарски превод започват още по-усилено да се комбинират със стари и нови преводни и оригинални творби, преразказани също на новобългарски. Създадените сборници с разнообразно съдържание намират широко разпространение както в южна, така и в северна България. . . Освен нови преводи на Дамаскиновите слова, в дамаскините от XVIII век намират място и творби от други гръцки автори. . . Това са религиозни разкази, жития, поучения против врачуването и баенето, кратки творби с природо-научен характер. Всички те се преписват многократно и това показва, че имат пряка или косвена връзка с българската действителност и с потребностите на българския читател.“

По-друг характер има докладът на П. Русев, посветен на един старобългарски писател с немалко значение за развитието и на други литератури. Традицията на активно взаимно сътрудничество в областта на литературата и културата има своето ранно начало още в Средновековието и постигнатото тогава се оказва от съществено значение за дейността на много български, сръбски, гръцки или румънски книжовници от Възраждането и следващите исторически периоди. Несъмнено доказателство за това ни дава и докладът на П. Русев, посветен на една типично балканистична тема. Какво ни казва той? Поради завладяването на България от турците, българските писатели от края на XIV и началото на XV век, ученици на Евтимий Търновски, живеят и работят в Сърбия, Румъния, Византия и Русия, в произведенията си отразяват действителността и в тези страни, и са имали в тях немалка популярност. Изпъква със заслугите си Григорий Цамблак, чийто съчинения били широко разпространени от XV век до ново време не само в България, но също в Сърбия, Румъния и Русия. Авторът подчертава българския търновски характер на езика и стила на Цамблаковите творби, срещащи се по-късно в преписи със сръбска и руска редакция, без това да се е отразило върху разпространението им далече на запад, север и изток. След една обща класификация и характеристика на Цамблаковите съчинения, които отразяват сръбска (Житието на Ст. Дечански) или румънска действителност (Житието на Йоан Нови Сучавски), П. Русев се спира на най-вдъхновено написаната и най-художествената творба на Цамблак (Похвално слово за Евтимий), която е ярко българска по характер на отразената в нея реалност. Особено важно значение има последната част на доклада, в която авторът разкрива начина, по който Цамблак възприема и рисува живота. Изтъква се обстоятелството, че този ерудиран писател на старата епоха създава всичките си творби като българин и възприема балканската и европейската действителност от позицията на българския писател, въпреки че в различните му произведения тя не е еднакво добре изтъкната и очертана. Едва ли може да се възрази на констатацията на П. Русев, че „Григорий Цамблак е български

писател, но и писател на сърбите, румъните, дори на гърците — т. е. балкански и същевременно — на русите, и на украинците — т. е. и източноевропейски и славянски писател", запазвайки народностния характер на своето книжовно дело.

*

Четиридесет и три доклада, изнесени в Секцията по литература, повдигат повече или по-малко съществени въпроси и проблеми на сравнителното изучаване на балканските литератури, насочват вниманието ни към негови неизследвани области. Към становищата на авторите им следва да се прабявт и изказванията на десетки участници в конгреса, които също бяха проникнати от желанието да се допринесе за по-пълното осветляване на тези въпроси и проблеми. Да споменем само изказванията на П. Зарев, Л. Ерихонов, В. Велчев, Ц. Димарас, А. Дима, Е. Палфи, Е. Георгиев, Ж. Милисавац, Хр. Дудевски, В. Бехиньова, А. Е. Тахиаос, И. Кицимия и други. Да смятаме, че всички въпроси и проблеми, повдигнати в посочените доклади, са вече решени, нямаме основание. Това е безспорно задача на утрешния ден. Още по-малко основнание имаме да мислим, че познаваме добре същността на тези въпроси и проблеми, че имаме достатъчно знания из историята на балканските литератури. И това е задача на утрешния ден, която ще бъде решена толкова по-добре, колкото по-правилно разберем средствата и пътищата, които водят до задълбоченото изучаване на балканскит литератури. Да разчитаме само на ония произведения, които се превеждат на български език, е твърде малко. Защото макар и днес превеждането да представлява основна форма на взаимно литературно опознаване, тя вече е недостатъчна да отразява своевременно и в пълнота най-съществените проблеми и постижения на интензивното литературно развитие, което характеризира нашата съвременност. Многобройните бележки в архива на Иван Шишманов, Боян Пенев, Йордан Иванов и други видни български учени, изпълнени със самостоятелно издирени данни за историята на определена балканска литература или отделни произведения, посочват някои от задължителните условия за постигането на тази цел: изучаването на балканските езици, системното и задълбочено проникване в проблемите на една или няколко балкански литератури през различни исторически периоди. Това е продължителен процес, който може да бъде значително подпомогнат от периодични конференции, на които да се разискват въпросите било на основните литературни течения, методи и жанрове, било на главните художествени идеи, които манифестира всяка балканска литература поотделно в своето вековно развитие. Ако издадената наскоро книга „Балкански писатели" е един малък прозорец, през който виждаме известни явления в съвременните балкански литератури, колко повече и положителни знания ще ни дадат различните сборници с докладите, съобщенията и разискванията на тези конференции? Направим ли това, убеден съм, че проблемите на всяка една от балканските литератури, по-лесно и по-бързо ще преминат родните граници и ще станат наше общо знание, ще бъдат стимул за нови резултатни изследвания в областта на сравнителното изучаване на балканските литератури. И това е напълно във възможностите на днешното време, отговаря на научните задачи, които си поставяме.

РАЗВИТИЕТО НА ЛИТЕРАТУРИТЕ ОТ ЮГОИЗТОЧНА ЕВРОПА ОТ КРАЯ НА XVIII В. ДО НАШИ ДНИ И ВРЪЗКИТЕ ИМ С ДРУГИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

А. Мирамбел (Франция)

ОБЩИ ПОЛОЖЕНИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ

Сред всички изкуства литературата се отличава с това, че има едновременно и много неограничен, и много ограничен характер. Неограничен, защото мисловното ѝ съдържание тежнее да се разпростре, да излезе от рамките, в които е създадено, или, обратното, дошло от вън — да бъде асимилирано, претворено в границите на една нова среда. Ограничен, защото нейното изразно средство, езикът, не се възприема непосредствено, а предполага въвеждането на нов израз във връзка безспорно с изобразения обект, но все-пак различен от него и на друга допирна плоскост. „Оковите на идиома, е казал един критик (Ф. Балденспергер) пречат, тъй да се каже, на литературата да прекрачи прага на собствения си дом.“ Тези два противоположни аспекта, присъщи на литературното произведение, се проявяват особено ярко, когато литературният историк пристъпи към съпоставки. Сравнителното литературознание е всъщност повече метод, отколкото отрасъл. И навярно тъкмо затова ни дава възможност особено добре да доловим естеството на литературните явления. Всяка творба, колкото и всеобемна, колкото и лъчезарна да е, си остава плод на една епоха, една страна, една среда, както и на един автор. Със съдържанието си, отразяващо средата, страната, епохата, тя може да представлява документ, свидетелство, полезно както за съотечествениците, така и за чужденците. Може да бъде и опит на автора да се изгръгне от своята среда и традиция, да стане вестител, призоваващ към новаторско творчество. Литературита на Югоизточна Европа ни дават много примери в това отношение, особено ако се спрем на развитието им от края на XVIII в. до наши дни във връзка с другите европейски литератури и на първо място с тези на Запада. Така към историческия аспект в проучването на литературите се добавя и сравнителният — и тук се преплитат проблемите за успоредното развитие с тези за въздействието. Докладите, поместени по-нататък, написани от специалисти по всяка от тези литератури, разкриват предимно специфичните особености на произведенията, както и на условията, при които са възникнали, но позволяват също да се установи известна връзка между литературните явления в различните страни. Първо, защото в тях намираме известна обща атмосфера, произтичаща от сходството на средата, тъй като дифе-

ренциацията се е осъществила при известно единство на основата. От друга страна, своеобразното развитие на тези литератури е изпитало въздействието на чужди течения, намерили в тях сходен отглас, още повече, че говорим за епоха, когато литературната мисъл престава да бъде изключително достояние на привилегированите нации и дава в други страни подтик за национално пробуждане, което на свой ред дава тласък за развитието на литературата. През периода, на който се спираме в този доклад — края на XVIII, XIX и XX в. в. — литературите в южноевропейските страни вече са преминали началния стадий на развитието си: устното творчество фолклорът вече не е дал подтик за зараждане на индивидуалното творчество. Такова е несъмнено положението в Албания, България, Румъния, Югославия, Турция. В Гърция, където литературната традиция е много по-стара и подсилена от научната традиция, намираме „възсъздаване" върху нови основи, опрени и на традицията, и на устното творчество (на народните песни и приказки). Така гръцката литература се присъединява по свой път към литературата на съседните народи, влизащи в една балканска общност. И наистина Югоизточна Европа не представлява в това отношение изкуствен конгломерат и никъде другаде в Европа не ще срещнем нещо подобно. Географското положение на страните от Югоизточна Европа дава възможност да се осъществи двоен поток на връзки и взаимни размени: първо, между тези страни, които се различават по религия, език, интереси, и второ: между литературата на тяхната общност, разположена на границата между Изтока и Запада и литературата на тези два свята. Благодарение на вековните връзки помежду им и на контактите с останалата част от европейския континент и с Азия, страните от Югоизточна Европа участвуват като съставна част в една по-обширна цивилизация и в същото време се обособяват в „балканска цивилизация", която географите и историците лесно характеризират, защото общността в географската структура на тези страни обуславя общност и в бита. Създала се е например и общност на балканските езици. Характерно за страните от Югоизточна Европа е, че са едновременно и морски, и сухоземни. Наличието на тези два начина на живот е оказало въздействие върху проявите на духа, а също и върху условията за взаимна размяна на духовни ценности (така, благодарение на морето, на своите морски завоевания Венеция оказва въздействие върху Далмация, гръцките острови и гръцкото крайбрежие).

Краят на XVIII в. е важен момент в историята на литературите от Югоизточна Европа, бихме казали дори, начало на нова ера. Разбира се, за всички времена може да се постави въпросът за въздействие при създаване на художествени творби. Но за разглежданата тук епоха е присъщо едно по-остро съзнание за стойностите и насоките на мисълта, стремеж да се определи полезността на тези стойности и насоки за човешкия напредък, с други думи, съзнанието за връзката между литература и общество. Всяко общество поражда съответна литература: такава е формулата, приемлива като цяло за изминалите векове. Чрез литературата се ражда — или възражда — обществото: такава е очевидно новата формула, носеща богато съдържание, защото е приложима не само към изкуството, но и към художника и неговото формиране, към ролята му в обществото, приложима е и към самото общество. В края на XVIII в. „Литературата" на страните от Югоизточна Европа е призована да играе същата роля, която има и на Запад: на обновяваща сила, способна да възпитава, в очакване на XIX век, века на „Науката", чието бъдеще бе така блестящо предсказано от Ренан. Всеки

случай касае се за една „промоция“, към която е призовано човечеството, разделено на групировки (държави, нации) и която може да се постигне само чрез сливане на колективните и индивидуалните усилия. И вече става ясно, че връзките между литература и общество не могат повече да се разглеждат като постоянни. Формулата „литературата — отражение на обществото“ отдавна е предмет на спорове и уточнявания: строго погледнато, не може да съществува идентичност между тях, но не може да се отрече, както видяхме, и връзката им. Проучването на литературите от Югоизточна Европа ни разкрива различни варианти на тази връзка: от края на XVIII в. насам мястото на литературата в обществото става все по-значително и социалните проблеми намират все по-широко отражение в изкуството, което е вече по-предразположено да ги възприема като свои теми.

Последствие на това е нарастването на притегателната сила, която имат за литературите от Югоизточна Европа Западът и западноевропейската мисъл. По-възприемчиви преди (Византия ни дава премар за това) към призивите на Ориента, тези литератури следят сега по-отблизо проявите на европейския Запад: превеждането на редица творби става по-широко, установяват се интелектуални и художествени връзки. В развитието на литературите на Югоизточна Европа можем да проследим как те се влияят, как следват в някои отношения създаденото на Запад или преоценяват собствените си традиции в съответствие с наученото от Запада. Но в същото време и западните литератури почват да оценяват приноса на Източна Европа и престават да прокарват резки граници в литературната география. Става ясно, че в областта на идеите понятието Европа се е разширило; романтизмът, зароден на Запад, далеч не е специфично западно течение, то се разпростира и върху Югоизточна Европа, то ни кара да се замислим и върху националната традиция, и върху екзотичното. Тези два аспекта в него допринасят за разпространението му, за взаимното обогатяване, защото онова, което в западния романтизъм (френски или немски, или английски) е национално, в други европейски страни става екзотично, както и онова, което е национално за Югоизточна Европа, в западния романтизъм може да мине за екзотично. Любопитно е, че в литературата задълбоченото отразяване на националното, което върви успоредно с историческото развитие, води обикновено до широта в изображението, до надхвърляне на езиковите и политически граници, а това поражда проблеми при превеждането на други езици.

Забележително е, че всички литературни течения, които са се развили в западните страни, намират отражение в Югоизточна Европа. В нейните литератури наблюдаваме последователната поява на романтизма, реализма, символизма и сюрреализма. Разбира се, съществуват отлики, първо между изявите на тези течения в литературите на Югоизточна Европа и тези на Запада и второ, в разгръщането им в отделните литератури на страните от Югоизточна Европа. В Гърция например романтизмът не бележи настъпването на едно литературно възраждане, както е на Запад: той не е свързан там нито с появата на нов начин на мислене, нито с възраждане на езика. В литературите на Югоизточна Европа реализмът е много по-важен етап, много по-тясно свързан с усилията за възраждане на изкуството и обществото в тези страни. Но въпреки всичко, независимо от различията, историята на новите литератури в тези страни повтаря, тъй да се каже, историята на западните литератури, което потвърждава още веднъж съществуването на една „европейска литература“, за чието изграждане са допринесли тези течения. А разпространяването им върху целия континент е вече въпрос на об-

щото литературознание и прекрачва границите на простото съпоставяне. За литературата явно е присъщо да се подчинява на закони както на „вдъхновяване“, така и на „творчество“. Тези закони са свързани с общата еволюция на човешката мисъл; появата на дадено течение съответствува на определен стадий на зрялост и редът, в който те се следват, е винаги един и същ. Тъкмо това доказват и литературите на Югоизточна Европа: те потвърждават съществуването на „европейско съзнание“. Освен това допринасят и за изграждането на методология в областта на общото литературознание. Бихме могли да разграничим „световно литературознание“ и „общо литературознание“: първото е инвентар на литературните изяви по цялото земно кълбо, второто анализира самия процес на творчество, условията и насоките в развитието на литературите. Това е област, която не може да се дефинира априорно, а едва след разглеждане и анализ на литературните явления в определени географски и исторически области. За „общото литературознание“ важи същото, което и за „общото езикознание“: те са дисциплини, които могат да се изградят само въз основа на исторически и сравнителни проучвания. Литературният факт, както и всяко друго явление е предмет на науката. Той има свое място и първата здача на критика е да определи това място, за да пристъпи после към анализирането на самия факт. Това е първият етап в работата. Вторият е прилагането на сравнителния метод, който позволява да се определи степента на универсалност на изучаваното явление: дали е преходно и ограничено или има разширена сфера на въздействие. Едва тогава може да се приложи перспективата на закономерността, определяща стойността на литературните явления. И тъкмо приносът на литературите от Югоизточна Европа, тяхното „интегриране“ в европейската литература и общност чрез вливането им в големите течения в изкуството и идеите, започнало от края на XVIII в. — спомага много за изясняване на понятието „общо литературознание“.

Литературните творби са обусловени естествено от стадия на развитие, в който се намира една или друга страна на Югоизточна Европа. От него зависи и състоянието на жанровете и езика. Що се отнася до жанровете, наблюдаваме навсякъде обогатяване на старите форми — така поезията, която се издига сега до всеобхватност, рядко достиган преди, бележи разцвет както в изразяването на емоциите и чувствата, така и на интелектуалното. Поезията поставя, разработва проблеми за човечното и проблеми на познанието. Успоредно с нея прозата отделя все повече място на романа, който става неин основен жанр. Писателите от Югоизточна Европа се занимават с въпроси на тематиката, на техниката на жанра, за да издигнат литературата в своите страни до равнището, постигнато на Запад. Вследствие на това връзките между жанровете са видоизменени и чисто литературното творчество включва вече аспекти, принадлежащи към областта на идеите: това наблюдаваме например в социалния роман, както личи от произведенията на албански, български, гръцки, румънски и югославски писатели. Романът придобива сега значението, което са имали преди епопеята или дидактичният жанр. Той подхваща наново, заемайки мястото им, много теми на устното творчество, като ги дели с поезията, но индивидуалното творчество не унищожава устното. Що се отнася до езика, той се стреми с помощта на литературата да утвърди разговорните форми, да намали различията между начина на говорене и начина на писане, да се освободи колкото може от всичко, което е архаично и конвенционално. Проблемът за „литературния език“ се поставя в различна форма в отделните литератури на

Югоизточна Европа, но навсякъде се издига въпросът дали трябва да се възприеме като идеал една литературна норма на изразяване, различна от говорната практика, или обратното, от разговорния език трябва да бъдат извлечени съответните норми; актуален е и въпросът доколко трябва да се избягват или използуват архаизмите или диалектизмите. Тук са възможни две решения: да се създадат литератури на диалекти (поне писмено) (такъв е, изглежда, примерът, който ни дава Югославия), или да се почерпят от диалектите елементи, които да допринесат за създаването на общ език (натам са насочени усилият в Гърция). Така или иначе литературният език не се стреми или не се стреми вече към разграничаване от онова, което бихме могли да наречем всеобщ език, а напротив, допринася, чрез своя обединяващ характер за изграждането и на националната общност.

Изложеното по-горе показва какъв голям интерес представляват литературите на Югоизточна Европа с проблемите, които поставят и за чието решение допринясат. Те представляват интерес и от методологична гледна точка и затова трябва да бъдат изучавани, като се обръща внимание както на частните, така и на общите явления.

ИЗ ИСТОРИЯТА НА АЛБАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

К. Бихику (Албания)

Появата, развитието и наследството на идейните и художествени течения, на литературните родове през различните етапи на литературното развитие, тъй както и редица други явления от историята на албанската литература съдържат цяла поредица от отлики, които могат да бъдат осветлени, като се имат предвид специфичните условия на националното и историческото развитие на Албания.

Албанската литература се е развивала в условия на национален гнет и на твърде дълго господство на феодални отношения. Управляващата феодална класа, интимно свързана с отоманската империя не само политически, но също така културно и идеологически, липсата на национална църква и на езикова традиция, съществуването на три различни религии и следователно принадлежността към противоречиви идеологически течения (християнство, европейска буржоазна култура и ислямизъм), липсата на един икономически ,политически и културен център — това са в едри линии историческите фактори, които са направили по-трудно, отколкото в другите страни, осъществяването на една синтеза на модерната национална култура.

През XVIII век в Албания продължава да съществува старата литература с конфесионален характер, чийто главен представител е албанското католическо духовенство. Своето право на съществувание и опора тази литература намираше в съпротивата на планинското население срещу отоманското владичество. Нейната традиция от онова време продължава Гж.Казази, който в 1743 г. публикува един катехизис, в който изразява своята загриженост и любовта си към матерния език, особеност, свойствена на всички стари албански автори. Обаче отливът на вълната от въстания против Турция заличи нейното значение също и в тази литературна продукция. Със своя тесен, конфесионален и регионален характер старата албанска литература не можеше вече да задоволява изискванията на новото време, което възвестяваше възхода на буржоазията. Ала този дух на съпротива срещу Турция, който ѝ беше свойствен, продължаваше да се съхранява: той ще се развие като елемент, внедрен в по-късната албанска литература.

Осемнадесетият век бележи известен завой за Албания. Това е епохата, когато възникват важни процеси в икономическия и социален живот. Феодалните отношения почват да се разлагат при относителната поява на първите елементи в новите отношения на производство: отношения капиталистически. Редица албански градове като Воскопожа, Елбасан, Берат и пр. отбелязват забележителен икономически и културен разцвет. Ражда се по този начин една нова литература. Тя е израз на затвърдяването на тър-

говските и занаятчийски слоеве, на възникването у последните на национално съзнание. Тази литература има не само религиозен, но също така поучителен и светски (лаически) характер, представлявана от изработването на азбуки, на евангелски преводи на албански, от съставянето на песни и религиозни химни, на учебни ръководства, макар не на албански и пр.

Най-положителният аспект на тази литературна продукция е изразен от елементи на Просветителния век и на рационализма, на които тя е изява. Една от най-видните фигури на православната буржоазия през XVIII в., Т. Кавалиоти (? — 1789) възхвалява разума и набляга върху възхода на откривателската мисъл, в съгласие с века на Просвещението. Враг на схоластиката и на обскурантизма, Кавалиоти вижда във философията ръководство за живот и действие и съвсем не обикновена спекулация. Като се има предвид, че повечето от авторите на това течение принадлежаха към духовенството, тяхната просветителска дейност също имаше ограничен характер. Трябва също да подчертаем в случая, че този вид просветителство в Албания и в другите граничещи с нея страни не изпита това революционно развитие и характер, каквото има мъв Франция и другаде. Неговите представители в Албания не са чужди на известен еклектизъм, който има своето право на съществувание поради факта, че в тази епоха албанската буржоазия беше икономически слаба и не формирана още идеологически. Признаване значението на науката, тласъка, даван на творческата мисъл, почиваха на признаване господството на религията в откриването на истината. Тази литература, макар ограничена и държаща за един дълбоко религиозен дух, донесе не по-малко нещо ново: рационализъм, ориентация към науката, тенденции, които ще бъдат подхванати през следващия етап от албанската литература на национално Възраждане и изнесени на преден план в съгласие с новите исторически изисквания на развитието на Албания.

Краят на XVIII в. съвпада с последния етап от съществуването на едно литературно течение, чиято поява и развитие възникват още през предидущия век. През тази именно епоха, която е преход към ислямизма на значителна част от албанското население, разцъфтява една нова литература, която заема своите образци от персийската и турската литература. Тя е известна в историята на албанската литература под името л и т е р а т у р а н а п е в ц и т е (Н. Фракула, Х. З. Камбери, М. Чами, С. Наиби и др.).

Представителите на това течение продължиха да третират традиционните проблеми на персийската и турската литература: възхвала на женските чарове и на наслажденията от живота, възпявани в анакреонтичен стил. Като мохамедани по религия, повечето от тези певци обръщаха внимание също на конфесионалния и поучителен сюжет, вдъхновявайки се в произведения от този род от предписанията на мохамеданската религия, от епизоди из историята на исляма или от други почерпени от живота. Но най-важният резултат от това литературно течение, присадено от държавата на албанска почва, е реализмът. В редица пиеси със социален сюжет той е близък до албанската реалност, отразявайки недоволството на долните слоеве от населението, тънещи в нищета и експлоатирани, рисувайки образа на моралното разложение на феодалното общество.

Литературата на певците си служи с няколко литературни жанрове на Ориента. Епическият жанр познава поетическия разказ, където повествователният елемент се свързва с религиозните поучителни мотиви. Певците са си служили с епопеята като жанр, за да илюстрират историята на исляма. Въпреки тези навлизания в областта на реализма, навлизания, които ще

бъдат съхранени и развити по-късно в албанската литература през XIX в., литературата на певците ще остане ограничена. Тя не ще получи никога всеобщ национален характер, нито ще изрази нуждите и изискванията на живота на цялата страна. Тази литература ще пресекне напълно в XIX в.

В такова именно състояние на нещата ще се озове албанската литература през XIX в. Деветнадесетият век със своите социални, икономически и политически изменения, и особено втората му половина, съставя една от най-важните страници от историята на албанския народ в борбата му против отоманското владичество. Движението за национално освобождение, което намираше свой зародиш в общото недоволство от чуждото иго и силата си в притока на нови социални сили и появата на буржоазната интелигенция, достига през тази епоха върхната си точка. Борбата против чуждото робство през тази нова фаза в сравнение с предшествуващия период придобива по-големи размери и става по-съзнателна.

Този период, богат откъм решителни събития в политическия и социалния живот на албанския народ, е в същото време период на формиране и на разцвет на нейната национална литература. Отговаряйки на изискванията на епохата, тя се свързва интимно с патриотичното движение и повдига главните проблеми на борбата за извоюване на свободата и националната независимост.

Формирането на националната литература следва два пътя, които съвпадат с най-бързите потребности на епохата. Патриотите трябваше да преодолеят едно голямо препятствие, за да повдигнат и поведат албанците на война за освобождение: да изтръгнат народа от обскурантизма, в който го държаха чуждите нашественици, да превъзмогнат конфесионалните и регионални раздори. Тези тъкмо нужди на албанската реалност тласнаха по-далеч просветителските и рационалистични тенденции в албанската култура и литература. Възхвалата на науката, на човешката мисъл стана съдържание на усилията на Н. Векилхарксхи, З. Жубани, Н. Фрашери, С. Фрашери, П. Васа, П. Н. Луараси, П. К. Неговани и други, които говорят с етусиазъм в своите произведения за придобивките на човечеството в опознаването на реалността, за възхитителните открития в света. Ролята на науката бе включена от тях в непосредните стремежи на националното движение.

Борбата за национално освобождение роди в албанската литература романтизма. Социалната и психологическата основа на албанския романтизъм бе недоволството от робското състояние, в което тънеше страната от четири века. В сравнение с другите национални литератури на Балканите романтизмът в албанската литература пусна своите корени сравнително рано (първото негово произведение „Милосао“ на де Рада датира от 1836 г.). Това, което трябва особено да се забележи, е, че равнището, което той достигна, бе достойно за своето реме. В историята на албанския романтизъм блестят имената на Ж. де Рада, Н. Фрашери, Г. Дара младши, З. Серембе, А. Зако Чайупи, Н. Мйеда, Асдрени, бележити фигури на албанската литература.

Народният характер на движението за национално освобождение беше толкова здрав, че нямаше възможност да се появят и развият тенденции на реакционен романтизъм. Това обстоятелство е причина задето в албанския романтизъм господствуват напълно прогресивни, революционни течения. Тясната връзка с общото движение за национално освобождение от отоманското иго, винаги живия интерес към историческите национални традиции,

целта да се възроди и формира национално съзнание — това бе физиономията на албанския романтизъм.

Близо четирите века тежко робство, суровият национален и социален гнет пълното безправие, несигурността на хората във всяка област на живота, потъпкването на националното достойнство — всичко това тласкаше поетите да обърнат поглед към миналото, към времето, когато Албания е живяла свободно и достойно между другите страни. Третирането на националния исторически сюжет не представляваше откъсване, бягство от съвременния живот, от актуалните задачи на борбата за национално освобождение. В миналото писателите романтици намираха въплътен своя идеал за свободно отечество в „протагониста" (главния герой) на своите сюжети — храбрият борец против чуждото иго. Това обяснява относително широкото третиране на сюжета на епохата и на фигурата на националния герой Георги Кастриот — Скандербег. Интересът към славните страници на националната история е определила героично-патетичния характер на албанския романтизъм. Романтизмът ражда в Албания, както и в други страни, интерес към народа, към националните и исторически особености на неговия живот, изразен още в нова оценка на фолклора, в който романтиците поети виждаха въплътени националните черти на народа. Периодът на романтизма в историята на албанската литература съвпада с подхващането отново на процеса на формиране и на нормализиране на националния литературен език, който започва да бъде смятан като неоценимо богатство на нацията. Направи се усилие да се изчисти езикът от чуждите елементи, които бяха започнали да отнемат от неговата оригиналност и от националния му характер.

Към края на XIX в. албанският романтизъм се преплита с елементи на сантиментализъм. Това явление намира най-пълната си форма в прозата, където характеристичният елемент на сантиментализма — мотивът: на неосъществената любов поради това, че в основата ѝ се среща някаква непреодолима пречка — социалното неравенство — се преплита с патриотичния сюжет. Активизирането на демократичните среди в борбата за национално освобождение, все по-подчертаната диференциация на целите и позициите на нейните участници приближава албанската литература — в началото на XX век — към живота. В нейните творби, проникващи занапред в действително албански среди и характери, създадени в реалистичен дух, критиката на западащите нрави и интереса към народния живот си пробива път („Съпруг на четиринадесет години" от А. З. Чайупи, „Мечтата на живота" от Н. Мйеда).

Новите идеи намират израз чрез новите жанрове, заети от европейските романтични и сантиментални литератури. Романтичната поема се свързва с историко-националния сюжет. У де Рада („Серафин Топиа", „Образ на един човешки живот" и „Скандербег несретникът"), Широ („Мили и Хаждиа" и „В чужда земя") намираме богатство от фигури, одухотворена фантазия и драматични характери; но „Последнат песен на Бале" от Дара младши е създадена по примера на историческите народни песни с прибавяне също на някой рицарски мотив. Поемите на Н. Фрашери имат съвсем друг печат. Неговата „История на Скандербег" е по-скоро широка епическа картина, написана с дидактична цел; поемата му „Овчарски приказки" е, напротив, горещ химн към страната, към природата и към хората, където не липсва също буколически елемент. Елегичният елемент и алегоричният характер са господствуващи в малките поеми на Мйеда („Жалбата на славея" и „Заточеникът"), но поемата му „Свобода" е патетично-романтична творба.

В тази романтична литература бележи свой възход и лириката, която, чрез перото на Н. Фрашери, З. Серембе, Л. де Мартино, Н. Мйеда, А. З. Чайупи, Асдрени и други, е развита в няколко аспекта, било елегия, оплакваща печалното положение на Албания, било сонет с патриотичен или интимен мотив, било поезия с агитационен и политически характер, политическа сатира, марш или химн, тържествена лирическа песен или най-сетне морално-поучителна пиеса.

В областта на прозата трябва да отбележим романтични скици и новели. Новелата има понякога увлекателен приказен характер, където не липсват също мелодраматични мотиви, понякога спомени и романтични размишления. Политическата борба е спомогнала за развитието на жанровете на публицистичната проза като фейлетона, памфлета и др., както и историко-политическия трактат (С. Фрашери).

За разлика от другите драмата познава малко жанрове. Освен битовата драма със селски фон и някакъв социален мотив (А. Сантори), битовата комедия и политическата комедия (А. З. Чайупи), историко-патриотичната драма, в която не липсват също сантиментални елементи (М. Грамено), трагедията с исторически сюжет (Чайупи, М. Дуси), романтизмът не е породил други драматически жанрове, и то в твърде ограничен брой.

След албанската независимост (28 ноември 1912) романтизмът продължава да има значителен дял в албанската литература, едно явление, констатирано до края на 30-те години от XX век. Упорството на романтичното течение се дължеше, от една страна, на съществуването на остатъци от феодалните и патриархални отношения в живота на страната, от друга страна, на нуждата, съвсем понятна впрочем, да се опознае историческото минало, традициите и характерните обичаи на населението. През този период албанският романтизъм, освен поемите, новелите, стиховете, които призовават фигурата на Скандербег и подхващат важни събития от националната история, създава също любовната лирика, в чиято област известен брой поети, повлияни от жанровете и фолклорните мотиви, са възпели любовта в народен дух или са възпроизвели нежни картини из селския живот. Вън от тенденцията — естествена и понятна — да се възвеличи героичното минало и духа на свобода на албанския народ, има автори също, които са идеализирали племенните и патриархални консервативни обичаи и традиции.

През периода между 1920 и 1930 г. възниква неокласицизмът и символизмът, чието развитие е ефимерно. Класическата трагедия с нейната студенина, нейния рационалистичен дух и символистичните стихове върху метафизични абстракции за материята, душата, вселената и любовта, представени под призмата на философския мистицизъм нямаха успех, тъй като тяхното съдържание не съответствуваше на грижите на албанското общество в XX в.

Животът показа, че нито романтизмът, нито другите течения задоволяваха вече новите нужди и новите искания на албанския народ, който начиная от 20-те години на XX век, се бореше вече против анахроничните феодални отношения, за своето демократично развитие и своя социален прогрес. На движението на албанското общество по посока на неговата обнова върху основата на дълбокото демократично преобразование на социалната структура съответствуваше тенденцията албанският живот да бъде представен в истинската си светлина, тенденция, която непрекъснато се утвърждаваше. Така реализмът като негово естествено явление направи скок напред. Неговите привърженици бяха литератори, свързани с демократичното дви-

жение против феодално-буржоазния режим (Ф. С. Ноли), и именно младите леви писатели (Мигени и други). Те целяха да очертаят човека в тясна връзка със социалните обстоятелства и условия, в които той се бе формирал. Друга характеристична черта на тази литература беше тенденцията към социални проблеми, към центъра на които клонеше все по-будният интерес спрямо живота и обичаите на долните слоеве на населението. В своите произведения младите писатели изтъкваха трудния живот на дребните хора и изявата от тяхна страна на протест срещу социалната несправедливост. Представяйки именно угнетените и експлоатираните, те слагаха акцента върху социалните и икономически обстоятелства, смятани за сурови и нечовешки.

Съхраняването на романтичните и сантиментални тенденции през периода на 1920—1930 определи също факта, дето на първо място в системата на жанровете идваше поезията. Освен патриотичната лирика, издигната като новост, съществуваше любовна лирика, пронизана от свежестта на народните извори (Л. Порадеси и други). Историко-националният сюжет е третиран в романтичната поема (Гж. Фишта). Утвърждаването на реалистичните тенденции и въвеждането все повече в литературата на социалните проблеми спомогнаха за развитието на политическата лирика (Ноли, Асдрени) и на поезията със социален сюжет (Мигени). Драмите на всекидневния живот на народа стават сюжет на поемата и реалистичния разказ, които намират в лицето на Мигени един от своите представители. Обаче не липсва и романтико-народната новела. Романът, изявен като жанр през първото десетилетие на XX век, не влезе в руслото на реализма. До края на третото десетилетие срещаме го с черти на романтично-сантиметално произведение (Н. Никаи, Ф. Постоли, Х. Стермили). В драматичния жанр прогрес бележи битовата комедия, макар да продължават да се създават драми и трагедии върху национални и патриотични сюжети.

След освобождението на Албания от фашистко иго (29 ноември 1944 г.) и установяването на демократична власт, литературата навлиза в нов етап от своето историческо развитие. Сегашната албанска литература започва при нужда да разрешава социални и исторически проблеми, възникнали в албанския живот, в условията, създадени от народната революция. Утвърждаването на народа като сила, способна да гарантира развитието на страната във всяко отношение, свободното развитие на индивида при социализма, изявата на човека с ново съзнание, проявил се в процеса на радикалното преобразование на албанския живот, поддръжката на позитивните качества, които социализмът поражда у хората като чувството на колективитет, на активен революционен хуманизъм, на дух на солидарност, на високо чувство за отговорност по отношение съдбата на обществото — ето това съставлява главните теми на новата албанска литература.

Пътят, който отговаряше на тези аспирации и цели, беше социалистическият реализъм, който се разви вследствие на задълбочаването на реалистичната традиция на страната, която през първата фаза използува най-добрите традиции на световното изкуство на социалистическия реализъм, а именно художествените успехи на Горки, Маяковски, А. Фадеев и други.

Продължавайки да утвърдява патриотичния дух, който е бил винаги нейна отлика, албанската литература придоби нови черти като яснота в своите отношения спрямо живота, солиден характер на съдържанието, нов естетически идеал, социалистическият идеал и народен дух. Те са именно,

които определиха физиономията, изцяло нова откъм идеи и изкуство, на съвременната литература в Албания.

Днешната литература се отличава с разнообразие на художествени стилове и форми; социалистическият реализъм даде възможност на писателите да изградят в съгласие със своето формиране, опит и вкус, своята литературна индивидуалност, да изберат сюжети и да си послужат с такива художествени жанрове и средства, които се годят най-вече към природата и таланта на всеки един от тях. Но вън от индивидуалните стилове и маниери на писане, в широкия поток на днешната албанска литература се забелязват също стилове в пълния смисъл на думата, сир. писатели с особености на стила и на формата, отличаващи ги ярко от другите. Така, освен тези, които употребяват художествени средства и форми, утвърдени отдавна в световното реалистично изкуство, има литератори, които са издигнали своето изкуство върху използуването не само на езика и на народния повествователен маниер, но също на фигуративната система, дори понякога също на сюжети и на герои от народното творчество. Не може да не се види в това явление една от специфичните особености на развитието на съвременната албанска литература.

Социалистическият реализъм даде нов тласък на развитието на литературните жанрове в съвременната албанска литература. На първо място трябва да се отбележи романът, който придоби заслужена художествена зрялост. Отличителната черта на съвременния албански роман е тенденцията да рисува ширки епически картини и да разкрива социалните процеси и тенденции на живота. И тази характеристика намира своето особено, оригинално въплъщение у автори и особени произведения. У Д. С. Шутерики тя се изявява чрез един уравновесен и грижлив творчески почерк; Ф. Гята склания по-скоро към един лирико-романтичен стил; П. Марко се отличава с привлекателната и гъвкава канава на сюжета. Романите на Стерио Спасе и на Ж. Ксокс ни пренасят в албанското село, но докато у първия обичайните сцени и картини са пронизани от повишен лирически дух, у Ксокс срещаме народни типове и среди, описани с напълно реалистично перо. Приказката, въпреки отличните традиции, които е имала, е изпитала през тези години разнообразно развитие. Съвременните автори творят героично-романтичната новела в народен дух, социалната психологическа новела, реалистичната приказка из живота на народа, която почива върху традициите на устното разказване, лирическата новела и пр.

От поетческите жанрове политико-социалната лирика се радва на широко разпространение като най-подходяща форма за предаване на чувствата и мислите на народа в периода на важни социални и политически трансформации. Тя звучи в патетико-тържествените ноти у Л. Силики, В. Скендери, А. Чачи и други. Героичните мотиви са имали винаги своето място в баладата и героично-патетичната поезия (З. Сако, Ф. Гята). В лирическите жанрове влиза също философската поезия и пейзажната поезия. Напоследък намира изява късата лирическа поезия, имаща в центъра си една обща сцена от живота, третирана с реалистични особености.

Съвременната албанска поема следва различни пътища. Използуването на фолклора поражда героично-народната поема (К. Якова), развива съвместно поемата със сюжет и с драматични лица, но най-голямо разпространение получава лирическата поема, построена понякога върху красноречиви и тържествени ноти (Л. Силики), други път във формата на монолог или на лирическо повествование, където епическото се свързва с лирическото

(И. Кадаре, Д. Аголи). Промяната на литературните жанрове намира отражение също в сатирата, където виждаме разнообразие на форми.

Историята на следосвобождението на страната, изпълнена с усилия да се брани победата на народната революция и националния суверенитет срещу враговете, роди героично-патриотичната драма, която черпи материала си в миналото. Социалната и политическа драма отбеляза отличен възход („Земята е наша“ от К. Якова). Между другите драматически жанрове трябва да отбележим връщането към социалната комедия със силен сатирико-социален акцент („Карнавалът на Корча“ от С. Чомора). Едно ново явление в областта на драмата е появата на сценарио и либрето, които послужиха като основа за възникването на операта и националната албанска кинематография.

Целта да се отразява съвременния живот в цялата сложност на най-характерните процеси и конфликти съставлява зародиша, подпомагащ създаването на нови литературни жанрове.

Историческият път, който албанската литература е извървяла, представлява постоянно възземване към нови върхове в нейното развитие. Тръгвайки от една религиозна или твърде поучителна литература, албанската литература прогресираше и, обогатявайки се откъм съдържание и форми, се превръщаше постепенно в една художествено зряла литература, развивайки се на основата на социалистическия реализъм, служейки си с художествения метод, чрез който възниква широка художествена продукция, вдъхновена от идеите на социализма и който съставлява забележително явление в съвременното литературно движение, днес албанската литература продължава своята традиция, като следва отлбизо завоеванията на прогресивната художествена мисъл. Албанските учени, като откриват и осветляват специфичните особености на историческото развитие на албанската литература, и заедно с това също общите черти с другите балкански литератури, допринасят за развитието на приятелските отношения и на сътрудничеството между балканските народи.

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА И ПРОБЛЕМЪТ ЗА СРАВНИТЕЛНО ИСТОРИЧЕСКОТО ИЗУЧАВАНЕ НА БАЛКАНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Георги Димов (България)

Поради многовековното чуждо потисничество, българската народност претърпява своеобразно обществено-историческо развитие. Националното ни възраждане започва едва през втората половина на 18 век. Затова пък културно-историческите процеси оттогава насам стават особено интензивни. Само за едно столетие (1762—1878) националната творческа мисъл преминава през няколко етапа, за да се извиси скоро до големи висоти. Продължавайки възрожденските традиции и литературната наука от началото на нашия век бързо разширява своята проблематика, възприема надеждни принципи за по-цялостно интепретиране на културно-естетическите явления и процеси.

Както големите възрожденски писатели критици, така и неколцината академично школувани литературоведи след Освобождението проявяват редица верни разбирания по отношение многообразните предпоставки за формиране на българската национална култура и литература, по отношение взаимовръзките и взаимообусловеността на идейно-художествените феномени на отделните народи. Насочвайки изследователския си поглед към проблемите на националното ни възраждане,първите големи български литературни историци осъзнават, че те не могат да бъдат и всестранно вярно осветлени, ако не се държи сметка за сходните процеси и явления в съседните страни — Гърция, Сърбия, Румъния, Русия, с които народът ни е общувал по различни пътища, чрез многообразни форми.

Изучавайки непредубедено историческите факти, чужди на тесногръдия национализъм и племенната ненавист, редица български учени идват до убеждението, че художествените и изобщо културните завоевания прескачат националните граници и въздействуват за зараждането или ускоряването на подобни процеси в други страни, На основата на обществено-икономическите и културно-историческите контакти между балканските страни се е извършвал и един по-интензивен и плодоносен, или по-слаб обмян на идейни и естетически ценности, утвърждават се взаимодействия, — оказали се мощен стимулатор на националните интелектуално-творчески процеси. Оттук и усилията — у едни по-системни и теоретически обосновани, у други — по-спорадични и стихийни — за една широка сравнително-историческа трактовка на многообразните културно-просветни и литературно-художествени явления. Тия усилия се подхранват от съзнанието за необходимостта да бъдат разкрити генезисът и пътищата на развитие на литера-

турните явления, да се установи общо закономерното и национално-специфичното — от една страна, от друга — да се открои по-релефно онова, което много повече сближава и обединява балканските народи, което съдействува за взаимното им опознаване и за по-нататъшното им всестранно сътрудничество.

Видният български учен проф. Иван Шишманов, който основава и дълги години възглавява катедрата по сравнителна литературна история при Софийския университет, е един от най-ревностните сторонници на такъв род изследвания. Той остро реагира срещу онези литературни историци, които, ръководени от псевдопатриотчни подбуди, се силели да отрекат процесите на литературното взаимодействие и влияния. С логиката на учения и убеждението на патриота-хуманист, и в многобройните си трудове, и в университетските си лекции обосновава колко несъстоятелни са опасенията на неколцина за обезличаване на националното от общуване с чуждото. „Съвсем не! — говори Шишманов. — Защото идеите, колкото и да са еднакви, вземат особена сила и тежест, колорит и темп според средата, в която се развиват.“ Затова недопустимо е поради някакви политически или други съображения да се отрича благотворната роля на взаимодействията, да си затваряме очите пред онова, което многовековното развитие е утвърдило.

Но когато проследява влиянието на една литература върху друга, той не смята, че всичко трябва да се свежда до търсене на механично възприемане или подражание на сюжети, образи, идеи и т. н. Усилията му са насочени да открие как творчески се усвоява опитът на предходниците за решаване на съвременни задачи, как чуждото е използувано като изходно начало в специфично-националните процеси или като подтик за осъществяване на индивидуално-неповторимия замисъл на твореца.

Но за българския учен сравнителните изследвания на балканските или въобще на европейските литератури не се изчерпват само с установяване на влияния. Сродните исторически условия пораждат и сродни явления.— подчертава Шишманов. Оттук и необходимостта от историко-типологическо разглеждане на идейно-творческите процеси. В литературното развитие често наблюдаваме едно своеобразно преплитане на историко-типологически аналогии с явления, резултат на конкретни взаимодействия. Затова именно сравнителното изучаване предполага всестранно разкриване на онези конкретни условия — в цялата им съвкупност и разнообразие, които обуславят както типологическите явления, с неизбежните им разновидности, които носят в себе си, така и взаимните влияния.

Ерудиран в различните области на хуманитарното знание, познаващ с вещина литературната и културната история, фолклора и етнографията, многообразните духовни прояви на балканските и другите европейски народи, Шишманов съпоставя и сравнява, открива аналогии, общи черти, тенденции и там, където другите виждат само етнически неповторими или специфично народностни прояви. При това налице е винаги стремеж да се отчита както онова, което идва отвън или от традицията, така и онова, което е плод на отделния творец, на определена нация, епоха, среда и т. н.

Студиите „Значение и задачи на нашата етнография“ (1889), „Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи“ (1894), както и десетките други изследвания в областта на народното творчество бележат нов етап в развитието на фолклористиката, осветляват извънредно интересни въпроси из духовното наследство на балканските народи. Колкото и да е неприятно на някои романтично настроени или шовинистично увлечени учени, срав-

нителното изучаване на народните умотворения все по-убедително доказва, че много от онова, което днес е народно достояние, не е изникнало на национална почва, а е дошло отвън, от близки и по-далечни народи, като претърпява сложни, понякога трудно уловими изменения. Затова е твърде деликатно и опасно въз основа на отделни фолклорни или етнографски материали и елементи да се правят генерални изводи за етническа принадлежност, за национална самобитност и пр., каквито тенденции, по думите на Шишманов, се срещали у някои фолклористи от балканските страни. „Ако има от какво да се боят и да се пазят народите на Балканския полуостров, то е именно от подобни плиткоумни теоретици, които вършат много по-големи пакости, отколкото сами могат си представи“ — предупреждава със загриженост нашият учен. Сравнителните изследвания на разнообразните прояви на народното творчество довеждат до извода за голяма близост на балканските народи в обичаи и нрави, „във възгледите си за природата и живота.“ Не случайно между застъпниците на такъв род изследвания се срещат и най-горещите проповедници на братството и съгласието между народите, най-върлите защитници на правата им против всички тирани и узурпатори — пише Шишманов и привежда редица примери от световната история.

Причините за известна близост или различия при поетическото претворяване на мотива за мъртвия брат сред балканските народи Шишманов търси не толкова по линията на преки контакти и влияния, колкото като резултат на сходната кулгурно-историческа атмосфера, на родството в нравствено-философските и естетически възрения. И вече на тая основа се проследява в каква насока се е трансформирал общият мотив в различните страни, съобразно техните специфични социални условия, поетически традиции и т. н. Чрез изследване на тия проблеми Шишманов иска да вникне „в душата, в умствения и нравствен мир на балканските народности, които в обработката на един и същ сюжет са проявили особените черти на своята национална култура“. Така за разлика от мнозина други учени по онова време Шишманов не се ограничава само в установяване на успоредици или различия, а поставя сложната и дискусионна материя на широка културно-историческа и демопсихологическа основа, за да разкрие приноса на всяка от балканските народности. Всичко това говори за една рядка научна осведоменост, за изострен усет относно природата на творческите феномени и духовно-психическия стой на отделните етнически групи. Несъмнено той е преодолял наивно-романтичните схващания за националното, с умение използува различни страни на хумантарното знание, за да реши цялостно проблема за генеалогията, разпространението и изменението на един поетически мотив, утвърдил се в естетическия свят на много народи, показателен за техния бит, нравствено-философски възрения и т. н.

Извънредно интересни въпроси из областта на сравнителното изучаване на литературата и културата на балканските народи Шишманов поставя и в трудовете си, посветени на българското национално възраждане. Мисълта, че не е възможно да бъдат осветлени националните културно-просветни и литературни явления, светогледните и художествените течения, ако не бъдат съпоставени със завоеванията и тенденциите на съответните области у другите народи по това време, ако не се разкрие и онова, което е дошло в резултат на общуването със съседите ни — гърци, сърби, румъни — пронизва всичките му трудове. Отдавна са отминали в историята схващанията за пълната независимост или самородност, дори и на една такава древна култура, каквато представлява гръцката — говори българският учен.

На подобна сравнително-историческа основа се търсят и причините за забавянето на българското възраждане спрямо възражденето на другите балкански народи. И тези причини се откриват не в някакви особени лични качества на отделните националности, а в тогавашното обществено-икономическо състояние на българите, които, поради своето географско положение е трябвало най-жестоко да изпитат отоманския гнет. По-друга е била съдбата на гърци, сърби и румънци. Те са могли да поддържат сношения със Запада, да развиват по-интензивна търговия, да създават свои просветни огнища, а чрез някои страни от своето културно наследство са успели да привлекат вниманието на европейската общественост, на бележити учени, писатели, поети. Вещ познавач и на европейското обществено и културно развитие, Шишманов и сега поставя проблема на широка основа, прави показателни съпоставки между онова, което България е представлявала по това време и живота в Европа. Така изпъкват още по-релефно неизбродимите пречки, които е трябвало да преодоляват българите в усилията да създадат своя национална просвета и литература, открояват се идейно-творческите сили и размах на възрожденските дейци, дали своя влог и в общочовешката съкровищница.

Наред с по-общите културно-исторически и методологически въпроси, свързани със сравнителното изучаване генезиса, характера и развитието на българското възраждане, Шишманов прави и конкретни сравнителни проучвания за някои писатели и литературни явления. С голяма методичност той издирва всеки факт, всяка проява на връзки и общуване, на взаимоотношения и влияния между писателите на балканските страни. Материалите, които изнася, наблюденията, които извършва, изводите, до които достига, говорят за надеждни принципи при трактовката на сложните национални интелектуално-творчески проблеми и у нас, и в другите балкански страни. И винаги подчертава онова, което е общо за народите на тия страни. В един момент, когато някои управляващи среди и у нас, и в Сърбия, и в Гърция разгаряха шовинизма, подклаждаха различни противоречия, Шишманов излиза със статии, в които обосновава необходимостта от тясно сближение и културен обмен между нашите съседни народи. Все с подобна цел той поддържа дружески връзки с мнозина учени и културни дейци от балканските страни. Богатата му кореспонденция разкрива интересни моменти от усилията да бъдат изучени някои от проблемите на балканознанието на широка културно-историческа, обществена и народностно-психологическа основа. Така в историята на балканистиката делото на проф. Шишманов заема едно от първите места, може и трябва да бъде използувано за по-нататъшно сравнително изследване на литературата и културата на балканските народи.

И други български литературоведи от миналото като Б. Пенев, М. Арнаудов макар да не обосновават теоретически принципите на сравнителното проучване съзнават необходимостта от подобна трактовка на проблемите из духовния живот на балканските народи. Десетки са трудовете, които разглеждат въздействието на един или друг писател и просветен деец, на едно или друго идейно направление, литературна или езикова школа върху разнообразните процеси на българското национално възраждане. В студията си „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“, където разкрива методологическите си позиции, проф. Б. Пенев подчертава, че не е възможно отделните литератури да се изучават изолирано, тъй като безспорен е фактът, че те са се формирали и развивали в непрестанни взаимодействия,

търпели са взаимни влияния. Затова сравнителното изучаване на българската, сръбската, гръцката, литература например през време н националното ни възраждане се налага с особена настойчивост. То би ни разкрило съществени особености в духа, в съдържанието и формата им, дълбоката и трайна прилика между тях. Ще ни доведе до установяване на една определена закономерност в съотношението на историческите условия и литературното развитие през дадената епоха, кара ни да видим по какъв начин са се отразили тия съседни литератури върху основните насоки на националното развитие. И сега при такава постановка на въпроса се обръща внимание да се изучат и типологическите явления — резултат на сходни обществоно-исторически, национално-битови условия или на родство в светогледа и психиката на писателите. Студиите „Доситей Обрадович у нас“ (1912), „П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия“ (1906), както и четиритомната му История на новата българска литература съдържат интересни материали, наблюдения и характеристики на разнообразните форми на общуване, влияния и контакти между отделните балкански литератури и общокултурна книжнина.

За съжаление в това кратко резюме на проблема, който ни занимава, няма възможност да се спрем и на други български литературоведи, дали своя принос в тая насока. Несъмнено е обаче, че при безспорните успехи на литературната ни наука от миналото в сравнителното изучаване на проблемите на балканознанието, днес не може да не съгледаме известна ограниченост в някои техни концепции или при конкретната трактовка на разнообразните явления. В трудовете им намираме противоречия от различно естество. Поради редица обстоятелства не са могли да дадат всестранно осветление на толкова сложните процеси и явления. Що се касае до марксическото литературознание в миналото, то не е предприемало специални историко-литературни изследвания в тая област, макар че редица негови представители са проявявали верни разбирания относно взаимодействието между отделните национални или регионални литератури, относно ролята на традицията — домашна и чужда — в литературното и общокултурно развитие.

Съвременната ни литературна наука все по-настойчиво се насочва към сравнителни проучвания на яленията от различните периоди на многовековното художествено и културно развитие. Опирайки се на направеното в миналото, тя преодолява позитивизма и емпиризма, разглежда условията и предпоставките за появата на сходни духовни явления в тяхната съвкупност и закономерност. Днес редица български учени не само разширяват проблематиката на сравнителните изследвания, но правят и сериозни опити за теоретико-методологическо превъоръжаване, за откриване на ръководни принципи в областта на взаимодействията и сходствата между духовните феномени. Те обосновават своите характеристики и изводи върху диалектическата същност на взаимообусловеността между общество и литература, ръководят се от теорията на отражението и закономерностите на историко-литературния процес, с общото и специфичното за всяка национална литература.

В усилията да се домогнат до нови завоевания и в теоретическото осмисляне, и в конкретното разглеждане на явленията, днес все повече съзрява и се налага идеята за необходимостта от комплексно разработване на културно-историческите и художествено-естетическите проблеми. Както и в другите клонове на науката, така и тук следва да бъдат използувани средствата и възможностите и на другите области на хуманитарното знание, методите на изследване на другите видове изкуства при сравнителното ин-

терпретиране на литературата, за да се дойде наистина до всестранно осветляване на сложните и многообразни предпоставки и закономерности в появата и развитието на интелектуално-творческите явления и процеси.

Литературното и общокултурно развитие на балканските народи предлага изобилен и благодатен материал за сравнителни проучвания. Но този материал изисква освен да се познава във всичките му общи черти и разновидности, да се подхожда към него от съвременни научни позиции, позволяващи да се вникне в същността на явленията, на духовния живот изобщо. Проучванията могат да бъдат и по отношение на контактите и взаимоотношенията, които са съществували между балканските страни в различните исторически периоди, и по отношение на онези сходства в литературните процеси и художествена изява, резултат на сходни обществени условия и тенденции на развитие, на сходна атмосфера и домогвания на хората. Решаването на проблемите от тези две области предполага преди всичко подробни проучвания на многообразните факти и обстоятелства, за да се установи по какви пътища, чрез какви форми са общували балканските народи, до какви резултати е довеждало това общуване, какви перспективи открива. Предполага, от друга страна, и конкретно запознаване с творчеството на писателите, с отделните литературни течения и светогледни направления, за да се види техният резонанс и облик в отделните страни, как са били възприемани и художествено претворявани обществени, национални и социални стремежи, идейно-нравствени възрения, философски концепции, битови явления и т. н. Подобни всестранни изследвания ще ни дадат възможност да видим ролята на междунационалните взаимоотношения в развитието на отделните национални литератури, на отделния творец, да видим защо именно едни явления имат широк резонанс, а други остават затворени в ограничени рамки, каква е ролята в тая насока на обективните условия и субективни предразположения, на социологичното и психичното и т. н. Така ще дойдем и до онези сложни вътрешни закономерности, които характеризират литературния процес в една страна и в цяла регионална област. Все на тая основа ще може да се установи кога литературните контакти довеждат до творческо взаимодействие и непосредна изява, и кога те остават само в сферата на обикновеното общуване. Затова сравнителните изследвания предполагат да се познава и цялостният обществен и духовен живот на съответните народи, в тяхното историческо развитие и съвременно състояние. Изучаването на разнообразните културно-исторически процеси в миналото, със своеобразното в естетически и философски възрения, в психически строй и нравствени тежнения следва да става и с оглед на разкриване перспективите за по-нататъшно творческо общуване в името на високи хуманитарни и нравствени идеали. Всичко това предполага, в последна сметка, да бъдем чужди на всякакви националистически, шовинистични предубеждения или расистки теории.

Сравнителното изследване на многообразните проблеми от литературното и културно развитие на балканските народи ще помогне да разберем по-добре и някои страни на световноисторическия процес.

Завоюваното от българската литературна наука в миналото и в наше време е солидна предпоставка и опора за нови дирения и успехи в тази толкова благодатна област за взаимопознаване и сътрудничество на нашите балкански народи, за по-нататъшно развитие на балканознанието.

ВЪПРОСИ НА ГРЪЦКАТА ЛИТЕРАТУРА

С. Димарас (Гърция)

Последното десетилетие от века на Просвещението съставлява важен момент в развитието на гръцката култура. В течение на тези няколко години проявите от всякакъв характер (пряко свързани с духовния живот или отбелязващи отражения върху него) представляват такава сгъстеност, та би могло да се каже, че те включват в себе си цялата история на бъдещия елинизъм. От година на година ние следим изсушаването на религиозния хуманизъм, застоя на реакционната доктрина, формирането на либералния дух и прогресивното освобождение на светската мисъл. Тези интелектуални движения са повлияни в голяма степен от развитието на международната политика и на културния живот на Запад.

Силният тласък, който Екатерина Велика (Русия) даде на своята политика по отношение на „философията", обуславя важни промени в дейността на Цариградската православна църква. Наистина до 1791 г. цариградският патриарх се намираше под властта на две противоположни сили: от една страна, необходимостта да поддържа легални връзки с отоманската империя, от друга, желанието да не отслабва връзките на гръцката църква с руската империя, която принадлежи към същото вероизповедание и минава официално за покровител на раята. Патриаршията трябваше да възприеме едно мекушаво поведение, колкото се може по-слабо съпротивително с цел да не предизвиква недоволството на Русия, но и да държи сметка за изискванията на Високата порта.

Би могло да се каже, че от 1791 г. насам нови сили се освобождават, Русия спира войната против Турция, императрицата отхвърля идеите на философите, нищо не пречи вече на патриаршията да бъде лоялна спрямо Портата, да се чувствува близка чрез вероизповеданието с руската империя, да осъжда крайностите на либерализма. В този момент атаките срещу новия дух се водят по един толкова груб и засилен начин, че човек има впечатлението, че се намира пред една съсредоточена кампания. Атаката е насочена главно срещу революционна Франция. Последната е представена в съзнанието на епохата от една не много ясно разбрана фигура, но имаща твърде ярко алегорично значение: Волтер. Впрочем в 1793 г. самата църква се произнася по този случай, като осъжда в една енциклика, подписана от патриарх Неофит, идеите на Христодул Памблекис и същевременно тези на Волтер.

Обаче тези признаци, на които не може да се намали значението, не възникват сами: успоредно с поръчаните или вдъхновени от църквата съчи-

нения, с преките прояви на патриаршията, други дейности свидетелствуват за важността и дълбочината на настъпилата промяна. В 1791 г. Деметр Катаржи, след като е представлявал няколко години честно и ефикасно просветения деспотичен дух при фанариотите, ревизира извеждняж своята линия на поведение. Той се бе обявил противник на учения език, безпомощен да предаде новите понятия на народа и беше установил цяла една система на възпитание, образование и вулгаризация, основана на народния език и изградена според духа на Енциклопедията. Той изоставя в 1791 г. своите идеи върху езика и се приближава до езиковия пуризъм; ние не знаем подробности на тази промяна, но изглежда то да е във връзка с промените от политически характер, които се извършиха във Влашко.

Малко по-късно в 1794 г. един фанариотски поет Александър Калфоглу, осъждайки нравите на гърците във Влашко и на влашките боляри, изключва само личността на Катаржи. Самият Калфоглу е решително консерватор и не одобрява това, което идва от Франция, осъжда либералните идеи. Той приписва на френските автори (Мирабо, Русо, Волтер) упадъка на нравите, който констатира у младите хора. През този период има и други прояви на културен живот, които заслужава да се отбележат; но във всички случаи през същите тези години виждаме — в областта на художествената проза — да разцъфтяват първите гръцки произведения от този жанр; касае се до два сборника с новели (1790, 1792), първият от които е съставен из работи на Рестиф дьо ла Брьотон. Новото, което носят те е, че сюжетите, които третират, са взети от съвременния живот. Най-сетне не би било неуместно да констатираме тук едно неочаквано увеличение на броя на преведените театрални произведения, които излизат през същите години. Вън от традиционните препечатвания на няколко пиеси от критския репертоар, гръцката библиография представлява всичко за годините 1700—1790 две заглавия на преводни театрални пиеси. Сетне има промяна на режима: 1791 — четири заглавия, 1794 — три заглавия, 1796 — две, 1797 — едно. В по-голямата си част касае се до пиеси на Голдони и на Метастазио. Няма съмнение, че публикации от този жанр съответствуват на нови изисквания на публиката и вероятно в голямата част на изискванията на една нова публика. Същото това наблюдение може да бъде направено по повод на една друга издателска дейност: на ръководства за изкуството как да се живее. Най-известното, публикувано за пръв път през 1780, е вдъхновено от „Галатео“ на Джовани дела Каза; но в края на века ще видим други подобни публикации. Социалните класи, наречени долни, започват да чувствуват нужда от добри маниери; те предявяват доста големи претенции и надежди, за да се оправдае публикуването на подобни книги.

Ние видяхме неуспеха на усилието на Катаржи; просветеният деспотизъм, чийто ритъм отслабна. Но в края на този век три от най-изтъкващите имена на гръцкото Просвещение се свързват: ако присъствуваме на отлива на фанариотския философизъм такъв, какъвто го бе изразил Катаржи, то ние сме свидетели на делото на Ригас Велестинлис, чиято цялостна продукция се ограничава с това десетилетие, и на дебюта на литературното и политическо дело на Кораи. Би било деликатно да се опитаме да определим значението на извънлитературните фактори във всички тия конюнктури. Обаче съществуват доста определени връзки между културните изражения, които отбелязахме в предшествуващите страници и няколкото събития от политическата история. А именно: жозефизмът, съз-

давайки благоприятни условия за общото и интелектуално развитие на гръцките общности в Австрия и главно във Виена дори благоприятствува дейността на Ригас Велестинлис. Първото гръцко значително списание е било издадено във Виена от един сътрудник на Ригас Велестинлис. От друга страна, Кораи, който беше дошел във Франция няколко години по-късно (1782), движейки се в една собено просветена среда, медицинският факултет в Монпелие, се беше установил в Париж след 1788 г. Там той става свидетел на Френската революция, която се споменава често в страниците на неговите съчинения. Най-сетне в 1797 френските сили достигат Йонийските острови; типични манифестации от безспорно народен характер, около дърветата на Свободата, златните книги и пр. доказват, че идеите, които представляваше Френската революция, съответствуваха на социалната и интелектуална дейност на част от населението на островите. Впрочем църквата имаше съзнанието за тези съвпадения: тя осъжда на няколко пъти френското революционно движение, публикациите на Ригас Велестинлис и дори действията на революцията срещу католическата църква. Кораи, който живее в Париж, реагира писмено срещу тези действия на църквата.

В този затворен кръг от няколко години, за които говорим тук, културните факти в гръцкия живот под могъщия натиск на европейското културно развитие се сблъскват, застъпват се, разместват се до такава степен, че понякога става трудно да ги различим, да проследим тяхната еволюция, да определим отношенията им. Но вън от общото впечатление, което е определено, сгъстеността на няколко особени случаи е достатъчно силна, за да образува сигнализиращи ядра. В 1791 г. излиза първият том (чието продължение е било случайно възпрепятствано) от една модерна география. Последната е пряко вдъхновена от учението на Катаржи и се осланя често на материала на методичната Енциклопедия. Физиката и естествената история възхождат бързо. Докато през предшествуващите години официалното обучение зависеше пряко от Аристотелевите коментатори, тук съчиненията по нова физика, преведени, перифразирани или оригинални, почват да изпъкват. Ригас Велестинлис, изпитвал сам също влиянието на Катаржи, публикува в 1790 един сборник по физика, съставен от подобни френски и немски съчинения; според мисълта на своя автор, книгата е предназначена за борба със суеверието. Авторът се опира драговолно на Дидровата енциклопедия. „Разговори върху многочислеността на световете“ се превеждат в 1794 т. Ако за Западна Европа съчинението на Фонтенел е далеч да представлява в онзи момент един еволюирал етап на философската мисъл, за Гърция това е почти един превратен акт, чийто характер впрочем е подчертан чрез бележките, които преводачът прибавя към оригинала. В 1797 г. излиза преводът на „Философска граматика“ на англичанина Бенджъмин Мартин.

Това съставлява една от съществените отбелязвания в развитието на гръцката култура от края на този век: тенденцията към естествените науки в духа на западните изследвания. Но в същите тези години новогръцкият език все повече осъзнава принадлежността си към едно потекло, което води без прекъсване към древна Гърция. Това съзнание се формира върху три различни плоскости: 1) едно дълбоко, латентно течение, на което губим понякога следите, образувано и поддържано от една традиционна народна, фолклорна памет; 2) една научна традиция, която е още по-чиста: ние следваме без прекъсване чрез Византия присъствието на класическата древност в областта на училището; 3) филеленизмът, собствено ка-

зано, не беше възникнал още, но той е предусетен от неокласическия дух, разпространен от Пътуванията на Анакарсис или на Антенор. Френската революция, която придаде нов смисъл на тези тенденции, представляваше най-подходящата формула, за да съедини в едно единствено движение духа на новото със спомена за древността. Когато по-късно ще започне да се очертава едно течение на възвръщане към древността (езици, имена), не бива да изпадаме в изкушение и видим в това проява на реакционен характер: връщането към античното можеше да бъде и беше действително една от формите, които вземаше либералния и прогресивен дух.

*

Анализираните дотук предходни факти чертаят вече едрите линии на това, което ще бъде Гърция през първите двадесет години на XX век. Проблемите на възпитанието в дух на модерност се явяват на преден план. Църквата става все по недоверчива; Неофит Дукас в усилието си да съживи употребата, дори устна, на старогръцки език се вижда надхвърлил границите на добре разбраната ортодоксия и е призован към послушание от църквата. Една патриаршеска енциклика (1819) подчертава един нов обичай, който тя запрещава: да се дават при кръщение на новородените стари, нехристиянски имена.

Обаче прогресивният елемент е силен и съзнателен, поддържан от търговците, установени в отоманската империя или принадлежащи към гръцките колонии в големите градове в Русия или на Запад. Те финансират издания на съчинения, чието предлагане и търсене се увеличава паралелно; отпускат стипендии. Създаващите се нови училищни институции зависят в по-голямата си част от прогресивни среди; между старите, мнозина, поради липса на достатъчни доходи, търпят влиянието на тези среди; най-сетне, дори ония, които принадлежат на традиционалистки формации, са принудени да се примиряват; техните директори в училищата въвеждат лекции по физика, по модерна философия.

Значението, отдавано на преводите на съчинения от западни автори, което беше вече чувствително в края на XVIII в., се засилва все повече. От средно шест заглавия на година в началото на XIX в., минаваме към двойно или тройно число в годините, които предшествуват непосредствено войната за независимост. И това, без да държим сметка за съчинения от религиозен характер или за популярни брошури: увеличението на преводите е чувствително в областта на книгите за обучение и обща култура. Името на Волтер се среща често в публикациите на епохата, в началото във връзка с полемики, докато в края той изглежда вече да се е наложил на духа на образованите класи. Няколко от съчиненията му биват преведени през тези двадесет години.

Но през следващите десет години, между началото и края на войната за независимост, се предизвиква дълбоко разцепление в културното развитие на страната: издателската дейност е прекъсната изведнъж: цифреният брой спада от 80 в 1820 г. на 31 в 1821 г., на 14 в 1832; нормалното предаване на доктрините между учители и ученици е почти напълно спряно. Дълбочината на това пречупване е такова, че когато Гърция става свободна страна, липсата, от една страна, на континюитет, и от друга, новите ориентации на младежта към граждански функции и политическа дейност почти прекъсват училищната традиция. Нова Гърция ще се устрои според нови правила..

*

Главните съставни елементи на тази ера могат да бъдат изброени: филелинизмът е имал своето време в периода на войната за независимост, преди още тя да завърши, отдалечаването се засилва и взема форма в момента на определяне границите на новата държава; очертаната линия бележи малкото оптимизъм у силите — покровителки на Гърция (Великобритания, Франция, Русия). Този израз на недоверие и неговите осезаеми резултати върху създаването на държавата предизвикват у гърците чувство на огорчение и усилват волята им да се обърнат към класическата древност. Теорията на Фолмерайер идва на време, за да изостри гръцката чувствителност. Може да се сметне, че езиковият пуризъм и изследването около народните традиции (което ще създаде по-късно фолклоризма) се присъединяват в голяма степен към реакцията срещу теориите на Фолмерайер. Отон I, крал на Гърция, син на Лудвиг I Баварски, донася заедно със свитата си добър дял от германски дух и неокласицизъм. Смъртта на Кораи (1883) освобождава архаизиращите тенденции, които, внедрени в неговата доктрина, бяха направени по-умерени от неговия практически ум и от тесния му досег с френския енциклопедизъм, или по-точно, духа на идеологиите.

Междувременно литературното развитие на нацията следваше един нормален курс, който противно на историята на идеите, беше активизиран от революцията. Романтизмът стана начин на израз на тази литература; той съответствува на западното течение с една разлика, която, бидейки нормална в условията на епохата, стана по-чувствителна благодарение на разцеплението, предизвикано от продължителността на войната. Освен това той задоволява известни съставни елементи на неоелинската психология и огорчението, предизвикано от недостатъчността на политическите резултати, донесени от войната за независимост.

Но този неоелински романтизъм ще бъде обагрен с неокласицизъм във все по-увеличаващи се размери. (Гръцката държава се отдалечава от една линия, която нормално се беше образувала и която в този момент именно се представлява още от Йонийските острови под британски протекторат и иредентистки населения под отоманско господство). Най-сетне, дълбокият прорез, предизвикан от десетгодишна война, оставя свободно поле за една религиозна обнова, което отговаря на романтизма и на пиетистките влияния, пренесени в Гърция от представители на един смътен, либерален християнизъм, смекчен със социални поучения (Сен-Симон, Фурие, Ламене и др.). През време на цялото царуване на Отон, духът на Просвещението отстъпва на религиозния и националистичен романтизъм, при който формулите на неокласицизма служат за рамка, докато вътре се разгаря носталгията за Византийската империя: великата идея.

В Йонийските острови под британски мандат английското влияние в областта на литературата не е особено чувствително. Байрон със своята смърт и повече с творчеството си заема видно място в гръцкото романтично движение изобщо. Можем да смятаме, че по-скоро лични издирвания отвеждат Соломос към немската философия. Обаче тук също това, което изглежда господствуващо, то е влечението освен към идеалистическите, към християнските, мистическите елементи на тази философия.

Крайното формиране на пуристката доктрина през същата тази епоха и чиято връхна точка може да се постави в 1853 г. съответствува на сбора от изброените по-горе тенденции: елементи на външна връзка с древността,

удовлетворение на националното самолюбие, скъсване с прагматизма на Просвещението. Официалната доктрина на елинската история се образува през същите тези години: в 1853 г. излиза една първа редакция на „История на елинската нация от древни времена до наши дни“ на Константин Папаригопулос. Това съчинение, чието значение не може да бъде преувеличено, фиксира формите на неоелинската историография.

Френското влияние е господствуващо в литературата: три имена главно представляват това влияние: Беранже, Ламартин, Юго. Ала възхождащото общество и женската публика, която почва да се формира, се обръщат към романа; той е представен главно от преводи на френски автори. Немското съперничество е по-чувствително в областта на научното обучение. В 1863 г. един последен бунт, чийто романтичен характер е неоспорим, против крал Отон, слага край на неговото царуване. Новият кралски режим, който го наследява, съдържа по-малко немски елементи; но, напротив, по-голямото сияние на немския дух в Европа и особено във Франция след поражението от 1871 г. докарва и в Гърция по този косвен път едно нараснало немско влияние. Обаче през първите десетилетия от царуването на Георги I, елинският буржоазен либерализъм бележи своето пълно развитие и създава условия, благоприятни за внасянето на нови и независими идеи от едната и от другата традиция: гръцка или чужда. Обаче новата социална формация, която приема романа и театъра, насърчава в същото време изучаването на гръцките нрави и на новогръцкия език; влиянието на натурализма се свързва с фолклорните тревоги и с буржоазния популизъм; подвизите от войната за независимост избледняват, съставлявайки по този начин сюжет за литературно вдъхновение.

Поезията, насърчена с официални конкурси, изчезваше в нереалността на един необуздан романтизъм; тенденцията към езиков архаизъм завършваше също с разделение между литература и реалност. Буржоазният реализъм реагира срещу тази крайност; в периода между 1870 и 1880 цяла редица събития в областта на литературната история и на историята на идеите довежда до формирането на една нова скала на стойности. Неин агент е групата от млади писатели, известна под наименованието „поколение от 1880 г“. Няколко сериозни причини ни карат да запомним тази дата; нека отбележим особено публикуването на „Нана“ от Зола, преведен на гръцки, и вълнението, което този превод предизвиква.

Силната и дълбока личност на водача на младото поколение Костис Паламас ще дава тон на неоелинската литература до Втората световна война. Обаче не трябва да забравяме два факта: 1) че духът от 1880 г. клонеше към еманципация и към търсене на простотата или дори на лекотата. Хайне, Алфонс Кар, Франсуа Копе са в началото на движението; 2) Костис Паламас не беше само творец; със своята широка любознателност, когото всички интелектуални прояви възбуждаха, той насърчи изучаването на западните литературни движения в Гърция и следователно направи тяхното влияние по-леко. Всички литературни моди в края на XIX в. и началото на XX в., особено в тяхното френско одеяние, бяха изтъкнати от Костис Паламас и намериха в Гърция ученици, образуваха школи. В 1880 г. новото поколение е стимулирано в своите реалистични и популистки тенденции от вдъхновения принос на Жан Псикари. Псикари живееше във Франция; в годините, които последваха, неговото творчество обхваща литературни произведения, главно в проза и филологически трудове, в които той изнася аргументи за общата употреба на народния език;

те се приближават до френския „сиантизъм“ на своето реме. Но в 1888 г. книгата му „Моето пътуване“, където чувствителността се свързва с духа на доктрината, предизвиква сензация. Тази книга става манифест на новия дух, който иска да обогати фолклорната традиция с елементи, почерпени от еволюцията на формите и на идеите на Запад. В същото време гръцката литература, разцъфтявайки, се откриваше все повече и повече за другите литератури: Гърция в началото на века (впрочем отчасти вследствие на Франция) открива Ницше, руския роман и северните литератури. Най-сетне, реализмът, досега с непосредствения живот, характеристични за групата от 1880, направи щото външната история на страната да има преки отзвуци върху литературната еволюция. Едно военно поражение от 1897 г., македонската герила от началото на века, държавният преврат от 1909, балканските войни от 1912—1913 г. Първата световна война, са събития, които намериха отклик в литературата, до периода между двете войни, когато се сляха всички предшествуващи движения, тези, които утвърдиха националния дух, както и онези, които откриваха пътя към интернационализма. Същият този дух на еклектизъм се чувствува и в областта на литературната форма, където най-еволюиралите тенденции вървят успоредно с традиционните структури; в тази област би могло да се констатира, след една връхна точка, където традиционните форми и език бяха представени вече само от наждивени писатели, една сдържана тенденция да се асимилират живите елементи на традицията с формулите на един най-съзнателен модернизъм.

Георгиос Сеферис, чиито първи стихотворения съвпадат с движението на младите, което се оформи към 1930 г., даде в творбите си от периода на своята зрялост най-типичен пример на това сливане. Успоредно с поезията, движението от 1930 г. намери ефикасен израз в художествената проза, като наложи на публиката романа дори в неговите най-еволюирали форми. Най-сетне същото това поколение е свидетел на утвърждаването на един език като средство за израз, който с богатството си и със своята гъвкавина може да служи не само за литературно вдъхновение, но също за всяка друга дейност на мисълта.

Нормалното развитие на движението, започнало в 1930 г., не можа да продължи поради Втората световна война. По време на войната и окупацията на Гърция интелектуалната и литературна дейност бе възпряна или канализирана в други посоки на непосредната актуалност. Младите поколения бяха погълнати от належащите проблеми и решенията, които те им даваха, бяха обусловени от извънлитературни категории.

РУМЪНСКАТА ЛИТЕРАТУРА В СВОЕТО РАЗВИТИЕ

А. Дима (Румъния)

Географските, етнологическите и историческите координати на румънския народ са, разбира се, известни. Краен резултат на романизацията на местния трако-дако-моезийски елемент и на по-късната асимилация на славяните в последните векове от първото хилядолетие на нашата ера, в земите на европейския Юго-Изток, северно от Дунав, както и върху двата склона на Карпатите, румънският народ се е развивал при особени условия, между Изток и Запад, между Север и Юг, върху кръстопътя на известни нации и съдби, почти винаги антагонистични. Твърдите насоки на културата и на литературата отразяват на свой ред, както това впрочем е естествено, всички тия координати. Създавайки своя собствена национална структура, която е била в постоянна еволюция, културата и литературата на румънския народ са поддържали в същото време многобройни и живи връзки с културните прояви на славянския свят, както и с тези на византийската култура, а също така с културата и литературата на романските и германски народи на Запад.

Преди да преминем към предмета на настоящия доклад, който има за цел да представи развитието на румънската литература, като се започне от края на XVIII в., ние смятаме за необходим един кратък увод, предназначен да припомни фазите, предшествуващи модерната епоха, която е възприела — както ще видим — известни позиции спрямо литературата на феодалното минало.

Румънската литература начева своя пръв голям период, подобно на всички други европейски литератури през феодалната епоха. През тази епоха срещаме най-напред многобройни и разнообразни произведения на литературния фолклор, който се проявява в същото време, когато се ражда народът и се формира езикът. Тези произведения отразяват — с една свойствена тям художествена лекота — от едно страна, теми и мотиви, идеи и емоции, общи на универсалния фолклор, в рамките на своята интернационална типология, от друга страна, типичните регионални аспекти, внедрени в земята на европейския Юго-Изток, така например една част от епическото фолклорно творчество. Най-сетне специфичното национално ядро, което изразява чувствата и концепцията за живота на румънския народ, неговите собствени художествени добродетели, като прочутата балада „Миорица“ („Овчицата“), която остава, без съмнение единственото съкровище на нашата народна литература, се ражда в средата на местните румънски овчари и няма съответствия във фолклора на другите народи.

Ние се спираме на този широк раздел от устното творчество не само поради неговата вътрешна стойност, етическа и естетическа, но също поради важната му роля в развитието на модерната литература, образувайки действително един вид постоянна база на тази литература, на която ще трябва често да наблягаме.

Вторият голям сектор от феодалната литература обхваща нейното развитие, начиная от XIV в. до края на XVIII в., епоха, през която — след като е преминала славянската си фаза — завършва със собствена еволюция в национален език. През XVI и XVII в. се отбелязва първият етап в литературното развитие, с едно богатство от преводи на религиозни текстове, както и на серия хроники, добили известност чрез делото на Гр. Уреш, Мирон Костин, Раду Попеску и Константин Кантакузин, последвана през XVIII в. от И. Некулче и особено от забележителния принос на княз Димитри Кантемир, световно известен историк.

Значението на тази литература не може да бъде, разбира се, оспорвано, нито от гледище на ценностите, които тя е произвела, нито от гледище на традициите, които е основала и към които модерната литература често се обръща. Ние дължим на литературата от феодалния период заместването на славянския език с румънския, използуването на последния от литературно гледище, първо утвърждаване на латинския характер на румънския език и народ като основа на формиращото се национално съзнание, спонтанното осъществяване на първите художествени ценности, най-сетне, появата на първите литературни видове.

През целия този феодален период румънската литература е поддържала тесни връзки със славянската култура, с която тя се слива дори в началото и до към XVI в., епоха, през която — вследствие на западането на славянските центрове южно от Дунав и на влиянието на религиозните реформи, специално на лутеранската, поддържана от вътрешни условия — славянското влияние намалява до заместването му през XVII в. от византийското влияние. Макар не тъй силно като славянското влияние, влиянието на византийската култура продължава на свой ред до началото на XIX в., съхранявайки един от аспектите на литературните традиции, използуван до съвременната епоха. Връзките със славянската литература, както и тези с византийската литература са попречили до голяма степен на възобновяването на старите връзки с романския свят, които XVII в. подновява чрез приноса на хронистите, макар и спорадично. Всъщност ние присъствуваме през XVII и XVIII в. на умереното развитие на един румънски хуманизъм, който изразява стремежа на румънския народ към социална и национална свобода, опит да се разклати отоманското иго и, изобщо, една истинска проява на румънски патриотизъм. Без да се стигне до едно възраждане от западен тип, през XVIII в. се създава все пак едно течение от преводи и адаптации, които откриват пътя към романските литератури. Най-сетне трябва да кажем, за да сложим край на този увод, че дори през феодалния период, както и през идващата модерна епоха, всички влияния, които тя е изпитала — естествено от всички страни — са помогнали на румънската литература, от една страна, за включването ѝ в общата атмосфера на културата на времето, и от друга страна, противопоставяйки се и заместващи се едно друго тези влияния са насърчили оригиналността на националната литература и са я тласнали към осъществяването на собствени художествени ценности.

В края на XVIII в. румънската култура и литература навлизат в една нова епоха на развитие, в една модерна епоха, но без да престанат да поддържат тесни връзки с феодалната епоха. от която се отделят бавно, след един преходен период от близо половин век. И така идваме, собствено казано, до предмета на нашия доклад, оправдавайки по този начин отново полезността на този увод.

Модерната румънска литература отразява новите икономически и социални условия, създадени през тази епоха след разпадането на феодалността и формирането и възхода на националната буржоазия във всички румънски държавици. Вътрешният социален процес е бил поддържан от външни идеологически влияния, които надхвърлят — този път именно — сферата на европейския Юго-Изток, защото тези влияния произтичат от философските и литературни течения на Запад, като се започне от епохата на Просвещението и се стигне до съвременните модернистични течения, особено до онези, които съставляват част от романските литератури. Досегът с Изтока ще бъде занапред по-слабо подчертан, поддържан посилно само от влиянието на руската литература през XIX в. и XX в. и посредством него това на съветската литература — в настоящия период на румънската литература.

Естествено първият етап на модерната литература е преходен етап от стария феодален свят към новия свят, от източния към западния свят, и той обхваща периода между края на XVIII в. и началото на следващия век. Докато фолклорната литература от този период се явява по-единна, обгръщайки особено „доини“-те и хайдушките песни, израз на енергичната борба на румънския народ против турско-фанариотската тирания и местните боляри, културата литература е разкъсвана от споменатите по-горе противоречия. Аспекти, най-напредничави като тези на Трансилванската школа, за които ще говорим скоро, съжителствуват с патриархални и ретроградни аспекти, свързани с гръцко-ориенталския свят. Най-напредничавият характер идва, разбира се, от Трансилванската школа, израз на особените условия на Трансилвания, където развитието на буржоазията е било по-бързо и дето, благодарение на съюза на част от румъните с папската църква, са били създадени условия, благоприятни за осъществяването на културни ценности, наложени от императивните нужди на времето. Трансилванската школа е идеологическо движение, развито главно от езиковедско гледище, изразявайки с енергия и подтик социалните и национални жалби на румънския народ от Тансилвания. Това движение се поражда в атмосферата на австро-унгарската империя по времето на император Йосиф II, под силното влияние на философското, политическо и социално течение през френската епоха на Просвещението, органически и благоприятен стимул за вътрешните императиви на епохата. Трансилванската епоха подхваща, чрез Самуел Мику, Г. Шинкаи, П. Маиор, И. Будаи-Деляну, в светлината на историческата и философска наука на епохата старите концепции на хронистите относно латинския произход на румънския език и народ и за неговото продължение в Дакия, трансформирайки ги в идеи-сили, за подкрепа на социалните и национални права на трансилванските румъни. От литературно гледище, собствено казано, тези приноси интересуват чрез факта, че са наложили латинската азбука на мястото на кирилицата, чрез техния полемичен характер, чрез патриотичния им дух, както и чрез оригналността на стилистическите изрази. Най-важното произведение е, разбира се, героическо-комическата поема

„Циганиада“ (1800), дело на И. Будаи-Деляну, която не е била публикувана на времето си и, поради това, не е могла да влезе в циркулацията на литературния процес на времето, но тя изразява една идеологическа позиция, както и едно художествено творчество, твърде издигнати. Наистина епопеята, съставена в духа на просветителското течение, обхваща — в иронични и сатирически форми — една буйна критика срещу господствуващите класи и феодалните институции. Неговото изкуство използува широко, но с решителни оригинални приноси, класическите извори, както и тези на Ренесанса, засягащи епопеята.

В княжествата, в епохата, за която говорим, литературната дейност е по-намалена и се развива със споменатото колебание между Изтока и Запада, между стария и новия свят. Голяма част от поезията на времето е пронизана още от патриархални теми и мотиви и също от гръцки влияния, но в същото време една друга част представлява напредничави позиции по примера на тези, които намираме в известни аспекти на делото на Конаки или на поетите Вакъреску. Също така явяват се в прозата писатели, критици и дори революционери като Динику Голеску и Йоникъ Тъуту.

След 1830 г. румънската литература, изразявайки момент от формирането ѝ от все по-решителния възход на буржоазията в трите национални провинции — става, в голяма степен, художествен израз на националната идеология, която се създава бавно, в рамките на все по-тесните отношения с европейските литератури. Новият етап се характеризира, в частност, с ентусиазираното създаване на новите културни кадри, необходими за социалната еволюция и за модерната румънска държава: културни дружества, печат, театър, обучение и пр. Литературата е включена също в тази треска по изграждането на нови основи, защото сега се явяват многобройни нови видове и жанрове, създава се една възприемчива атмосфера за литературното явление, слагат се основите на един модерен вкус и модерно естетическо възпитание. Най-подходящият метод се оказва метода на включване в западните европейски литератури чрез преводи, адаптации и имитации, на преки контакти, като се усвояват западните езици, което е могло да стане благодарение на общия характер на епохата, на икономическата и културна зависимост между европейските нации. По този начин се явява в румънските княжества истински поток от преводи из всемирната литература, който се изявява било посредством гръцки, т. е. чрез преводи на гръцки език, било чрез преки транспозиции на румънски. Интересно е да се отбележи, че съществува почти един прекрасен паралелизъм между произведенията, които се превеждат на гръцки и на румънски, тъй като тези произведения са били желани еднакво от буржоазията на двата народа, тясно свързани в културно отношение от близо два века. Преведените работи принадлежаха на големите европейски течения, като се почне с класицизма, продължавайки с течението на Просвещението и минавайки към преромантизма и романтизма. Главното ударение пада очевидно върху френската литература. Превеждат се класиците Корней, Расин, Молиер, представителите на „Просветителското течение“, като се започне с Монтескьо, Русо и особено и продължително Волтер, в областта на литературната теория Мармонтел, сетне, между представителите на преромантизма и романтизма Бернарден дьо Сен-Пиер; абат Прево, Шатобриан и особено — по-късно — Ламартин и Виктор Юго. Преводите из италианската литература — по-малочислени — обхващат Метастазио и Алфиери, тези из английската Поуп, Осиан, Юнг, Байрон, из немската —

за нуждите на сцената — Коцебу, в Трансилвания Шилер и Гьоте — в по-малка степен.

Успоредно със западните отношения румънската литература завързва връзки — в известна степен със славянския свят чрез руското влияние, поддържано вследствие експанзията на царизма по посока на Цариград. В онази епоха писатели с голямо име тогава, като Ал. Дониции или С. Негруци превеждат известни текстове из Кантемир, Пушкин, Крилов, като отношенията с руската литература се поддържат също и в областта на творчеството от Гр. Александреску, Ал. Хаждеу, С. Стамати. Преводаческият поток става толкова изобилен, че това явление е трябвало да бъде теоретизирано, дело, предприето веднага от И. Елиаде Ръдулеску (1802—1872), писател и значителен културтрегер, автор на проекта за една всемирна библиотека, проект, вдъхнат от Еме Мартен. Вълната от преводи предизвиква също реакцията на М. Когълничану (1817—1891), културният въодушевител през следващия период, които се е страхувал от изгубване оригиналността на румънската литература.

Успоредно с това здраво течение на преводи, литературата на времето се е развивала по посока на един принос, спомагащ за формирането на националната идеология и на социалната еманципация. Особено след 1840 г. акцентът се премества от акпекта на включване в европейските литератури към аспекта на специфичните национални ценности. Старото влияние продължава още, но все по-слабо, надминато най-сетне от зората на една нова литература, под силния тласък на френския преромантизъм и романтизъм. Явява се една нова тематика, съдържаща култ към миналото като опора на настоящето, валоризация на фолклора за създаване на този култ, патриотизъм във всички негови аспекти. Литературата е в служба същевременно на каузата на решителните събития на епохата: Революцията от 1848 г. и акта на съединение на румънските княжества от 1859 г. Това е периода на големите списания, които изразяват националната и социална идеология на времето, от „Литературна Дакия“ (1840), където се кристализира — за пръв път — вярата в една единна за всички румънски държавици литература, като се препоръчва един твърде силен оригинален характер, опрян на историята, фолклора и езика, период на „Пропъшириря“ (Прогрес, 1844) и „Литературна Румъния“ (1855). Това е времето, когато се явяват: един представителен писател като В. Александри (1819—1890), националният бард на епохата Гр. Александреску, Алеку Русо, С. Негруци, Н. Бълческу, Чезар Боляк, Д. Болинтиняну и други. Това е етапът на революцията от 1848 г., която си създава собствена литературна теория, основана върху националната концепция за една оригинална литература и опряна на силен боеви дух. В същото време това е периодът на откритието и на оценката на фолклора от етнографско, историческо и художествено гледище, както и на неговата програмна теоретизация за нуждите на литературното творчество. Главната заслуга в тази насока се пада на В. Александри, първият забележителен събирач и издател на народна поезия (1852—1866), която ще бъде преведена на много европейски езици.

Що се отнася до международните връзки, поддържани чрез литературата на времето, вън от споменатите влияния на френския романтизъм, трябва да прибавим — като се опираме главно на откритието и на художествената валоризация на фолклора — тласъка от страна на на „просветителското течение“ и особено на Хердер.

Следващите етапи от развитието на румънската литература почват към 1860 г. и се развиват до след Втората световна война, съставлявайки епохата на румънското общество и държава, облегнати на буржоазията. Крупните събития — революцията от 1848 г., Съединението от 1859 г. и Войната за независимост от 1877 г., Първата световна война от 1916 г. и Втората световна война от 1942 г. съставляват жалоните, които бележат историята на румънския народ в тази епоха. Литературата ги е отразила с много въодушевление, както изобщо цялата еволюция на обществото, надминало в най-широка степен феодалния стадий.

През първата фаза, която спада приблизително между годините 1860 и 1890, борещите се тенденции и течения противопоставят наследството на революцията от 1848 г. и това, което наричат обикновено „ново направление“, представлявано от културното сдружение „Юнимеа“ (Младост), основана в Яш през 1863 г. и чийто периодичен орган е било списанието „Конворбири литераре“ (Литературни разговори), излязло в 1867 г.

След като е преодоляла ретроградния аспект на литературата, от която няколко смътни реминисценции се срещат в някои писания на Г. Азаки, генерацията от 1848 налага своите насоки на потомството. Новите писатели, които ще се явят сега — най-напред Н. Филимон, сетне Ал. Одобеску и Б. П. Хаждеу — както и периодичните издания на времето, ще изразят революционната идеология в условията на следващата епоха. Литературата ще се развива в бъдеще под знака на романтизма по посока на разгръване на историческата и фолклорна тематика. Фазата, за която говорим, отбелязва обаче идеологическата позиция, противоположна на „Юнимеа“ и на течението, носещо същото име. Негов духовен водач ще бъде Титу Майореску (1840—1917), формиран главно в немските университети, културтрегер на времето, представител изобщо на една консервативна концепция, но с особени заслуги за възхода на румънската култура в областта на езика и правописа, в областта на литературния фолклор, на строгата ориентация на хуманитарните дисциплини и на критическия подбор на тогавашната литература. Под влиянието на хегелианската школа и особено на тази на Фр. Т. Фишер, Майореску редактира и прилага принципите на „новата насока“, която воюва за една естетическа концепция на изкуството, игнорирайки социалните и национални ценности на съдържанието, което съставлява негова основна грешка. Енергичната му борба против псевдоценностите е била все пак добре дошла. Списанието „Конворбири литераре“ успява да наложи — след като признава заслугите на един предшественик като В. Александри — крупните имена на М. Еминеску (1850—1889), И. Крянга (1836—1889) и И. Л. Караджале (1852—1912), които образуват действително златната епоха на румънската литература. М. Еминеску, повлиян от немската философия и литература, използващ широко фолклорното съкровище — строг критик на социалната корупция на своето време — изразявайки своите идеи и чувства с едно изкуство, което черпи обилно из народния език, става определение на самата румънска поезия, и до наши дни представителен гений на националното румънско изкуство със световна известност. Прозаикът И. Крянга — белетрист на здрава фолклорна база с регионален характер — молдавски, типичен реалист поради епично устния аспект на румънската литература, и И. Л. Караджале — талантлив драматург, надарен с ярката способност да описва социалните нрави, майстор на комедията, реалист със съсредоточено вни-

мание върху съществено — съставляват до днес новите универсални ценности на румънската литература, преведени и коментирани на всички езици.

Що се отнася до интернационалното представяне на румънската литература през този етап, трябва да подчертаем — вън от продължаването на френското влияние, особено на френската романтична литература, станала традиционна — вдъхновяващия принос на влиянието на немската философия и литература, което беше се наложило главно на списанието „Конворбири литераре".

Краят на XIX в. донася, чрез списаниено „Контемпоранул" един противовес на „юнимизма" (литературно течение, създадено около списанието „Юнимеа" в Яш) както в областта на литературата, така също и в областта на литературната теория и критика. Новото литературно движение се подържа от други социални сили, различни от предишните чрез все по-силното утвърждаване на селячеството и на новата формираща се класа, класата на трудещите се. Списанието „Контемпоранул" и кристализиралото около него течение подхващат из основи традициите на революционната литература от 1848 г., които бяха атакувани от дясното крило на „юнимизма" и създават една достойна за похвала литература, чрез своето идеологическо съдържание, чрез своя боеви дух спрямо господствуващите класи и чрез широката сипмпатия, с която тя обгръща угнетените класи. Творческият метод е реалистичния метод, без той да бъде обаче очистен от крайностите на натурализма и без да е избегнал сантименталния романтизъм, но художествените реализации имат по-малка стойност, отколкото тези на литературата от предшествуващата епоха. Върху тези нови литературни манифестации упражняват влияние западни реалисти като Чарлз Дикенс или Густав Флобер — без естетическата тенденция на последния, сетне руските реалисти Лев Толстой, Островски, Достоевски, но също и френски натуралисти, главно Емил Зола. Най-ценният сектор на „Контемпоранул" остава обаче идеологическият сектор, чрез литературната теория и критика, представени особено от С. Доброджану-Геря (1855—1920). В опозиция и в остра полемика с Титу Майореску и списанието „Конворбири литераре", концепцията за литературата на новия периодик скланя към марксистката идеология, признава и прокламира взаимодействието, което съществува между социалните и художествените ценности, поддържа тенденциозното изкуство и воюва за един радикален реализъм в служба на интересите на угнетените класи. В литературната идеология на Доброджану-Геря се събират също няколко европейски извори от Запад и Изток. Отклици на френската социологическа естетика идват чрез Госпожа дьо Стал — до Тен, сетна Брандес, идеите на руските революционни демократи (Белински, Чернишевски), руското „народничество" от края на XIX в. и особено марксистката концепция, която този критик — един измежду първите изследователи — прилага към литературата. Идеологическото наследство на „Контемпоранул" ще бъде един постоянен теоретичен стимул за тенденциозната концепция на изкуството и на литературата и ще кръстосва винаги шпагата с естетствуващата теория на „юнимисткото" поколение.

Последните десет години на XIX в. бележат прехода към теченията на следващите векове чрез литературни списания като „Виаца" (Живот, 1893—1896) и „Ватра" (Огнище, 1894—1896), които подготвят по-сетнешното течение на „семънторизъм", „Евениментул литерар" (1893—1894), който прокламира „попоранизма" и „Либераторул" (начиная от 1880), предшественик на символизма.

„Семънъторизмул“ (Сеяч), течение, групирано около списание под същото име и което излиза в 1901 г., под ръководството на А. Влахуца и Джордже Кошбук и трае до 1910 г., стои в традицията на „Дачиа литераръ“ сир. на списанията, които прогласяват националната идеология като литературна база и които воюват против космополитните форми на литературата. То защищава селската тематика, ратува за повдигане на културното равнище на селяните, за литературната валоризация на фолклора, публикува произведения на значителни писатели като Кошбук, Влахуца, Ст. О. Йосиф, О. Гога, П. Серна, М. Садовяну и др. Душата на това движение е бил Н. Йорга (1871—1940), историк, писател и буен полемист, борец за националните идеи на времето. За нещастие, „семънъторизмът“ се отклонява — през последния период — по посока на един краен национализъм, към идеализация на селския живот срещу суровата реалност, към култа на миналото в ущърб на настоящето, което трябваше да повдигне.

Второто течение — възникнало след 1900 г. — е „попоранизма“, чийто главен орган е списанието „Виаца ромъняска“ (Румънски живот), излязло в Яш през 1906 г. под ръководството на К. Стере и Паул Бужор и под постоянната и твърда редакция на критика Г. Ибръиляну (1871—1936). В противовес ва „семънъторизма“, „попоранизмът“ следва една реалистична линия по посока на селския живот, пази се да не изпадне в шовинистичен национализъм и страни от всички видове идеалидзация. На „Виаца ромъняска“ са сътрудничели най-значителните писатели на времето: М. Садовяну, Гала Галактион, К. Ходаш, Жан Барт, М. Кодряну, Г. Топърчану и други. Критик на „Виаца румъняска“ е бил, както казахме, Г. Ибръиляну, който стои в линията на научното изучаване на литературното явление, изучаване, започнато от Доброджану-Геря. Той воюва, както Доброджану-Геря, за една тенденциозна литература, в служба на социалните и национални идеали на румънския народ, като отдава голямо значение на идеологическото съдържание, особено на теорията на спецфично националното, но наблягайки в същото време — особено след Първата световна война — върху естетическия анализ на литературните творби. Ибръиляну е почерпил главните чужди импулси на своята критика от френската психологическа и социологическа естетика, от рода на Сент-Бьов, Иполит Тен, Ф. Брюнетиер, Ж. М. Гюио.

„Попораниската“ идеология има своя главен източник в руското „народничество“, което се опитва да приложи съм особените условия на страната, като отдава подчертано внимание на селяните, пренебрегвайки изцяло другите социални класи. За да се запълни тази липса, появява се трето течение — символизмът, израз на градските класи, течение, възглавявано от професор Овид Денсушану, романски филолог с европейска известност, директор на списанието „Виаца ноуъ“ (Нов живот, 1905—1925). Румънският символизъм е бил силно стимулиран от френския символизъм, без да успее обаче да се оформи в едно силно и единно литературно движение, както това е станало в страната, отдето е дошло и без да има силата и разпространението на „съмънъторизма“ и „попоранизма“. Неговите представителни писатели са били Ал. Македонски, Д. Ангел, И. Минулеску, Г. Баковиа.

През следващия период, който обхваща развитието на румънската литература между двете световни войни, литературното движение става все по-сложно, разнообразно и противоречиво. Социалното напрежение, което се увеличава непрекъснато и опозицията между тенденциите отдясно

и отляво, намират отражение в литературата на времето, характеризирана с едно смътно смешение на най-странните литературни течения, школи и позиции. Обаче две са теченията от по-общ характер, които господствуват: модернизмът, който събира всички новаторски тенденции и традиционализмът, който събира школите, които подхранват култа към миналото под най-различни форми. Типичен израз на модернизма представлява списанието „Збуруторул“ (Силф), излязло на две серии (между 1919—1921 и 1925—1926) под ръководството на критика Е. Ловинеску и поддържано насетне от редица списания с краткотраен живот. Концепцията за литературата на новото периодично издание е всъщност тази на Титу Майореску, а именно концепция на изкуство за изкуството, но ориентирана в посока на култивиране и възторжено оценяване, на обновяване съдържанието и особено на формата. За да ги насърчи, Ловинеску създава теорията на „синхронизма“, чрез която той препоръчва широко включване — чрез подражаване — на румънската литература в рамките на новаторските течения на Запад. Отбелязва се по този начин стремление към една явно естетизираща концепция, като критикът се опира главно на символизма, сетне на експресионизма и на херметизма. Социалните и етическите стойности на съдържанието стават един вид безразлични на това течение, което култивира особено цизелировката на формата в поезията и аналогичната тенденция в романа.

Що се отнася до интернационалните отношения, ясно е, че модернизмът като изразител на нуждата от нововъдение, черпи главно от френската литература, в която всички цитирани вече форми се бяха преди това развили.

Традиционализмът се появява също, поддържан от известни провинциални списания, но представен по типичен начин главно от списание „Гъндиря“, излязло в 1921 г. и ръководено изпърво от прф. Чезар Петреску насетне от Никифор Крайник, който му налага националистична и мистическа ориентация. Между двете по-горе отбелязани течения, старото „попоранистко“ списание, което впрочем се отказва от своето к р е д о отпреди Първата световна война — „Виаца ромъняска“ — се явява наново под редакцията на Г. Ибръиляну, продължена от Михай Раля и Г. Кълинеску и продължаваща своята дейност през периода между 1920 и 1940 г. Новата поредица на списанието насърчава реалистичните и критически тенденции, като отдава подчертано внимание на социалните и морални идеи в служба на демократичните концепции.

Следвайки същата линия, но много по-напреднали по посока на социалистическото движение, възникват, макар за кратко време, множество списания като „Блузе албастре“ (Сини блузи), „Култура пролетаръ“, „Ера ноуъ“, „Кувънтул либер“ и др. Включването на списание „Виаца ромъняска“ и на останалите списания в обсега на международните отношения се извършва благодарение на влиянието, упражнено от световното социалистическо движение чрез съветската литература.

В периода, който разглеждаме, се явяват многобройни писатели с голям престиж, писатели, които илюстрират поезията на времето: Лучан Блага, Йон Пилат, Ал. Филипиде, Г. Топърчану, Дем. Ботез, Тудор Аргези и в прозата: Ливиу Ребряну, Камил Петреску, Г. Кълинеску, М. Садовяну. Между тях М. Садовяну и Тудор Аргези добиват световна известност, съвсем заслужена, и стават универсални ценности на румънската лите-

ратура; също така Ливиу Ребряну, прозаик-реалист, притежаващ строга обективност, както и Лучан Блага, разсъдъчен поет с метафизични тенденции.

Тудор Аргези (роден в 1880), поет, памфлетист, романист, преводач на универсална литература, е най-представителната фигура на съвременната румънска поезия. Модерното, сложно и драматично съдържание на неговото творчество, неговите разкъсващи противоречия, постоянната му борба за усъвършенствуването на човека и за осъществяването на неговото щастие чрез освобождението му от всякакъв социален гнет, неподражаемото му изкуство на образа, го поставят на преден план в румънската литература и му осигуряват световна почит, за което споменахме. М. Садовяну (1880–1963) също е най-типичният прозаик на румънската литература днес като творец — чрез своето литературно дело (разкази, романи и пр). — истинска литературна монография на румънския народ, особено на селяните, за чието социално освобождение той се е борил винаги упорито. Първобитната природа, човекът органически внедрен в нея, социалната тематика, вълнуващото призоваване на миналото са намерили в лицето на М. Садовяну истински рапсод на земята и народната душа.

Колкото до литературните отношения и влияния, в които биват включени писателите от този период, трябва да прибавим към тези, за които вече говорихме: могъщото влияние на Бодлер по отношение на лириката и тона на аналитичния френски роман що се отнася до прозата, към която се прибавят също известни влияния и на реалистичния руски роман.

Сегашният период на румънската литература — израз на културната революция, която настъпи като резултат на освобождението от 23 август 1944 г. — се характеризира с подчертано разширяване на тематичния обсег, включващ също социалните класи, за които току-що говорихме, и на първо място класата на трудещите се, отразявайки с ентузиазъм градивното дело, което се разгъва днес в Румъния във всички области, чрез подхващане отново на старите исторически теми и чрез една реалистична концепция на литературното изкуство. Явното единство на чувства и концепции на съвременната литература не изключва разнообразието на художествените стилове. Новата румънска литература — преди да се офрми от идеологическо и художествено гледище в посоката, която току-що отбелязахме — трябваше да воюва срещу догматичните тенденции, срещу подчертаната склонност към вулгарния социологизъм, както и срещу известни забежки към натурализма, от което тя успя да се освободи.

Най-значителните списания, около които кипи тази жива дейност, са: „Виаца ромъняска“, излязла в нова поредица, „Контемпоранул“, седмичник за обща култура, „Газета литераръ“, „Лучафърул“ в Букурещ, и в провинцията: „Стеауа“ и „Трибуна“ в Клуж, „Яшул литерар“ в Яш, „Оризонти“ в Темишвар и доста други.

Между писателите, които са се отличили през този период, ще отбележим в поезията: М. Бенюк, Е. Жебеляну, Мария Бануш, Чичероне Теодореску — тяхната дейност започва преди Втората световна война, сетне, представителите на новото поколение: Н. Лабиш, Миху Драгомир, Виктор Тулбуре; в прозата, Жео Богза, познат още отпреди войната, В. Ем. Галан, Марин Преда, Титус Поповичи, принадлежащи всички към новото поколение и в драматургията: Хориа Ловинеску, Аурел Баранга, Михаи Давидоглу и други.

По отношение на идеологическата концепция и на творческия метод, румънската литература се е развивала успоредно с литературите на социа-

листическите страни и е изпитала особено влиянието на съветската литература— литература, превеждана и широко коментирана след Втората световна война, което не ѝ е попречило да съхрани своята оригиналност, дължаща се на специфичното вдълбочаване в особените условия и на традициите на румънския народ.

Като представяме в това кратко панорамично изложение развитието на румънската литература в нейната общност, остава ни още да изтъкнем няколко нейни специфични черти, които всъщност свързват епохите помежду им както и техните представители, които споменахме. Трудно е, разбира се, да направим разграничаваща характеристика на цяла една литература, като използуваме само няколко от нейните свойства, но опитът добива стойност, ако успеем поне да уловим няколко нейни съществени аспекти. Между тях ще се спрем прочее първо на езика като един от най-специфичните белези на дадена национална литература. Румънският език съдържа в себе си, без съмнение, характерни фонетични, граматически, лексикографски стойности, чиято стилистическа структура определя в най-висока степен неговата специфична изразителна сила. Но езикът не съдържа само възможността за общуване на идеи и чувства, той притежава също собствена музикалност, която придава на литературата един от аспектите на нейната оригиналност. Най-сетне, ще прибавим, що се отнася до езика, неговия очевидно народен характер, който става също толкова изпъкващ чрез своя говорен аспект, който той заема от националната проза на един Крянга, на един Караджале и Садовяну.

Друг отличителен белег на румънската литература е изобщо нейният народен характер, напълно очевиден и всеобщо признат. Той е илюстриран на първо място от боевата способност на литературата в социалната и националната област. Наистина през всички фази на своето развитие, от хронистите и Трансилванската школа до революционната литература от 1848 г., от критическите и литературно теоретичните полемики през втората половина на XIX в. до списание „Контемпоранул", отличаващо се с един толкова боеви характер, и като се мине през литературните битки между теченията от XX в. до сегашната прекрасно воюваща литература — румънската литература е била почти винаги боева литература в името на големите национални и социални идеали на румънския народ.

Народният характер на румънската литература е бил също изтъкван от прекия и постоянен допир с фолклора, качество, за което вече говорихме. Тематиката, както и известни художествени похвати, социалните и национални отношения са свързвали литературата на култа с народната литература, като се почне от посредствените автори и се дойде до най-представителните писатели, от В. Александри, И. Крянга, И. Л. Караджале, М. Еминеску до Кошбук, Ок. Гога, М. Садовяну, Лучан Блага и Тудор Аргези, сир. по протежение на всичките епохи.

Здравото чувство за първичната природа, както и чувството за включването на човека в нейния обсег като естествена и органическа съставка, чувство, каквото може да срещнем също във фолклора и в творчеството на Еминеску или Садовяну, съставляват друга една черта, свойствена на румънската литература, притежаваща специфични емоционални качества по отношение на подобни качества в другите литератури.

Трябва да отбележим също, според нас, постоянното редуване на румънската литература между универсалния и националния полюс, нейната постоянна тенденция да се включи в европейския обсег, без да пожертвува

обаче своите оригинални черти, засилвайки, напротив, специфичното в своя принос. И това не е само редуване по време чрез смяната на различните исторически и литературни моменти в универсален или национален смисъл, но също вътрешно редуване в границите на всяка епоха, и дори частично в съдържанието на творчеството на един и същи писател. Това е чувството, че двете насоки, далеч да бъдат в опозиция и да воюват помежду си, се съединяват в лоното на един и същи пантеон на европейската култура, където националният елемент, както и универсалният не могат да съществуват един без друг.

Що се отнася до господствуващата художествена формула, изследователите са съгласни да установят в румънската литература специфичната особеност на известен реалистичен класицизъм, който обхваща също равновесието между човека и природата, както и равновесието между вътрешните духовни сили на човешката душа, поддържайки едновременно един жив и непрекъснат контакт с околния свят.

Ние изброихме тук очевидно, както показахме това, само няколко от съществените черти, но те илюстрират поне известни аспекти от оригиналността на румънската литература и следователно нейната способност да внася своя специфичен принос в репертоара на световната литература.

ОСНОВИ НА ЕДНА СРАВНИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА НА БАЛКАНСКИТЕ СТРАНИ

С. Е. Сиявушгил (Турция)

Деловият план, препоръчан от Международното сдружение за изучаване на европейския Юго-Изток, съдържа също сравнителни изследвания в областта на балканските литератури. Макар идеята за това да е твърде щастлива, струва ми се, обаче, че задачата ще бъде трудна за изследователите, ако се пренебрегнат известни предварителни мерки, необходими да се вземат, в бързината да се стигне до изводи, които очевидно биха били твърде приблизителни.

Ще трябва, според мене, да се установи най-напред методологията в реда на издирванията с цел нищо да не бъде предоставено на случайността, като още от самото начало се отстрани евентуалността от изпадане в грешки, евентуалност, която би била, мисля, несъвместима с преследваната чрез този вид работа, цел.

Излишно е да казваме, че всеки изследовател, който би се впуснал в подобна дейност, стои изправен пред огромни трудности. Защото може без преувеличение да се твърди, че литературите на балканските народи са съществували и са се развивали в затворен кръг, без явни отношения помежду им. Разликата в език, религия и култура е издигала често непреодолими прегради, които са възпрепятствували свободния обмен между „интелигенцията“ на етническите общности на Балканите. Империите, които са се редували презековете, не са могли да претопят в едно единствено горнило разнородните елементи на тези народи, които, макар да са живели понякога под една и съща политическа власт, са се развивали по посока на собствената си съдба. Особено още от началото на XIX в. националното пробуждане, което бележи живота на всеки балкански народ и последвалите го борби, издълбаха дълбока пропаст между интелектуалците от този край на света; балканските литератури прочее се видяха твърде отдалечени едни от други, бих казал дори, в известни случаи ожесточено противоположни едни на други. Това обяснява защо елитът на балканските страни не се познаваше, и с редки изключения, никоя балканска страна не прояви интерес да опознае литературата на своя съсед. Трябва да прибавим също, че вниманието на всяка страна беше привлечено от блясъка на големите световни литератури, които служеха за образец на литераторите.

Разликата в език, вярвания и култура на първо място, сетне националните борби и увлечението по големите западни литератури бяха причина

щото тези народи, макар съседи, да останат взаимно чужди на собствената си литературна еволюция. И аз мога да кажа, че дори в наши дни пътят е открит само в някои балкански страни за едно повече или по-малко пристрастно и частично опознаване на литературата на техните съседи.

Питам се какво биха могли да сторят изследователите в границите на сравнителните изучавания, щом им липсват обективни и задълбочени познания за всяка една от литературите, за които именно трябва да се даде една описателна или обяснителна панорама? Всичко това, което те биха могли да направят, е да установят известен паралелизъм, за да означат датата на разцвета на големите течения на световната литература като романтизъм, реализъм, символизъм и пр. във всяка балканска страна, поради липсата на взаимни влияния между литературите на народите от европейския Юго-Изток. Това очевидно е малко нещо. Но има, струва ми се, един друг път за следване. Изглежда, че процедурата по изследването трябва да бъде фиксирана другояче, ако искаме да имаме един много по-ясен синоптичен поглед. Ще трябва, според мене, да се установят най-напред допирни точки между балканските народи и се предприеме насетне изследване на тези именно точки в досежната им литература. Защото, безспорно е, че в течение на историята е имало много културни размени между тези народи върху различни плоскости на живота. Ще трябва да се видят и установят размени по отношение на речник и дори на граматически форми, които са се извършили сигурно между тези народи, всеки един от които е имал свой собствен начин на изказ. Защото не бива да се забравя, че думата, бидейки проводник на култури и цивилизации, създава също подобни отношения у хората, принадлежащи на различни етнически единици, отношение, което не би съществувало, ако словото не беше възприето от тях.

След задълбочените езиковедски изучавания, ще трябва да се издирят и проучат фолклорните размени, които се извършват също между народите на Полуострова. Това поле на изследвания би обгърнало всички произведения на народното творчество: устна литература, музика, танци, пластични и декоративни изкуства, вярвания и пр. Уверен съм, че биха се открили още редица допирни точки, на които не знаем днес съществуването. Тези придобити знания биха могли тогава да определят, в общия сбор, характерното отношение на всеки балкански народ и да се покаже отражението му в националната ни литература. Биха се видели тогава по-ясно приликите и отликите в характеристиките на тези литератури, чиито творци са били, без съмнение, хора от собствените им среди. Защото не може да се помисли, че един писател е нещо друго, а не продукт на своята земя и тълкувател на душата на своя народ.

Ще трябва прочее, за балканските страни, да обърнем методологията на сравнителните литературни изучавания, и вместо да започнем с анализа на произведенията, да се постараем да определим първо чертите на балканските хора и да установим, ако трябва, идентичността, приликата или противоположността на тяхното отношение. Изхождайки от тези основни познания, бихме могли да видим насетне в каква степен това поведение и тия отношения са намерили отражение в творчеството.

Това би изисквало очевидно едно съпрежно усилие на историци, езиковеди, фолклористи и литературни критици. Но резултатите от това биха били толкова по-убедителни и плодотворни, ако почиват на основи, научно много по-солидни и приемливи.

СВЕТОЗАР МАРКОВИЧ И ХРИСТО БОТЕВ

В. Вулетич (Югославия)

Историческите личности, чиито имена сме обединили в наслова на този труд,са свързали почти отпреди сто години съдбините си в историята на сръбския и българския народ, олицетворявайки по този начин единния процес на зараждането на тяхната съвременна история и култура. Всичко, произлязло на Балканите през шестедесетте и седемдесетте години на миналия век, е толкова значително за съвременната история и култура на балканските народи, че трябва да се положат немалко научни усилия, за да изучим изцяло дадените исторически събития, да схванем техните вътрешни закономерности и се озовем в руслото на онези невидими, многократно кръстосващи се течения, които тогава органически са свързвали нашите народи и са определили тяхната по-сетнешна историческа съдба. В редицата опити, предприемани досега с цел да се изяснят събитията от онова време и да се характеризират отделните личности, които така или иначе определят тези събития, се чувствува известна тенденция към изолация и стремеж да се разглеждат фактите в тяхната значимост, откъснато от общоевропейските процеси, ограничавайки ги в тесните славянски рамки и намалявайки по този начин, бих казал, общото им значение. При това нерядко авторите са изпадали в патетичност и национализъм, били са некритични и сами са се поддавали на екстаз. Впрочем имало е изследователи, чужди на подобна афектация и прекалени увлечения, които са успявали да потиснат собственото си вълнение, съпровождащо обезателно всяко изследване, особено такова, извършено в твърде безпокойно и вълнуващо време. Естествено такива изследователи са постигали по-крупни и значителни резултати.

Национално-освободителното и революционно-демократичното движение у българи и сърби е единно по своята същност и по получените резултати. Това единство не изключва обаче доста видми различия, които са напълно понятни и естествени, като се има предвид, че се касае за два различни народа, които са имали в далечното минало свои отделни исторически пътища. Следователно аз говоря за единство в самата същина на процеса, без да игнорирам различията, придаващи на това единство особен специфичен вид. Една от главните черти на това единство се заключава във факта, че движението през шестдесетте и седемдесетте години на миналия век у българи и сърби, чието най-пълно въплъщение е дейността, както и личностите на Христо Ботев и Светозар Маркович, представлява съставна част на общоевропейското движение по онова време.

Започналият в първите десетилетия на XIX век мощен процес на освобождение на балканските народи не можеше да бъде спрян с нищо. Вътрешният кипеж, дълбоките сътресения, трескавите усилия, насочени към това — по най-кратък път да се изтръгнат от робството, изостаналостта и примитивизма, са господствували на Балканите в течение на целия изминат век. Мощните процеси на историческите движения се отразявали най-вече върху развитието на обществената мисъл, култура и литература като най-чувствителни по своята форма. Шестедесетте и седемдесетте години на миналия век е време на големи събития в Европа, период на създаване нови форми на обществен живот, възникнали като необходима последица от великата 1848 година, период на много смело и решително излизане на много народи на пътя на ускореното развитие. Това е времето на постепенното разпадане на трите мощни европейски държави — Австро-Унгария, Турция и Русия.

В края на тридесетте години на миналия век в борбата на европейските народи се появява и съвременният социален фактор — *работническото* движение. Бурният процес на формиране на нациите и националните държави и засиленото работническо движение в интересуващия ни тук период получава нови импулси. Събитията в Европа, в резултат на които под натиска на новите обществени сили са разклатени царства, ускоряват съзряването на балканските народи. Макар и с известно закъснение сред тях стремително се развива самосъзнанието, укрепва мисълта за класова борба на качествено нова основа. Този факт ускорява вътрешната диференциация във вече започналите освободителни движения на балканските народи. С падането в Австрия на Баховия абсолютизъм, в Сърбия пада режимът на устаовобранителите и в същото време у българите започва енергично да се развива национално-освободителното движение начело с Раковски. След завършване на Кримската война, един от най-значителните фактори в руската история става руската революционна демокрация, изиграла огромна роля в по-нататъшното развитие на сърби и българи.

Шестдесетте години, когато на историческата сцена у българи и сърби се появяват Христо Ботев и Светозар Маркович, са решителни за по-нататъшното формиране на национално-освободителните движения на тези два народа и след това в края на десетилетието, за възникването на цяло поколение революционни демократи. През шестедесетте години българи и сърби са на страната на италианците, борещи се против Австрия, на немци, въстанали също против Австрия, както и на страната на поляците в борбите им срещу Русия. В борбата на поляци и италианци те виждат и част от своята борба за национално освобождение. По това врме движението на славянските народи в Австрия укрепва и интензивно се извършва подготовката на въоръжено въстание на славяните в Турция. В края на шестдесетте години се оформира революционно-демократичното движение у сърби и българи като израз на нова степен в развитието на нашите народи, разбира се, при непосредственото въздействие на европейските събития. Руското революционно-демократическо движение, което в края на шестедесетте години прераства в революционно народничество, създава огромен теоретически и практически опит, от който се възползуват и други народи. Първият Интернационал е създаден през 1864 г. с цел да обедини около себе си всички прогресивни сили на европейските народи. Приближава Парижката комуна. Всичко това оказва несъмнено въздействие за ускореното развитие на българското и сръбското революционно-демократическо движение, отначало в рамките

на буржоазно-либералните течения, а насетне определя скокообразния характер на отрицанието на буржоазния либерализъм. В края на шестедесетте и началото на седемдесетте години започва борба на два фронта: против чуждите поробители и против собствената либерална буржоазия. В това време, когато борбата против чуждите поробители укрепва националното самосъзнание, борбата против буржоазния национализъм влияе за окончателното формиране на мисълта, че истинска национална свобода няма без социална свобода и че те могат да бъдат осъществени само посредством социална революция. Парижката комуна направи решаваща крачка във формирането на европейското работническо движение и ускорява започналото вече развитие на класовите стълкновения, които обуславят редица явления, имащи съдбоносно значение за Европа. Парижките събития в началото на седемдесетте години оказват непосредствено въздействие върху разгръщането на събитията в отоманската империя, те ускоряват развитието на революционно-демократичните и национално-освободителните движения на балканските народи.

В седемдесетте години революционно-демократичните движения сред сърби и българи достигат своята пълна изява и проникват много дълбоко в живота на нашите два народа. Те определят по съществен начин по-нататъшната съдба на тези народи във всички области на обществения живот: политическа, икономическа, културна, литературна и идеологическа. На времето си В. И. Ленин с пълно право бе отбелязал, че руските революционни демократи са по тенденция противоположни на либерализма на тогавашното време и че тяхната борба против либерализма започнала през шестдесетте години и продължила чак до най-ново време, обуславя изхода на борбата за нова Русия. Тези думи на В. И. Ленин могат да се приложат напълно към ролята на българските и сръбските революционни демократи в борбата им за нова България и нова Сърбия.

Любитно е да се обрисува накратко как са се развили тези движения сред нашите два народа. Българското революционно-демократично движение израства от организираната борба на българската дребна буржоазия за освобождение, като се почне с Раковски и чрез Каравелов се стигне до Васил Левски и Христо Ботев. Едновременно с организирането на борбата за национално освобождение постепенно израства съзнанието за социална свобода. Каравелов, а след него Левски и Ботев насочват революционните сили в сърцевината на събитията. Те вършат това като идеолози и организатори, и като поети. В средата на шестдесетте години у сърбите се създава „Обединение на сръбската младеж“ (Омладина), чиято буржоазно-просветителна програма си поставила за цел да разшири националното самосъзнание и да организира борбата за освобождение на онази част от сръбския народ, която пъшкала под чужд гнет. В процеса на развитие на тази организация се разкрива, че в нейната среда стремително се заражда движение с ясно изразени социални стремежи, което в края на шестдесетте години става напълно самостоятелно. От Светозар Милетич и Владимир Йованович „Омладина“ стига до Любен Каравелов и сетне до Светозар Маркович. Общността в развитието на движението у сърби и българи през този исторически период е повече от очевидна. Тя се обуславя преди всичко от общите вътрешни обществено-исторически причини, както и от сходството на външните обществени фактори.

Ако разгледаме по-отблизо периода на сръбското и българското революционно-демократично движение веднага ще се натъкнем на някои общи

и съществени черти помежду им. Тъй като и Сърбия и България са били ярко обособени аграрни страни, голямата част от населението е било селско. Селячеството се явява основна обществена сила в единия и другия народ, и затова естествено, и сръбските и българските демократи, както и техните руски учители са считали селячеството като основен фактор на общественото развитие. Поради това сравнително леко се усвоява идеологическата концепция за изменение на света, която руските революционери-демократи подробно разработили теоретически и философски. Селският социализъм от руски образец по своята същност е своеобразен израз на европейските класови движения и социални сътресения. От гледна точка на нашето време напълно понятно е защо сръбските и българските революционни демократи не са могли да възприемат научния социализъм, и ако са го възприели, то са били само отделни негови елементи, защото обществените сили на нашите народи не са дорасли още да разберат научния социализъм, който е основан на теорията за класовата борба на високо развитите индустриални страни. Но те подготвиха почвата за възприемане на научния социализъм в осемдесетте и деветдесетте години.

Обща черта между сръбските и българските революционни демократи се явява и това, че едните и другите са обладавали достатъчно сила, интелектуални възможности, смелост и безстрашие, за да приложат усвоените от тях теории на конкретна практика. Раковски Каравелов, Левски, Ботев, Жуевич, Тодорович, Маркович са имали собствена представа за бъдещето на своите народи и са се стремели да видят тяхната съдба във връзка с общите течения на европейската история, като същевременно са се старали да не нарушат с нищо приемствеността на собственото си историческо развитие. Национално-освободителният компонент в революционно-демократическата програма у сърби и българи е почти еднакво изразен и представлява несъмнена тяхна обща черта. Това явление е напълно естествено, защото през шестдесетте и седемдесетте години българският народ е бил изцяло под турско иго. В това време голяма част от сърбите е изпитвала също турски и австрийски гнет. Останалите балкански славяни и други балкански народи е трябвало да се борят за своята национална свобода.

Впрочем, всички тия действително значителни черти на сходство между българи и сърби през шестдесетте е седемдесетте години на миналия век се допълват и с няколко различия, които по своему определят националната специфика на всеки един от тях. Преди да почнем да говорим за различията нека напомним, че сходствата и съвпаденията са определили основните черти на епохата, а различията са обусловили само известни специфичности, които обаче не могат да се пренебрегнат в работи от подобен род.

Нека разгледаме съществуващите в онова време различия между сърби и българи, които са оказали забележимо въздействие върху революционно-демократическото движение у тези два народа. В българското революционно-демократическо движение е преобладавал национално-освободителният компонент. Ето защо цялото движение е било насочено преди всичко против турците, сетне против фанариотите и българите, така наречените „стари", които виждали бъдещето на България в рамките на една либерално-организирана турска империя. На трето място, сред противниците на българското революционно движение се оказали и „младите", които виждали бъдещето на България в безгранична близост с Русия. Най-видните дейци на българското национално-демократическо движение като Васил Левски и Христо Ботев с голямо усилие утвърдили своята концепция, състояща се в това,

че бъдещето на България трябва да бъде свързано с общите революционни европейски движения и преди всичко със съседните народи.

В сръбското революционно-демократично движение е преобладавал социалният компонент. Причините за това явление трябва да се търсят преди всичко в обстоятелството, че сърбите имат вече известен опит, натрупан в течение на няколко десетилетна относителна свобода. Сръбските революционни демократи, наред с национално-освободителните моменти в своята програма е трябвало да засилят и социалния елемент, защото са били принудени да се борят не само против външния враг, против буржоазията и остатъците от феодализма, но и против онази част от сформиралата се национална буржоазия, която доста активно участвува в борбата с чуждите поробители. Сръбската национална буржоазия, държаща в свои ръце властта в сръбското княжество и лелеяна от амбициозните планове за национално освобождение, които имали националистически и шовинистичен характер, трябвало да срещне силния отпор на сръбската революционна демокрация, което, разбира се, придавало на движението известна и значителна специфика. Съвършено ясно е, че сръбските революционни демократи трябвало да заемат не само определена позиция спрямо националната политика на своята буржоазия, стояща на власт, но трябвало също така да изработят твърда програма по националния въпрос на Балканите, ако смятат да постигнат някакви успехи в своята борба. Сръбското революционно-демократично движение трябвало да положи зрелостен изпит по националния въпрос преди всичко по отношение на българите, а след това и спрямо другите балкански народности — славянски и неславянски. Нужно било и теоретически, и практически да определят своите позиции и спрямо мечтите на младата и самоуверена сръбска буржоазия за Душановото царство от Адриатическо до Черно море и от Будапеща до Егейско море. По този въпрос и българското революционно-демократично движение трябвало да покаже зрялост, но то било погълнато преди всичко от борбата за национално освобождение, като взима под внимание всичко онова, което тя включва в комплекса социална революция.

Две бележити фигури на българското и сръбското рволюционно-демократично движение Христо Ботев и Светозар Маркович със своите лични качества, своя живот и своята дейност изразили във висша степен същността на тези движения. В днешно време са публикувани немалко работи върху взаимните връзки между Любен Каравелов и Светозар Маркович. В заслужаващите внимание изследвания неведнъж се е говорило за тези връзки. И това е съвсем оправдано. Преди всичко затова, че Каравелов и Маркович са действували известно време заедно в сръбска среда, че Каравелов в известен смисъл е пряк предшественик на Маркович, че тези двама видни люде са се намирали в непосреден контакт. Впрочем мисля, че няма никакви дълбоки причини, за да се пренебрегва и другият паралел — между Светозар Маркович и Христо Ботев. Вярно, те не са имали случай лично да се срещнат, да работят в една среда и непосредствено да си въздействуват един на друг, както това е станало в отношенията между Каравелов и Маркович, но на мене все пак ми се струва, че подобен паралел между Ботев и Маркович има по-дълбок смисъл и по-голямо творческо оправдание.

Да видим в какво се заключава този по-дълбок смисъл. Общоевропейските и балканските събития са съставлявали онази обществено-историческа основа, на която са могли да се сближават, сблъскват и разделят най-разнообразни личности. Така се е получавало на практика. Тези общи фактори

несъмнено са изиграли своята роля за общността в съдбите на Светозар Марковић и Христо Ботев, във всеки случай за това е способствувал и фактът, че те са имали сходен мироглед. Впрочем аз съм склонен да мисля, че решаващо значение в тези паралели са изиграли личната психология и личните особености на двамаа дейци, техните индивидуални черти. Тези индивидуални фактори в по-голяма степен са способствували за сближаването на съдбите между Марковић и Ботев, отколкото това са сторили обществено-политическите причини.

При бегъл поглед върху жизнения път на Светозар Марковић и Христо Ботев се хвърлят в очи съществените сходства, дори съвпадения, които говорят много. Те са се родили почти в едно и също време, Марковић през есента на 1846 г., Ботев в началото на 1848 г., сир. и двамата са се родили в навечерието на събитията от 1848 г., които събития определят движущата сила на процесите, с които в съвременната европейска история е започнала Великата френска революция. Те са родени във време, когато било невъзможно дори да се предполага, че сръбският и българският народи, разкъсвани от героизъм и нищета, от мечти за свобода и трагични васални или полувасални отношения, само след десетилетие и половина ще започнат да играят съществена роля в съдбините на Балканите и на цяла Югоизточна Европа. Марковић и Ботев са ученици на руските революционни демократи. По време на пребиваването си в Русия и единият и другият са видели две Русии: едната, която през 1861 г. приема закон за премахване на крепостничеството, но в същото време трескаво се бори да запази своите привилегии, която потопява в кръв полското въстание от 1863 г. и другата, Русия на Чернишевски, който по време на тяхното пребиваване в голямата славянска държава е бил заточен в Сибир, Русия на Добролюбов и Белински, Русия на Херцен, който неустрашимо биел тревога, призовавайки към въстание. И Марковић, и Ботев, както и техните последователи виждат въплътен своя идеал в образа на Рахметов, герой на Чернишевски, и в своята дейност се вдъхновяват от неговия пример. С еднаква страст те двамата работели сред своите народи. И двамата трагически почти едновременно завършват своя живот. Марковић в края на февруари 1875 г., Ботев през пролетта на 1876 г. Както виждаме, техният живот е твърде сходен един на друг, те преминават почти еднакъв жизнен път, били еднакво предани на идеалите за свобода, справедливост и историческа съдба на своите народи, и животът на двамата трагически се прекъсва. Казвам трагически, защото те са имали духовна енергия за няколко души още, а са могли да участвуват активно само няколко години; те са имали толкова сили, че щяха да извършат още цяла редица човешки подвизи, а успяват да осъществят само някои от тях. Техният подвиг—велик и могъщ — определя сам по себе си историческата епоха на сръбския и българския народ през този период, когато са живели, но те умират в пълния разцвет на своята духовна енергия. Двамата, както виждате, са имали кратък и изключително светъл жизнен път и го завършват с трагична смърт. Няма съществено значение това, че Ботев е паднал, убит от турски куршум, а Марковић е станал жертва на класическата болест на всички поети и мечтатели — туберкулозата. Съществено е това, че и двамата са паднали в борбата против робството и насилието. Техният край отговаря на техния живот и на цялата им съдба, които напълно съвпадат с най-вълнуващия период от националната история на двата народа през миналия век.

Тези външни съвпадения в участта на Марковић и Ботев ни навеждат на мисълта за вътрешната им близост. И двамата са били еднакво талантливи в най-широк смисъл на думата. И Марковић и Ботев са били сред своите народи: били са в центъра на всички събития, които са ставали у сърби и българи по онова време. Но бидейки дълбоко свързани с главните направления в историята на своите народи, и двамата са били ярко изявени индивидуалности, силни, вътрешно богати, понякога до такава степен изключителни, че нерядко са се чувствували самотни. Христо Ботев е велик поет и същевременно човек, чувствуващ остро болката, любовта и несправедливостта. Погледът му е бил отправен в бъдещето, и той е виждал красотата на своя балкан, на своята родна страна и нейната природа. Той е бил обречен на смърт, но е тъгувал за звездите, за синьото небе, жал му е било да напусне борбата. Всички тези чувства динамично и експлозивно са въплътени в поезията му. Марковић в течение на своя живот често е чувствувал, че се бори сам против всички. Неговите писма разкриват до каква степен понякога той се е чувствувал самотен. Единият и другият са били пламенни по характер. Тяхната страст е имала силата на огъня, в който изгарят не само техните противници, но и те самите. Двамата със страст, присъща на поетите, са се борили за разрешението на най-значителните исторически проблеми на своите народи.

Когато говорим за най-важните черти, общи за Марковић и Ботев, то преди всичко трябва да се спрем на най-главната от тях, която се заключава в пълното единство на мисъл, слово и постъпки, в сливането им с тяхното дело, в безпределната им преданост към идеите. В тази черта именно се отбелязва и разликата между Марковић и Ботев, от една страна, и Каравелов, от друга. Характерното за Марковић и за Ботев, общите им особености, не са им били дадени от бога: те са завоювани в борбата с околната среда и в безкомпромисната борба със самите себе си. Те са резултат от победата над тях самите. Да се проследи развитието на тези две личности в нашата нова история значи да станем свидетели на огромен човешки подвиг, велик за тяхната индивидуална съдба, в същата степен велик и в исторически мащаб.

Има и други сходства, които не трябва да се изпускат из предвид, когато говорим за общите черти между Марковић и Ботев. Преди всичко тази готовност за саможертва, която е резултат на безкрайната им вяра в собствените сили. Тази черта е била развита у тях до такава степен, че те не са се спрели в своя път пред никакви лични жертви. А техните идеали са били винаги единни с идеалите на народите им.

Марковић и Ботев са еднакво талантливи, но всеки по своему: Ботев е велик поет, Марковић е велик идеолог. Ботев е поет с огромен талант. Във всяко свое произведение, независимо от това дали пише стихове или проза, в своите публицистични писания той е толкова поет, колкото в своите най-добри стихотворения. Той е поет по своята афективна и емоционална същност, която възприема света релефно, остро и мигновено. Той е поет и поради това, че виждането си за света изразява преди всичко в поетически образ. Ботев вижда света по-остро, по-дълбоко и по-емоционално, отколкото Марковић. Марковић е преди всичко идеолог. Той е по-спокоен, отколкото Ботев. Той възприема света интелектуално, своето виждане за света и своето разбиране за неговите движения изразява със силогизми, които се стреми да оформи във философска система. Този интелектуално-рационален компонент на личността у Марковић му е спомогнал да види по-широко света,

отколкото Ботев. В неговата дейност намира израз потребността колкото може по-пълно и цялостно логически да осветли света. Но при всички различия във възприемането на света и израза на своите представи за него те почти еднакво реагират на големите исторически събития. Те съвършено еднакво са се отнасяли към всичко, което ги окръжава: единият и другият са били твърде активни, бързо са минавали от думи към дела, нито единият, нито другият са могли да се успокоят дори за миг, докато не осъществят в живота своите идеали. Въпреки че в основата на тази дейност у единия от тях е лежала емоцията, а у другия— мисълта, тяхното отношение към идеала и неудържимия стремеж към най-бързото му осъществуване е съществена черта в духовния облик на двамата дейци. И тя е толкова по-забележителна, колкото с по-голяма определеност и сила се проявява в тяхната дейност.

В по-широк смисъл на думата и Марковић, и Ботев са в равна степен поети и идеолози, въпреки че единият мисли предимно в художествени образи, а другият — в силогизми. Поезията като човешки акт, като процес за изменение на света, поезията като процес за изменение реда в света, като определение на нови форми на живота, са еднакво характерни както за Марковић, така и за Ботев. И двамата с поетическо вълнение атакуват остарелите форми на живот и действуват за тяхното изменение. В това и двамата са поети. Идеолози са били преди всичко затова, защото дълбоко са вярвали, че без познаване закономерностите на движущите сили на живота и обществото, без интелектуално проникване в дълбоките течения на живота, те не ще могат да почнат ожесточена борба с инертността и изостаналостта. И двамата еднакво са съзнавали, че е невъзможно да се измени светът, ако не се знае накъде трябва да се върви, по какъв път по-скоро може да се стигне до целта, каква е природата на обществените движения, с които трябва да се установи духовен контакт, за да действува успешно в името на изменението на живота и света.

Ние казахме вече, че участта на Марковић и Ботев е била еднакво трагична, защото и двамата твърде рано са загинали и не са могли да се проявят докрая. Нужно е сега да се обърне внимание още на няколко характерни черти на тяхната дейност: техният наистина поетически и исторически подвиг е бил немалко прибързан, имал е немалко заблуждения. Трагически заблуждения не е имал. Марковић и Ботев са бързали затова, защото са мечтали и страстно са желали да сторят колкото се може повече през своя живот, бързали са, защото са чувствували, че трябва да се направи много, та техните народи да тръгнат по пътя на прогреса, бързали са, защото са се стремели да изтръгнат из назадналостта всичко онова, което у техните народи е било наистина велико и ценно, бързали са и затова, че е трябвало всичко да успеят да извършат до смъртта си, чувствувайки, че смъртта ще остави много от техните замисли неизказани и неосъществени. Прибързаността е придала на техния човешки и поетически подвиг известна патетичност, извисила го е над сферата на спокойната и логическа разсъдъчност, придала му е характер на емоционално увлечение, което нерядко пречи на трезвата оценка на тяхната дейност. Тази бързина се чувствува навсякъде: в литературата както и във философията, в поезията, както и в организацията на борбата за освобождение. Тя не се явява определяща в самата тяхна дейност, но твърде добре илюстрира нашата мисъл за това, че времето на нашето ускорено развитие се е отразило в тях като в свои най-крупни изразителни представители.

Струва ми се, поради това важно в дадения исторически момент, когато патетичността е що-годе стихнала, да се обърнем към Марковић и Ботев, към всекиго поотделно и към двамата заедно като едни от тези, които са положили основите на нашето съвременно социалистическо общество, нашата нова култура и литература, и спокойно да разкрием природата на тяхното мировъзрение, на техните възгледи за бъдещето на сърби и българи, без да забравяме обаче онази привлекателна патетичност, без която тяхната дейност би се оказала малко нещо обеднена.

«МУЗИКАТА» НА ЦЯЛОТО

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СТИЛА НА ВАЗОВ, ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОВКОВ[1]

Искра Панова

1

Връщнето към Йовков — след Вазов и Елин Пелин — винаги буди остро чувство за неговата о б о с о б е н о с т като художник.

Когато сравняваме Вазов и Елин Пелин естествено е да боравим с прилики и разлики, да говорим за закономерна крачка напред в развоя на късия разказ. Стигнем ли до Йовков, всичко това почва да звучи твърде общо и приблизително. Крачката напред и тук е налице. Но при него тя не е само крачка напред, а и крачка „встрани". Приликите и разликите тук се оказват по-косвени и по-дълбоки, тъкмо защото са сложно опосредени от художническата обособеност на Йовков. Наистина и Йовков се е опирал на Вазов — поне дотолкова, доколкото се е опирал и Елин Пелин. И Йовков, макар че прописва разкази десетина години след Елин Пелин, строго погледнато, няма друга национална школа и друго наследство зад себе си, освен Вазовите, а и друг пример редом със себе си — освен Елин Пелиновия. И все пак Йовков упорито, сантиметър по сантиметър, двадесет години под ред пробива с в о я художническа пътека все по-настрани от вазовско-елинпелиновската магистрала. И читателят усеща, че отделните съпоставки между тях и него биха дали още по-малко, отколкото между Вазов и Елин Пелин, ако не са минали през разбирането за цялото; че преди да се разлага на прилики и отлики, — тъкмо Йовков повече от всеки друг — трябва да бъде почувствуван в неговата своеобразно усамотена, в сравнение с първите двама, почти затворена художническа система.

Но вместо да избързваме с обобщения, по-разумно е да се обърнем към текста.

---

[1] Статията е продължение на „Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков", публикувани в сп. Литературна мисъл, кн. 2 и 3 от 1962 г.

*

Затова, когато отново разтвориш Йовков[1], н а й - н а п р е д те поразява не другата тематика, проблеми, сюжети, герои — оня съвършено различен и своеобразен йовковски свят, от който няма откъсване, потънеш ли веднъж в него. Най-напред те порязява съвършено другият р и т ъ м и неразлъчно свързаният с него друг с т р о е ж — на фразата, епизода, на целия разказ. Преди още да сме успели да вникнем в сюжети и проблеми, преди да сме възприели характери и герои, другият ритъм и свързаната с него друга интонация удрят, така да се каже, по сетивата ни и ние още от първите фрази усещаме, че сме се сблъскали с някакво качествено различно, на друга закономерност подчинено художествено цяло. Ако спонтанното читателско възприемане на Йовковия разказ би могло да се разложи на своите съставки и ефектът им да се регистрира експериментално, както сеизмографът регистрира земния трус — твърде е възможно най-напред отклонение да даде впечатлението от ритъма, интонацията, постройката. Няма значение, че у повечето читатели тази сеизмограма би останала неосъзната: свикнали сме, особено при прозата, първо да насочваме вниманието си към „дразнителите“ от по-висш резред — фабула, сюжет, герои, характери — и да пропущаме покрай съзнанието си такива „от само себе си“ разбиращи се фактори като ритъм, строеж, интонация на фразата или разказа. Но те са реална съставка на творбата и реален фактор при възприемането ѝ, независимо от това дали ги регистрираме на екрана на ясното си съзнание или не.

Вече стана дума[2] за началата на Елин Пелиновите разкази. Да се вслушаме сега, като ги съпоставим с Йовковите в някои от тях вече с оглед на ритъма и строежа на фразата.

Ето как започва Елин Пелин например: „Рано в света неделя отец Игнатий се метна на своето пъргаво врано конче, прекръсти се, излезе из широките манастирски порти и се спусна надолу към полето да обиде ниви и ливади“ („Пролетна измама“).

А ето как започва Йовков: „Като излезе от Еньовото кафене и се запъти към дома си, сърдит, с разперени ръце и с издадени напред рамене, като че се готвеше да се бори с някого, агата стигна до прелеза, който беше между неговата къща и къщата на съседа му, един проход, като малка уличка, през която се влизаше отзад в двора му“. („Ревност“).

Елин Пелин: „Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле погъна в мрака, сякаш изчезна и се предаде на дълбока почивка под монотонния напев на жаби и щурци. Мир и ведрина повея от дълбокото звездно небе“ („Косачи“).

А Йовков: „Когато искаше да си спомни как додоха и как се заредиха злочестините в къщата му, Вълкадин си мислеше и за оная вечер през август, когато, след като отвяха, сред хармана светна като злато голям куп жито, а на изток, през плувналия прах се показа, червен месецът („Вълкадин говори с бога“).

Плавно и бързо тече мисълта у Елин Пелин, разгъва се просто и прозрачно — по-просто и по-прозрачно сякаш не би могло. Словесната фактура не се дори усеща — толкова е лека „плетката“ на фразата.

---

[1] Става дума по начало в тези бележки за зрелия, намерилия себе си разказвач Йовков, примерно от „Песента на колелетата“ (1920—1923—1925 г.) нататък.

[2] Вж. Литературна мисъл, кн. 2, 1962, Бележки върху стила на Вазов, Йовков и Елин Пелин.

А Йовковите начала не са лесни дори за четене, камо ли за асимилиране. Редом с Елин Пелиновата бързоструйна, лекокрила реч те тъпчат на място като спънати, като насечени, някак странно усукани около себе си: човек има чувството, че започват от средата и завършват с началото. . .

Дали причината не е в дължината на изреченията? Факт е, че срещу едно Йовково изречение често стоят по две-три Елин Пелинови, и това безспорно дава своето отражение. Но ето — „Той спря до малкото мостче, пи вода, стоя дълго, и като никога не се върна обратно дома, а прегази реката и се упъти към близката наша нива, дето се люлееше току-що вретенила ръж, в чийто вълни се обаждаше пъдпъдък и над която играеха малки пеперуди“ (Елин Пелин — „Старият вол“) — то е по-дълго от „Случи се тъй, че когато Христо Месечката влезе в Антимовския хан, там нямаше никой и той вместо да седне, изправи се при вратата и почна да си прави цигара“ (Йовков — „Врагове“ 45 думи срещу 29). Ефектът обаче остава комай същият — дългото „Белчово“ изречение се чете по-леко от краткото „дядо Христово“. Причината не е в дължината, тя е в строежа и ритъма на фразата, съответно — на мисълта и образа.

Елин Пелин си строи фразата възможно най-„нормално“, сиреч възможно най-близко до средния тип писано изречение, до синтактичната норма, до граматически „правилното“: подлог с неговите пояснения, сказуемо — с неговите, допълнение — с неговите. Това е класически рационалната, класически четливата конструкция, с леки вариации — обикновено с някоя инверсия от най-простия и най-често срещан вид — я сказуемото ще излезе напред (както е в приведеното начало на „Косачи“, на „Закъсняла нива“ и др.), а обстоятелството („Рано една света неделя. . .“, „ В сиромашкия двор на нане Стоичко. . .“, „Веднъж. . .“ и т. п.). Но грамадният брой от Елин Пелиновите изречения започват с подлога. Практически това ще рече, че читателят още от първа дума се ориентира за кого или за какво ще се разказва — че е налице първата предпоставка за леко и бързо възприемане. В първите две страници на Иглика“ от всички тринадесет изречения (без пряката реч) десет започват с подлога (Малкото стадо. . . Весело звънче... Животворното слънце. . . Шестнадесетгодишната Иглика. . . Някои от овците . . . Иглика Овците. . . Детското ѝ лице. . . Тя. . . Малкото звънче...) и само три с обстоятелството (В нея. . . На една полянка. . . Изведнъж. . .). Тази поредица от еднотипно-леки фразови начала би звучала дори монотонно, ако не се начупваше от чудесните Елин Пелинови реплики, но най-главното — ако не хармонираше така пълно с оная ведрина и свежест, с прозрачната чистота и безизкуственост на героинята, на пейзажа, на цялата атмосфера в разказа.

Когато пише сложни изречения, Елин Пелин по правило избира пак най-простия и лек строеж — с ъ ч и н е н о т о сложно изречение, при това богато с глаголи и ярко оцветено с прилагателни, скрепено с най-простата връзка — „и“, и по-рядко с „а“, „но“ или с по някоя и друга запетая (виж приведения откъс от „Иглика“).

Друг много характерен белег — повечето от неговите сложни изречения имат е д и н подлог: И г л и к а върви, преде, подвиква на овцете; о в ц и т е идат при нея, ближат ѝ ръцете, гледат я, искат ѝ утеха. . . Колкото и да е дълго подбно изречение, от колкото и прости изречения да се състои, колкото и определения, приложения, пояснения да има субектът на действието или самото действие, все пак той — субектът — е е д и н, и всичко останало така ли иначе се отнася все до н е г о, характеризира

все н е г о в т е постъпки, облик, държане. Излишно е да се изтъква колко се улеснява по този начин възприемането на подобна фразова цялост. Читателят няма нужда да прави нови логически връзки, връзката е една и всичко се наслоява върху нея, а като се прибави и вече споменатата особеност — че още от първа или почти от първа дума читателят знае кой е смисловият фокус на изречението (слънцето, овците, Иглика, звънчето), защото знае кой е подлогът — възприемането ѝ се ускорява и облекчава още повече.

Най-после, един трети и най-съществен белег, пряко противоположен на типичния йовковски строеж: Елин Пелин не обича да преплита в едно и също изречение две или повече логически линии — да обединява различни положения и действия, да проследява едновременното разгъване на няколко смислови нишки. При него стадото е пръснато, чопли, шуми и блее; слънцето пръска топли вълни; звънчето дрънка и пее; е д н а фраза изчерпва е д н а линия на действие и спира. Ако дядо Христо Месечката беше негов герой, а не Йовков, Елин Пелин щеше първо да го накара да влезе в хана и да види, че няма никой; а п о с л е (тук може да направи пауза — да тури точка) да излезе, да се спре при вратата и да започне да си прави цигара. Сиреч, да изтегли в една хронологически права линия редицата действия, вместо да сплете всичко това в едно кълбо от едновременно дадени положения от причини и следствия, като ги обедини с едно „случи се тъй, че“ и накара читателя да си ги представи и разбере всичките именно като едновременни — както прави Йовков. У Елин Пелин „засичането“ на образи, мисли, ситуации става не вътре във фразата, а м е ж д у фразите и фразовите целости, между отделните епизоди, картини, ситуации, моменти. Вътре в Елин Пелиновата фраза по правило владее логическо „единоначалие“, логическа „еднолинейност“. Е д и н носител на действието — е д н а логическа, образна, емоционална линия на развитие: такава е обикнатата, най-характерна и най-честа вътрешна схема на Елин Пелиновото изречение.

Относително най-голяма сложност на фразата Елин Пелин стига в разкази като „Вдовец“ или „Спасова могила“, където портретът преминава в пейзаж и обратно. Но вгледаме ли се, ще открием и там същата лека, еднолинейна смислова и синтактична структура: подлог — сказуемо — допълнение, без връщания назад и вгъвания навътре, без смислови скоби и възли. Майсторството на Елин Пелин е в лекотата, неуловимостта на прехода между два последователни момента, не в сложната плетка на цялото.

Затова и Елин Пелиновата фраза се разгъва като навита на руло картина: стремително и плавно-последователно. Действия, образи; обстоятелства се редят едни след други в един и същи ритъм, който рядко се счупва: начален тласък, разгръщане, повишаване, успокояване. А приждащите едно след друго прости изречения се възприемат като един вид еднакви части на голямото съчинено изречение — те са все действени атрибути на единния субект, все етапи на н е г о в о т о прогресивно изявяване. И обратно — отделният пасаж се възприема почти като едно по-дълго сложно-съчинено изречение, с тази разлика, че на мястото на евентуалните запетайки стоят точки и многоточия. И тук, и там образите се нанизват безпрепятствено на една логическа ос, следват една логическа нишка и изчерпват една ситуация.

Мисълта на художника Елин Пелин се движи по най-кратката права не само в разказа като цяло, но и в отделното изречение. А най-кратък в изречението е диагоналът на действието — на прогресивно-хронлогическото му разгръщане, без завои, преплитания и отклонения встрани. Компози-

цията на цялото е дадена в композицията на частта и ритъмът на разказа отеква в ритъма на изречението.[1]

По начало същата проста и отчетлива езикова и логическа структура има и Вазовата фраза. Много по-богата с пояснения, обособени части и причастни конструкции, с по-развити и по-подчертани смислови и образни градации, Вазовата фраза се отличава с широко раздиплени цветисти периоди и с една улегналост и често пищност на изказа, каквито трепетният лирик Елин Пелин няма и не бива да има. Погледнато най-общо обаче, това са разлики количествени — п о с т р о е ж и р и т ъ м. Вазовата фраза е принципиално еднотипна с Елин Пелиновата, със същата права логическа и действена линия, само че по-дълга и по-обогатена с детайли.

А Йовковата фраза е построена върху друг принцип. Далеч не навсякъде, разбира се, може би не и най-често: характерното не означава непременно и най-разпространено.

Да почнем от главното. У Йовков има една жилава, специфична негова си тенденция, полярно противоположна на Елин Пелиновата и Вазовата: не да разлага ситуацията или момента на съставните им части и да ги разпределя в отделни изречения, а да сплита в е д н о техните логически и сюжетни нишки; не да нанизва последователно-хронологически действия и положения, а да ги дава в тяхната едновременност, в тяхната свързаност и съвместност, вътре в рамките на едно и също фразово цяло. „Еднопосочният“ израз не го задоволява — той все гледа да сплете в един възел няколко образно-смилсови нишки, да тръгне едновременно от няколко точки, за да засече вниманието на читателя от няколко страни и така да изгради един усложнен, многодиплен образ. И неговата фраза заприличва на една малка координатна система от няколко пресичащи се — по време, по подобие, по взаимовръзка и пр. — образно-смислови линии. Вълкадин мисли за злочестините в къщата си и едновременно — за августовската вечер, а тя дръпва още няколко нишки — вече са отвели, на хармана святка купът жито, червеният месец изгрява на изток. . А всички тия четири или пет нишки са сплетени в един логическо-асоциативен възел: кога и как са дошли нещастията в тоя дом.

Още по-усложнена например е словесно-логическата структура на началото на „Най-вярната стража“: „Между братята от манастира Св. Троица, наричан от селяните „Клепалото“ защото, скрит в гората, никой не го виждаше, но често чуваха да се звъни там, пръв по ученост и крепкост на вярата беше Драгота.“ Това, че Драгота е пръв по ученост и крепкост на вярата — централната мисъл в изречението, която ще въведе във фабулата на разказа и поради туй е изтласкана в края на фразата — е спрегната с мисълта за манастира, който се казвал Св. Троица, но всъщност не го наричали така, а „Клепалото“, защото — пак нова мисъл — манастирят е скрит в гората и селяните не го виждат, само чуват звука на клепалото, възприемат го предимно слухово — та затова го наричат „Клепалото“. . . Читателят, особено ако току-що е чел Елин Пелин или Вазов, изпитва желание да хване

---

[1] Тези и следващите най-общи впечатления от стрсежа на фразата не претендират за точност и изчерпателност, още по-малко — за езиковедска компетентност. Точният и пълен анализ на езиковия стрсеж изисква специални методи на изследване, опрени на солиден лингвистичен апарат — нещо, което не е нито по силите, нито в задачите на настоящата статия. Тук става дума за някои най-общи и най-очебийни тенденции в най-ярките им и, така да се каже, самоочевидни прояви, в най-едрите им очертания — тенденции, които не се нуждаят от по-специални и по-подробни доказателства.

тая омотана в кръг фраза, да я разчлени на отделните ѝ изречения и да ги изтегли едно след друго в една логическа права, всяко с мисълта му и според мисълта му — да възстанови, така да се каже, логически и граматически „нормалния“ ред на мисли. Елин Пелин може би така би и написал: еди къде си има манастир Св. Троица; той е скрит в гората, не се вижда, само клепалото му се чува; затова селяните то наричат „клепалото“; и в тоя манастир живее монахът Драгота, който е еди какъв си. . Но подобно начало би зазвучало в съвсем друг ритъм и друга интонация, и този друг ритъм би изискал, особено при такъв чувствителен и придирчив художник като Йовков, по-друга постройка не само на фразата, но и на разказа като цяло, друг ред и темп на разгръщането му — нещо, с което тъкмо Йовков най-малко би се съгласил, защото н е м у то не върши работа.

Такива „уплетени“ фрази се срещат не само в началото на Йовковите разкази — има ги и вътре, в хода на повествованието, особено при обрат на действието, при нов етап в разказа, съответно — при нов фабулно-сюжетен дял. Например в „Сенебирските братя“: след като, както си му е обичаят, се е върнал назад и разказал предисторията на случката, Йовков пристъпва към самата случка — сбъдването на Халил ходжовите думи, и пише: „Случи се тия дни тъй, че не само дядо Щерю, но и всички селяни, които носеха снопи от нивите, или пътуваха с каруците с из пътищата — а всички пътища в тая широка равнина като че се въртяха все около двете високи дървета сред нея — не можеха да не приказват пак за Сенебирските братя, и приказваха сега повече, отколкото всеки друг път.“

Любопитно е, че у Елин Пелин имаме точно обратното явление: той пък разлага дори едновременните действия и положения на отделни кратки и прости синтактични (и съответно смислови и образни) единици, и ги нарежда последователно една след друга. Така е разложил и подредил би например сложния миг, когато Иглика вижда горския стражар за първи път: (1) „Иглика се уплаши и засрами. (2). Тоя непознат стражар тя виждаше вече два пъти из гората. (3). Преди него тук вардеше дядо Мартин, когото Иглика познаваше добре. (4). Той беше стар, добър, нисък и слаб.(5). Никак не приличаше на тоя млад, едър, висок човек с черни, големи мустаци, с очи, светещи като на горски звяр“: кълбото от мисли и вълнения, които изведнъж са нахлули у Иглика, е размотано: отделните жички са изпънати и завързани една за друга в стройна логическа верижка. Докато един Йовков би ги усукал така, че да се не познае къде е началото и къде — краят им. Йовков властно тегли към обединяване: неговият анализ е даден в синтеза му, а частите — в цялото.

Тъкмо оттук, струва ни се, иде тази толкова характерна склонност на Йовков да започва изреченията, пък и разказите си именно със синтактичната в р ъ з к а — със съюзите „когато“, „като“, щом като“, „докато“, „както“, „след като“, „колкото и да“, „още като“, „още докато“, „ако и да“ и пр.: все връзки, изразяващи едновременността, съвкупността, взаимосвързаността на явленията, на онези сложни целости, в които те реално са обединени и в които реално застават пред очите на наблюдателя. Йовков сякаш се пази да не наруши сложната цялост на явлението и неговото също така сложно — единно и многосъставно — въздействие върху нас. И той сякаш се стреми да ни накара да ги възприемем в тази им сложна цялост — наведнъж, а не последователно, синтетично, а не аналитически — в сложната им статика, а не в постъпателното им движение. Тези негови съюзи в началото на фразата са толкова характерно йовков-

ски, че действуват буквално като условен сингал — достатъчно е да ги зърнеш в текста, за да си помислиш, че това е Йовков и да се настроиш съответно за по-нататък.

Оттук и тези толкова типични и толкова естествени за Йовков сложни съставни и най-често с л о ж н и с м е с е н и изречения (наистина по-сложни от тях едва ли някой друг е оставил в нашата литература), в противовес на Елин Пелиновите сложно с ъ ч и н е н и. В тях мисълта криволи и се извива, почва от средата и се връща към началото, раздипля се и пак се закръгля, разгръща се и пак се затваря в себе си. Последното не е само метафора: Йовковите изречения наистина почват от средата или от края, защото почват от подчиненото изречение — а не от главното, от съпътствуващите явления — не от основното: „Щом пътят отмина края на лозята, изви между двете староврeмски могили и заслиза надолу, пред очите на Палазова се откри цялото Антимово, разхвърляно, пъстро, полузатулено от овошки, насечено от белите линии на каменните огради“ („Частният учител“). . .

Затова и толкова често ние узнаваме кой е смисловият център на фразата (героят, фабулно важното действие или обстоятелство) едва към средата или в края на изречението. Така е с Драгота от цитираното начало на „Най-вярната стража“, с Агата от „Ревност“, с новината, която накарала всички отново да заговорят за „Сенебирските братя“, за да не привеждаме нови примери. Сякаш съществено за Йовков не е да посочи главния носител на действието или двигателя на сюжета, да оголи смисловия център на фразата или пасажа, а да внуши тяхната свързаност с всички други обстоятелства и детайли, да ги покаже като почти еднакво важна с тях част от едно цяло, от някаква микросистема от връзки и зависимости, от неща и явления. И неговите изречения стават дълги не от натрупването на пояснения, обособени части, причастни конструкции, еднакви части — сиреч не от еднолинейното разрастване и разгръщане на образите и действията, както при Елин Пелин или Вазов. А — от стремежа му да дава нещата заедно, свързани и едновременни, като сложни мисловни и образни целости.

Още една любопитна особеност, пряко свързана с горното.

Йовков естествено има и къси изречения, има и съчинени, и праволинейно разгънати. А все пак, в голямата част от тях звучи същият „спънат“ ритъм. Липсва им плавното издигане и снишаване на интонационната вълна, така характерна за Елин Пелин и Вазов; липсва им онова хармонично разгъване и закръгляне (нелишени от тържественост при Вазов), онова свободно уравновесяване на частите и лека симетрия в разгръщането на фразата — точно толкова, колкото е нужно, за да не се автоматизира и обезцвети възприемането, да не дотегне на читателя. Ритъмът може да се ускори или забави, но не и да се спъне, фразата — да се скъси или разсне, но не и да се уплете. Тъкмо така пише Елин Пелин. След поредица от по-кратки речеви единства идва едно по-разгърнато и по-спокойно; след изброяване на белези и действия едни до други, отделени само със запетаи, идва последното, заключителното, присъединено с едно „и“, „но“, „а“ и затова звучащо именно като финал, като заключение и успокояване на фразата. Класически образец в това отношение би била „Иглика“, ако всеки Елин Пелинов разказ не беше също толкова класически. Ето един откъс от „Старият вол“ — разказ, който между другото с тържествената си размереност, с богатата си фраза доста напомня Вазов:

„Всяка сутрин Белчо ставаше, отърсваше се от сламата, облизваше си натръпналите от лежане места, излизаше из под сайванта **и** тръгваше към реката да пие вода. Той вървеше бавно, спокойно, равнодушно **и** държеше главата си гордо, сякаш съзнаваше великото дело, което е оставил зад себе си.

И със своите хлътнали хълбоци, с красивите си рога, на които стоеха нашите китки, с чистотата на космите си, с цялата си едра господарска фигура, той будеше почит **и** всички се спираха да го гледат.“

Твърде характерно и за Елин Пелин е това разделяне на фразата на две уравновесяващи се, често почти равни половини — свързани и същевременно разделени с по едно „и“ (най-обикновеният съюз у Елин Пелин, най-честият и най-изразителният за него): „Отец Кирил лежи неподвижно на кревата в тъмния ъгъл на широката си килия **и** едвам диша. В почернелия иконостас над главата му мъжди кандило **и** немощната светлина гони по стените неясни сенки“ („Братя“). Или: „Скоро грамадното дърво се залюля страшно **и** се наведе. Разтреперяха се смъртно клоните му **и** дънерът изпращя сякаш извика от болка. Убитото дърво се наклони бавно **и** падна на поляната с трясък и проклятие“ („Нане Стоичковата върба“).

Това „и“ внася успокоение и симетричност, то разделя и обединява по най-простия възможен начин, не позволявайки нито струпване на образи, нито насичане на интонацията. Сякаш грижата за едно своеобразно синтактико-ритмическо „благозвучие“, съзнателно или не, е ръководела автора, когато е строил фразата си.

Йовков обаче показва подчертана немара към подобно благозвучие. Главното разгръщане, люлеещият ритъм на интонационните издигания и спадания, уровновесеността на частите явно не са главната му грижа. За неговите сложно-смесени изречения това е повече или по-малко естествено. Но любопитно е, както казахме, че той съумява да „спъне“ и своите кратки, но прости или съчинени изречения. Най-често — като премахва тъкмо онова елинпелиновско „и“ (и изобщо съюза), което внася плавност, успокоение, симетрия. Ето: „Казака разбираше от работата си, як беше, пъргав“ („Мора“). „После се върна в къщи, беше спокойна, приказва с Галунка“ („Ако можеха да говорят“). „А Дафин работеше както трябва, ходеше в къра, връщаше се“ („Скитник“). „Грива падаше и въз челото му, над очите, погледът му беше див, пламнал“ („Ако можеха. . .“).

Или — като обединява чрез запетая в едно съчинено изречение две прости, които Елин Пелин например би разделил с точка, тъй като те изразяват действия и положения, не особено тясно свързани помежду си, но-сени при това от различни подлози: „Тъмно беше, кално, пътеката, дето бяха са срещнали, беше тясна“ („Скитник“), „Галунка им изнасяше мамулени зърна, ядяха двамата“. („Ако можеха. . .“). „Тоя човек препускаше с всичките си сили на коня си, кой можеше да бъде той?“ (“През чумавото“) „Изведнъж откъм мотора нещо забуча, запухтя пара, димът, който биеше от железния комин, затупка по-силно, по-често“ („Мора“).

Какво има тук? Не свободно изреждане-съединяване на действията, качествата, обстоятелствата — а н а с л а г в а н е т о им плътно едно до друго, почти едно връз друго; не разделянето на двата или повече субекта на действието, на два или повече момента чрез естествените и наложителни за Елин Пелин или Вазов паузи с точка, а гъсто изплетена фраза без пролуки, без логически и езиков луфт, без издигане и снишаване на ритъма, с кратки и почти равни по дължина и интонация късове.

Колкото и парадоксално да звучи това, тези кратки, плътно иззидани изречения са всъщност вариация на дългите и усуканите, трансформация на сложно-смесените. Само че — иззидани „на сухо“, без хоросан — без граматичните и смислови връзки помежду им, без тъкмо онези „когато“, „щом като“, „както“, „случи се тъй, че“, „ако и да“, които и разгръщат, и свързват Йовковата мисъл в дългите изречения. Това е своеобразният и характерен йовковски фразов лаконизъм. Той е резултатат не на смислова еднозложност, както при Елин Пелин или Вазов — не на това, че едно изречение изразява една мисъл, едно действие, качество, положение а — на „спресоването“ на няколко действия, положения, образи в едно изречение, като се спестяват връзките помежду им. Оттам иде онази ненадеяност на съпоставките и съседствата, неочакваното сближаване на не близки по смисъл явления: редом с дрехите, които Джумалията е ушил на чичо Митуш — Галунка плаче; редом с общооценъчното „Казака разбираше от работата си“ или „Дафин работеше както трябва“ — конкретно физическото „беше як, пъргав“ или „ходеше в къра, връщаше се“. Читателското внимание пак е атакувано от няколко страни. Трудността сега не е в това — да възприеме едновременно няколко логически връзки, а — да възприеме едновременно няколко съобщения, без да си помага с връзките помежду им. Връзките са изпуснати — трябва да се подразбират без думи.

Трудна простота, труден лаконизъм. Получава се стегнат и строг контур, пестелива, предметна фраза, наситена със съдържание, маркирано обаче с по една дума. Фраза с такава постройка естествено не може да има плавен, волен ритъм — няма къде да се разгърне той. Но очевидно за Йовков по-важна от ритмичната плавност на фразата е нейната смислово-предметна наситеност. Що се отнася до изразната сила, до емоционалното внушение — тя си ги пази, те не са по-слаби от Елин Пелиновите, само че са други — с други средства постигнати и на други задачи подчинени.

Така че Йовков, четен след Вазов и Елин Пелин — това е не само друга мелодия, а това е друг настрой и друга хармония. . . Необходимо е — както когато чуеш нов композитор, след като дълго време си слушал другиго — едно цялостно пренастройване на възприемащия апарат, за да разбереш какво говори новият автор. Йовков сякаш предава на друга вълна, рисува с друга перспектива, въпреки че пише за селяните като Елин Пелин и говори с езика на същата диалектна област, от която е и Вазов, както сам отбелязва с топлота и свенлива гордост.

*

Разбира се, би могло да се възрази: друг ритъм, друга интонация и строеж — но защото са други характерите, проблемите, сюжетиката, т. е. онова, което се разказва. По начало вярно, но не и точно: вярно само в последна сметка и само погледнато най-общо. Защото, „преди“ да се свърже с конкретната тема, сюжет, герой, проблем, Йовковият ритъм, който като в зародиш носи в себе си постройката на фразата и разказа, е вече дълбоко свързан с най-общия замисъл и общото светоусещане на художника, от които той извира, с конкретната за даден замисъл лирическа настройка на съзнанието, с вълната, на която ще предава в момента неговият духовноемоционален творчески апарат. И едва „след“ като тази връзка е вече изплетена, върху нея почва да се наслагват все по-конкрети-

зиращият се сюжет, героите, образите, с постепенно оформящото се конкретно съдържание на конкретния разказ.

Характерно е, че Йовков принадлежи към онези художници на словото, у които тази често пъти дълбоко зарита в образа връзка с ритъма и композицията излиза наяве, напира и се налага от пръв прочит.

Характерно — и не случайно.

„Чувството, което туря душата в движение — споделя Йовков с проф. Сп. Казанджиев[1] — се преживява най-напред с неговите музикални елементи — основна линия, повече или по-малко сложна, ритъм, темпо. После идват образи, подробности, работа над композицията, но през всичкото време се държи връзка с чувството, с неговата основна линия, с ритъма и темпото му“ (к. м.).

А другаде: „Аз дори когато пиша работите си, смятам, че те стават толкова по-съвършени, колкото повече ги приближавам до музиката, колкото в композиция, в образи, в изрази, в общ ефект постигам едно единство, една хармония, която сякаш ми звучи съвсем определено“ (к. м.).

Доколкото ни е известно, никой наш прозаик не е говорил с такава определеност и така изрично за музикално-ритмичната страна на творческия процес и така сигурно не я свързвал с чувството, от една страна, и с композицията — от друга. Чувство — ритъм — композиция (в най-общия смисъл на думата) сякаш са трите лица на единното и едновременно градене на творбата, от най-далечното ѝ начало, когато са налице само замисълът и ритмизираното чувство, до завършека на образното и сюжетно оформяне. За един поет това е, така да се каже, професионално естествено. Но ето че по начало буквално същото говори за себе си прозаикът, който при това не е от благозвучните, леещи се майстори на словото. Но ритмичност далеч не се покрива с плавност и благозвучие.

Обикновено Йовков взима перото след дълго обмисляне и подробна предварителна подготовка и разказът се ражда след редица мислени и писмени варианти. Понякога — по-рядко, Йовков може да започне, имайки в главата си само сюжетното зърно, когато образи, характери и техните взаимоотношения още дремят в него. Ала нито натрупаният и обработен материал, нито „зърното“ могат да оживеят, ако не е бликнало чувството, заявява Йовков. И това чувство винаги му звучи като музика. Защо — „като музика“? Защото за Йовков чувството е винаги ритмически организирано, има си свой темп, основна интонационна линия. Дали чувството е радостно или сръбно, меланхолично или ликуващо — това в случая Йовков не засяга. За него то е музика, защото има определена ритмична структура, определен ред на приливите и отливите, определен строй на интонациите и темп на разгръщането си. Тази ритмична настройка извира от чувството, и пак тя го храни и поддържа в същото време. Това е онази предварително дадена и необходима за Йовков ритмично-емоционална цялост, в чиито широки рамки ще расте и ще добива плът, ще търси и намира своето лице разказът. Тя именно осигурява ритмико-лирическата непрекъснатост и цялостност на творческия процес и на самия разказ, толкова важни за Йовков. Ритъмът буди, улеснява, храни, твори творческият процес — той също, наред с другите фактори. Без усещане за тази предварителна цялост Йовков не може да пише. Вътре в тази рит-

[1] Вж. Сп. Казанджиев, Срещи и разговори с Йовков.

мико-емоционална цялост и под нейно въздействие почва дробенето, раздиплянето, „размножаването“ на творческите клетки-зародиши и от тях се оформят образи, епизоди, отношения — разказът расте наведнъж и нацяло, едновременно от всички страни. При това — нещо извънредно характерно за Йовков — със същата едновременност и сложност на растежа, която отличава и отделната фраза. Защото общата ритмико-емоционална нагласа храни и фразата, и разказа като цяло. Тя обединява строежа на отделното изречение със строежа на творбата, езика — с композицията.

Това не е само авторско самонаблюдение — авторът би могъл да се излъже. То е обективно закрепено и документирано в строежа на самия разказ — естествено с още по-голямо разнообразие на отсенките и вариациите, отколкото при отделната фраза.

Каза се вече, че в сравнение с Елин Пелин, който взима случката в самата ѝ развръзка или само миг преди развръзката, Вазов нерядко почва разказите си „отдалеч“. Но колкото и отдалеч да тръгне, той върви към целта право, без отклонения и връщания. За Йовков пък би било по-точно да се каже, че той започва разказите си „от страни“ или от „средата“ — досъщ както изреченията си. Той взима героя в момента, когато неговият прелом вече зрее, но о щ е не е узрял — в „средата“ на процеса или случката — и веднага се връща назад, за да му разкаже предисторията, после пак подхваща нишката, размотава я било до край, било с още някое връщане, и завършва с финала. Получава се нещо като сноване напред-назад около началото, което всъщност представлява средището в развоя на описваното събитие. Разказът расте, както бубата мотае пашкула си — едновременно във всички посоки и все по-гъсто.

Показателна е в това отношение композицията на редица разкази в „Старопланински легенди“. Когато „Шибил“ започва, хайдутинът в е ч е слиза от Сините камъни; зад него е срещата с Рада, неговите подаръци и нейното „много здраве“, бягството на дружината му, прошката на кърсердарина и обещанието на Велико кехая; пред него — слизането в Жеравна, капанът в Черковното кафене, плачовете на майка му и на Рада, колебанията на бея, неговата и Радината гибел А с е г а — сиреч в началния момент на повествованието Шибил стои на кръстопътя на съдбата си и на разказа, премисля всичко отново и Балкана сякаш го пита — „на къде“? Най-сложният вариант на този тип „кръгова“ постройка като че ли дава „Индже“ — неговата драма гъмжи от събития и перипетии и се разгръща за много по-дълъг период от време. Когато разказът започва, Индже е пак там, където е бил п р е д и 16 години — пред Урум-Еникьой, мястото на най-тежкия му грях — лежи в палатката си и мисли: з а д н е г о са неизброим низ от кланета и пожари, юрушът връз Жеравна, срещата с Пауна, съсичането на нейното и неговото дете и изчезването на Пауна, куршумът на Сяро барутчията и кървавата мора след това, която го кара да не спи нощем и да мисли. П р е д н е г о — неочакваното оставяне на Урум-Еникьой непокътнат, срещата със стареца под цъфналата слива, разправата със старите му съюзници — и новият Индже, новата му дружина, новите му планове и мисли, радостното влизане в Урум-Еникьой и възмездието от ръката на сина; а м е ж д у т я х, в една композиционна скоба (която, трябва да се признае, не е най-хубавото в разказа — звучи и служебно-условно, и сантиментално-изтъркано, пък и напомня Петко Тодоров дори по езика) — споменът на баба Яна Калмучката, който трябва

да намекне — твърде прозрачно — за тайната на нейния уродлив храненик, синът на Индже и Пауна. . .

Не всички Йовкови разкази имат толкова отчетлива „кръгова“ или „средищна“ постройка, не всички почват от средата и се насновават между началото и края. Но всички така или иначе „бягат“ от правата линия, от прогресивно-хронологическото и еднолинейно разгръщане на сюжета, така обичайно за Вазов и Елин Пелин. Ето „Асие“, писан доста по-късно от „Старопланински легенди“, много по-кратък и по-прост композиционно от „Индже“ например. Но първо — разказът започва не с някого от движещите случката герои, не с Асие или с Мурад, не дори с бащата на Асие, а с едного от немите й свидетели — селянинът Лютфи (както Йовковата фраза често започва от съпътствуващото обстоятелство, а не от подлога или глагола). Цели две страници Лютфи вади вода, гледа наоколо и си мисло колко му е хубав кладенецът, докато гълъбите хвърчат над горчивите кладенци и върбата спуща вейките си като косите на момиче. На третата страница идва Ибриям Чаушоолу да пийне от сладката му вода и обажда, че е хванат Мурад. Едва оттук — от третата страница — разказът се задвижва, но назад, към предисторията на това хващане. Най-после докарват Мурада и той скача в кладенеца — разказът тръгва напред. Но сега пък, докато вадят Мурада, насъбралите се селяни успяват да си разкажат и за падането на Касап Османовото момче, и за лудия Пенчо, и да се посмеят — все неща вмъкнати, нямащи нищо общо с фабулата и развръзката — докато най-после идва красивият като песен йовковски финал: Асие вика, и само нея чува Мурад, и само нея послушва.

„По жицата“ е един от най-стегнатите Йовкови разкази. Но и той всъщност се състои от едно голямо фабулно вгъване „навътре“ и назад“: от разказа на бащата на болното момиче, предшествуван от това, как го вижда и претегля в ума си Мэканинът и последван от това, какво вижда пак Мэканинът, когато отива до каруцата и разменя няколко думи с майката и болното.

Йовков изобщо има много начини да избегне „еднопосочността“ на повествованието, правата линия на действието. Той може да разшири уводните ситуации на разказа (в каква обстановка, при какви свидетели или второстепенни участници ще се развие случката) до там, че те да се закръглят почти като самостоятелен разказ-битова скица. Такъв е „Другоселец“ с богатата, многогласа картина на кръчмата, с разговорите за берекетя и препирните на селяните. Разказът може да започне с дълга прелюдия от размисли и спомени на героя, достатъчно богата и завършена и като портрет, и като преживяване, за да задържи сама по себе си вниманието на читателя („Съд“). Може да преплете сложно и дълбоко главната сюжетна линия с поредица от епизоди, които да набележат като с пунктир един успореден втори сюжет („Песента на колелетата“, където линията на Сали Яшар е преплетена с линията Шакире-Джапар). Може — и Йовков го прави твърде често — да вмъкне в хода на повествованието спомени, епизоди, истории без никаква ф а б у л н а връзка с разказваното („Първескиня“ — за змията и дядо Обретен, „Нощен гост“ — за Венда и Божил кехая, „При своите си“ — за Индже Стоян и воловете му, и много други). А може и да завърти като в калейдоскоп епизоди, картини, ситуации, както е в „Постолови воденици“, където всичко и всички — Марин, баба Ана, дядо Иван, Върбан, керванджията — се върти около една ос: къде ходи, какво прави, как изглежда Женда през очите на другите.

А в някои от по-ранните му разкази, където Йовков още не е овладял нито сложността на „Индже“, нито простотата на „Ако можеха да говорят“, действеността е преодоляна по най-простия начин: чрез мудността на повествованието. Черта по черта, епизод по епизод, описание след описание, пласт след пласт, в едно бавно и подробно натрупване на елементите се изграждат „Мечтател“, „Дядо Давид“, „Последна радост“. Действието тук общо взето се разгъва прогресивно-хронологически. Но то върви толкова бавно, автор и читатели се спират на толкова места, за да видят или чуят едно или друго, толкова малко са промените — толкова малко нови неща с т а в а т в тия разкази — че те едва кретат, сравнени с бързоногите рожби на Елин Пелин или внушителния марш на Вазовите. За тази им особеност трябва да се държи сметка, иначе разказът може да остане недоразбран.

И така — дали в кръг или на зигзаг, дали почва от средата или от края, дали с връщания и скоби или чрез многократни напластявания — Йовковият разказ расте бавно, по една сложна композиционна схема, в също така бавен и усложнен ритъм, твърде различни от Вазовите и Елин Пелиновите. В тази композиция страничните — по отношение на „случката“ и особено на изхода ѝ — епизоди тежат почти толкова в общата система на разказа, колкото самият изход. Нима е толкова важно да се знае например в какъв кладенец ще скочи Мурад, („Асие“), та е трябвало цели три страници да се посветят на него? От гледище на факта и развръзката Мурад има точно толкова шансове да се удави в горчива вода, колкото и в сладка; толкова би послушал Асие от кладенеца на Лютфи, колкото от всеки друг кладенец. Но — не и от гледище на лирическа атмосфера, на настройка и въздействие върху читателя; сиреч — не от гледище на разказа като относително самостоятелно, по свои закони създадено и живеещо художествено ц я л о. . . Ако гълъбите не отлитат и долитат, ако върбата не спуща вейките си като момиче, ако Лютфи не се радва мъдро на света и на собствения си щастлив жребий в тоя свят — да върши добро, да дава сладка и хубава вода на хората, ако хорската тълпа не джумоли наивно, тревожно и все пак спокойно над кладенеца (ужас няма в този разказ, въпреки обективно ужасната случка) — шансовете не са еднакви. Разказът би бил друг, въздействието му— също. Неговата логика не се покрива с логиката на житейския случай, нито с логиката на възможните претворявания от други автори.

И Йовков строи разказите си, следвайки логиката на своето художническо мислене, която именно един стилов анализ би трябвало да разкрие. Той хваща интересуващия го отрязък от време и прережда неговите елементи така, както му диктува тази логика. В един пререден и преакцентуван от художника свят нещата добиват по-друга значимост и разкриват по-други връзки, отколкото в бита или под ръката на друг художник. Къде застава и как свети голямата звезда в „Нощен гост“ се оказва в общата система на разказа като цяло по-важно от това — ще познае ли Алипия овцата си, въпреки че последното е фабулната завръзка и развръзка на разказа; как дядо Обретен е видял змията в лозето тежи едва ли не повече от намирането на загубената телица в „Първескиня“ (а и Ерофим разказва за дядо Обретен, с л е д като телицата е вече намерена, сиреч с л е д фабулната развръзка). Случките са взети и разчленени, частите им — размесени с части от други случки, хронологията им е преобърната, акцентите им — преразпределени, а съответно и вниманието на читателя. Сякаш авторът е застанал на височина и рее поглед и назад и на-

пред и встрани — о к о л о в р ъ с т във времето и пространството. Той заставя прогресивно-течащото време да се завърти в кръг около него. Това му позволява да види многостранността на процеса и да избира от неговата пъстрота — дава му предварително по-голяма свобода на съпоставките и сближаванията, отколкото при прогресивно-хронологическия и еднолинейния строеж. Той разказва, имайки предвид и вчера и утре, и близкото и далечното, и едно, и друго, и трето — разказва с оглед на една широка с ъ в к у п н о с т от м о м е н т и и с ъ с т а в к и, обединени от него в едно цяло и с оглед на това цяло. Досъщ така, както прави в своята сложно изградена фраза. И у читателя неусетно се отлага чувството за всеобемността и широтата на това цяло, за необходимостта на това всичко, за вътрешната свързаност на разаказаното, за подмолната му цялостност; чувството, че то е видено и хванато наведнъж, от край до край в свършения му вид и във всичките му връзки. Фабулната развръзка не може да разбие тази цялост — както вече се каза, тя само тегли сумиращата черта, дава закръглящия акорд, яркия щрих, който остава да се нанесе, за да добие картината завършеност.

И нека ни бъде позволено да смятаме неслучайна онази постоянна грижа на Йовков за ц я л о т о и за целостността на разказа, проявявана в различни форми, както не е случайна и грижата на Елин Пелин за „края". Всички тия „ритъм", „темпо", „музика" на разказа, за които говори Йовков, са му важни не сами по себе си, а защото му осигуряват, така да се каже, основата, в която той ще втъкава вътъка на повествованието; защото са онази постоянна величина, онова предварително дадено му и усещано от него, ритмически и емоционално организирано цяло, вътре в което ще се раздипля разказът, и което поради това му помага да постигне „едно единство, една хармония на творбата в композиция, в образи, в израз, в общ ефект". Затова именно на Йовков е нужно, както сам признава, да държи през всичкото време връзка с чувството, с неговата основна линия, с темповете му. Затова и така трепери Йовков — да не наруши с нещо веднъж установената си вътрешна творческа нагласа. Той се отказва да посети новата Добруджа не само защото ще му бъде тежко да я види под румънска власт, а за да не накърни представата и усещането си за старата Добруджа, с нейния определен емоционален ореол; прекратява контакта си със запасните офицери, защото не вижда вече у тях оня тип на воин, покрусен от националната катастрофа, който му е залегнал в душата, а новия тип запасни офицери — политикани той не желае да опознае: едно, че е отвратен от тях и друго, че не иска да променя веднъж взетата насока на мисли и представи. Той не участвува в обществени прояви, не ходи по театри и концерти, не променя с нищо веднъж установения ред на живот и работа, не разговаря охотно. . . Дори и в характерната за Йовков грижа — да събере колкото може повече материал за разказите си (анкетите сред жеравненските ученици, търсенето на епиграфи за „Легендите"), в удивително точната и подробна — сякаш топографска карта — картина на Добруджа, Котленско и Сливенско, която може да се възсъздаде въз основа на разказите му, в онова гъмжило от хора, случки, местности и имена, от прототипове, протослучки и протодетайли, което стои зад почти всеки разказ и което е идентифицирано в спомените на Йовковите близки и другари — в това „копиране", което толкова е дразнело един Елин Пелин[1],

---

[1] Вж Сп. К а з а н д ж и е в, Среци р разговори с Йовков.

няма само стремеж към реалистична достоверност. То е и грижа — да си изгради и поддържа един т р а е н свят от образи и емоции, който да му говори все едно и също с всяка своя подробност, да му носи все една и съща атмосфера, да му напомня и буди асоциации все в една посока — да крепи и пази „цялото“.

Разбира се, наивно би било всички тия прояви — от бита на писателя, та до творческия процес — да се сведат до грижата да се опази веднъж постигнатата творческа нагласа. Самата тази грижа е резултат от преплитането на редица фактори от мирогледен, творчески и индивидуално-психологически характер. Тук е преди всичко общият идеен и житейски консерватизъм на Йовков, който слага къде по-силно, къде по-слабо своя печат върху му като гражданин и личност; и неговата природа на художник – съзерцател и наблюдател по предимство; и онова постоянно търсене на общочовешкото и непреходно българското (илюзорно понякога), оня копнеж по красотата и възвишеното, неизменни в променливостта на всекидневието, в който е коренът на Йовковата романтика; и живата му рана – скръбта по Добруджа, която държи съзнанието му здраво закотвено за света на спомените, изисква съсредоточаване назад в миналото, поддържане на определена емоционална атмосфера. Всичко това се претапя в светоусещането на писателя, а то пък захранва творческия процес в неговата пряка „материална“ изява — изграждането на творбата. Получава се единна сплав. Не случайно близките на Йовков подчертават изключителната монолитност и категоричност на характера му, в която всичко едно от друго зависи, едно на друго съответствува. От нравите на писателя до техниката на писането: навсякъде минава червената нишка на грижата да не се разруши крехката сложност на цялото. Грижа, съвършено непозната и недокументирана у Елин Пелин например. Очевидно Елин Пелин е, така да се каже, сигурен, че щом хване развръзката, „края“ на случката откъм социалната ѝ страна, ще стигне така или иначе до желания резултат. Както е сигурен и Вазов, когато се доверява на гражданската страна на събитието.

„Цялото се овладява т е п ъ р в а в процеса на писането“, заявява на друго място Йовков пак пред проф. Казанджиев[1]. Струва ни се, че това е ключово положение за поетиката и в частност за композицията на Йовковия разказ, както мисълта за „края“ е ключова за поетиката и композицията на Елин Пелиновия разказ. Това е не само баналната истина, че в творбата всяка подробност е важна, че преди да си завършил не можеш да съдиш за резултата и т. н. В сложния контекст на Йовковите творчески навици това признание има и по-друг смисъл: разказът се овладява в частите си, в самото свое разгръщане, той расте наведнъж от всички страни, при еднаквата важност на всичките си съставки. За Елин Пелин овладял ли е краят, може да се смята овладяно по начало и цялото. Краят е идейно-композиционното звено, което Елин Пелин хваща, за да издърпа цялата верига. За Йовков обаче всеки момент от овладяването на разказа е тукречи еднакво важен в идейно-композиционно отношение, от всяка точка може да се размотае сюжетното кълбо или обратното — да се сплетат в едно няколко сюжетни нишки. И краят е само една от точките на завъртяното в кръг време, на обхванатия от птичи полет отрязък. Затова и отделният момент може да понесе същото или дори по-голямо художествено натоварване, отколкото събитийната развръзка: цялото вдига на висотата

[1] Вж. Йовков лист, София, 1937 г.

си и частите. Процесът става толкова важен, колкото и резултатът. На преден план в разказа излиза не до какво се стига, а — как и през какво стига до него. Както в отделната фраза важно е не само, понякога и не толкова съобщението какво става и кой върши действието, а съпътстващите действието обстоятелства и особено едновременно спрегнатите с него други действия. „Краят“ избледнява за сметка на „цялото“, на неговите връзки, на неговата сложна хармония.

Защо? Какво стои непосредствено зад сложната хармония на Йовковия разказ?

Безспорно има съзвучие между строежа на Йовковата фраза и строежа на неговия разказ. Факт е, че на сложно-усуканата, от „средата“ започваща фраза отговаря сложно-усуканата, „кръгова“ композиция; на стремежа — да се хванат в едно изречение няколко смислови нишки отговаря тенденцията да се преплитат по две или повече сюжетни линии в повествованието, а лаконизмът, предметността, неочакваните сближавания в кратките, „на сухо иззидани“ Йовкови фрази намират своя успоредица в простотата, предметността, неочакваните извънфабулни сближавания на епизоди, явления и спомени например от „Ако можеха да говорят“. Но да се твърди, че Йовков си изгражда фразата, за да му бъде тя съзвучна по строеж и ритъм на композицията или обратно — че нагажда композицията си към фразата заради самото съзвучие, заради голата стилност на творбата — би било най-малкото наивно-формалистично като сбяснение.

Безспорно е също така, че тази сложно-композиционна структура дава възможност на Йовков да разгърне съответно сложната етико-психологическа панорама, за която вече става дума. И прав е П. Зарев, когато твърди, че Йовков след Пенчо Славейков развива психологическата линия в българския реализъм. За Йовков е естествено да строи разказа така, че да даде героите в няколко ракурса, да изгради едно многосложно повествование. Но психологията на героя и нравствената проблематика могат по начало да се разгърнат и чрез събитието, могат да намерят пълно и дълбоко развитие и в действието, в една наситена с промени и перипетии събитийна фабула и съответно да се фокусират ярко и убедително в развръзката: литературата дава достатъчно примери за такова разрешение. Ала когато става дума, както е сега, за психологизма на Йовков не изобщо, а като стилово явление, в неговата, така да се каже, пряка „материална“ изява в строежа на разказа, — не е достатъчно да констатираме, че психологическата сложност се е отразила в композиционната, сиреч, че съдържанието е намерило своята форма. Такава зависимост е твърде обща, за да бъде достатъчна за един стилов анализ. Въпросът е — какво стои непосредствено и едновременно зад сложността и на езика, и на композицията, и на психологическото съдържание? Коя е тази конкретна в логиката на Йовковото художническо мислене брънка, която свързва строежа на разказа и с неговия етико-психологичен пълнеж, и с езиковата му структура? И която заземява, опосредствува, неповторимо материализира в разказа принципиалната връзка „съдържание“ — форма“, пренасяйки я отвън, от сферата на общите категории — вътре във връзките и зависимостите на авторовото художническо мислене и градене?

Струва ни се, че секретът тук е в своеобразното, дълбоко зарито „недоверие“ на художника Йовков към събитието и оттам — в мястото и функцията, които той им отрежда в разказа.

Майсторът Йовков трябва да свърже помежду им хора, неща, случки, за да направи от тях разказ. Но очевидно той не е убеден, че „токът" ще протече от събитието към героя, т. е., че обективните промени в хода на нещата променят и героите, че събитията моделират човека. В Йовковия разказ събитието не променя героя: то го р а з к р и в а . Не го твори — помага му да намери себе си. То му дава възможност да узрее вътрешно, за да изнесе на бял свят най-дълбоката си индивидуална човешка същина, непреходното зрънце, което живее у всекиго. То е било налице и преди събитието, преди да се завържат, развият и развържат обективните промени в живота на героя, само че не проявено, не осъзнато, или не развито, погребано под бит, нрави, обстоятелства, смътно проблясващо под видимостта на нещата. Йовков борави със събитието, съответно с фабулата, като с химически реактив, който само прави видимо онова, което съществува и без тях и се развива само по своему. Действията, събитията, външните промени само оголват същността на героя — те нямат вътрешно-причинно отношение към нея. Не те внасят новото у героя — ново няма, има вечно, има същина, която чака събитието, за да се прояви. И обикновено развръзката — още веднъж — не е край, защото за вечното няма и начало; не е резултатът, качествено новото, което ще се получи през очите на автор и читатели от обективни събираеми, както е при Вазов и Елин Пелин, а финалният акорд, който увенчава разкриването на една предварителна даденост.

Ето „Женско сърце" (не от най-бляскавите, нито от най-сложните Йовкови разкази) — разказ току-речи събитиен, току-речи фабулен: Илия пристига, заминава, върти се около Аничка, краде коне, препуска каруци, хващат го. . . А в резултат — нищо особено, Илия, е така да се каже, банален случай: плосък,почти жалък човек, без своя дълбочина и своя сила. Но редом с Илия и с всичките толкова видими негови действия живее невидимото — Аничкиното, тук-таме загатнато в някоя нейна усмивка, поглед, реплика, дребно епизодче и в даден миг тази скрита същина пробива кората на видимостта и излиза наяве: Аничка, след като през целия разказ е бездействувала и мълчала, изведнъж (въпреки логиката на досегашното си държане и в рязък контраст с държането на всички)излиза и дава хляб и дреха на неумния и несретника, който сега е вече и престъпник. Човещината и любовта или по-точно — споменът за любовта, за неповтормия младежки порив към красотата,кам абсолюта взимат връх над бит и морал, над нормите на общественото мнение и поведение. И знаменателно е, че това става изведнъж и неочаквано, почти немотивирано: между събитията, описани в разказа и жеста на Аничка Йовков не е поставил причинна връзка. „Аничкиното" в разказа е живяло подмолно, хранейки се от свои източници и за своя сметка. То не е проследено от Йовков в неговата обусловеност и не неговото развитие съставлява фабулния скелет на разказа. А е разкрито еднократно, като някакъв „готов" резултат, като трайна и дълбока човешка същност на тази жена, същност, която има дотолкова отношение към описаните събития, доколкото те я принуждават да се изяви. Ала идейно-художествената кулминация на разказа е тъкмо в тази неочаквана изява на скритата Аничкина същина, а не — в залавянето на конекрадеца Илия или в отказа на баща му от него.

Или „Албена" — един от най-стегнатите композционно разкази на Йовков. Какво всъщност става в „Албена"? Става (от гледна точка на събитийност) това, че се узнава, кой е убиецът на Куцара. Най-малкото — тук е събитийната и фабулна кулминация на разказа. Но нима тук е и неговата идейно-

художествена кулминация? — Съвсем не. Съществените в разказа е как в перипетиите на Албениното изпращане се вълнува, зрее, просветва и пак помрачнява нещо в душата на тълпата селяни. Това са приливите и отливите в тази душа, която в даден момент стига своя връх, намира себе си, разкривайки един от най-съкровените си копнежи — копнежа по красота, откликва се на нейния зов и се слива с нея, за да падне след малко отново в коловоза на бита. За един миг, без вдима подготовка, без причинна връзка с това, което става, напротив — в пълен контраст с него, тълпата се издига в друга, по-висока сфера на мисли и чувства, в която законите на битовия морал от стъпват пред законите на кр асотата. Пред силата на този кратък миг действената кулминация на разказа — пр̀изнанието на Нягул — избледнява и бяга настрана. То се възприема едва ли не като битов аксесуар на голямото преживяване. Бидейки композиционно симетрично на разговорите, които предшествуват появата на Албена, признанието на Нягул — което я последва — е само една степен по-значимо, по-въздействуващо от тези разговори. У Йовков събитийната кулминация не съвпада с психологическата и с идейно-художествената, както е у Вазов и особено у Елин Пелин, където действие-преживяване-събитие вървят ръка за ръка. Кулминация на Йовковия разказ става онзи „духовно-възвисяващ момент“, за който така точно говори Владимир Василев[1] и който, според него, Йовков открива във всеки жизнен случай. Абстрактно погледнато, същият житейски материал, който е залегнал в „Албена“, би могъл да се развие по външно-фабулна линия — и тогава би се получил разказ за разкриването на едно престъпление. Би могъл да се развие и по линия на душевната драма на убийците — и тогава би се получил разказ за тяхната еволюция от престъплението към признанието, разказ за душевното събитие, за нравствено-психологическите премеждия на героите (една събитийност от рода на тази на Достоевски). Йовков обаче не тръгва нито по външно събитийна, нито по вътрешно събитийна линия. Разкриването на убийството той третира почти като съпътствуващо обстоятелство. А какво преживяват Албена и Нягул той направо премълчава. Във фокус остава мигновеното и върховно-извисено колективно преживяване на красотата, но пак — непроследено в неговото развитие, не проанализирано психологически, необосновано причинно, редуцирано до еднократен акт. То настъпва (както в „Женско сърце“ и в толкова други разкази на Йовков) внезапно, както в тихо море внезапно може да се надигне вълна, чийто първоизточник лежи някъде зад хоризонта. В разказа то извира неусетно от хорските приказки, от коментариите и законите на тълпата, от онова битово джумолене, което дава фона и на „Асие“, и на „Другоселец“, а в разни вариации — и на редица разкази от „Ако можеха да говорят“. Това е някакъв мигновен пробив в кората на всекидневието, през който може да се надзърне в душата на народа или по-точно — по който може да се съди на какво е способна тя. Заключен между началото и края на разказа, този кратък душевен „акт“ е толкова цялостно-неразложим, че оставя впечатление на своеобразна неподвижност, на в миг зърната духовна константа, на в миг разкрита непроменима величина. Мени се битовото в „Албена“, развива се второстепенното. Не се мени съкровеното, не се развива главното. Краят на „Албена“ е събитиен, но не е кулминация; а средата е кулминация, но е статична. . .

---

[1] Вж. Йовков лист, София, 1937 г.

Неуловимо — и толкова по-неопределимо и вездесъщо — е впечатлението за статичност, що излъчват Йовковите разкази. Читателят има чувството, че светът в Йовковия разказ е някакъв огромен затворен съд, в който се вълнуват съдбите на неговите герои: те се плискат в стените му, понякога се разбиват в тях, но не могат да ги прескочат. И — логично — връщат се назад, към себе си и вътре в себе си, там търсят своето разрешение. И това впечатление не лъже. По начало в Йовковия разказ светът върви по своя линия, човекът — по своя, както телеграфът следва своя път из Добруджа, а дядо Давид своя, както на разпрата за мерата двете села намират своята истина, а Токмакчията — своята.

Светът не е двигателят на драмата в Йовковия разказ, а — рамката, която затваря и едновременно откройва картината. Затова срещу Елин Пелиновия раздвижен, динамичен свят, разделен на две враждуващи половини, чието сблъскване и ражда, и разрешава човешките драми; срещу гражданския и политически кипеж на Вазова България, в който се мята нейният гражданин — стои, така да се каже, статичното вълнение на Йовковия разказ, в който вълната се удря о стените на съсъда, сякаш за да може с удвоена енергия да се върне назад и да заоре още по-надълбоко в себе си. И затова Йовковият герой не толкова действува, колкото узнава себе си, и ние — него — събитията идат, за да свалят едно след друго покривалата от неговата трайна — „вечна“ — човешка същност. Те всъщност откриват наличното — онова, което е било винаги, само че непознато, неосъзнато или непроявено — а не го творят. Елин Пелиновите и Вазовите герои реално взаимодействуват със света и, взаимодействувайки с него, те се променят — творят себе си. Йовковите — намират себе си. Когато четеш Елин Пелинов или Вазов разказ, иде ти да кажеш: „Виж какво става, какво се случва с хората“, при Йовковия — „Виж какви били хората...“ Обективно погледнато, Йовков гради своята проблематика върху относителната самостоятелност и устойчивост на човешката психика и нравственост спрямо социално-историческите фактори. Елин Пелин и Вазов — обратното — върху тяхната генерална (и в този смисъл абсолютна) социално-историческа променливост и обусловеност. Техните разкази тъкмо за това разказват — как се мени човекът под натиска на света. А Йовков и в промените все търси човешки-непроменимото, и във вълнението — откристализиралата статика. А това значи, че по отношение на героя светът в Йовковия разказ е практически неподвижен: липсва помежду им пресичането, контактът, „искрата“, която ще запали веригата от причини и следствия и пряко ще взриви душевността и съдбата на героя, както става у Елин Пелин и Вазов. Защото между това, което става у Йовковия герой и онова, що става около него, има повече и по-често едновременност, съвпадане, съзвучие, взимоподсилване или контраст, отколкото причинна връзка, причинна зависимост на героя от света.

Спомнете си неговия укор към Пенчо Славейков — къде било у Пенча българското, къде било „отношенията на овчаря, на говедаря към балкана... движенията на ръцете и краката на българина в игрите му... у него едно добър вечер няма българско“ — възмущава се Йовков. Несъмнено тук има нещо вярно и нещо невярно, най-малкото — едно въпиещо неизлизане от своя опит, своя свят, своята художническа задача. Но за нас в случая е важно това упорито търсене на „българското“, сиреч пак на общото, на трайното и съкровеното, тази постоянна грижа, властно обсебила съзнанието му —

него да намери, него да отсее и пресъздаде — с която живее Йовков и която той очевидно смята за първа задача на всеки художник. Задача, често пъти илюзорна и рискована, както показва творческият опит на самия Йовков. Тя се решава — и Йовков я решава — когато той улучи художествената мяра между трайното и променливото, обективното и субективното, личното и обществено-историческото за всеки конкретен разказ. А търпи крах — решението се оказва илюзорно — когато му измени художественият такт и той почва да абсолютизира „вечното“ — човешко или българско, а неговата мирогледна ограниченост му пречи да възстанови нарушената мяра с могъщия коректив на социалните и исторически фактори.

Това търсене на вечни черти и непреходни същини, твърде характерно за Йовковия психологизъм, неочаквано сближава Йовков с Пенчо Славейков, с неговите търсения в тази насока и съответно го отдалечава от конкретния, за нищо общо и „вечно“ нехаещ Елин Пелин. Сходството е, разбира се, само най-общо, в най-абстрактните очертания на задачата.

*

Ето „През чумавото“ — един характерен в това отношение разказ. Когато го прочетеш — и едва с л е д к а т о си го прочел — става ти ясно, че всъщност тука има два разказа: един за чумавото време — как Жеравна чака, парализирана от ужас, да дойде чумата и да я изтреби; и втори — как Тиха чака Величко.

„Първият“ разказ е разгърнат епически в редица епизоди, населен е с образи и характери, мощно е озвучен лирически — всеки детайл излъчва ужаса на настъпващата гибел, Така да се каже, всички новелистични елементи са налице, липсва само един — кулминацията. Защото моментите, които при друг авторски замисъл биха могли да станат кулминация, тук съзнателно са туширани от Йовков.

А „вторият“ — него практически го няма чак до финала. Само се загатва бегло, че Тиха уж чакала Величка, но той пропаднал някъде и тя комай се отказала от него. Всичко липсва от тоя разказ, освен едно—кулминацията. Сватбата изцяло принадлежи на другата, общоселската сюжетна линия. Между двете сюжетни линии — на Тиха и Величко, и на чумата — Йовков не е дал никакви други допирни точки, освен с ъ в п а д е н и е т о по място и по време. Мястото е Жеравна, а времето чумаво. . . Това, което става в селото, н е е в причинна връзка с онова, което става между Тиха и Величко. Двете сюжетни линии вървят успоредно, едната — явна, другата — скрита, за да се засекат едва на края, когато Величко се връща и всички в паника избягват от него („Хасъл като от чумав“). И само Тиха остава, взема чумавия на коленете си, а булото ѝ пада и закрива и двамата.

И т о г а в а — всичко се преобръща: „оказва се“, че през цялото това време, докато чумата е настъпвала дебнешком, докато са горели миризливи треви и са текли разноцветни води, докато Тиха се е шегувала със старците и тъпаните са тупали в двора на хаджи Драгана — у Тиха е зреела, незрима и беззвучна, нейната драма, драмата на любовта и на смъртта. Тя излиза наяве, и то само за да се разреши в някакви си секунди, едва когато — по силата на съвпадението — пътищата на чумата и на любовта се пресичат и любовта побеждава чумата, защото доброволно и свободно става нейна жертва. Поантата не е в това, че се вдига сватба напук на чумата, нито в „щедрия“ жест на чорбаджията, който държи селото в шепата си, а в т а з и

гибел и в т а з и победа. От възможния разказ за Тиха и Величко Йовков е реализирал само кулминацията му, оставяйки ни само да гадаем за всичко останало. Но тази кулминация подчинява всичко разказано на себе си, превръщайки го в своя подготовка. Писаният разказ се превръща в част от неписания. Прочитайки края, ние осъзнаваме в един и същи миг и двойствеността, и единството на разказа.

Как се получава това единно звучене?

Естествено секретът не е в съвпадението по време и място, нито в силата на финала сам по себе си. При цялата си възвишеност този финал можеше да остане и механично прикачен към разказаното. Секретът, струва ни се, е в това, че Йовков превръща явния разказ за селото в един явен паралел на скрития разказ за Тиха и Величко, в една пълна с внушения и намеци външна успоредица на вътрешната драма. Паралелът се изгражда върху мрежа от загатвания, съвпадения, аналогии, знамения на онова, което върви някъде подмолно и скоро ще излезе на бял свят: хората играят на сватбата, а плачат като на погребение, очите на булките са червени, орли-лешояди прелитат над селото, всеки се старае да забрави чумата и всеки я чака — „Кой дошъл, кой? — А-а-а-, чумата дошла!“ — писват в църквата: защото Величко иде — и чумата иде, иде любовта — иде с нея и смъртта, за селото и за Тиха, едновременно и в един и същи човек въплътени и донесени. . . Двете успоредни вериги от действия, явления, състояния о т е к в а т една в друга, б е з д а с е о б у с л а в я т една друга. Това са аналогии, подсещания, почти „поличби“ — както поличбата в народно-фолклорното мислене е знак за нещо б е з о т н о с и т е л н о к ъ м п р и ч и н а т а м у. Те не обясняват — те сигнализират за събитието, подговят възприемането му. Те сгъстяват атмосферата на трагична предопределеност, а тя на свой ред засилва тяхното зловещо внушение. И когато се разразява неочакваният край, ние сме поразени — а в същото време го възприемаме така, сякаш само него сме чакали. Той изведнъж „ляга“ на мястото, идеално „пасва“ на всичко разказано допреди него, защото носи неговата атмосфера, неговата тоналност и багра. Те са ни подготвили емоционално и ние спонтанно включваме финала в цялото по лирическа асоциация, по съзвучие, по вътрешно сродство. И второ, по-дълбоко: зад съвпадението по време, което е случайност (Величко можеше и да не се върне тъкмо когато чумата пламти по долните села и той е вече заразен, и любовта му с Тиха пак да завърши трагично, щ о м е толкова силна и а к о срещне непреодолима преграда). Зад съвпадението по време стои много по-дълбокото и по-съществено съвпадение по вътрешен трагизъм на двете паралелни ситуации. Смърт и живот еднакво люшкат на везните и съдбата на селото, и съдбата на Тиха и Величко. Гибел виси и над него, и над тях, макар по различни причини. И от това, че за селото тази гибел е поражение, е сляпа необходимост, а за Тиха — свободен избор и победа, тя не престава да бъде трагична. Голямата ситуация е една и за селото, и за влюбените, и вътре в нея нещата профилират по две сюжетни линии: селото разгъва явната драма, Тиха и Величко — подпълната. „Съсъдът“ е един, и вътре в него се вълнуват двете съдби, еднакво обречени да не надскочат стените му, освен морално-духовно — чрез любовта, и то едната от тях — личната драма.

Ето това взаимоотекване на нещата вътре в дадена ситуация, тази няма, но пълна с внушения успоредица между зримо и незримо, външно и вътрешно, описано и загатнато, върху която Йовков специфично гради разказа си (а и образа, както ще видим по-късно) е твърде характерно и принципиално

важна отлика на неговото композиране, на художническото му своеобразие изобщо.

Тази успоредица може да прозвучи между света и човека, както е в „Чумавото“ или „Дядо Давид“ например. Между неразказаната драма на дядо Давид и разказаната поредица от епизоди в граничната митница има едновременност с отделни частични разкривания на героя — сякаш пролуки към загадката на поведението му, има широк битов и психологически фон с една постепенно нажежаваща се атмосфера, особено в отношенията с коня, има многозначителна успоредица между тия отношения, описани в разказа, и неописаните някогашни грехове на дядо Давид, има и втора успоредица — иде телеграфът, иде и краят на дядо Давид, а заедно с него иде възмездието... Дори тук, в този сравнително по-прост по вътрешна структура разказ, нещата се викат едно друго, без да се причиняват, съзвучни са си, без да бъдат еднакви или еднородни по природа.

Йовков може да построи целия си разказ и върху взаимоотекването на две или повече сюжетно-фабулни линии, като спрегне в едно повествование два или повече, макар и неравномерно развити, сюжета. Типичен в това отношение е „Песента на колелетата“. Успоредно с разказа за Сали Яшар се разгъва разказът за Шакире и Джапар — в темата за творческия труд се преплита, като вторият глас на хорова песен, темата за любовта. Напред излиза ту едната, ту другата, при водещата партия на първата — творчеството. При това без никаква н е о б х о д и м а причинно-логическа (съответно фабулна) зависимост помежду им: майстор като Сали Яшар може и да няма дъщеря като Шакире, и проблемът за неговият „себап“, както е възникнал независимо от отношенията между Шакире и Джапар, така може и да се разреши без тях. Елин Пелин напр. никога не би свързал две тематико-фабулни линии в един разказ, когато — както е в случая — те могат да се развият поотделно и да дадат два самостоятелни разказа. При него усложняването на разказа по правило се постига лирически, чрез лирическото озвучаване на действието с помощта главно на един нефабулен елемент, какъвто е пейзажът. Това му стига, за да каже каквото иска. Докато у Йовков композиционното, съответно и фабулното в широк смисъл на думата, усложняване е често явление, почти принцип. Защото му разрешава една сложна и специфично важна за него задача: като разчупи еднопосочността, раздвои и забави действието, съсредоточи вниманието върху герои и обстоятелства, загребе едновременно две и повече сюжетно-тематични струи — да създаде сложен, многопланов разказ. А всичко това — за да изплете връзка между практически несвързани явления, да внуши тяхното вътрешно единство, сложната им хармония, съзвучната им същност. Двата фабулно-сюжетни плана в „Песента на колелетата“ например са двете страни на едно цяло, чиито синтез обаче се извършва не на сюжетно-фабулно равнище — там има пак само съвпадения по място, време, битови връзки, както в „Чумавото“. Синтезът се извършва въз основа на вътрешната дълбока връзка между двете теми — творчеството и любовта. А тази връзка е красотата. Сали Яшар търси да направи „себап“ — безкористен дар на хората, и го постига чрез творческия труд, сиреч трудът, който им дава едновременно и добро, и красота — докато Шакире и Джапар са млади и хубави, а хубостта ражда любов, ражда на свой ред красота и добро помежду им и между хората, които ги заобикалят. Каруците на Сали Яшар са ш а р е н и и п е я т когато вървят, и с тази песен също носят радост на човека, будят и поддържат безценното у него — нежността и душевната топлота, привързаността и верността един към друг;

докато под леките стъпки на Шакире мъртвата къща оживява, болният баща я гледа и оздравява, и всичко, „каквото направеше Шакире, беше добро, каквото кажеше, беше хубаво“. . . Това е взаимоотекване на явленията по най-дълбокото им сродство: достатъчна е една почти случайна фабулна връзка, за да зазвучат хармонично и двете. Темите си взаимоотгласят философско-лирически и на този резонанс Йовков може да изгради разказа си и композиционно. Двуплановостта му е нужна, за да подчертае целостта и той търси сюжетното двугласие, за да усили единното звучене на разказа.

Между другото, Йовковата склонност към циклите и изобщо към цикличността не ще да е без връзка със склонността му да композира, карайки образи и теми да си взаимоотекват, а обстоятелства и епизоди да се напомнят едни други. „Моите разкази винаги са свързани“, казва той на проф. Канзанджиев. И наистина всичко у него е свързано в една или друга форма – от лирико-философското съзвучие, до любопитните, пръснати навред из разказите му бегли съвпадения на хора, гори, кръчми, чешми, кафенета, села, пътища. . . Герои, централни за даден разказ, се мяркат като епизодични или като неми фигуранти в други. Давид Кьосето от „Мора“ зърваме в „Стари хора“ и „Разплата“, Филип и неговата кръчма фигурират поне в четири-пет разказа. Темелковият хан — в „Друг свят“, „Другоселец“, „Баща и син“. Неназованото село на Асие по всичко изглежда е Али Анифе, селото на майстор Сали Яшар, само че двадесетина години по-късно: в него има вече българи, има граничен пост с войници и офицери, Ибриям Чаушоолу, който иде да пие вода от кладенеца на Лютфи, е сигурно пораслият син на Чауш Ибриям от „Песента на колелетата“ — едно от ония деца, които са скимуцали като прасенца около майка си, когато баща им се е връщал с пеещата каруца на Уста Сали, а Касап Османовото момче, което е падало в кладенеца, ще да е дете на оня Касап Осман, който държи хана в „Песента“. А не е изключено Али Анифе да е и селото на „Дядо Давид“ и на „Мечтател“ (граничен пункт, поща и пр.). Иланлъшката гора, Каралезката чешма, Мимерлика, Дурасийския път също срещаме неведнъж из Йовковите разкази. По едва доловими белези може да се гадае кое село е към Балчик—Варна, кое — към Добрич, и кой сборник към коя местност гравитира. Това са все дребни знаци, белегчета, които сякаш Йовков нарочно е оставил, за да сочат, че пишейки, той живее все по тия места и с тия хора — че неговият свят е един и траен, пряко години и събития . . . Без да бъдат наричани от автора си „цикъл“, отделните сборници от разкази са по същество цикли и са замислени и усетени от него като такива.

Подобна структура е свободна от „принудата“ на причинно-следствения строеж, тя няма „теснотата“ на свързаната фабула, която налага на читателя своята логика, своята необходимост. Между епизоди, дати, герои, ситуации Йовков оставя един своеобразен „луфт“, в който действуват асоциациите и паралелите. Този луфт играе специфична роля в структурата и във въздействието на Йовковите разкази: той е пълен с намеци и аналогии, той дава свобода на читателското възприятие — читателят сам може да си го запълни, повече по усет, по обща атмосфера. Разбира се, това запълване и допълване може да бъде обяснение по вероятност; но по-често то е чисто и просто неразчленено усещане за пълнотата и убедителността на прочетеното, Действията рядко се проследяват в развитието им, случки и състояния почти не се анализират — във фокус се дават готовите резултати, крайните състояния: Баташки — труп в тъмната стая, вместо дядо Моско — един гръм и черен стълб барутен дим, Сарандовица поправя косите си и гледа усмихната към

вратата, откъдето ще се покаже Матея. . . А читателят усеща — подразбира какво е станало, и разказът на очевидците, ако има такива, само потвърждава и обогатява подразбраното.

Така че Йовков съобщава малко и анализира още по-малко, но говори и с неказаното. Той свързва хлабаво, но обединява повече и по-надълбоко. Затова е така естествена за него тенденцията към цикличност: цикълът и свързва, и дава свобода. Той е достатъчно хлабав, за да позволява извънфабулен допир между нещата и така да маркира най-широката орбита на родството им. Всичко у Йовков е свързано: съвършено вярно. Но всичко у него е и „развързано". И обратното: Йовков не обича строгата последователност на причинно следствените връзки; а в същото време почти няма негов разказ, от който да не тръгва някаква нишчица към друг разказ. Защото, казано най-общо, специфичната за художника Йовков връзка между нещата не е толкова причинността, колкото р о д с т в о т о — еднаквата им природа, аналогичната им същина.

Разбира се, абсурдно би било да се твърди, че Йовков е з а м е н и л причинността с аналогии и паралели: във всеки разказ може да се открие една ясна причинно-събитийна последователност, определен фабулен скелет. Йовковият разказ обаче не е нито фабулно-събитиен, нито аморфно-лирически, нито психологически-аналитичен. Той има двупланова стуктура: причинността не е заменена, а е у д в о е н а с аналогии и паралели, фабулните връзки са п о д п л а т е н и с връзки по асоциация, по лирико-философско сродство, по съзвучната им обща природа. У Йовков едно явление предизвиква друго явление, но същевременно н а п о м н я за трето. Предмети и случки дискретно се препращат едни към други чрез подбрани белези, контекст, ред и ритъм на появите си. . . Така се изплита една мрежа от съответствия, която държи с п е ц и ф и ч н о разказа, успоредно с фабулата — специфично, а може би и по-здраво. И специфичната сила на Йовковото въздействие не е в това, което „става", не е в ефекта на развръзката, а — в ефекта на това взаимоотекване вътре в разказа, цикъла, сборника, в сложната, звучаща от внушения, хармония на успоредиците и съответствията. „Най-йовковските" творби тъкмо с тази си сила въздействуват най-вече.

*

„Ако можеха да говорят" е една от тези най-йовковски, може би най-йовковската от всичките му книги. Разбира се, може и да се спори дали тя е най-хубавото, което ни е оставил Йовков: „Вечерите" са твърде опасен съперник, особено ако към тях се прибавят, както е прибавил сам той, трите му новелистични бисера — „Албена", „По жицата" и „Другоселец"; а „Старопланински легенди" излъчват огромна притегателна сила, дишат поезия. Но няма друга Йовкова книга, в която основните и специфични тенденции на неговот творчество да са намерили толкова пълен и толкова съвършен израз. „Ако можеха" е венецът на един дълъг развой, есенция на своето, което внася Йовков в нашия разказ. По-йовковска книга Йовков не е писал след нея.

Георги Цанев проницателно нарече тази книга „роман" още в 1937 г. И тя е роман, ако се съди по вътрешната ѝ сложна цялостност; цикъл разкази е, ако се съди по външно-композиционната ѝ структура. Наистина всичко е „свързано" и „развързано" в тази книга, с онази свобода, която цикълът дава, а Йовков умее да използува. Вместо глави, този роман има

разкази — всеки от тях представлява отделно завършено цяло, годно да бъде възприемано и да въздейства съвършено самостоятелно. И връзката между тези „глави“ е само една степен по-тясна, отколкото между разказите на Антимовския цикъл например. Йовковите разкази нито са класически изолирани един от друг, нито пък се сливат така плътно, че да дадат класически монолитен роман, какъвто би могъл да стане „Ако можеха да говорят“.

Нито една връзка в тази книга не се завързва пред очите ни, нито едно начало не започва пред нас: не знаем кога и как е обикнала Василена (виждаме я направо годеница, после — направо вдовица), кога и как Захария започва да я задиря, откъде и при какви обстоятелства са дошли в чифлика Аго, Митуш, Чарин, Петър овчаря и кои са те изобщо, кога и как е създаден самият чифлик и къде собствено се намира той, и колко траят неговите случки и събития. Всичко в е ч е е б и л о, където и да отворим книгата. Й. Йовков разказва тъй, сякаш читателят знае какво е било. Йовков не му представя нито герои, нито обстановка — той „се прави“, че те вече се познават и започва разказа сякаш продължава току-що прекъснат или изобщо непрекъсван разговор: „На нова година празнува именния си ден Васил Одаджията“ („Всеки с името си“); или „Като навлязоха навътре в полето, ловците оставиха пътя, излязоха всички напред в една редица, на пет-шест крачки един от друг, и тръгнаха направо“ („Лов с хрътки“). Така че всяка глава поотделно и „романът“ като цяло изправят читателят пред в е ч е с ъ з д а д е н а с и т у а ц и я и в е ч е з а п о ч н а л п р о ц е с: зачитайки книгата, читателят се озовава край реката, която вече тече, чийто извор е другаде, но по естетическа презумпция авторът си дава вид, че те двамата с читателя знаят къде ѝ е началото. . . Както толкова други Йовкови творби „Ако можеха да говорят“ като цяло и всяка глава поотделно също по своему почват от средата.

Нито една връзка не е п р о с л е д е н а — проанализирана в нейното развитие: Йовков и тук слага ударението върху готовия резултат, разчитайки на неговата пълна с внушение статика, без да търси динамиката, сиреч — причините и развитието му. Би могло, разбира се, да се говори за линията на Василена в романа. Погледнем ли я по-отблизо обаче, тя ще се окаже не „линия“, а „пунктир“: дори Василена не е п р о с л е д е н а — проанализирана, Йовков просто я п о к а з в а на няколко пъти пред читателя в четири-пет момента от живота ѝ и съответно в 5 глави от всичките 22 (Василена годеница, Василена — увлечена и прогледнала, Василена — омъжена, Василена — майка), т.е. в една поредица от готови състояния. И доколкото тези четири-пет момента са психологически (но не и фабулно) свързани помежду си, единствено за Василена би могло да се каже, че тя претърпява някакво развитие в романа.

Нито един от тези четири или пет момента обаче не е „атакуван“ фронтално — не е проанализиран п р я к о от автора: всички са дадени п о п о в о д и в ъ в в р ъ з к а с друг момент, м е ж д у, ч р е з, дори и з а д друга ситуация. Т а к ъ в фабулен пунктир явно не е в състояние да стане композиционен скелет на романа, като организира епизодите, увлече ги в своята орбита и ги подчини на своя ритъм и своята логика. Обратното — Йовков подчинява Василенините епизоди на общоконфликтните, като ги разпръсва между тях, надробява ги и ги тушира така, че максимално да ги приравни към последните. В резултат се получава повествование-мозайка от горе-долу равнотежещи моменти от чифлишкия живот, между

които блещука нишката на Василенините. Тази мозайка е жанрово пъстра, както и приляга на една мозайка. Тук има и „разкази-натюрморти“ („Сутрин при изгрев слънце“) и „разкази-портрети“ („Скитник“ — за жълтото куче), и битови сцени, сякаш изписани от холандски майстор като „Лов с хрътки“, и тънки психологически етюди като „Сватбата на Василена“, и драми като „Господарят и Василена“ или „Последна среща“, и най-после — други, в които има и картина, и приказка, и психология, и лирика, и които трудно можем да определим другояче, освен като „мигове-състояния“, какъвто е „Нощен гост“ например.

Трудно може да се открие някакъв принцип в подредбата на тази мозайка. Само след най-внимателно взиране и с известна доза фантазия може например да се долови, че след първата зима („Всеки с името си“, „Сватбата на Василена“, „Борба до смърт“) и след една пауза може би от година, в която се запознаваме с жълтото куче, с Айа, с подвига на Аго — иде пролет („Гълъбът на прозореца“), после лято („Вълчицата“, „Василена и господарят“, „Нощен гост“), после есен („При своите си“), после втора или трета зима („Лов с хрътки“, „Виелица“), после втора или трета пролет („Нов огън“, „Първескиня“) и най-после — краят на лятото и на чифлика. Повече от ясно е, че Йовков не държи на тази скрита зад девет була последователност във времето и не тя държи романа. Пък и сама по себе си хронологическата последователност не може да свързва композиционно, ако не е подплатена с някаква причинно-функционална зависимост, ако появата на следващия епизод не зависи от развитието на предходния. Държи Йовковия роман не развитието, а статиката, трайното, непроменното. Не фабулата, а „рамката“, общия съсъд и общото лоно: чифликът. Единството на романа се корени във факта, че неговите разкази-глави са негови пози и ракурси, детайли от общата картина, мигове от големия миг, който, докато трае разказа за чифлика, сякаш е спрял в настоящето. Той е голямото „цяло“, чието многогласо, но хармонично звучене Йовков се стреми да предаде. И всички — от Галунка и Алашата, Балана и Чивгата, Ерофим и черната кобилка, които мирно следват течението, до Айа и Василена, жълтото куче или вълчицата които пърхат и се блъскат срещу него — всички по начало принадлежат на чифлика, на тази общност от „слуги“ — хора и животни, обработващи земята. Всички са живи части от неговия организъм и елементи от пейзажа му, всички следват неговия ход и се подчиняват на неговия ритъм. И вътрешната структура на „Ако можеха да говорят“ (на книгата и на отделните разкази) строго следват този принцип.

И наистина във всеки даден момент, епизод или глава героят от „Ако можеха“. . . (а това важи не само за героя) се оказва вписан в някаква обща орбита, участник в определена ситуация, точка в определена координатна система, която той изгражда на общо основание с другите и одушевени и неодушевени участници и която го н а д м и н а в а , както цялото надминава частта и картината — своя детайл. Затова и героят нито може да бъде фокус, нито може да бъде „сам“ (Боянов — рефлектиращия герой на „Мечтател“ от 1920 г., който стои непрекъснато в центъра на зрителното поле на автор и читатели, в 1930 г. е вече изминат етап за Йовков, последна дан на новелистичната традиция). Композиционно той е винаги страна в някакво отношение — нечий обект, нечие видение, нечий партньор в една или друга форма и смисъл — винаги „в ситуация“, винаги е и субект и обект. Но същевременно във всеки отделен разказ той е достатъчен и завършен в себе си, независимо от малкото данни, с които го е снабдил авторът: така плътно

влиза той всеки път в момента, така неусетно поема и носи леко своя дял на част от цялото. Василена или Митуш от коя да е отделна глава-разказ са толкова з а в ъ р ш е н и , колкото Василена или Митуш от цялата книга: разликата е в по-голямото богатство и сложност на образа.

Чичо Митуш например е вторият човешки и композиционен стожер на романа: ако Василена е магията и чарът, любовта и поезията на чифлика, то чичо Митуш е неговата мъдрост и човещина. Но докато Василена палува и по своему търси, ако дори набелязва свой самостоятелен „пунктир" в общия коловоз, то чичо Митуш представлява полюса на пълното сливане с чифлика, и композиционно, и по същество. Не можем дори условно да отделим няколко „негови" момента, както можем да отделим няколкото Василенини. Само една глава е „негова" — смъртта му. Всякъде другаде — сиреч в още осем други, в които фигурира — Митуш е неотделим от хората и особено от животните на чифлика. И той, и те добиват лице само заедно и само един чрез друг. Ако „чифликът" можеше да погледне себе си — би се видял с неговите очи, ако можеше да проговори — би говорил с неговите думи. И чичо Митушовата кулминация — смъртта му — е разказана с онази кротка епичност, с онази простота и предметност, които знаем от Василенината. Никаква нужда не изпитва Йовков да го снабди с прочувствена епитафия (както би направил Вазов), или да каже например, че чичо Митуш се връща в земята, която е орал, или друга високопарна баналност: още преди 10–15 години Йовков е оставил всяка риторика и почти се е простил с метафорите и фигурите — неразлъчното оръжие на Вазов и Елин Пелин. В последната фраза на тази глава, когато воловете с белите траурни кърпи са вече потеглили, Йовков казва: „Поразкъсаха се облаците, светна, откри се широкото поле. Бавно вървяха двете коли. Галунка плачеше". Това е достатъчно. Читателят не осъзнава непосредно — а това не е и нужно — какво още освен предметното си съдържание носи този детайл. А вече го е усетил: чичо Митуш е при своите си, той се е слял окончателно.

Чичо Митуш се качва на покрива на господарската къща, за да отреже един клон от салкъма („Гълъбът на прозореца"). Но това е само поводът, който отключва цял един свят. Тук са еднакво и Галунка, с нейната мила и лесна добрина, и хаджи Петър — железният чифликчия, който плаче за хубостта на света, отивайки си от него, и циганинът, и бабата, и белият гълъб, и цъфналият салкъм, и зеленото поле, което опасва чифлика до хоризонта, и самият чичо Митуш — живата памет и мъдрост на този свят... За какво е този разказ — за отрязването на клона или за смъртта на хаджи Петра? Или за гълъба и ястреба? Или за чичо Митуш и Галунка? — Няма фабулен център в него, макар епизодите на хаджи Петра определено да натежават. Ако това бе „класически" разказ за хаджи Петър, и ако неговата драма излезеше напред, разказът би придобил фабулен център, но би загубил простора и слънцето, пчелите и цъфналия салкъм и почти легендарните казани, в които се оглеждат гълбите, ще изчезне и оня бял гълъб, който „от ножа се отърва, а от орела не можа", и който „може пък да е същият": ще се разпадне единният и неповторим м и г , ще избледнее неговото внушение за лъчезарна ведрина и безсмъртна хубост, в която човек живее и която надживява и човека и гълъба, за някаква обща хармония и обща съдба, чиито пътища са еднакво неизвестни за хора и животни, но която звучи наоколо, щом дадеш ухо да я чуеш... Няма и център по време: ако отрязването на клона и нападението на ястреба са в настоящето на чифлика, то всичко друго е или спомен, или предание. Сякаш чичо Митуш, качил се на покрива и зърнал

полето, съзира наведнъж и минало, и сегашно, и вярно, и вероятно, за да ги резюмира в известната си сентенция: „Може, на тоя свят всичко може. . .“

„Първескиня“ е толкова глава-разказ за намирането на телицата, колкото „Гълъбът на прозореца“ — за отрязването на клона. Тук са еднакво важни за „цялото “нивите и росата, лисицата и лисичетата, Ерофим с неговата незлобивост и детинска слятост с всичко живо, Галунка и телицата с майчинската им топлина, а по посока приказка и предание дядо — Обретен и змията в лозето, и селяните „от едно село Чурене“ . . . Пак миг, който диша едновременно с реалност и поверие, с хора и животни, пак сякаш нечие душевно състояние, в което светът едновременно се и възприема, и мисли. При това — със спонтанността и привидната нелогичност на нешколуваното съзнание (Ерофимовото в случая). Но логиката на аналогиите тука е по-силна от логиката на умозаключенията: лисичетата например, които играят, и лисицата, която сякаш им прошепва „Бягайте, деца, хора!“ не са нужни само да характеризират Ерофим или за да допълнят пейзажа. Тяхното внушение отеква по-нататък в телицата, която пази теленцето си и още по-нататък — в Галунка, която го поема като новородено и го нарича „рожбата ми“. В с и ч к о е ведро, чисто, отчетливо в този разказ, в с и ч к и живописни доминанти излъчват младост и преснота; ч е р в е н а т а лисица, която се мярка на фона на з е л е н и т е ниви; гъстата б я л а роса, по която остават стъпки, като по сняг; долът е р а в е н като корито, с ч и с т а з е л е н а трева, и там стои о г р я н а от слънцето телицата; теленцето е ч и с т и ч к о и р о з о в о, с ч и с т и копитца и ч е р н и очички като на сърна, и то гледа без страх и без да разбира нещо, също к а т о д е т е; Галунка изтичва със светнало лице и живо отмята едната си плитка назад. . . Юнска свежест, сияние на младо лято и младо майчинство, на току-що роден живот струи от разказа от край до край. Разказът е споен образно-лирически, образно-асоциативно.

А от дядо Обретен (който фигурира в разказа не за да покаже колко е суеверен Ерофим, както функцията на Спасовата могила не е да изобличи суеверието на Елин Пелиновия дядо Захари) пък иде онази нотка на мечта и недоизказаност, на допускане и неточност — нали „на тоя свят всичко може“ — която разширява в още една, втора посока, звученето на разказа. На пръв поглед приказката за дядо Обретен е вмъкната нито в клин, нито в ръкав: така, без връзки и логика, по хрумване може да говори само Ерофим, какъвто си е смахнат и примитивен и следователно нейната задача тук е чисто характерологична. А връзка има. Със своя пример-доказателство Ерофим, който е възторжена душа, възразява на скептика Марин, който не вярва, че вълк не напада отелена крава: змията също е минала през човека, без да го ухапе, и цяло село нищо не ѝ е сторило — може и вълк да не направи нищо лощо на теленце. . . Вярва ли на подобни аналогии Йовков, както вярва Ерофим? Намирали са се критици, които почти са го обвинявали в подобни грехове (И. Мешеков). Йовков обаче слага тази аналогия не защото ѝ вярва, а — покрай всичко друго — и защото обича да оставя отворени вратите след себе си. По-точно — не обича окончателно затворените врати, безвъпросните ясноти, веднъж за винаги решените въпроси. Не вярва на окончателността им. От какво се излекува добитъкът — пита се Галунка — от дъжда ли, от лекарството на ветеринара ли или от новия огън на ходжата („Нов огън“)? — Не си отговаря нито тя, нито Йовков. Читателят и тука остава сам да реши кои са причините на съвпадението, ако намери това за необходимо. За Йовков е достатъчно, че то излъчва внушение и му

създава определено единство. Чичо Митушовото „може, на тоя свят всичко може“ и дори Ерофимовото „ти знаеш ли, че към нас в едно село Чурене...“— на своето равнище и за своя свят не звучат философски по-съмнително от друга една недотам ортодоксална реплика „на тоя свят, приятелю Хораций, има много неща, които. . .“

А ето „Нощен гост“, най-поетичната глава от романа. Като самостоятелен разказ той стои наравно с шедоьврите „По жицата“, „Албена“, „Другоселец“. А може би и по-горе: няма Йовков разказ с по-сложна и по-незабележима вътрешна структура, с по-тънка полифония, с по-голяма простота и предметност. Нито една „красивост“, нито едно „поетично“ сравнение: мирише на сурово мляко, върлината, с която вдигат ведрата, лъщи от мас, кучетата се давят за суроватката, овцете се чешат. . . За най-красивия участник в тази нощна интермедия — звездата — се казва, че светела като въглен, пускала жици, смалила се била като точица. А само преди десетина години, в началото на зрелостта си, Йовков още сравнява Вечерницата с „едър скъпоценен камък“ („Грехът на Иван Белин“). Няма дори име тази звезда — няма ги и поученията за Керванджийката и Зорницата на леко стилизирания дядо Гено от „Вечерите“: чичо Митуш, Петър овчаря, Алипия Тарпанеца не са чели вечния календар на дядо Гено, те изобщо нищо не са чели. Тук хората са съвършено неуки, те не именуват звездите — не се отделят от тях като от обект за наблюдение. За разказа и за тях звездата е наравно с плета и коритото, детайл от общата картина, наравно с всички тя участвува в общата ситуация и безшумно „работи“ в полумрака на развиделяването, от което изплува разказът.

Фактически нищо не става в тоя разказ — тук е още по-трудно да се определи за какво е той. За това — как се доят овцете в Добруджа? Или за Тарпанеца и кафявата овца? Или за Венда и Божил кехая? Или за това, че чичо Митуш е мъдър и благ, а Петър овчаря — още серт, още груб и недоверчив, макар че и той ще омекне и помъдрее, когато вече няма да го има чичо Митуш, и в края на романа явно ще поеме неговата роля? — За нищо поотделно и за всичко заедно. Пак Йовковото едновременно загребване на няколко неща: Йовков бръква в „реката“, която тече край него и изважда пълна шепа — спира струите и улавя „мига“, а в ръката му се отцежда пъстрото съдържание на момента. И от тази пълна шепа той пак не измъква напред събитийно заредените елементи, за да ги размотае във фабула, в последователно развитие, както би направили Елин Пелин или Вазов. Обратното — ако има такива, той ги отдръпва във фон или оставя действеността им в потенциал, статизира ги. От Венда и Божил кехая може да излезе разказ , както от Хаджи Петър — роман или дори драма. А Йовков окастря всичко — оставя им само звученето, внушението, аромата, за да „парфюмират“ мига. Кулминация се набелязва и тук — в разказа на Алипия за Венда и Божил кехая. Но това пък не е кулминацията - развръзка на Вазов и Елин Пелин; а кулминация като висша точка на преживяването, като максимум на лирико-емоционалното напрежение на разказа, както е в „Другоселец“, „Албена“, „Стари хора“ и много други. Дори „фабулният“ пунктир в разказа — търсенето на овцата — излъчва същото внушение на полу-приказка, полу-реалност, на поетически здрач, в който нещата губят точните си очертания и дневните си пропорции, говорят със загадки и се приемат по вероятност: кучетата не лаят Алипия, овцата стои като замаяна, един „нищо човек“ кара овчарите да въздишат и животните да вървят след него като омагьосани. И само по себе си като факт намирането на овцата (тази квази-раз-

връзка на разказа) въздействува по-слабо от начина, по който то се извършва от собственото си лирическо излъчване и неговата органична слятост с общото внушение.

Това е наистина „разказ-миг“ по предимство, изграден върху деликатното и съгласувано туширане на съставките, за да прозвучи хармонията на цялото. Той е еднотипен с „Гълъб на прозореца“, „Първескиня“ или „Стари хора“, макар да ги надминава, така да се каже, по жанровата си чистота, по силата и завършеността на израза. Но в него има и нещо повече — един движещ се ориентир, един композиционен и лирически координатор, който те нямат: звездата. „Нощен гост“ се разпада отчетливо на три дяла (плюс нещо като епилог) в подчертана връзка с това — къде в даден момент се намира и как свети звездата: още е нощ, почва доенето — а звездите са струпани на гъсто, три от тях са наредени полегато една над друга и отпреде им като разпален въглен свети друга, още по-голяма звезда (очевидно Орион и Сириус. . .); идва Алипия, почва да разказва за Венда, после за Божил кехая и за агнетата — а голямата звезда спира в зенита, сякаш слуша, и дълги лъчи като жици се спущат от нея; свършва приказката, развиделява се, свършва и доенето, Алипия си прибира овцата — а звездата е отишла далеч напред и едва се вижда смалена сега като точица. И когато овчарите подкарват стадото, чудят се този ли „нищо човек“ е дохождал при тях в тъмното и им е разказвал за моми и кехаи: нощта е минала, изпълнена с легенди и сънни шумове и уплетена със звездни жици, само Митко се е търкулнал приспан от млякото — той продължава да сънува, за него звездата още грее, още плете дълги жици. . . Като че звездата наистина тегли невидими нишки и придвижва часовете и хората, и съответно те минават от ситуация в ситуация, от състояние в състояние, от миг в миг. И всеки миг носи своята мелодия и съответно — своята вътрешна структура и външни координати: всеки път хора, природа и животни застават в определено отношение, образуват определена физическа и духовна констелация. Някакво „космическо“ усещане за паралелно движение, за дружно вселенско преместване заедно с целия „звезден кош“ вее от разказа. Оттам — от дружното придвижване на хора, звезди, животни, на мигове и състояния, иде онова впечатление за ритмичност, що оставя „Нощен гост“. Всичко обаче е направено толкова дискретно, така умело е скрито зад видимостта на нещата, зад наивната предметност и невъзмутимия лаконизъм на повествованието, че у читателя остава само едно смътно, но дълбоко, почти телесно усещане за някакво стройно и незримо придвижване напред. Тъкмо това усещане може да сигнализира за наличието на подводно течение в разказа и така да стане повод и отправна точка за анализа на неговата вътрешна структура.

„Нощен гост“ представлява един нов и може би последен вариант на Йовковото сложно композиране. Към бавния разказ — низ от епизоди и обстоятелства, от отклонения и паузи, сред които фабулно-действената струйка с мъка си пробива път („Последна радост“, „Мечтател“ до голяма степен „Съд“, „Дядо Давид“); към „кръговата“ постройка на „Индже“, „Шибил“, „Най-вярната стража“ и пр. с техните начала от средата и сложни вгъвания назад и навътре; към преплитането на две и повече сюжетно-тематични линии, явно както в „Песента на колелетата“ или скрито както в „През чумавото“; към краткия „разказ-ситуация“ (ако може така да го наречем), в който кулминацията-развръзка избледнява пред кулминацията-преживяване („Албена“, „Другоселец“, „По жицата“, отчасти „Стари хора“) и навсякъде — при все по-намаляващото значение на фабулно-причинните връзки и растя-

щата роля на паралелите, аналогиите, едновременността, т. е. на взаимоотекването по родство и съзвучие като свързващ фактор, като невидима арматура на повествованието, — „Ако можеха“ прибавя своя принос: „разказът-миг“.

Наглед по-прост от него няма. Разказва се само н а л и ч н о т о: онова, което е на мястото или възниква с е г а в съзнанието на героите. Няма връщания, фабулни скоби, сюжетни преплитания, няма и внезапни извисявания, върхни моменти — тук лирическата мелодия модулира, но не се сменя, нито прави резки скокове. Още по-малко — случка в собствения смисъл на думата, за която да се разкаже: би рекъл човек — не разказ, а описание. Но към елементарността на това „описание“ Йовков върви двадесет години.

Когато той тръгва, у нас — с Вазов и после с Елин Пелин — е в разцвета си класическият разказ, чиято ядка и организатор е събитието и всичко останало се разгръща съобразно неговия ход. Този ход е очистен от вторични наслоения и паралелни линии, взет е в главната му целенасоченост съобразно с това, какво от случката иска да подчертае авторът. Защото разказвачи като Вазов и Елин Пелин, при всичките им различия, се стремят — у Вазов това е осъзнат дълг, у Елин Пелин е непосреден импулс от преживяното — да дадат свое отношение, свой анализ и извод от разказаното. Йовков обаче е сякаш обсебен веднъж за винаги от чудото на света и човека, от тяхната сложност и непроницаемост, от фантастиката на ходовете и странността на съвпаденията им, от дълбокото единство и закономерната свързаност на всичко съществуващо, които той усеща, без да може да си ги обясни — и не желаейки да ги обяснява. И прави добре, защото колкото пъти се е опитвал да им даде квази-социални или религиозни обяснения, толкова пъти е търпял крах като художник. Органично за него е именно това прекланяне пред света и човека такива, каквито се представят пред погледа, тая почуда пред загадката и красотата им и непрестанния стремеж така да разкаже за тях, че те да застанат и пред читателя сякаш сами, сякаш без посредник, в своята първична недокоснатост и неразгаданост. Той не иска да ги тълкува — той иска, внушавайки ги, да ги остави сами да ни заговорят на своя нечленоразделен език. И той търси непрекъснато адекватни форми на това свое светоусещане и на този си стремеж като художник. Различните композиционно-структурни решения са израз на този стремеж плюс обективните изисквания и възможности на сюжета и материала. „Вечерите“, „Легендите“, „Ако можеха“ бележат пътя. Дори когато на преден план трябва да излязат епични по мащаба си образи („Легендите“ например) Йовков, без да накърни тяхната монументалност, едновременно внушава и тяхната обвързаност с други ясни и неясни фактори, със съзнателни и несъзнателни мотиви — тяхната н е и з ч е р п а е м о с т. Около Йовковото казано и назовано — постъпка или герой — има сякаш магнитно поле от неказано и неназовано, излъчващо внушението, че нещата са по-големи от видимостта си, че те не се изчерпват с това, което показват, както айсбергът не се изчерпва с частта, която се вижда над водата. Всеки от големите разкази на Йовков демонстрира по свой начин и степен това съчетание на казано и внушено, основавайки своя художествен ефект и композицията си върху тяхното съзвучие.

Що се отнася до „Нощен гост“, характерно, е че той е построен направо върху о т р я з ъ к о т в р е м е — върху определен момент, „миг“. Няма нужда Йовков да тушира фабулността, да изтласква случката на заден план — случка няма, има само отделни действия. Доенето на овцете и рязането на

клони не могат да дадат случка, те само отграничават мига, бележат контурите на момента. И Йовков чисто и просто разказва какво има в този интервал от време — описва съдържимото му. С каквито и лупи да гледаме това „описание“, трудно ще открием веществени улики за авторовото отношение, за неговата естетическа оценка. Авторът не е оставил такива. Няма дори тропи — няма например метафори, които да ни посочат с какво съотнася и в какъв аспект вижда, следователно как естетически оценява своя обект авторът. В съвършено редките сравнения също няма нищо от неговата субективност: те са, първо, предметни и второ — движат се главно в кръга на обективно даденото в описвания момент, или в кръга на опита и духовните възможности на самите герои. „Поетично“ само по себе си, т. е. носещо самостоятелен лирически заряд, е преданието на Венда, трогателна е сцената с агнетата и Божил кехая, мило е заспиването на Митко. Но вън от цялото те си остават неразразил се заряд, поетически потенциал. Вътре в цялото обаче те почват да звучат — потенциалът им се реализира — и заедно с тях зазвучават всички други съставки. И незабележимият плюс, който превръща нотките в разгърната мелодия и хармония — това е вътрешния резонанс в разказа, стройната съгласуваност на лирико-живописните акценти и движенията, дружно-ритмичното преминаване от състояние в състояние, за които става дума няколко пъти: т. е. самата лирико-композиционна структура на разказа. Колкото и странно да звучи, но авторът — като направляваща субективност — е най-вече тук, в структурата. Тук се е „скрил“ Йовков, и оттук дърпа нишките на своята система — регулира логическата струя, координира звученията —т. е. организира своя „м и г“, без да „вижда“ някой. Ехото връща звука многократно порасъл — а „Нощен гост“ е изпълнен с вътрешно ечене. Като че ли в този разказ Йовков е осъществил най-пълно своята мисъл за „музиката на цялото“. Както сам казва, той е петимен да я чуе цял живот, и тази музика отеква във всичките му зрели творби, но тук тя звучи във всичката си сила и в чистия си вид, без странична помощ. Тук неподвижността струи и резонира, а плътността е озарена извътре. Най-статичният Йовков разказ — разказът, в който съвсем нищо не става — е и най-раздвижения ритмично, най-предметният и най-лиричният. И едно „описание“, направено от „нищо нещо“, почва да звучи като поема.

Като цяло обаче „Ако можеха да говорят“ представлява доста широк диапазон от отсенки в композиционните си и структурни решения. Редом с „Нощен гост“, „Първескиня“, „Гълъбът на прозореца“ стоят техните антиподи: „Два врага“, „Вълчицата“, „Лов с хрътки“ или Василенината поредица. В тях още е важно как ще завърши двубоят между кучето и вълка или между Давидко и вълчицата, и кой път ще поеме Василена: развръзката е все още фактор, и фабулността е жива, макар и по йовковски приглушена. От друга страна, разказите-мигове имат в романа свои двойници — разказите-картини: „натюрморти“, „жанрови сценки“, „портрети“. . . „При изгрев слънце“ и „Дивачка“ нпример са описания на птичия двор в чифлика (първият — какво вижда Ерофим рано сутрин, докато си дялка нещо; вторият — какво вижда Галунка, докато храни птиците и се грижи за насадената гъска). Същата неподвижност, в която нищо не става, същата постройка върху отрязък от време, както в „Нощен гост“. Само че — не „миг“, а „картина“. Живописната фактура е много по-плътна и отчетлива, няма дискретно транспониране в по-висша сфера — няма подводни течения и косвичен лъх, звезди и предания не водят разказа отвъд и нагоре, той стои твърдо отсам и във всекидневието. Показателно е, че в тези разкази едно-

временно липсват и ритъмът, и лиризмът на разказите-мигове. Това са именно словесни натюрморти: в тях решително преобладава непосредствената жизненост, материалната плътност, телесната непрозрачност. Тяхната сила е в точния рисунък и в жизнерадата непосредственост на органичния живот. Най-„духовен“ тук е паралелът между дивачката (патицата — самотна майка) и Галунка, на фона на добродетелната гъша двойка. Но този паралел е съвършенно експлицитен. Той не е внушен — прави го изрично самата Галунка като свое наблюдение и логичен извод, И с това логическият кръг се затваря, въпросът е изчерпан. Т. е. Галункиното сравнение си остава в сферата на „видимото“ и „казаното“.

„По-малкта сестра“, „Шутият вол“, „Скитник“, „Бялата Алаша“, „Някога“ биха могли да се нарекат разкази-портрети (на Айа и сестра ѝ, Комура, жълтото куче, черния жребец) и същевременно характеристики на хората, които работят с тях. Епизоди, обстоятелства, живописни детайли са подчинени на тази задача, по начало пак „описателна“. Много нещо би могло да се каже за психологическата тънкост и дълбочина, за човешкото съдържание — второто лице на тия животински портрети, за пределното дори за Йовков съчетание на предметност и дълбочина, на езиков лаконизъм и смислова обемност: по своему тези портрети също са направени от „нищонещо“. Особено най-тънкият и най-дълбокият от тях — на жълтото куче. Пълната си реализация обаче разказите-портрети също постигат в рамките на цялата книга (пак там получават вътрешна перспектива и по-скромните от тях „натюрморти“). „Романът“ е тяхното цяло, което освобождава второто им — човешкото звучене и вътре в което те реализират своя естетически потенциал, в пълния му обем, смисъл и функция.

А като цяло романът е замислен и построен по-скоро по типа на разказите - „мигове“ и „картини“. Той има тяхната структура и носи тяхната свръхзадача. И това си е един голям миг — един неопределен отрязък от времето на чифлика, продължаващ няколко години. Както вече се каза, „Ако можеха да говорят“ не представлява п р о с л е д я в а н е на нечие р а з в и т и е, нито лично, нито на чифлика; той е „описание“ на онова, що може да се види вътре в този отрязък от време, досъщ както в „Пред изгрев слънце“ или „Нощен гост“ например. И тъй като, строго погледнато, развитие в романа няма (а времето се мери чрез промените, чрез развитието), — мигът спира, статизира се: той се превръща в картина. Отделните глави са като отделните моменти-ситуации на този голям миг и същевременно — като отделните детайли на едно голямо живописно платно — картината на „гнездото“ или ако щете — „портрета“ на чифлика. Това е миг, застинал в картина, и картина, чиято плътна фактура трепти от вътрешно струене. Как е било построено това гнездо ние не знаем — заварваме го вече готово, остава да го разгледаме. И разглеждането му съставя романа. На края му присъствуваме, и този край е разпадането на чифлика. Каква по-голяма промяна от тази — би могло да се възрази. Но този край иде отвън, като готов резултат от неразказаната борба на други, чужди на гнездото сили, затова и се разразява почти изневиделица. Тези сили са почти толкова чужди за гнездото, колкото е телеграфът за дядо Давида или войната — за Антимовския хан. Затова и Йовков е оставил развитието на чифлика к а т о с о б с т в е н о с т — а като такава той вече е ч и ф л и к, а не „гнездо“ — изцяло зад завесата. Краят на чифлика — имот на Захария и Севастица, повлича със себе си и края на чифлика — гнездо на работещи хора и животни, на „слуги“. Но освен пресичането на края

между тези два свята няма нищо общо нито в романа, нито по същество. Докато вървят успоредно, те съществуват и двата, щом имотът засече гнездото — убива го. Убива го също така нелепо, грозно, изневиделица — „отвън“, както нелепо, грозно, изневиделица и „отвън“ войната убива Антимовския хан. А Йовков пише роман за гнездото, не за имота. За имота би могло да се напише друг роман и сигурно — от друг автор.

Структурата и композицията на „Ако можеха“ отчетливо отразява и това положение. Личното отмъщение на Севастица например е красноречиво загатнато, но и си е останало само намек за човешката страна на собственическата драма. От този намек също би могъл да излезе роман, но пак — д р у г роман, пак не за гнездото, а за брака по сметка, не за слугите, а за Захария и Севастица. Те не са членове на гнездото, а негови гостподари, и човешкото съдържание, което те носят, се различава твърде много от онова човешко съдържание, което носят слугите. Оттук — от обективно верните съотношения в романа, при дадената „целева установка“ (в центъра му да застане гнездото на слугите, иде идейно-художествената с т а б и л н о с т на „Ако можеха да говорят“. Този роман е вътрешно стабилен не защото в него няма изненади и изключителни събития, построй-ката му е здрава не само защото следва някаква своя иманентна логика; а защото неговата художествена логика се покои — през система от множество междинни звена, през една сложна художествена опосреденост — върху обективната логика на света, за който той разказва. Не винаги и не напълно става така при Йовков, но в случая мярката е улучена. Тази стабилност може да се покажа и докаже чрез анализа на романа; и в същото време тя се усеща непосредно от читателя като общо впечатление за вътрешна устойчивост, за здравина и логика. Затова не се учудваме, когато Йовков разказва най-подробно как тепа гъсокът от радост, че е станал баща, а минава с две фрази продажбата на чифлика. Неговият поглед — а заедно с него и нашият — е другаде: той бърза да се върне при слугите, при овчарите и говедарите, при овцете и воловете, за да нанесе последния детайл в голямата картина — сцената на прощаването — със същото спокойно и широко вписване на частта в цялото и със същата сдържана и стройна лирическа оркестровка, както във всичките „картини“ и „мигове“ на „Ако можеха да говорят“.

Интересно е да се отбележи, че Йовков както не си прави илюзии относно причините за края на чифлика, така не си прави илюзии относно човешките, нравствените ценности в него. Последните са разпределени по една подчертано-социална стълбица, чиято категоричност би направила чест на Елин Пелин; горе са слугите, долу — господарите, до тях — високо платените наемници, както бихме казали днес. . . Всекиму е отмерено своето — точно до грам. Ако у господаря мръдне нещо човешко, ако в сърцето му бликне безкористна струйка — Йовков честно я отбелязва, и още по-често я заобикаля с античовешкото, със собственическото: красноречив пример за това е портретът на хаджи Петра, който чичо Митуш и Галунка излепват, буквално редувайки положителен щрих с отрицателен, като в последна сметка отрицателното остава изцяло за сметка на хаджи Петра, а положителното — поезията — в трите си четвърти се отделя от него и се слива с общото лирико-философско звучене на разказа. Дори Галунка, при всичката ѝ мила женственост, получава по заслуги: нейната добрина е лесна добрина, Галунка е слаба, мека, повтаря като ехо съмнителните оценки на мъжа си и не иска да види какво стои зад неговите машинации. Наистина първият ѝ порив е винаги да направи добро на човека;

но нерядко излиза, че на дело нейната милозливост и добрина замазват грубостта на Одаджията и подсладяват горчивия залък на слугите, за да го глътнат по-лесно („Първескиня“ например). Тя няма силата на сестриния си характер, на Василена, която сама търси, сама бърка и сама намира пътя си. Дори в користната съблазън да стане господарка на чифлика Василена е по-безкористна от винаги безукорната Галунка, която нищо не смее да си пожелае, но винаги следва желанието на по-силния. При това Василена се блазни не толкова от собствеността, колкото от възможността да си остане да живее и работи тук, както си знае, където е отрасла и където е работила с увлечение не защото е било нейно, а защото тази работа е била за нея естественото ѝ състояние, радостта и пълнотата на живота. Тя се заблуждава и лъкатуши, но компромис със себе си не прави и лъжата не приема. А Галунка не се заблужда́ва и не лъкатуши — тя винаги стои на завет под крилото било на мъжа, било на господаря, и там върши своите мили и лесни добри дела. Тя се ласкае от мисълта, че приличала на Дивачката. Всъщност на Дивачката прилича много повече Василена: Галунка не би се осмелила сама да стане майка и сама да изведе патетата си от зеления буренак, където се въдят змии, т. е. веднъж да бравира гъшето мнение и втори път — да отстои греха си и децата си.

Василена е и повече господарка на себе си, отколкото Галунка, тъкмо защото е повече слугиня от нея: и по социално положение и по душевност тя е по-близо до слугите, отколкото до собствениците. Като слугите тя принадлежи на „гнездото“ — и тя и те се трудят не само за единия хляб, защото „то е тъй, гладни няма да останем (т о г а в а — все още!) — казва Петър овчарят, — ама птичката ходи, ходи през морето и пак се връща, дето ѝ е гнездото“. Дори и най-големият „фармасонин“ измежду всички — жълтото куче — и той ходи де ходи, пак в чифлика се връща. . . Тия аргати и говедари о б и ч а т земята, добитъка, работата си не само за хляба, а и защото то е тяхното човешко дело, творчеството им; те биха искали да се трудят и да умрат в него както чичо Митуш, и тъгуват когато тяхното дело се разпада и гнездото им се разтуря. Докато собствениците му не го обичат — нито Севастица, нито Захария: те нямат към него отношение като към с в о е д е л о. На днешен език бихме нарекли чифлика на слугите „трудов колектив“, за тях и за онова време — и за Йовков — той е „гнездо“, дом и хляб, люлка и гроб на работещи хора, животни, птици, на „слуги“, както точно и спокойно ги нарича Йовков на езика на онова време. Но цялата поезия на човешкия труд и характер остава при тях, при слугите, дето има обич и безкористие, има и вътрешна свобода, следователно — достойнство и щедрост, красота и творчество — има ч о в е щ и н а. Тук, при тях се разгръща богатството на човешката природа, безразлично дали у хора или у животни, с еднаква у едните и у другите прелест на спонтанната изява, която не рефлектира, не съзнава себе си и още по-малко — цената си. Хора и животни са субекти току-речи на едни и същи преживявания, показани или предполагаеми, еднакво носители на човешки качества: ако Митуш е мъдър и благ, то Комура е оня, на чието яко рамо винаги можеш да се опреш; ако Василена е магия и красота, порив и поезия, то Айа е цялата пламък и устрем; ако Аго е верността и дълбочината на човешката обич, то жълтото куче е може би актьор и художник, може би чудак и мечтател и естествено — малко паразит, бялата врана сред тия хрисими труженици. . . Често животното като характер надминава човека: у вълчицата има трагизъм, на какъвто Галунка не би била способна, жълтото куче

е несравнимо по-сложно от един Давидко например, а Захария не може да стъпи на нокътя на петела дори. . . Хора и животни непрекъснато се напомнят едни други, те са като уплетени в мрежа от по-близки или по-далечни прилики и паралели: Василена и Айа, Дивачката и Василена, Галунка — Василена и Айа — черната кобилка, Комура и Аго. . . Да си спомним как делнично и величествено умира Комура и как делнично и величествено умира чичо Митуш. И двамата отиват при своите си. При чичо Митуш воловете вървят бавно, светва слънце, провижда се полето; при Комура дъждът спира, всичко светва измито и зелено, а скелетът му се белее като корубата на потънал кораб и орли слизат и се подемат наоколо му (нещо от смъртта на Толстоевия Холстомер: нито за последния, нито за Комура или чичо Митуш може да се каже „напразна смърт“, още по-малко „напразно са живели“. . .). Повече от ясно е, че Йовков не е художник-анималист, както не е и битописател: съвършеното познаване на домашните животни и на бита в добруджанския чифлик са подчинени на задачата да се предаде неговата нравствена атмосфера, човешкото му съдържание. Йовков раздвоява света на слугите между хората и животните, за да може, обединявайки ги, да прозвучи по-внушително и по-богато хармонията на този свят. Пак паралел — този път и характерологичен, пак загребване на две струи, за да протече потокът на разказа по-богат и по-дълбок. Само че този път паралелът не е композиционно обособен в две успоредни повествователни линии, протичащи от началото до края. Той вниква отново и повсеместно при всеки нов случай и ситуация, обикновено от само себе си, понякога — от коментара на чичо Митуш или с негова помощ. Има в „Ако можеха да говорят“ едно генерално разместване на пластовете, плановете и гледните точки, една всеобща траспозиция на неща и отношения — така, че всичко в тоя роман (животни, хора, природа, обстановка) да се подведе в крайна сметка към човека и човешкото. Действия и преживявания са сведени до първичната стихия на човещината, в нейния неразчленен и поради това още по-внушителен патриархален стадий, в който могат почти на едно равнище да взаимодействуват словесно и безсловесно, живо и неживо. Всичко участвува равноправно в о б щ и т е ситуации и се вписва на общо основание в о б щ о т о платно, всичко е потопено в един лирически синкретизъм и диша дълбоко и пълно поезията на патриархалния труд. Животните са очовечени и хората имат чистотата и дълбоката естественост на животните — докато наоколо им неживата природа безушмо следва движенията на живота — това е главният паралел, който държи романа, голямото протичащо от край до край взаимоотекване, което изпълва „мига“ на чифлика и отзвучава във всеки негов момент поотделно. Затова в този хармония дреболиите на бита — а „Ако можеха да говорят“ е изтъкан от битови дреболии — звучат мащабно, отекват като в храм, както простата селска мелодия отеква с друга сила и звучи с друга изразителност, когато е хармонизирана.

Верен на себе си, Йовков иска своите слуги не само добри, той ги иска и поетични, дори величествени понякога. Щом са негови герои, на тяхна страна трябва да бъде не само доброто, а и красотата, възвишеността, поезията. Те можеха да си останат обаче и плоски като нравоучение, да не беше Йовков организирал и синхронизирал дълбокото лирическо ехо помежду им. Техните жестове можеха да изглеждат и дребни, да не беше ги заобиколил с неподвижността на цялото, на фона на която всяко движение добива значимост. Йовков внимателно настройва своите съзвучия и съще-

временно следи някой да не надскочи рамките на съсъда, нищо да не наруши равното течение на реката. Една мряна риба играе във водите ѝ и разбива струите ѝ: Василена. Но бръчиците скоро се изглаждат и Василена изкача от гнездото само за да свие редом с него второ гнездо, да създаде свой „чифлик“ със същия дух и нрави, със същата хубост. Нищо не стърчи над средната човешка норма: чичо Митушовата мъдрост е само кондензация на старата селска човещина, на нравствения опит на поколенията, а като Василена би постъпила всяка силна духом и разумна селска жена — би прозряла, би впрегнала конете и би си заминала (съответно Йовков не споменава за никаква суматоха в чифлика по тоя случай — инцидентът приключва с половин фраза: докато чакали да научат какво е станало, пристигнал селянин и съобщава, че Василена и Велико вече са се оженили). Индивидуалната смърт нищо не изменя в чифлика: един умира — друг го замества, няма го Комура, но плугът върви, отива си чичо Митуш — идва Ерофим като работник и се очертава Петър овчаря като „мъдрец“. Никой не се развива — героите показват себе си в една, втора, трета ситуация и слизат от сцената. Промените са включени в непроменността. Те засягат частите, не — цялото, изчерпват определен момент, не — всичкото време на чифлика. От край до край т р а е само чифликът. Той разгръща пред очите ни своето неизменно сегашно, живеейки сякаш в някакъв вечен praesens historicum. И могъщата неподвижност на това сегашно завладява читателя. Това е реалното б а в н о време на някогашното село — то именно стои зад бавното време на Йовковия чифлик. Йовков е намерил литературния еквивалент на това реално време, чиито темп и ритъм отекват в темпа и ритъма на чифлишките „мигове“.

Изобщо а д е к в а н н о с т и ц я л о с т н о с т еднакво характеризират този полу-роман, полу-цикъл. Целият опит на Йовков, цялата му чувствителност като художник са били мобилизирани, за да се изгради тази максимално стройна и максимално адекватна структура, съчетаваща епична статика с лиричен трепет, плътна живописна фактура с вътрешна озареност. Мащабът на човека у добруджанския селянин — една задача сама по себе си принадлежаща на идеалния свят на писателя и на съдържанието на творбата — Йовков постига и внушава по начало чрез своеобразната и сложна структура на творбата си.

НОВИ НАСОКИ НА НЕИСТОРИЗМА В СЪВРЕМЕННОТО БУРЖОАЗНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

КРИТИЧЕСКА ОЦЕНКА С ОГЛЕД ТВОРЧЕСТВОТО НА П. К. ЯВОРОВ

Никола Георгиев

1

В заключителната част на изследването си „Зараждане на поетичното произведение“ Жан-Пол Вебер прави следната колкото самоуверена, толкова и знаменателна декларация: „В нашите тематични четения няма нищо, което да напомня за скованите обобщения на психоаналитиците или стилистиците, за техните Едипови комплекси, орални, анални и генитални стадии или пък за техните барокови, класически, романтически и т. н. стилове.“[1] Самоуверена, защото, както ще видим по-долу, резултатите на Вебер малко се различават от фройдистките и защото с лека ръка се отхвърлят и положителните страни в концепциите на „стилистиците“. Знаменателна, защото един представител на най-новото буржоазно литературознание прави опит да скъса или поне декларира, че иска да скъса с двете най-характерно изявени направления в изкуствоведския и литературоведския неисторизъм през първата половина на нашия век.

Стилистизмът на формалистите и „филолозите“ и психологизмът с всичките му ортодоксални и разколнически направления са двата полюса, между които се движат множеството нюанси на този неисторизъм. Това, което ги поляризира, е трансцендирането на художественото развитие извън волята и особеностите на творческата личност от стилистиците и пълното затваряне на детерминационните фактори на развитието в рамките на индивидуалното или „колективното“ подсъзнателно у психоаналитиците. А това, което ги свързва, е изолирането на художественото развитие от класово-икономическото и идейното развитие на обществото.

В тази обстановка френският литературовед и психолог Жан-Пол Вебер обяви, че се е домогнал до подход, който преодолява ограничеността и на стилистиците, и на психоаналитиците.

В „Зараждане на поетичното произведение“ Вебер подхваща старата, подхвърлена още от романтиците идея за ролята на детството и изобщо на инфантилното в изкуството, но я разработва в системата на съвремен-

---

[1] Jean-Paul Weber, Genèse de l'oeuvre poétique. Paris, 1960, p. 506.

ното буржоазно литературознание и психология, със съвременни техни средства и похвати.

Основните точки на тази съвременна инфантилна теория са следните:

1. Творчеството на даден творец, „всички или почти всички негови произведения“[1] са пряк или символизиран израз на спомена за някакво изживяване през ранното му детство. Този спомен не е потиснат в подсъзнанието (отклонение от Фройд), но несъзнателно ляга като главна тема в творчеството му, съзнателно или несъзнателно обогатявана, символизирана (не сублимирана!), „оркестрирана“ в неопределено множество варианти (опит да се примирят Фройд и Адлер).

2. Не само творческият, но и възприемателният процес ведно с цялата същност на изкуството се опират върху инфантилната и бестиалната регресия на индивида. Състоянията на неконтролирани афекти, егоцентризмът, образите, стилистичните тропи, „играта“ с думата и нейната материя (стих, рима, парономазия и т. н.) са общи явления за детето и за създаването, възприемането и същността на литературното произведение. Естетическата емоция не е нищо друго, освен поява на инфантилни състояния в битието на възрастния.

3. Подходът на инфантилната регресия, или както сам Вебер го нарича, на тематичния анализ, дава възможност да се определят основните проблеми на онтологията, феноменологията и гносеологията на художествената литература.

Концепцията си Вебер подкрепя с обилен фактически материал, пробран по-скоро щателно, отколкото безпристрастно от творчеството на осем френски литературни творци — Вини, Юго, Бодлер, Маларме, Клодел, Верлен, Аполинер и Валери. Проникновен наблюдател и широко ерудиран изследвач, на много места той се домогва до интересни, плодотворни съпоставки, които вероятно са новост във френското литературознание. Тук обаче ще се спрем само на теоретическата основа на автора, която за жалост почти обезценява ценността на наблюденията му.

В духа на досега казаното ще започнем с нейния отчайващ неисторизъм. Ако приемем, че всичко друго, казано от Вебер, е вярно, изправяме се пред въпроса защо едно, а не друго изживяване през детството на твореца ляга в основата на творчеството му. Защо например — повтарям ако Вебер е прав във всичко останало — Юго се насочва към преживяването си с легендата за горящата кула с плъховете и като следствие от него се появяват темите на кулите, замъците, пожарите, чудовищното раждане? Съвпаденията с темите на романтизма и на широко разпространения по това време „черен роман“ са така очебийни и пълни, че на базата на всичко, което знаем за социалната и общата художествена организираност на творческата личност, смело можем да кажем, че те изобщо не са съвпадения. Като заобикаля въпроса за подбора на темата — подбор, очевидно обусловен от конкретните обществени и художествени условия — Вебер въвежда в концепцията си хаоса на пълната случайност и я прави вътрешно неустойчива, висяща върху нищото.

Социалната детерминираност, пренебрегвана от Вебер, се проявява още по-очебийно в осмислянето на темата. Сама по себе си какво ни говори например темата на Юго, часовникът, ритъмът, времето у Вини, процесията у Верлен, горчивата гръд у Клодел, удавянето в езеро с лебеди у

---

[1] J. P. Weber, op. cit., p. 19.

Валери? По съдържание тези теми са нищожни, а по обем извънредно големи, така че всъщност те са не теми, а най-общи схеми, които се осмислят и конкретизират в системата на конкретното творческо дело. Наблюденията върху материала, привлечен от самия Вебер, сочат, че осмислянето на темата винаги се извършва в системата на конкретния литературен момент и носи неговия определящ отпечатък; темата на часовника у Вини се осмисля в духа на аристократическия песимизъм, темата на Юго — в идейно-образната система на късния романтизъм, на Валери — в системата на един парнасистки символизъм и т. н. Пред още по-големи затруднения бива изправен Вебер от обстоятелството, че осмислянето на метафизично трактуваната от него тема може да еволюира в развитието на твореца. Както ще видим в следващия раздел, темата на слепотата у Яворов, явление, което френският изследвач без колебание би трябвало да включи в обсега на „тематичния“ си анализ, еволюира в развитието на поета — едно е осмислянето ѝ в „На един песимист“ и „Есенни мотиви“, друго е в „Тома“ „Може би“, „Песента на човека“. Вебер не само че пренебрегва тези факти, но и отива още по-нататък по линията на неисторизма — към твърденията му за историческата изолираност и субективистичния хаос в подбора на „темата“ се прибавя и твърдението за определящата роля на „темата“ спрямо целокупната творческа система на автора.

Марксисткото литературознание никога не е отричало възможността някой момент от детството или по-сетнешния живот на твореца да окаже влияние в сферата на художествената му дейност. Основната насоченост на това литературознание наистина остави в сянка проблеми от този род — едно временно явление, което е на път да се преодолее — но където и доколкото се занимава с тях, то никога не може да излезе от предпоставката, че някаква случка от детството на твореца е в състояние да легне в основата и да предопредели цялото му творческо дело.

Изкуството е човешка дейност и естествено е да се очакват общности между неговите белези и извънхудожествени състояния от всички етапи от развитието на личността. Сходствата, които сочи Вебер (и не само той) между художествеността и инфантилното, са в по-голямата си част основателни, особено що се отнася до звуковата организация на речта и лексикалните тропи, а донякъде и до емоционалните състояния. Въпросът е доколко тези свойства определят същността на изкуството и доколко в изкуството те имат същите функции, същата натовареност, каквато и в детството. По-нататък уместно е да се постави въпросът защо Вебер и съмишлениците му отбягват да говорят за онези елементи на художествеността, които отричат инфантилното и принадлежат на възрастния — способност за създаване на художествена илюзия и излизане от нея, за многопланово, многозначно възприемане на художественото съобщение и т. н. Инфантилната теория в крайна сметка спекулира с неправилни, неизяснени значения на понятията детство-възрастност и, поне обективно, води до деградиране на изкуството, до обезценяване на човешките и обществените му ценности.

В сложния комплекс от фактори, детерминиращи художественото произведение, заема определено, макар и скромно място дори физическото и здравословното състояние на твореца. Това подтвърждават много и много конкретни случаи, а творчеството на много и много писатели не може да бъде изучено и обяснено в своята пълнота без внимателно съобразяване със здравословното им състояние, с телесните им и особено говорните им недъзи. Докъде обаче се простира действието на тези фактори е трудно

да се отмери, поради което към тях се очертават два основни подхода — пренебрежение у едни изследвачи и прекомерно голям интерес и надценяване у други. В съвременното буржоазно литературознание особено настойчиво поддържат първата крайност феноменолозите, а застъпниците на втората са толкова многобройни, че само изброяването им би ни отвело неоправдано много далеч. Един от тях обаче, Кенет Бърк в книгата си „Философия на литературната форма“[1], довежда втората крайност до такава абсурдност и карикатурност и в същото време до толкова характерен за буржоазното литературознание неисторизъм, че ще се спрем с няколко думи на възгледите му като на типичен пример за това, което се върши по въпроса за детерминираността на изкуството на Запад.

Авторът, убеден фройдист, тръгва от теорията на Р. Пейджет за ролята на артикулационната мимика в изковаването на езика, след което продължава с твърдения, че здравословното и телесното състояние на писателя може да има решаващо значение за оформянето на творческия му стил. Заинтригуван, малко по-нататък читателят научава, че стилът на Милтон бил сляп, на Флобер — апоплектичен, на Пруст — астматичен, на Томас Ман — туберкулозен. . . Какво разбира под стил Бърк никъде не обяснява, но по-голямото нещастие е това, че той не отделя и една дума, за да обясни какво значат тия медицински разновидности на стила, неотбелязани в нито една досегашна стилистика. По тази причина и определенията му имат по-скоро куриозен, отколкото научен характер.

Бърк е безспорно прав в твърдението си, че „добрата критика трябва да използува всички възможности“, всички данни, свързани с появата и битието на произведението.[2] Тези възможности обаче далеч не са неограничени, въздействието на отделните фактори далеч не е равносилно и механично в изявата си. Така е и в случая. Връзката между здравословно състояние и стил е толкова опосредствена, усложнена от толкова много и толкова по-решаващи фактори, че да се говори за апоплектичен стил у писател, страдащ от апоплексия, става напълно безсмислено.

Както при ангитетичното пародиране, така и тук въздействието на подобен род фактори се проявява най-силно във външните слоеве на произведението. Особено внимание заслужава например ролята на артикулационния апарат на поета в оформянето на стиховия му стил — податка с изключителни перспективи за развитие в бъдещето. Днес вече никой не се съмнява в това, че тембърът, интонацията, начинът на артикулиране на поета влияе върху стиховата организация на творбите му, допринася за създаването на специфично индивидуални стихови особености.[3] Най-силни и най-интересни са може би тези влияния у поети със затруднен говор — неотдавна например бе доказана връзката между заекването на Хайне и особеностите на стиха му. За българския литературен историк търсенията в тази насока могат да бъдат немалко полезни особено с оглед на въпроса за стиховия стил на Пенчо Славейков. Не някогашнато цинично подмятане „Стихът на Славейков е спънат като нозете му“, а внимателното проучване на влиянието на затруднения му говор може да наведе изследвача на следи, обясняващи една от причините за създаването на своеобразния Славейков стих.

---

[1] K. Burk, The Philosophy of Literary Form, New York, 1957.
[2] Цит. съч., стр. 21.
[3] Характерни примери в това отношение сред съвременните наши поети представляват Н. Фурнаджиев и Ламар.

Преувеличаването на значението на индивидуалните особености на твореца за сметка на неговата социална организираност е характерна слабост на Веберовата и Бърковата концепции, които от своя страна са характерни съставки на преобладаващата част от съвременното буржоазно литературознание. Борбата с неисторизма и субективизма — логически последици от това преувеличаване — е една от основните задачи на марксисткото литературознание, на марксистката идеологическа система изобщо. И тъй като тази борба не може да се води само в теоретически план, тук с оглед на въпроса ще разгледаме един конкретен случай — източници и развитие на темата на слепотата у Яворов — случай, сам по себе си интересен за българската литературна история, а наред с това съчетаващ в себе си елементи от концепциите и на Вебер, и на Бърк.

2

В жизнения и творческия път на Яворов има две особености, връзката между които, макар и да не може да бъде установена с пълна сигурност, обещава да доведе до нови научни заключения. Едната — че Яворов и като дете, и като възрастен е боледувал от очи и е живял със страх от ослепяване; другата — че в творчеството му темата на слепотата се появява с честота, непозната за други български писатели и извънредно висока за европейската литература изобщо.

Разполагаме със сигурни сведения, че в най-ранното си детство поетът е преживял остро очно заболяване, от което замалко не ослепял. Споменът за това — което е и по-съществено — той носи през целия си живот и на него се връща, години по-късно, и в незавършената си автобиография: „До петата година боледувал съм, страдал съм от очи; церили ме и най-после ме занесли на една жена да ме дере с коса; изтекло много кръв, очите ми се подули и едва не съм ослепял. . .“ С това очните патимии на Яворов не свършили. Както свидителествуват запазените документи, пък и мнозина негови съвременници, от очи той продължава да страда хронично и като юноша, и като възрастен. С грижа за очите си той живее почти непрекъснато и я споделя в делови писма (до Н. Найденов от 22. IX. 1905 г.: „тъкмо докарах очите си до един по-добър край“) и в по-интимни признания (писма до Дора Габе: „Подир това пък трябваше да ходя на лекар за очите си“; „А пък тая вечер очите ми горят като посипани с жара“; „Снощи пък пазих очите си“). От своя страна съвременници на Яворов често го описват в спомените си с черни очила, зад които поетът е криел зачервените си, чувствителни към силната светлина очи. Общата атмосфера на безпокойство и загриженост по очите в живота на Яворов се е усилвала от обстоятелството, че от сериозни очни смущения е страдал и един от братята му, когото той води на очни лекари още като ученик, а по-късно и при опита му да постъпи във военното училище.

След подобно разтърсващо преживяване в детството му и при почти непрекъснатата по-сетнешна заплаха да се разболее сериозно от очи логично е да се очаква, че в деликатния психически строй на Яворов може да се породят натрапливи окулофобни мисли, натраплив страх от ослепяване. Затова и не като нещо неочаквано, не и като нещо подлежащо на активно съмнение иде признанието, за което Вл. Василев твърди, че Яворов е направил пред него: „Аз винаги съм живял в страх за моите очи. Така, когато съм вървял по тротоарите, все ми се е струвало, че тенекие-

ните първази под прозорците ще се дигнат и ще ми прережат напряко очите и това ме е карало да вървя по бордюрите".[1]

Към втората група факти — също така обективни, защото се съдържат в текста на творбите му — се отнасят следните: 1. Темата на слепотата е разработена с изключително голяма честота — обстоятелство, отбелязано от Вл. Василев: „на толкоз места в стиховете си говори за слепотата".[2] от Пеньо Русев: „Той има силно чувство за слепота"[3] и др. 2. В сетивната палитра на лирическия субект зрителните усети имат значение по-малко от обикновеното спрямо слуховите и тактилните (допирните) усети — обстоятелство, също тъй отбелязано от някои изследвачи. Според Люб. Русев например в „сетивните възможности за възприятия у Яворов" преобладава „1. динамично-осезателен и 2. акустично- сетивен път на възприятия".[4] а според П. Русев — „Зрителните възприятия в неговото творчество често се изместват от слухови или двигателни и кожни. Вместо да вижда, той чува и осезава".[5] Към тези наблюдения се присъединява и вещият познавач на Яворовото творчество М. Арнаудов.[6]

Любопитно е, че нито един от току-що цитираните изследвачи не е потърсил връзката между тези два факта в житейския и творческия път на Яворов. Нещо повече — един от тях дори категорично я отхвърля с думите: „Пейо Яворов не е бил късоглед"(?)[7] По-внимателният анализ на нещата обаче ни кара да мислим, че в случая случайното съвпадение е много по-малко вероятно, отколкото отношението причина-следствие. Решителни основания за това дават високата фреквентност на темата на слепотата у Яворов, много по-голяма от нормалната, и рядкостта на психофизическото страдание на поета сред литературните творци.

С приемането на тази причинна връзка като достатъчно вероятна всъщност започва специфичната, същинската задача на литературния изследвач. Пътят от психофизическото състояние до художествената структура е сложно опосредствен от влиянията на обществената и художествената среда и литературната наука, ако желае да бъде наука със свой предмет и да стои на общото равнище на марксистката социология, трябва да изследва изявите на тези влияния както аналитично, така и в тяхната комплексна резултатност.

На първо място сложната опосредственост между психофизическата особеност и художествената тема се проявява в различната дистрибуция на темата на слепотата в творческото развитие на Яворов. По обем лирическото му творчество до 1904 г. е по-голямо от творчеството му през следващите шест години и въпреки това в първия период темата на слепотата се появява много по-рядко, отколкото във втория. Неравномерната дистрибуция на темата трудно би могла да се обясни с неисторичния, пряко детерминативен подход на Вебер. За сметка на това пък тя добре се обяснява от концепцията, която приема, че субективното психофизическо детерминиране не е единствен, нито пък основен фактор; че темата, свър-

---

[1] Вл. Василев, Няколко дни от живота на Яворов..
[2] Вл. Василев, цит. съч.
[3] П. Русев, Пейо Яворов. София, 1947, стр. 13.
[4] Люб. Русев, Поезията на Яворов в психологична светлина. София, 1939, стр. 8.
[5] Цит. съч., стр. 13.
[6] Мих. Арнаудов, Психология на литературното творчество, София, 1965 стр. 50.
[7] Л. Русев, цит. съч., стр. 13.

зана с психофизичното, се осмисля от общата идейна и художествена система на твореца, която пък от своя страна в значителната си част е продукт от обективни влияния. Тази концепция, именно марксистката, би могло да се счита за доказана, ако се твърди, че измененията в идейно-художествената система на Яворов влияят върху осмислянето на темата на слепотата. Тъкмо това обаче доказва и беглият преглед на творчеството на големия лирик, и тъкмо тук се крие вторият белег на сложната социална опосредственост в детерминационния процес, с която буржоазни изследвачи от типа на Вебер отказват да се съобразят.

В творческото развитие на Яворов осмислянето на темата на слепотата претърпява изменения, особено очебийни при съпоставка на периода до и след 1904 т.

Основното осмисляне на темата на слепотата в лириката на Яворов до 1904 г. е органическа част от системата на социалните му произведения: слепотата се осмисля като символ на общественото и духовното безсилие на потиснатите маси. Народът-роб „слепее в черна нощ“, а изходът от мрачното положение е символизиран в духа на народническия идеал чрез „проглеждането“:

Иди, иди при него: лъчата всепобедна
на знанията твои — в тъмата непрогледна
там нека възсияй.
Прогледнал, той ще скъса оковите тогава. . .

В непубликуваното по Яворово време стихотворение „Сизиф“ слепотата отново символизира обществената и духовната потиснатост на масите „Народ-Сизиф! И той е осъден да страдай /в подземието мрачно на слепота духовна“.

В същия смисъл, макар и по-отвлечен в социално отношение, се явява темата на слепотата и в стихотворението „Злокобен шепот“: „Светни, о, разум! — Разсей тъмите /ти, слънце властно! Дори слепците /зловещо зинал да видят гроба. . .“

Закономерна съставка на идейн-образната система, която придава социална насоченост на темата на слепотата, е и темата на мрака, тъмнината, „тъмата“, „черната нощ“: „пет века робство, тъмота“, „с тъма покрит е земен рай“, „тъмата непрогледна“, „тъмничний зид“, „в тъмница нека бъда“.[1] и др. В мисленето на Вебер тази тема трябва да се разглежда като обусловена и подчинена от темата на слепотата, като „оркестрираща“ я, според собствената му терминология, докато в логиката на фактите и двете теми се оказват производни от индивидуалната идейна образна система на Яворов и от основните сили на средата, влияла върху оформянето му като обществена и творческа личност.

Слепотата, осмислена в социалното звучене на „Сизиф“ и „На един песимист“, е често срещан патос у дотогавашните български и руски социални лирици — първите учители на Яворов — и обикновен похват за съвременния му публицистичен стил. Това тропово явление се срещу у Ботев, Вазов, Михайловски и особено често в народническата лирика и белетристика. Подобно е положението и в руската литература — от класическата до Надсон, чието влияние върху Яворов е вече безспорно доказано.

---

[1] Очевидно е предпочитанието на Яворов към синонима на „затвор“, производен от „тъмнина“.

Увлечен от идейно-класовите борби на своето време и от техния литературен отглас, младият лирик напълно естествено се подчинява, възприема някои от основните образни похвати на тази сродна нему литература. Социалното осмисляне на темата на слепотата и тъмнината не е изолирано явление у него, разработката ѝ нито количествено, нито съдържателно не е явление, което рязко да го обособява в литературната му среда. Специфично Яворовото е част от една обща обективна организираност и се доразкрива пълно в останалите видове реализация на темата.

Тъкмо те всъщност дават право и за по-категорични заключения относно връзката между психофизическото състояние на Яворов и темата на слепотата в творчеството му.

В лириката на поета до 1904 г. има стихотворения, които не излизат пряко извън интимните преживявания на лирическия субект. Заради преобладаващото в тях чувство на угнетеност, на пареща болка от безизходицата те често се използуват (както се случи и в дискусията преди няколко години) като аргумент в опитите да се омаловажат и дори да се отрекат разликите между лириката на Яворов до и след 1904 г. Всъщност да се тръгне по този път означава в крайна сметка да се въведе темата на слепотата и в литературната история. . . Нито двойката оптимизъм-песимизъм може да бъде достатъчен диференциален признак в дележа на едно сложно многостранно явление като художественото и в частност творчеството на Яворов, нито пък песимизмът му до 1904 г. остава неизменен и тъждествен в по-нататъшното му идейно-художествено развитие. Докато страданието на лирическия субект в периода до 1904 г. по правило стихийно емоционално, оставаше предимно в емоционалната сфера и изживявано с дълбоко чувство на непримиреност, в по-късния период то се рационализира, става част от една сравнително единна философска система и — без това да е парадоксално, — въпреки че неговият драматизъм и напрегнатост се усилва, у „втория“ Яворов то се изживява с философска осмисленост и примиреност, като нещо неотвратимо, а наместа и като нещо желано.

В тези различни системи се осъществяват и различните осмисляния на темата на слепотата. В периода след 1904 г. слепотата в основния брой случай символизира затвореността, отделеността на лирическия субект от заобикалящия го свят, исконната и същностна негова неспособност за познание и самопознание (още един привиден парадокс в самоаналитизма на Яворов), докато в периода до 1904 г. тя се осмисля като в р е м е н н о помътняване на съзнанието в резултат на силно афективно страдание

Духът страдае притеснен,
умът блуждае ослепен. . .

Страданието замъглява погледа на лирическия субект— „очите ти — през погледа ми замъглен — горяха“ и на чудака — „той плахо мята поглед мътен“. В Яворовия контекст по-особено значение придобива дори „угасналият взор“ на заточениците.

Мракът, тъмата и тук са естествен, оправдан от художествената логика спътник на слепотата: „мъгла в душата уморена“, „мракът безпросветен“, „адски мрак“, „адска нощ“, „нощний мрак“, „денонощни тъмнини“ и др. Да се търси пряко детерминационно-генезисно отношение между двете теми и тук, разбира се, е безсмислено.

В сложния комплекс от значения на двете теми към осмислянето „страданието помътнява, заслепява съзнанието и погледа“ се прибавя и по-традиционното осмисляне „светлината (особено често изразявана със „звезда“

„звездица", „зарица") е символ да доброто, надеждата, щастието, а тъмнината — на страданието, угнетеността, неверието". Характерни примери в това отношение са „Нощ". „Заточеници", „Като звездица светла", „Есенни мотиви". У Яворов обаче има и нещо специфично негово, което се проявява още в най-ранните му творби, за да се развие по-нататък като характерен белег на целокупното му лирическо творчество: конфликтът между светлината и мрака се изживява като сблъскване между зрение и слепота, като драматична борба, в която се чувствува физическото напрежение на взирането и болката от затъмняването на погледа; надделяването пък на светлината се съпровожда и изразява с едно също физически усетимо чувство на проглеждане, прозрение в мрака. „Есенни мотиви" и особено „Мечта" и „Като звездица светла" са най-очебийните носители на тази черта в лириката на ранния Яворов. Мимолетната поява на месеца и скриването му „безследно в тъмите непрогледни", появата на любимата пред погледа и скриването ѝ, съпроводено със стона „изгубих те" и последвано от „мъчително съмненье в мощта на светлината", и усещането, че тъмнините са станали по-гъсти — тези основни елементи в структурата на стихотворението „Като звездица светла" логично се допълват от лирическата ситуация в „Мечта": лирическият субект е неуверен, че е видял своята любима („Заклел се бих— видях те! Ала насън ли беше. . ."), която се е явила пред погледа му като мираж на бедуин и която той сега „сякаш съзира" изправена до себе си. Както се вижда, в тези стихотворения наред с образите на заслепяването и проглеждането, прозрението се проявяват наченки и на друг тематичен елемент, комуто по-нататък предстои широко развитие: темата на зрителната измама, на духовната и физическата фатаморгана. Скокът от наченките на тези теми до развитието им по-късно обаче е голям — твърде конвенционалната разработка в първия случай много се различава от пряко халюцинозните изживявания и от осмислянето в духа на гносеологическия скептицизъм и солипсизма в периода след 1904 г. Свързва ги обаче и нещо много здраво и много яворовско — изостреното, органна, телесна усетност.

Двете привидно отричащи се твърдения — лириката на Яворов е най-органната, най-телесната в българската литература и лириката на Яворов е психологически най-аналитичната, най-проникновената, най-метафизичната в българската литература се отнасят с еднакво основание към това забележително творческо дело. Привидното им противоречие се снема от забележителното майсторство на поета да превръща органните и телесните усещания в знакове на най-изтънчени, бих казал най-безплътни психически движения. Една от изявите на този изключително умел преход от „плътното" към „безплътното" е и начинът, по който Яворов разработва темата на слепотата.

Пътят, който поема идейно-образното развитие на Яворовата лирика след 1904 г., създава по-благоприятни възможности за разгръщане на темата на слепотата. И тук именно тя се проявява в честота, даваща право на изследвача да прави по-категорични изводи за връзката между психофизическото страдание на поета и този елемент в творчеството му.

Преди всичко темата на слепотата се вгражда в общата гносеологическа, по-точно агностическата концепция на лирическия субект в една значителна група произведения. В напрегнатата диалектичност, която владее лириката на Яворов, скепсисът към познавателната възможност прераства в метаскепсис, в скепсис спрямо скепсиса. Това не е картезианският, не е дори юмисткият скептицизъм, това е берклианският солипсизъм и абсолютен

релативизъм. Релативизират се основните философски категории време и пространство[1] и се стига до пълен отказ от употребата им като значещи понятия не само за обективни, но и за субективни същности. Относителният скептицизъм на твърдението „зная, че не зная“ се абсолютизира в „не зная дали зная, дали мога да зная“:

Не знам аз дали слънцето изгасна,
не зная дали ослепях: не знам
света ли е изгинал. . .

Скептичният определител „може би“ стои не само пред вярата в светлината, но и пред възможността на лирическия субект да я почувствува:

И аз все чакам! Ето векове
изминаха как гледам в тъмнините.
И аз все чакам! Ето ветрове
до кървав плач ме шибат по очите.
И все повтарям: може би. . .
Аз чакам слънцето и слънчев блясък,
с счи покрити вєч ст прах и пясък,
и сляп отдавна! — може би.

В „Песента на човека“ тази линия в Яворовата лирика получава най-завършен и най-внушителен израз. Човекът, вечният и абсолютен човек, се самопредставя като „слепец пробуден, сляп от века и навек“, „в тъма и сам“, невиждащ посоката на своя път: „близки и далечни /предели аз не виждам сред размаха свой“. Впечатлението за ослепеност се усилва от изострената слуховост — един много характерен за Яворов похват на лирическия субект, който, движейки се сякаш опипом, напрегнато се вслушва в долитащите до него звукове. По този начин големият майстор не само долавя една характерна черта в психическия свят на слепеца, но и парадоксно задълбочава трагизма от ограничеността на познанието:

Из хаосите явствен се обажда
към мене нечий родствен зов.
През тайната на димните потоци звездни,
кръз ужаса на гробно млъкналите бездни,
заслушан аз минавам, — бди тревожен ум. . .

В последната строфа, една от най-забележителните изяви на песимизма в световната литература, относителната ограниченост на човешкото познание е абсолютизирана с титаничната замашност на едно могъщо творческо въображение:

И може би в безкрая гоня аз граница,
с напразно вярван сън за бъдеща зорница —
слепец пробуден, сляп отвека и навек. . .
И може би в заключена тъмница
от своя зов аз слушам ек.

В мрака и в безкрайната сива далечност, които поглъщат лирическия субект, надеждите за познание лягат върху окото: окото се напряга болезнено, впива се, то поставя въпросите и от него — напразно! — се очаква отговорът:

---

[1] Например: „Любов, всегда заслушана тревожно,/дали то не е от миналото ек/отхвърлен в бъдещето недогледно?“, „из бъднини те идат. . . неизживените ми дни“, „далече/цял век далече са от мене/ миражите на вчерашния ден“, „и всеки миг умира също някой свят“‘ не зная време нито цел“, „що е ден и мрак“. . . Вж още: „Шепот насаме“ — III, „Нирвана“, „Духът на въжделението“, „Песента на човека“. В първите два цитирани примера Яворов се доближава до някои съвременни концепции за космическото време и пространство. . .

Неволно пита взор посоките далеки. . .

А ето и върха! Надоле окото
напразно през облак ще дири простор,
отгоре еднакво далеч е небото,
загадка бездънна за слабия взор. . . .

и в океан мъгла се взирам и страдая
кам тебе устремен. . .

пред радостите скръб ще избера
до смъртен час за тебе да блуждай окото. . .

все туй скиталчество из път,
на който не съзирам края
и поглед вечно устремен
напред към утрешния ден,
без там пристанище да зная.

ден взора ми лови, нощ думите ми граби. . .

И впиваме ний поглед безнадеждни,
и тръпнем пред догадките си здрачни.

С подобен образен похват е изразена дори заблудата в любимата: „Зле видял, веднъж ли с радост спрях, та в мъка нова/да тръгна пак."

Погледът не дава отговор, погледът е безсилен. А неспокойният лирически аз продължава да търси, да иска, да се движи. Така темата на слепотата се споява в здрава образна структура с темата на безпросветното лутане, тъй характерна, тъй същностна за лириката на Яворов след 1904 г., разработвана в „Евреи", „Идилия", „Без път", „Надолу, все надолу", „Аз страдам", „Копнение" и в много други стихотворения. Във всички тях слепотата се подсказва повече или по-малко косвено, както е например в стиховете: „веднъж ли съм се спъвал в съсипни, залутан из среднощни тъмнини?" а в „Идилия" дори пряко се назовава:

Прах, олелия. Навалят
уроди, орда безока ...
. . . . . .
тътне земята в тъмите.
. . . . . .
махат Кихоти безоки
копия-тръсте, камиши. . .

В лириката на Яворов — защото това е именно лирика, а не философска система — има стихотворения, в които неведението, мракът и безнадеждността не са представени като исконни, „отвека и навек", а като нещо настъпило, дошло впоследствие. И в трагизма на това настъпване отново прозвучава темата на ослепяването, съмняването, „затмението":

Огън в огнище угасна,
сънен мрак навява сън. . .
. . . . . .
Да отворя на денят? —
Стар съм, гаснат стари сили,
ослепяха и очи. . .
Аз не виждам тук лъчи!

Така е и в „Маска": „Беше ден, /свалих аз маската му и пред мен/ въздъхна нощ и вече се не съмна", и в „Истината": „изчезна свят и светлина", в „Майчина любов" и в много други стихотворения. Значението „нещастието, ударът заслепява" участвува като семантичен елемент във всички тези ос-

мисляния на темата, но за разлика от периода до 1904 г. емоционалният план се допълва от трагизма на непознаваемостта.

След като цитирахме някои от по-характерните пасажи от стихотворенията на Яворов, ще се върнем на твърдението, че в лирическото творчество на поета тъмнината носи не само традиционния конвенционален смисъл. Както всичко в това творчество, и тя се изживява с свръхнапрегната чувствителност на лирическия субект, в пряк допир с неговия телесен и душевен свят. Извън традиционното значение на символа „тъмнина" налице е изживяването ѝ като слепота или ослепяване, като болезнена борба на окото с мрака.[1] Честите преходи между външната тъмнина и тъмнината в окото, слепотата са израз не толкова на колебания във философската система на автора, колкото на усилията му да снеме границата между обекта и субекта, да субективизра обективното и да обективизира субективното. (Твърденията, че в лириката на Яворов след 1904 г., движението е еднопосочно, само от обекта към субекта, се опират на откъслечни цитати, най-вече от „Песен на песента ми", а не на цялостната му идейно-художествена система.)

Същата изострена органна чувствителност откриваме и в осмислянето на темата на светлината. Яворов е не само поет на нощта и тъмата, той е поет и на жадното рвение към светлина. Изразът „но копнея аз за светлина" стои в основата на цялото му творческо дело, а отделни стихотворения, например аполоновските[2] „Да славим пролетта" и „Молете неуморно", са изцяло химни на „всеобличителния светлик". Тъкмо този копнеж по светлина и постигането ѝ са въведени със същото майсторско прикокновение в усетите и изживяванията на лирическия субект. Победата на светлината — това е неговото проглеждане, прозрение, снемане на превръзката от очите (вж. дори израза „ти на очите ми превръзката на заблуждението сне и ги прости"). Общото название „Прозрения", с което Яворов обединява една трета от лирическите си творби, идещи след „Безсънници", се осмисля в целокупния контекс на творчеството му тъкмо в това единство на физически зрителното и символното, а „Мининиите" стихотворения — ядро на цикъла — го подкрепят най-пълно.

В едно от тях просветлението е изживяно като сладостен лек за измъчения дух и поглед:

И с вяра ще разкрия аз прегръдки,
загледан в две залюбени очи,
и тих ще пия техните лъчи, —
ще пия светлина, лечебни глътки.
И пак ще се обърна просветлен
света да видя цял при ярък ден.

Това осмисляне на просветлението обаче не е единствено, нито дори господствуващо в системата на Яворовото лирическо творчество. По-значително място заема песимистичното разрешение, при което просветлението се изживява парадоксно с повторна поява на темата на слепотата. Сляп за тъмнината, лирическият субект живее в неверие, че ще може да понесе блясъка на щастието и истината, в страх, че те ще заслепят слабия му взор. В стихотворението „Пред щастието", имащо в лошия смисъл на думата експромтен характер, срещата с щастието е видяна така:

---

[1] От нецитираните досега примери ще отбележим като характерен и следния: в стихотворението „Далеко си", след като се казва, че мечтата с „ръце е закрила взор", „с ръце е закрила пламнали очи", иде въпросът „кой булото на мрака ще разкъса?"

[2] Писани почти едновременно с „Месалина" и „Сафо", тези стихотворения носят интересни сходства и в съдържанието, и в стила си с омировите химни на Аполон.

И ти пред мене ще застанеш. . .
. . . .
в звезди, сияйно-непонятно. . .
. . . . . .
От блясък аз ще ослепея,
и навсегда ще да закрея. . .
. . . . . .
И сляп ща тебе похаби. .

В логиката на това развитие щастието се превръща от „ангел“ във „вампир“, от „радост“ в „горест“, без обаче да престане да бъде, в духа на Яворовия дуализъм, едновременно и едното, и другото.

Същото осмисляне, само че със значително по-голяма художествена организираност, лежи в основата и на стихотворението „Възход“. Вълшебното сияние на зората след ужасите на бурната нощ здраво се сплита с усетите и изживяванията на лирическия субект в неговото проглеждане — колкото блажено, толкова и мъчително:

— Посред вълните морски в шемет мудно
проглеждам аз. Вълшебно грей
зора след бурна нощ. В душата чудно
прониква утрен лъч.

По-нататък двойнствеността „колкото блажено, толкова и мъчително“ се разгръща и прозвучава във финала на стихотворението като основна и завършваща негова тема:

. . .Сияние вълшебно — и слепея.
Ни облак в пламнал небосвод
за миг да те притули. И не смея
пред твоя гордия взход
миг поглед да открия. . .И слепея.

В стихотворението „Ще дойдеш ти“, стоящо на границата между „Безсънници“, и „Прозрения“, двойнственото отношение към светлината и просветлението е част от Яворовия скептицизъм спрямо възможността и смисъла на инък жадуваното щастие, изразен и тук, в поантата на творбата, с обикнатото от поета схизофрениране (раздвояване) на лирическия субект.

ще дойдеш ти, спасител-ден.
И в умиление тогаз —
безплътен дух — ще плача аз
самси над своя труп студен. . .

Денят е носител на светлина, по-точно неговата същност е в светлината:

Ще дойдеш ти, спасител-ден.
Разметнал пурпур и лъчи,
към вечността повил очи,
зора ще зазориш над мен.

И ето че същият този носител на светлината, жадуван и очакван, ще запази, ще заслони взора на лирическия субект от ослепителната светлина, т. е. от самия себе си:

Ще дойдеш ти, спасител-ден.
Ще пламне тъмен кръгозор,
ала засенил моя взор
ще бдиш ти царствено над мен.

Един крайно интересен от художествено-психологическа гледна точка парадокс, напълно естествен, обоснован, логичен в системата на Яворовата лирика в периода след 1904 г.

В досегашното ни изложение, приемливо или не като трактовка, има поне един безспорен факт — темата на слепотата у Яворов в количествено и съдържателно отношение представлява особен, рядък феномен, за българската, а и за чуждестранните литератури.

Търсенето на предпоставките на това явление изправя изследвача пред алтернатива с важни методологически последици.

Едното разрешение би включило в апарата си понятия като болестно състояние, натраплива идея, луминофобия и — нищо повече; би изучило със завидна скрупульозност всчки данни за болестта на Яворов и след това би ги съпоставило пряко с отделни пасажи от произведенията му: би изтъкнало обстоятелството, че Яворов често е носел тъмни очила, за да предпазва очите си от силна светлина, и би извело като пряк луминофобен продукт осмислянето на просветлението, като в добавка на това би привлякло още примери: изживяването на ослепителната светлина в „Часа на синята мъгла“, репликата на Христофоров, с която той моли да спуснат завесата, защото слънцето греело много силно, а тъй също и обстоятелството, че в лириката на Яворов затварянето на очите по правило се осмисля като успокоение, като блажено отпускане в щастието.[1] И толкова. И че това би станало тъкмо така, можем да твърдим с голяма сигурност по простата причина, че то наистина с т а в а , става нерекъснато в определени изследователски кръгове на Запад.

Първото разрешение колкото и привлича, толкова и отблъсква със своята елементарност. Само по себе си леко, занимателно, куриозно, дори с привидна научност, то оставя извън обхвата си цялата сложност на социално обуславящия механизъм и на прехода от нехудожествени в художествени състояния. Неговата ограниченост поражда необходимост от нови търсения, които носят по-малко ефектни куриозитети, но затова пък по-голяма научна удовлетвореност.

Второто разрешение се стреми да проучи сложната и разностранна съвкупност от фактори, влияли върху реализацията на темата на слепотата в творчеството на Яворов. Без да губи за момент от погледа си цялото, то може да тръгне от частно-субективното и да се разгърне върху все по-широки, все по-обществено обективни, взаимно допълнящи се и взаимно обясняващи се сфери — примерно в следната последователност.

1. Психическият строй на Яворов е крайно чувствителен, лабилен, склонен към потиснати, астенични изживявания. Данните за старите Крачолови и за някои от техните деца (особено показателна е трагедията с Никола) подсказват наличието на наследствени елементи и на обща семейна атмосфера, влияли върху тези психически черти на поета.

2. Халюцинациите, от които Яворов страда и като дете, и като възрастен, вероятно са повлияли върху схващането му за отношението между човешкото познание и света и са изострили вниманието му към „свръхестествените“ пътища на познание за сметка на подронената вяра в пътищата на материализма.

3. Споменатите психически особености и семейната атмосфера създават предпоставки за известна склонност към мистични настроения.

4. Идейната криза у Яворов в първите години на века подхранва субективните задатки, които той носи. Част от по-нататъшното му идейно

---

[1] Например блаженото замиране в любовта: „Ах вечер замечтана очите ни закрива . . .“ или пък нирванното успокоение: „Денят издъхна вече и не свети, — /да затворим взор!“

развитие като лирик показва интересни типологични сходства с твърде интензивното развитие на интуитивизма, ирационализма, махисткия субективизъм и мистицизма в тогавашната буржоазна философия и идеология изобщо, а проучването на интересите му, на заниманията му, на книгите в библиотеката му доказва, че сходствата са не само типологични, но и контактологични. В цялото своеобразие на идейното развитие на Яворов действуват закономерности, общи за определена част от българската, а и от европейската интелигенция.

5. Тези закономерности действуват по-пряко и по-решаващо чрез литературните влияния върху Яворов. Особено интересно за нас в случая е въздействието на песимистично-мистичната и по-специално метерлинковската насока в тогавашния символизъм.

За творчество, създавано с дълбоко осъзнат стремеж към оригиналност[1], е наистина трудно да се посочат отделни ясно изявени влияещи автори. Известно изключение, вече безспорно доказано от нашата литературна история, прави Метерлинк. Сам Яворов не крие симпатиите си към този водещ представител на мистичния и агностичния символизъм, като дори — нещо изключително за него! — превежда по вътрешни подбуди девет Метерлинкови стихотворения. (Всички други преводи на лирически произведения, незначителни на брой, Яворов прави поради стечение на външни обстоятелства: няколкото превода на Гьоте и Ленау са извършени по молба на Б. Пенев и Мих. Арнаудов, а преводът на Л. Акерман — за да се предотвратят евентуални съмнения в оригиналността на „Песента на човека".)

Първото, което се хвърля в очи от творчеството на Метерлинк с оглед на настоящето изследване, е, че широко прилаган образен похват за изразяване философско-художествените му концепции през първия период от творческото му развитие, т. е. периодът, влиял върху Яворов, е с л е п о т а т а .[2] Слепи са извънредно голям брой герои на ранните му драми — целият персонаж на драмата „Слепите", старецът от „Неканената", крал Аркел от „Пелеас и Мелисанда" и др; „слепи" ситуации, ситуации на невиждане също се срещат, и то като основни, в множество пиеси — „Вътре", „Момичето Малена" и др.; за слепота, невиждане, ослепяване, заслепяване също се говори извънредно често — дори изворът, в който Мелисанда изтървава пръстена на Голо, се нарича Изворът на слепите. . .

В това значително множество реализации на темата на слепотата у Метерлинк се проявяват две основни осмисляния. Първото — човешкият род е духовно сляп, лишен от възможности за познание и себепознание, безсилен във вълните на тъмни, непознати стихии („Слепите" и др.); във второто, неконсистентно спрямо първото, характерно се изразява сърцевината на Метерлинковия мистицизъм: физическите пътища за познание, зрението, по-скоро отдалечават, отколкото приближават човека към същината на света, слепецът и детето стоят по-близо до загадката на нещата, отколкото зрящите и изкушените от вярата в яснотата и нормалната им познаваемост (старецът от „Неканената", крал Аркел и мн. др.). Сходствата между първото осмисляне на Метерлинк и Яворовото са значителни, докато при второто, както ще посочим по-долу при анализа на темата на слуховостта, са само частични.

Въпреки че в контактологичната връзка между белгийския и българския автор не може да има никакво съмнение, сходствата им по отношение

---

[1] За този си стремеж Яворов открито говори пред анкетиращия го Мих. Арнаудов.

[2] Изобщо слепотата е любим символ на ранния Метерлинк. — Морис Метерлинк, Пьеси. Москва, 1958, стр. 12.

на темата на слепотата трябва да се отнесат предимно на типологическа основа. Типологично е развитието на мистицизма и агностицизма, типологична в своята естественост и близост е и асоциацията със слепотата. Това потвърждават някои елементи от развитието на европейската литература до Първата световна война, а и определени страни от по-сетнешното развитие на Т. Траянов, Д. Дебелянов, Н. Райнов, Н. Лилиев и други български автори.

Разбира се, влиянията и сходствата не могат сами по себе си да дадат изчерпателно обяснение — и най-малко в случая с Яворов.

Темата на слепотата нашият голям лирик разработва по специфично свой, „яворовски" начин, най-характерен белег на която е искрената, пряката, изживяната усетност. Вместо не особено искрено изразяваната тезисност на Метерлинк — пряко навлизане в човешкото страдание с физическите му и нравствените му болки, вместо отвлечената и условна символика на белгийския автор — изобразяването на страданието в неговата трагична динамика, в сложната му комплексност, започваща от елементарни физически усети и завършваща с най-изтънчени душевни движения. Тук се крие и един от източниците на голямата художествена убедителност на този род Яворови стихотворения и на устойчивостта им като художествени факти дори сред читателска публика, която не ги приема като концепция. Това (в огромното мнозинство от случаи) изстрадано страдание е един от фактите, които изискват по-внимателен, в смисъл по-диференциран подход към изкуството, което най-общо наричаме упадъчно. (Принципно излишна, тук все пак ще отворя скоба, за да напомня, че в настоящето изследване се разглеждат само определени страни от определени Яворови стихотворения — слепотата и свързаният с нея песимизъм, агностизъм и мистицизъм — които далеч не са единствени свойства в лириката му след 1904 г. и още по-малко в лириката му изобщо.)

При тези обстоятелства — голяма честота на темата на слепотата и изострена органно-зрителна чувствителност — включването на зрителната психофизическа особеност на Яворов в системата на гореизброените фактори става въпрос не само на възможност, но и на необходимост. Включване, но именно в системата и то, както сочат типологичните и контакто-логичните дирения, като подчинен фактор, като фактор, който изостря, нюансира, но не предопределя разработката на темата. Въпреки че подобно твърдение е безсмислено, поради недоказуемостта си, ще си позволя да предположа, че при други исторически и идейни обстоятелства темата на слепотата в творчеството на Яворов би имала и други количествени и качествени признаци, а може би изобщо и не би се появила.

Необходимо е да се отбележи, че към подобни случаи някои литературоведски направления подхождат с трети вид подход — пълна незаинтересуваност към факти от психобиографично естество. С какво допринасят, разсъждават те, към усилията ни да проникнем в художествената същност на дадена творба, тези или онези факти от житейската участ на автора ѝ? С какво се обогатяват знанията ни за изключителната художествена сила на Яворовата лирика, ако към тях прибавим и факта, че поетът е страдал от очи и от натрапливата мисъл, че може да ослепее?

Антипсихобиографизмът, пропагандиран най-активно от феноменолозите (Ингарден, Хартман, Кайзер) и екзистенциалистите (Емил Щайгер), има основания, но само доколкото се явява естествено противодействие на увлечението по своя антипод, което се разрази в европейското литературо-

знание от Сент-Бьов до към Първата световна война, увлечение за сметка на интереса към такъв принципен литературоведски проблем като проблема за художествената същност. Взет сам по себе си обаче,той е също така краен, с принципно същите вредни последици.

Преди всичко литературната наука не се изчерпва с прякото (доколкото това е възможно?) навлизане в художествената структура на произведението. Проблемите на творческия и литературноисторическия процес са също нейни, и то важни съставки, които от своя страна изискват щателни психобиографически изследвания.

На второ място идат изискванията на така наречения прагматичен аспект на художестеното произведение. Вярата на феноменолозите, че онтологично хуожественото произведение представлява затворен в себе си чист интернационален свят (Ингарден), затворена в себе си структура (К. Хамбургер), която живее като такава и в себе си (В. Кайзер) се оказва несъстоятелна под напора на фактите за знаковата и общественокомуникационната същност на художествената литература. Преводът на художествения знак е наистина сложен процес — превод в многозначна и многопланова система (Огнянов и множеството подобни реални Огняновци), но все пак превод, който се извършва на базата на познаването на езика в неговата нехудожествена функция и в съотносимост с познанието на реалния свят от възприемащия. Оттук и предварителната подготвеност, осведоменост на възприемащия за такъв съотносим превод става абсолютно необходимо условие за протичането на художествения процес, за битието на изкуството изобщо.

Действителността от индивидуалния опит на автора е само малка част от обективната действителност, спрямо която се съотнася художественото съобщение, и предварителното ѝ познаване не може да бъде conditio sine qua non за пълноценното възприемане на произведението. Тъй например, за да възприема адекватно „Страданията на младия Вертер“, не е от фатално значение това, че може да не зная нищо за сърдечните романи на Гьоте във Вецлар и Франкфурт и за самоубийството на бедния Ерузалем; нито пък при четенето на Ботевото „На прощаване“ трябва непременно да зная, че стихотворението е писано в навечерието на неосъщественото преминаване на Дунава с бунтовническа чета. Груба грешка бих направил също така, ак възприема тези произведения единствено като израз на личните преживявания на авторите им — престъпление към многозначната обобщителност на художествената литература — и след това сведа художествения анализ единствено до изследване на връзките между житейската ситуация и произведението. В същото време обаче познаването на тази житейска ситуация обогатява собствения им жизнен опит, необходим за адекватното възприемане, и — което е много съществено — обогатява го с твърде решителен, концентриран удар. И именно в това отношение психобиографизмът има място, макар и не решаващо, в системата на литературната наука.

Данните от психобиографично естество подпомагат в известна степен дори структурния анализ на творбата. Те изострят вниманието на изследвача към някои съдържателни връзки и взаимоотношения между елементите, които в друг случай биха могли да останат и незабелязани. В случая с Яворов например това се тнася не само до количествената и качествената страна в разработката на темата на слепотата, но и до сложните ѝ връзки с останалите елементи на произведението. Ето защо и задача на тази част от изследването е не само да отбележи и анализира темата на слепотата в творчеството

на Яворов, но и да проучи мястото ѝ в някои от сложните структурни отношения с останалите елементи на произведенията.

От най-близките, най-съседните от тези елементи тук ще разгледаме темата на слуховостта и свързаната с нея тема на преградата, темата на очите, а така също въпроса за колорита в лириката на Яворов.

Психологическата статистика сочи, че по зрителен път човек получава около 85% от общото си количество информация за действителността. В лириката на Яворов това съотношение е явно нарушено в ущърб на зрителния и в полза на слуховия и тактилния канал. Вече посочихме отделни случаи на негация на визуалните възприятия, но те са само част от едно значително по-голямо множество. Активна негация на визуалното има още в „Нирвана“ — „но в тях се не оглеждат небесата звездни“. „над тях се не навеждат хоризонти мрачни“, „бездънни“, „безбрежни“; има я още в „Чудовище“, „Сфинкс“, „Видения,“ „Към брега“. . . В останалите стихотворения зрителните възприятия са застъпени значително по-слабо от нормалното, а в „Майска вечер“, „Среднощен вихър“, „Насаме“, „Евреи“ и много други са сведени до минимум.

За сметка на това аудитивното начало заема дял, значително по-голям от нормалното. Така големият майстор постига не само проникновено вникване в душевния мир на слепеца, но и нещо повече — богатите слухови възприятия парадоксно усилват чувството за бедната и ограниченост на зрителните. Най-характерен пример в това отношение е „Песента на човека“, а така също и стихотворенията, изразяващи мистичния агностизъм на символистите. Мистичното, непознаваемото е невидимо, но слухово осезаемо:

и нечий шепот в странен полусън. . .
На вечността свещените завети
огласят явствено простор.
Наяве и насън един болезнен вик
години ми е бил загадка нерешима.
Но кой е той. . . но кой си Ти, не зная.
Тъй явно шепнеш ти! Кога ли те не чух
над мене — или в мене — трезвен дух!

Подчертано засилен е аудитивният елемент за сметка на зрителния в стихотворенията „Благовещение“, „Сфинкс“, „Пръстен с опал“ (забележи: „и чуя аз в нощта на тъмни окаянства“), „Не бой се и ела“ (подобна ситуация), „Тома“, „Към брега“ („загадъчни ръмежи“, „камбани погребални“, „тътне из простора“, „женствени възгласи досягат моя слух“, “задавен плач“ и т. н. и т. н. до края на стихотворението), „Майска вечер“, „Призраци“, „Среднощен вихър“, „Славата на поета“ и др.

Знаменателно е също и обстоятелството, че слухът по-често е носител на приятни, отколкото на неприятни изживявания, или с други думи по линията приятност-неприятност слух и зрение в лириката на Яворов се намират в обратно пропорционално отношение. Особено характерни примери тук са „Може би“ („една вълшебна корда в тишината“), „Благовещение“ („мелодия вълшебна през нощта лелее и приспива мисълта“, и „празничен се носи звън“), „Ще дойдеш ти“ („с вестително протяжен звън, по-тих от песен в утрен сън“ — срв. със зрителните изживявания в същото стихотворение), „Родина“ („що най-напред погали моя слух“), „Майска вечер („мечта на мечтата се нежно обажда“). . .

Както се вижда, темата на слепотата влиза в сложни отношения с останалите елементи в структурата на Яворовите творби, които я обосновават, уплътняват, доосмислят, или с една дума, правят я неделима част от сложна

единна идейно-художествена структура. Пред очите на изследвача, тръгнал по този път, се разгъват част от нишките на художествена тъкан, изплетена с умение, на каквото е способен само голям поетически талант. А по този път в случая можем и трябва да отидем и по-нататък.

В структурата на Яворовата лирика особено значение добива ситуацията „разговор през преграда", разговор без лирическите герои да се виждат и свързаната с нея тема на преградата.

Първият вариант е ясно изразен само в две стихотворения — „(Павлета делия и Павлетица млада"), където връзката с темата на слепотата е случайна, и в „Тома", където тази връзка е очевидна и безспорна.

По-многократно реализиран и структурно по-съществен е вторият вариант — темата на преградата — преминаваща през цялото лирическо творчество на поета, с различни осмисляния, в които като в миниатюра се отразяват извивките по неговия сложен път.

Темата на зида например е разработвана и в 1986, и в 1905 г. В единия случай това е тъмничният зид, който скрива от погледа (на това набляга и Яворов) ужасните тайни на тъмницата, на тиранството; в другия случай зидът крие енигмите на странното чудовище, „обзидано в тъми", загадъчния абсолютен порок, към който лирическият субект се стреми с бодлеровска жадност и любопитство.

Завеса отделя — наред с другите тъмни сили — влюбения ковач от хубавицата. В първата, по-битовата част на поемата, това е „пердето", а във втората част, носена в по-романтичен план, — „завеската": един случай на умело боравене със стилистичното богатство на езика. Завесата е не само и дори не толкова символ — тя е преграда за „буйопламенния поглед" на момъка, „Боляркинята" —

като в треска там завеска
бърже отвалява.
А отсреща я посреща
с поглед буйнопламен
млад мемчина юначина. . .

От преграда за любовния копнеж, изживяван емоционално, по-късно, „В часа на синята мъгла", завесата се превръща в символ, философски символ на уединяването и изолирането, на духовната и физическата смърт на лирическия субект: „Но на прозореца завесата пред мен /да падне чакам аз. . ."

Към синонимните реализации на темата на преградата се отнася и появилата се след 1904 г. „ледена стена", „стъклена стена", „ледена кора", която огражда лирическия субект и помътнява погледа му към света. Така е в „Ледена стена", так е и във „Видения":

Небе — куршумена безкрайност — отразено
през ледена кора в куршумени води.
Самотен коленичил на леда, смутено
през него гледам аз: ни слънце, ни звезди, —
ни ден, ни нощ, безцветен здрач, — мъгла. Безцветни. .

Здраво свързана с темата на слепотата у Яворов е и темата на очите. Едни от вечните спътници на лирическата поезия, очите играят важна и специфично яворовска роля и в творчестовото на големия наш лирик. Не разполагам с данни за честота на тази тема у другите автори, но все пак ще се осмеля да твърдя, че поне в нашата литература няма автор, който така пълно да заслужава прозвището поет на очите.

Специфично яворовското, за което споменахме по-горе, се състои не толкова в честотата на темата на очите, колкото във връзката ѝ с темата на сле-

потата, в отслабената конвенционалност и в засилената органна усетност на окто.

Вече посочихме някои от случаите на пряко участие на очите в осъществяването на темата на слепотата, поради което направо ще преминем към останалите елементи на тяхната богата семантична натовареност.

В лириката на Яворов очите са един от изразителите на почти цялото богатство на душевни състояния и преходи у лиричния субект. При това показателно е, че в периода до 1904 г. очите са по-често носители на красота, сила и бодрост, отколто на безсилие — обратно на периода след 1904 г. Така например: „поглед буйнопламен", „нежно към бръшлян поглежда", „очите две звезди под вити вежди", „любовно през прозореца поглежда", „огън поглед тук не впивай", „че гори ме твоя поглед", „блесна орлов поглед", „две очи засмени", „да бяха огън елмази твоите черни очици", „две очи засмени под гайтани вежди", „мълния свети в очи накървени"; и обратно: „погледа ми замъглен", „поглед мътен", „взор уплашен", „угаснал взор", (болезнено) „пламнали очи".

След 1904 г. очите стават средищна точка, в която се сблъсква жаждата за красота и светлина със силата на мрака, незнанието и слепотата. Към първата страна наред със задушевния химн на „двете хубави очи" идват още: „Вълшебница" („пленена душата ми е в тихи две очи"), „Ела" („очите ти са звездни небеса"), „Блян" („ще радваш моите очи"), „Майчина любов" („но ето всичко оживява вдън твоите очи", „всичко засиява от бликнали лъчи, на твоя поглед от лъчите"), „Ще бъдеш в бяло" (вж. цитата по-горе), „Да славим пролетта" (светлосините очи на слънцето, „за тебе грее моя поглед", „погледа грабливи"), „Сафо" („поглед в погледа бездънен", „в тъмен взор светкавици внезапни"), „Възхожда тя" („Очите ми са в нея приковани, аз жадувам нейните лъчи").

Без да повтаряме посочените вече случаи на участие на очите в темата на слепотата, мрака и страданието, ще допълним само неотбелязаните: „змия желтоока", „божии прашни клепачи", „надеждата ми светла с угаснал взор" (образ, присъщ и на младия Яворов), „ад бездънен от погледа й зее", „погледите мимолетни", „мъртвешки лъсък в хлътнали очи", „с коварство притаено в поглед без лъчи", „погледи смутени".

Тази характерно изразена антитеза в двете осмисляния на темата на очите е всъщност част от общата антитеза, която разделя и същевременно обединява целокупното лирическо творчество на Яворов в периода след 1904 г. Както многократно е било изтъквано и както сочат извършените по-горе анализи с оглед на темата на слепотата, в отделни Яворови стихотворения доминира едната или другата съставка на тази антитетична двойка, поради което ограничаването на изследвача само в този тип стихотворения би го довело до крайно едностранчиви изводи. Индивидуалното, взетото само по себе си стихотворение е в определена степен литературоведска абстракция; затова и в определена степен може да се каже, че няма Яворово стихотворение, а има стихотворение, обособено от своя контекст, целокупното Яворово лирическо творчество, тъй както може и трябва да се каже, че няма Яворово творчество само за себе си, а има творчество, част от един огромен литературен процес. В този ход от мисли за относителните граници на произведението и творческото дело, разглеждайки идейно-художествените принципи на Яворовата лирика след 1904 г. в нейната целокупност, стигаме до извода, че макар и отделни стихотворения да изразяват последователно проникновени, общочовешки философски тези, разгледана именно в своята целокупност

тая лирика не се подчинява на елементарно строга, елементарно завършена в себе си система. В нея нещата са изобразени в своето „ставане“, силите в своята динамика, в незавършеното стълкновение помежду си. Налице е следователно един по-съвършен философски подход, една д и а л е к т и ч н о с т. Казвайки това, не би трябвало, разбира се, да се самооблащаваме с вярата, че тази диалектичност е тъкмо такава, каквато бихме искали да я видим днес — у Яворов тя тежнее по-скоро към персийския дуализъм, — тъй както последното не бива да служи като повод да му отречем заслугата на диалектичен поет.

Тези изводи подкрепя детайлният анализ на темата на слепотата и на структурно близките ѝ теми; от друга страна, без дедуктивирането на тези изводи върху анализа той би бил невъзможен или поне безсмислен.

Към комплексните връзки на темата на слепотата се отнасят и темите на колорита и цветовите изживявания, на които в интерес на изчерпателността ще се спрем накратко.

Напълно закономерно от структурно-съдържателна гледна точка, лириката на Яворов е колоритно монотонна.[1] Малко по-богат и обективно по-самостоен е колоритът в периода до 1904 г., след което в него окончателно се налагат тъмните, сивите и безцветните тонове, изразявани предимно с проециращи субективни и субективно-органни метафори. Статистическо описание на колоритните елементи се извършва трудно, а резултати от него, взети сами за себе си, могат дори да подведат изследвача, поради което само в системата на досега казаното ще отбележим, че от случаите на сравнително по-пряко определяне на колорита в периода до 1904 г. за светли, жизнени тонове се говори 20 пъти, а за тъмни, сиви и безцветно бели тонове — 29 пъти, съответната пропорция за периода след 1904 г. е 30:52. Делитбеният признак, върху който е извършено броенето, е несъвършен — той не включва косвените — и по-многобройните! — означения на тъмата и безцветността; също и броят на стеничните тонове в периода след 1904 г. би бил значително по-нисък, ако от изчислението се изключи цикълът „Царици на нощта“, стоящ количествено и качествено изолиран в системата на Яворовата лирика.

С това ще приключим обзора на детерминиращите фактори и структурните отношения на темата на слепотата в стиховата лирика на Яворов и ще преминем на драматичните, епичните, прозаично лиричните и публицистичните му творби.

Драматургичният възел на „Когато гръм удари“ се състои в неочакваното разкриване на една стара, ужасна (поне за Яворово време) семейна тайна. Едно предвзето тълкуване на нещата вероятно би потърсило в това разкриване елементи на познатото ни вече проглеждане, „прозрение“. Подобен опит би бил, разбира се, грубо тенденциозен и неубедителен, както неубедително е да се твърди, че всяка подобна ситуация е израз на темата на слепотата. В драмата на Яворов обаче разкриването на тайната става по начин, който недвусмислено говори за типологично сходство с темата на слепотата в лириката му. Защото ето как Сава Попович изживява съкрушителното разкртие: „От очите ми падна нещо и аз виждам за пръв път!“[2]

---

[1] Факт, отбелязан нееднократно досега. Вж. напр. у Пеньо Русев: „У него (у Яворов — Н. Г.) няма живопис. Никъде в творчеството си той не дава изобилие от цветни тонове и багри.“ (цит. съч., стр. 19). В това си изследване за жалост авторът стои много повече на фрагментарно описателно, отколкото на обобщително равнище.

[2] Налице са дори текстуални сходства с лириката — срв. например със стиховете: „ти от очите ми превръзката на заблуждението сне“.

Темата „неочаквано разкритие на тайна“, без да е централна, се появява и в „Полите на Витоша“, където Стефан Драгоданоглу реагира на признанията на сестра си по подобен начин: „Години наред ние сме горели и никой да не види.“ За разлика от репликата на Попович тази реплика, често употребявана като езиков обрат, явно стои в много по-далечни и по-случайни връзки с темата на слепотата. Със същата предпазливост трябва да пристъпим и към обратите, с които Мила разказва как била блъсната от трамвая: „Две големи огнени очи ме ослепиха и привлякоха. . .“ Ако тези широко употребявани, не правещи впечатление с неочакваността си изрази бяха единствените податки в дрмата, на тях дори не бихме се и спирали. Нещата обаче стоят по-инак.

Основният конфликт в „Полите на Витоша“ е резкият контраст между „ослепителната“ светлина и „черния задушителен прах“ на тъмнината: борбата между светлите пориви и жестоката инертност, контрастът между блясъка на южното слънце и мракът в нравите, нравите на обляклото бял нагръдник и фрак ориенгалско чорбаджийство. В тази точка драмата удивително много се родее с една постоянна и същностна тема на Яворов лирика, разработвана още в юношеските му творби: „С тъма покрит е земен рай“, „под тия светли небеса е смесен мракът с светлината“ пише чирпанският телеграфист за все още поробените български земи. За „смесване“ на мрака със светлината — но вече в нов идейно-класов и нравствен план — говори и Амели Петрович в забележителния си монолог: „В тая страна има и много слънце, но има и някаква тъмнина, която се разсипва като черен прах в сиянието на самата природа.“ В деня след злополуката, когато (една майсторска връзка!) Христофоров нарежда да спуснат з а в е с а т а, защото слънцето светело много силно, по думите на Амели „слънцето грееше ослепително ясно, но аз имах видението на същия задушителен черен прах!“ И още: чувството на необяснено стъмняване се превръща в един от лайтмотивите на пиесата — със стъмняване завършват последните две действия — като това чувство обхваща дори Христо Драгоданоглу: „Колко е тъмно тук! Елисавета, да не са пуснати з а в е с и т е?“ Търсенето на двамата влюбени, техните проблеми и неразбирателства често се изразяват с тропи от зрителната област и още по-често — чрез затруднения във виждането. Например колебанията на Мила дали е видяла Христофоров в гробищата или не; Христофоров на Мила: „И погледът ми никога не може да те обхване.“; Мила за отношенията си с Христофоров: „. . .не мога да разбера. Много се измъчих напоследък и не мога ясно да гледам.“; Чудомир за двамата: „А помежду ви сега като че има някакви мъгли.“

Интересна за нас — нека повторя — е вече не толкова психобиографичната връзка между страданието на Яворов и темите в творчеството му, колкото сложните структурно-съдържателни връзки, които големият майстор създава и чрез които творбите му добиват висока и силно въздействуваща степен на художествена организираност. Това, разбира се, не означава омаловажаване на психобиографичното като проблем сам за себе си, а стремеж да се подхванат всички идещи от него подтици за по-нататъшни дирения.

Анализът на двете Яворови драми навежда на следните изводи:

1. Темата на слепотата е присъща и на нелирическото творчество на поета.

2. Към досегашните осмисляния на тази тема се прибавя ново, което със своята социална идейност представлява връщане към първоначалното осмисляне, без обаче да се покрива изцяло с него.

3. Налице е още едно сходство между лириката и драматургията на Яворов — друг е въпросът доколко драматургът печели от тези сходства. . .

4. В драмите темата на слепотата е застъпена количествено по-слабо, отколкото в лириката. Сам за себе си този факт поставя на сериозно изпитание недиференциращия подход на Вебер и навежда на размисли за относителната индивидуална независимост на отделните литературни родове, видове, стилове и т. н., на отделните литературни методи и направления и т. н. спрямо психобиографичните фактори. Този извод подкрепя по-нататък и прегледът на мемоарно-епическите и публицистичните трудове на Яворов.

Преди това обаче трябва да се спрем накратко върху недописания „философски дневник", който отново връща към лириката на поета и голямата честота на темата на слепотата.

Воден в крайно тягостно душевно състояние, под първото впечатление на съкрушаващи нравствни удари, „Дневникът" стои вън от художествените завоевания на Яворов. Една от основните причини за това е, че авторът не е успял да намери подходящия за този жанр стил. Преводът на лирическото съдържание с частично запазване на лирическия стил в жанра на дневника не е довело до големи сполуки, но затова пък носи за изследвача допълнителна коментарна яснота върху лириката на Яворов и отношението му към някои теми в нея.

Темата на слепотата и очите преминава през целия „Дневник". И понеже в това отношение той не носи нещо принципно ново, а само потвърждава досегашните наблюдения и изводи, тук само ще отбележим някои от най-характерните реализации на темата: „Струва ми се, че виждам. Но защо става толкоз тъмно, тъкмо когато ми се струва, че почвам да гледам?! О, моите смъртни, очи, моите смъртни несъвършени очи. . ." — „Никога моята душа не е гледала по-ясно. И никога тя не бе виждала по-смътно." — „Твоите хубави очи не ме гледаха вече" — „и не можех да я видя" — „вятърът хвърляше пясък в очите ми" — „да видя истината" — „ще дойде един момент, когато. . . моята мисъл ще престане да се бие като ослепена птица в окръжаващата я тъма. . ."

В откъса „Геният няма възраст" натежава агностическото осмисляне на темата на слепотата: „О, ти, който знаеш в моето неведение и който виждаш в моята слепота." За съдбата, разсъждава лирическият субект, „ние нямаме око", защото духът си е наложил „превръзката на плътта" — и т .н. в този смисъл.

След драмата фреквентната крива на темата на слепотата продължава рязко да спада в мемоарно-епическите и публицистическите произведения на Яворов. Отделни изрази в публицистиката му от рода на „факт, който боде в очите", „духовна слепота", „да проблесне в съзнанието" не представляват нещо специфично, отклоняващо се от тогавашния публицистичен стил. Достатъчно е обаче Яворов да заговори за една поетическа стихосбирка, „Сън за щастие", да заговори по-приповдигнато, в стил, близък до стила на „Безсъници" и „Прозрения", и темата на тъмнината и слепотата отново се появява в честота и осмисляне близки на тези цикли.

В „Хайдушки копнения" темата на слепотата се появява, и то в по-косвени реализации, предимно във визионерските „лирически отстъпления" в предговора и сцените с пресичането на границата. По-нататък, когато събитийността увлича повествователя, темата на слепотата окончателно отпада като специфичен елемент в идейно-художествената система на Яворов.

В още по-голяма степен това се отнася за „Гоце Делчев".

Съчетана с данните (недефинирани и неосмислени!) на Жан-Пол Вебер, тази разлика в дистрибуцията на темата на слепотата в различните родове литературно творчество за сетен път доказва наличието на сюжетна обществена и художествена опосредственост между субективното психофизическо състояние и художествения продукт. Във взаимоотношението между творец и продукт последният проявява относителна автономност, произтичаща преди всичко от обективно действуващите закономерности на литературния род и вид, които поставят лириката в по-голяма зависимост спрямо психофизическото, отколкото другите родове. Социално детерминираното осмисляне на темата също търси най-подходящата родова и видова реализация и на свой ред допринася за неравномерната ѝ дистрибуция в различните клонове на литературното творчество.

Пренебрегването на факти от подобен род води до неисторизма на Вебер и на преобладаващата част от съвременното буржоазно литературознание.

В българската литературна история има твърде много неразрешени и изобщо незачеквани психобиографически проблеми. И ако те се изоставят, нито литературното ни историзиране ще бъде достатъчно пълноценно и обхватно, нито борбата ни с литературоведския неисторизъм ще бъде достатъчно убедителна и категорична.

ПИСАТЕЛЯТ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ

Емил Георгиев

Образът на писателя Климент Охридски все още остава ненапълно очертан. Климентовото книжовно дело не е събрано, не е издадено в по-пълно научно издание. Няма единство по въпроса, какво включва това дело, няма пълен списък на Климентовите „слова". Климентовото литературно наследство не е оценено нито от литературно-историческа гледна точка, нито от идейно-естетическа. Изследването на това наследство, което бе започнало в последните десетилетия на първото хилядолетие от неговата смърт, не бе продължено в първите десетилетия на второто хилядолетие. Може би по-значителен импулс за изследователска работа около това наследство щедадечествуваната тая година 1050-годишнина от неговата смърт. Климент заслужава напълно една такава изследователска работа.

Климент не е писател, чиито книги днес са източник на живо слово, който ни води през живота и комуто ние можем да поверим своята участ. Това е писател отпреди хилядолетие и дори отпреди повече от хилядолетие. Неговото величие, неговата слава сред нас се изгражда върху историческата значимост на неговото дело. Климент записва своето име в историята на нашата литература като един от нейните създатели. Безсмъртна е славата на този, който е дал на един народ първите средства да построи свой културен и книжовен живот. Освен това цели векове Климентовото дело е било опора за народа ни. Климент е внесъл в живота на народа ни мъдрост за цели столетия, мъдрост за изграждането на наша държава, култура и литература и българщината е, която днес и винаги ще коленичи пред неговия образ. Да бъдеш основоположник на едно дело, с което народът живее през вековете, е велика слава и едва ли някой някога ще я оспори на Климент.

Говорим ли за писателя Климент Охридски днес, имаме предвид преди всичко основоположника. Заедно с Кирил и Методий Климент е създател на българската писменост и на българската книга. Той е може би първият, който е усвоил писмото на Кирил и Методий. Житиеписецът му оповестява: „А той познаваше живота му (на Методий) като никой друг, защото още от младите си години беше тръгнал подир него и с очите си бе видял всички дела на своя учител." Кога е тръгнал подир Методий? Навярно, когато е бил още управител на славянска област, Методий е забелязал неговия буден ум и го е взел при себе си като свой служител и другар. Това е станало преди още Кирил да е създал глаголическото славянско писмо, така че приобщавайки се към делото на своя брат, Методий е въвлякъл в това дело и своя ученик и помощник Климент. Ако Методий се е погрижил

преди това неговият ученик да усвои съвременната образованост, която до създаването на славянската писменост е била предлагана на Климент на гръцки език, след създаването на славянската писменост пред славянина Климент се е открил един нов свят, в който той е влязъл с въодушевение и с пробудена огромна енергия.

Кирил и Методий несъмнено са се нуждаели от помощници, когато са започнали да градят своето велико дело. Те са се нуждаели от помощници, които да препишат първата създадена от тях книга, за да излезе тя от своята черновка, нуждаели са се от помощници, на които да продиктуват част от втората книга, когато мъчната в онова време техника на писането ги е уморила. Младият Климент е станал първият помощник.

Когато Кирил и Методий се отправят за Велика Моравия, Климент е член на неголямата тяхна свита. Във Велика Моравия Климент води борба заедно със своите велики учители за славянската книга. Кирил и Методий създават тук Великоморавската книжовна школа. Климент е най-виден неин представител. Той помага на Кирил и Методий в създаването на нови книги, размножава създадените от тях книги и сам започва да пише — по образец на своите учители — славянски книги.

Наистина житиеписецът не отбелязва изрично, че Климент е развил книжовна дейност във Велика Моравия. Пространните жития на Кирил и Методий обаче говорят за „поспешници“, които са подпомогнали създателите на славянската писменост в тяхното дело. А кой по-успешно от Климент, за когото знаем, че е развил изобщо голяма книжовна дейност, би могъл да бъде „поспешник“ в книжовното дело, създавано от Кирил и Методий? И не само защото може би пръв е усвоил Кириловото писмо. Но също защото езикът, на който са пишели Кирил и Методий, е бил негов роден език — старобългарският. За други може би тоя език е бил по-чужд. Климент е разполагал с всичките му нюанси.

Климент е започнал да пише рано, в това не може да има никакво съмнение. Той е следвал във всичко своите учители, защо да не започне да пише като тях? Говорейки за дейността на Климент в Македония, житиеписецът съобщава: „Той си постави като образец на своя живот великия Методий и се грижеше и молеше да не се измами, когато му подражава. И поставяйки за основа на собственото си поведение неговия живот и дела като някаква картина от опитен в изкуството си живописец, той се стараеше усърдно да изрисува себе си според него.“ Имаме достатъчно данни да разкрием един великоморавски период в книжовната дейност на Климент.

Още известният руски филолог и славяновед А. Х. Востоков забеляза връзка на единия от т. нар. Фрайзингенски откъси, паметник, чийто първообраз е възникнал във великоморавските княжества, с проповед, принадлежаща на старобългарската и старославянска книжовна традиция. По-късно изследователят на Климентовото книжовно дело В. М. Ундолски намери тая проповед в ръкопис от XII—XIII век между две Климентови поучения, които правят явно, че Климент е и неин автор. Двата паметника — Фрайзингенският откъс и Климентовата проповед — не са тъждествени и това поставя въпроса за отношението между тях.

Това отношение получи няколко обяснения. Според мен приликите и отликите между двата паметника могат да бъдат обяснени по следния начин. Климент е създал първообраза на Фрайзингенския откъс във Велика Моравия. Дошъл в България, той не е разполагал вече със своя текст. Книгите, над които е работил в Моравия, са били унищожени от враговете

на славянската писменост. Дори дрехите са му били взети, така че чак в България той получава отново свещенически дрехи. Разбира се, враговете на славянската писменост са иззели и унищожили най-напред книгите. И пишейки в България своето „слово“, което намира в руски препис Ундолски, Климент се е върнал към мислите, изказани в загубения текст, дал живот на Фрайзингенския откъс. Несъмнено Климент е можел да възпроизведе доста точно тези мисли, защото многократно е произнасял в Моравия създадения там текст, който е представял „слово“ за покаяние и изповед.

Моравското „слово“ на Климент е близко по смисъл и предназначение до по-късните Климентови „слова“, възникнали в България, до Климентовите поучения. Като Климентовите поучения, предназначени за произнасяне от обикновените селски свещеници с невисоко образование пред непросветени слушатели, това „слово“ има общопонятно съдържание. Елементарността на поучението произхожда оттам, че авторът има предвид току-що покръстен народ. Основното съдържание на „словото“ — поучението за съгрешаването, изповедта и покаянието — е едно от първите поучения, които трябва да чуят новопокръстените.

Сега, когато разполагаме с едно сигурно Климентово произведение от великоморавския период, смело можем да пристъпим към установяване на неговия дял от великоморавската книжовна дейност изобщо. Тоя дял не ще е бил малък. Като най-виден представител на Моравската книжовна школа Климент участвува в написването на ред книги — служебници, сборници с проповеди и жития. Не можем обаче да говорим със сигурност за Климентови текстове, включени в известните сборници на най-ранната славянска писменост Синайски требник и Клоцов сборник, както правят това някои. Единият от текстовете на тия сборници, приписван на Климент, принадлежи според мен на Методий, неговия учител. Това е проповед в християнска законност, която се съгласува с грижите и усилията на Методий да я въведе и съхрани, поради което превежда Номоканона („сиреч Законоправилото“).

Най-крупни книжовни произведения на Великоморавската школа са двете Пространни жития на Кирил и Методий т. нар. Панонски легенди. Участието на Климент в тяхното създаване разполага с аргументи със значителна доказателна сила.

Двете жития разказват подробно и правдиво живота и дейността на великите борци за славянска писменост. Дирейки автора на Житията между учениците на Кирил и Методий, в съгласие с вестите в техния текст не можем да не спрем вниманието си преди всичко върху Климент. Той е бил един от най-дейните книжовници на Кирило-Методиевата школа и когато представителите на тая школа предприемат осъществяването на един важен замисъл — да възсъздадат образите на своите велики учители, за да утвърдят тяхното дело, той не е могъл да остане на страна. Освен това, както изтъкнахме, в Житието му се казва, че той следвал солунските братя от млада възраст, от което може да се заключи, че той най-добре е познавал живота и дейността им. По-нататък, Климент е написал похвални слова на солунските братя, а се знае, че онези, които посвещават някому жития, написват му и похвални слова за произнасяне в черквите. Най-сетне сравнителният анализ на стила на Житията и на Климентовите „слова“ води до разкриване на общности.

Аргументите за Климентовото авторство действително са повече и притежават доказателна сила, но могат да бъдат приведени и противоаргументи, които не ни дават правото да бъдем напълно уверени в това авторство. Така, докато много от Климентовите съчинения носят авторското име на Климент, ни един препис на Житията не е означен с това име. В Пространното Климентово житие, където се изброяват доста подробно Климентовите книжовни трудове, не се говори изрично, че Климент е написал жития на своите учители.

Като отдаваме нужното внимание на първите аргументи, ние обикновено разглеждаме Житията във връзка с Климентовата дейност. С тях тая дейност се разраства до най-голямата широта и висота, позната на старобългарската литература. Двете Жития са необикновени по замисъл и изпълнение. Пресъздавайки живота и дейността на Кирил и Методий, Климент, сам или със своите сътрудници, си е поставил за задача да възхвали едно крупно историческо дело, да го защити и пропагандира. Панонските легенди не са обикновени светителски жития, а са книги, които воюват с реакционна Европа, чертаят линия за развитието на новите народи на континента, воюват за издигане равнището на живота изобщо, искат да внесат не само нова култура в него, но и нова правда — равенство между народите, право на всички да получат светлината на книгата. Ако Средновековието си има своите герои в лицето на боговдъхновените рицари на християнската религия, които извършват подвизи на най-висока нравственост или в служба на черквата и Христовия мит, Кирил и Методий са герои, които не само оставят диря от подвизи като сеячи на християнската религия, но и прогонват пред себе си средновековния мрак, всепобедно носят факела на славянската просвета и правда.

И колко голямо майсторство проявява авторът, когато излага своя материал! Той се стреми към правдивост на разказа, която е засвидетелствувана от исторически паметници с документална стойност. И въпреки своята документалност двете Жития говорят на читателя (или в Средновековието често слушателя) с характерните за епическо повествование похвати и маниер. Жизненият път на Кирил и Методий е даден навсякъде с акценти, които разкриват светли хоризонти пред погледа им. Изкусно са подбрани епизоди, за да се подчертаят именно онези страни на характера и дейността им, които ги правят велики и незабравими в историята на славянските народи.

Разказът на Житията е безизкуствен, естествен. Стилът съответствува на вътрешната правда, която двата литературни паметника разкриват.

Към великоморавския период на старобългарската и старославянска литература възхожда и общата Похвала на Кирил и Методий, която някои изследователи също отдават на Климент. Тоя книжовен паметник обработва и материал, познат само на славянския Запад, и има за задача да възвеличи строителите на славянската черква и писменост като отпор срещу техните врагове в далечния от България славянски край. Похвалата показва зависимост от Пространните жития на Кирил и Методий, но твърде малко прилича по съдържание, стил и композиция на Климентовата Похвала на Кирил. Ако Климент е написал Похвала на двамата солунски братя, защо по-късно би написал Похвала само на единия от братята — на Кирил? А ако е написал Похвала на Кирил, твърде малко вероятно е да е написал Похвала на Кирил и Методий. По-вероятно би било да беше написал още Похвала на Методий.

Великоморавският период от живота и дейността на Климент несъмнено му определя не малка част от славата на създателите на старобългарската и старославянска култура и литература. Българският период обаче, който обхваща три десетилетия дейност, е ознаменуван с такива победи и успехи на старобългарската литература и култура и на българската и славянска творческа стихия в обществено-политическата област, че му осигурява най-предно място в пантеона на строителите на българския и славянски литературен, културен, черковен, държавен и изобщо народностен живот.

Преценявайки смисъла на дейността на Климент в България, трябва да изтъкнем, че тя няма случаен характер. Климентовият житиеписец отбелязва силното желание на Климент и неговите сподвижници да отидат в България след разгрома на Кирило-Методиевото дело във Велика Моравия. Той пише: „Но понеже знаеха, че господ е заповядал на гонените от един град да бягат в друг град, Христовите изповедници (т. е. Климент и неговите сподвижници) охотно се запътиха към Бълария — за България те мислеха, понеже се надяваха, че България ще им даде успокоение." Надеждата, че България ще ги приеме добре, е идвала оттам, че по това време българският княз е правел усилия да създаде своя независима черква, която предполага писменост и книга на народен език.

Дейността на Климент в България е обусловена и получава размаха и вдъхновението си и от здравата връзка на бележития деец с българския народ. За произхода на Климент от основната маса на населението в България свидетелствуват и двете негови Жития, от които черпим вести за живота му— обширното, написано на гръцки език, но върху славянска основа, и краткото, което е стигнало до нас в гръцкия си оригинал и в старобългарски превод. Обширното житие го нарича „пръв епископ на български език". Краткото житие го определя българин. „Този велик наш отец и светилник на България — съобщава житиеписецът — е роден от европейските мизи, които повечето хора знаят за българи."

В България Климент се включва в онова огромно и ново по своя характер културно строителство, което започва българският княз Борис и продължава след него цар Симеон. При Борис и Симеон българската държава се изгражда като средновековна феодална държава, която е имала нужда от нова култура — с просветни средища и с богат книжовен живот. Климент намира най-благоприятни условия да разгърне огромна просветна и книжовна дейност.

България усвоява по това време Кирило-Методиевото книжовно наследство. Но то е трябвало да бъде не само усвоено, но и развито по-нататък. Климент прави огромен принос както в неговото усвояване, така и в неговото по-нататъшно развитие.

Основният книжовен фонд, създаден от Кирил и Методий и Великоморавската книжовна школа, е обхващал богослужебните и библейските книги и книги, написани в пропагандиране и защита на новосъздадената славянска писменост и славянско богослужение. Следващата стъпка в развитието на новосъздадената литература е била книгата, която е изграждала живота на истинския християнин, християнската нравственост и с това живота на средновековното християнско общество. Такава книга е била житието, по-общо казано агиографията. Средновековното житие е създавало герои-образци за следване, образи, събрали в себе си като във фокус идеалните черти на съвършения според християнската етика човек,

и живот-образец, „праведен“, т. е. идеален живот. Оригиналната старобългарска и славянска агиография започва с Житията на Кирил и Методий. Разгледахме вече участието на Климент в тяхното създаване. На същата цел са служели поученията и похвалите, т. нар. хомилическа литература, каквато Климент създава в голям мащаб тепърва в България. Климент е първият български и славянски крупен представител на тоя вид литература.

На Климент се приписват над 50 „слова“, но само една четвърт от тях са надписани с името му и могат да се смятат за несъмнено негови. Несъмнено негови са „словата“: „Заповедания за празниците: поучение за народа в ден на апостол, мъченик или светител“; „Поучение в памет на апостол или мъченик“; „Поучение на Възкресение“; „Поучение на Преображение господне“; „Слово на Връбница“; „Слово за св. тройца“; „Похвала на Лазар“; „Похвално слово в памет на пророк Захари за рождеството на Йоан Кръстител“; „Похвала на Кирил Философ“; „Похвално слово за Йоан Кръстител“; „Похвала на Успение Богородично“; „Похвала на Димитър Солунски“; „Похвала на архистратезите Михаил и Гаврил“; „Похвала на Климент Римски“; „Похвала на св. 40 мъченици“. С по-голямо или по-малко основание могат да бъдат приписани или се приписват на Климент следните „слова“: „Слово на Рождество Христово“; „Слово на Богоявление“; „Слово на Кръстовден“; „Слово на Сретение господне“; „Похвала на кръста“; „Поучение на Благовещение“; „Поучение на Връбница“; „Слово на Велики четвъртък“; „Слово на Великден“; „Поучение на Възнесение“; „Слово на Петдесетница“; „Поучение на Зачатието Богородично“; „Поучение на Успение Богородично“; „Поучение в месопустната неделя“; „Поучение за поста“; „Поучение в сирната неделя“; „Поучение пред Просвещение“; „Похвала на пророк Илия“; „Похвала на архиерей Ириней“; „Похвала на апостол Павел“; „Похвално слово за Козма и Дамян“; „Похвално слово за апостолите Петър и Павел“; „Похвално слово на Рождеството на Йоан Кръстител“; „Похвала на тримата отроци във Вавилон“; „Слово на библейските праотци“; „Похвала на св. Никола“; „Слово за божията твар, за смъртната кончина и за покаянието“; „Поучение към епископите и поповете“; „Слово за духовната полза“; „Поучение за митаря и фарисея“; „Поучение за блудния син“ и др.

„Словата“ на Климент се намират в сборници с различно съдържание, в т. нар. Чети-минеи, Пролози, Тържествеици, Измарагди, Златоструи. Климент не се е погрижил да ги подреди в сборник, както това е направил неговият съвременник Константин Преславски, автор на сборника с поучения Учително евангелие. Ето защо те са пръснати, по едно до две в сборник, кога с означение името на автора, кога без него. Разбира се, авторът сам и неговите ученици ще са ги държали на едно място, събрани. Но те са излезли оттук, използувани за определен случай, за определен празник, за който са се отнасяли, преписвани поотделно. И са се разлетели по славянския свят, без някой да е положил грижата отново да ги събере. Това ни пречи днес да видим монументалността на Климентовия книжовен труд, дори да определим напълно мястото му в старобългарската и старославянската литература. Но това съвсем не значи, че те не са изпълнили оная задача, която техният автор им е поставил.

„Словата“, които Климент пише, имат задачата да формират християнското съзнание на българските славяни, но същевременно и да изместят гръцката проповед от черквата, дори да ѝ се противопоставят. Разбира се, средновековният религиозен мироглед диктува основните схващания на автора за битието и небитието, за мирозданието и мястото на човека в него,

за смисъла и целта на живота. Но има голяма разлика между тези първи плодове на християнската хомилическа литература и по-късните витиевати проповеди на охранените и лицемерни богослужители и агентите на господствуващите слоеве, които обмислено и хитро или наивно и тъпо обслужват владетелското благополучие и суровото крепостно робство. В епохата, когато възникват, се гради нов живот — живот на средновековното феодално-християнско общество и Климент се стреми да създаде неговия морал в широкия смисъл на думата: да определи отношението на човека към земното и човешкото, да определи отношението му и към небесното-божественото. Като деец и писател със средновековен мироглед той отправя погледа си и погледите към небесного-божественото, но последното изисква да се уреди и земният живот на човека, да се разкрият неговите задължения, да се въведе той в „духовния“ живот, което ще рече в културния живот на епохата. В това отношение Климент проявява чувство към действителността, той не скъсва с нея, за да се отдаде на съзерцание на божеството. И когато прославя божеството, той има пред себе си човека, когото иска да изгражда, разбира се, по средновековните схващания, „по образа и подобието“ на божеството, да възвиси с духовен живот и да „спаси“. Климент е убеден, че „духовният живот“ ще спаси човека от неговото варварство, и всякак погледнато, той е на прав път: в сравнение с езическите представи християнските са по-висока форма на духовен живот, в сравнение с езическия морал, т. е. морала на първобитнообщинния строй, християнският морал, т. е. моралът на феодално-християнското общество, е по-висока форма на обществен живот. Животът на средновековния човек е осмислен и направляван от една религия, която санкционира феодалния обществен ред, но Климент живее и работи в едно време, когато тоя ред още се установява, когато той е прогресивен, когато представя по-висока форма на обществен живот. Ето защо участието му в изграждането на новото християнско общество е богато със смисъл и значение, окрилено е от вяра и вдъхновение, съгрято е и раздвижено от пулса на живота. Ето защо неговите слова резонират в умове и сърца, поучават и възпитават, въздействуват и ръководят, придвижват човека по пътя на развитието.

„Словата“ на Климент се поделят в две групи: поучения и похвали. Докато едните са повече еднотонни, отличаващи се с наивитет, в състояние да „трогнат душите“ на простите слушатели, както отбелязва житиеписецът, други съдържат по-дълбоки мисли, навлизат в догмите на християнското учение, създават представи за „светостта“ и „безплътните сили“. Докато едните се отличават с елементарност, искреност, простота, другите прозвучават като химни, носени от възвишен хомиличен патос. Елементарността на едните се редува с картинността на другите, простото обяснение сменя образността на екстатичното състояние.

Началната фаза на християнския живот налага на Климент да създаде поучения с елементарно съдържание и форма. Големи и малки празници, дни на евангелски събития и светии събират хората и свещенослужителят има възможност не само да извърши службата, която се полага, но и да произнесе проповед-поучение. Климент не само проповядва пред събраните богомолци, той записва своите проповеди, за да даде текста им в ръцете на многобройните си ученици — свещеници.

Притежаващ практически усет, Климент опростява още повече работата на неопитния свещеник. Той създава особен вид поучение — поучението-образец. На новия свещеник Климент предоставя проповед, която той е

можел да употреби при всички празници на светии, апостол или мъченик, като само постави на съответното място името му. На мястото, където светителят трябва да бъде назован, Климент е поставил думите „кажи му името“. Такъв елементарен характер имат „словата“„Заповедания за празниците: Поучение за народа в ден на апостол, мъченик или светител“ и „Поучение в памет на апостол или мъченик“.

Похвалините слова на Климент представят също черковни проповеди, но те имат за задача не да поучат в елементарна нравственост, а да увлекат духом богомолците в християнския представен мир, като възвеличат християнските божествени сили, „божиите избраници“, християнската мъдрост, християнските норми на живот. На пръв поглед тук няма утилитарност, но тя съществува в душата на проповедника. Новият християнин чрез „богопознанието“ и преклонението пред божественото величие се включва в християнския мир, получава мястото си в християнската система, в живота на феодално-християнското общество. Възсъздадените образи на божии угодници трябва да станат образци за следване. Похвалните слова се родеят с одите на новото време и като тях трябва да извикат възторг и въодушевение за най-свидните на проповедника неща.

Най-интересно похвално слово на Климент е несъмнено неговото „слово“ за великия му учител Кирил Философ. В „словото“ си авторът е отдал своята почит и дан на създателя на славянската книга и богослужение и пръв славянски светител, не само негов, но и на славяните учител. Макар образът на Кирил да е възсъздаден въз основа на познатите от Пространното житие на Кирил Кирилови прояви, в Похвалното слово от Климент реалните контури на тоя образ се преливат в сиянието на религиозната прослава, където благочестието, мъдростта и красотата греят като слънцето над земята, божията премъдрост си съгражда храм в сърцето, а върху езика отпочива светият дух. Климент по-скоро припомня, отколкото разказва пред своите слушатели главните моменти от живота и дейността на Кирил, при което в реторически възторг историческите Кирилови дела се превръщат в боговдъхновени подвизи, а самият Кирил получава чертите на божествеността. Припомнил делото и преди всичко подвига и величието на Кирил, Климент изпада в екстаз и проповедта му се превръща в химн. Той задава патетични въпроси, метафори и сравнения повишават речта му в славословие: „Коя уста може да разкрие сладостта на неговото учение? Или кой може да разкрие подвизите и трудовете му или добротата на неговия живот? Тази уста, по-светла от светлината, отвори господ, за да просветли помрачените от греховната лъжа; неговият език изля сладостни и животоносни думи; тези пречисти устни цъфнаха от премъдростта като цвят; пречистите пръсти създадоха книгите като духовни органи и ги украсиха със златозарни букви; от благогласните уста се напоиха жадуващите божия разум; от тях се насладиха мнозина, приели живот.“

Изчерпил словата си на преклонение, сравненията си с най-дивните неща, между които първо място заемат светлината и изобщо най-светлите творения, Климент преминава към „ублажавания“ на „земните“ Кирилови телесни части, от които са се родили „неземните“ му подвизи и творения: „Ублажавам твоите устни, о преблажени отче Кириле, от които се изля по всички страни духовна сладост. Ублажавам твоя многогласен език, който прогърмя и заблестя със зарята на трибезначалното божество, прогонвайки греховния мрак. Ублажавам многопресветлото ти лице, озарено от светия дух, чрез което възсия многоразумната светлина и унищожи многобожес-

ката лъжа. Ублажавам твоите златозарни очи, които прогониха нацата неразумна слепота и възсия светлината на богоразумението. . .“

С химничните си думи Климент утвърждава делото на създателя на славянската черква и книга. Особено мисълта, че той довършва онова, което „апостолът на езиците“ Павел не е довършил, не е само обикновена църковна прослава на великия учител и светител. В тези думи се съдържа утвърждение на делото на славянското богослужение и славянската писменост. И по-нататък следва поетически образ, който поставя делото на Кирил дори над много дела на предишните християнски светци: Както денницата, по-късно изгряла, озарява със своя блясък целия звезден лик, така и Кирил, светейки дори повече от слънцето, просвещава безброен народ, който е тънел в мрака на незнанието. В тези пасажи престава да говори само християнският проповедник, тук се чувствува преди всичко славянският патриот, който прославя едно дело, издигнало на по-висока степен развитието на славяните.

Житиеписецът съобщава, че Климент снабдил българската и славянска черква и с много „псалмоподобни песнопения“, които имали молитвен и благодарствен характер. Климентови „песнопения“ не са открити досега. Нямаме обаче основание да се съмняваме в съобщението на житиеписеца. Но ако приемем съобщението на житиеписеца за достоверно, трябва да вредим Климент между поетите на старобългарската и старославянска литература.

В състояние ли сме да разкрием Климент като поет, като автор на произведения в мерена реч?

Нека най-напред отбележим, че българската поезия се ражда заедно с българската литература. Нейното раждане не е резултат от порив на български поетически гений, който иска да използува и току-що появилата се писменост за вдъхновена изява. Известно е, че първите български и славянски книги възникват като необходима основа, върху която се изгражда българската и славянска черква. Тъй като много от текстовете на тия книги са се пеели, а техните първообрази са били в мерена реч, създателите на българската и славянска книга е трябвало да бъдат поети, за да зазвучи и в славянските църкви стройно и възвишено богослужение, както е звучало в гръцките и римските църкви. Поети са били и Кирил, и Методий, и мнозина от техните ученици и следовници. Както е известно, когато Кирил открива мощите на предполагаемия Климент Римски, той написва толкова хубав стихотворен химн на светеца, че тоя химн влязъл в съвременния Химнологий и се пеел в гръцките училища в Рим. Когато създава славянската писменост, Кирил написва стихотворения и на старобългарски език. Пребивавайки десетилетия във великоморавските княжества, Методий написва на старобългарски език канон, в който излива носталгията по родния си край и заклеймява безскрупулните врагове на славянската писменост.

Следвайки във всичко своите учители, Климент продължава тяхната традиция на книжовно творчество в стихове. Освен за създадени от него „псалмоподобни песнопения“ житиеписецът съобщава и за направен от него превод на т. нар. „Цветен триод“, произведение в мерена реч.

Поетическите склонности и поетическият талант на Климент са изявени ярко в неговите „похвални слова“. Тези „слова“ вече сравнихме с одите от ново време. В тях речта се лее все по-вдъхновена, тя престава да бъде проповед, превръща се в поезия. Климент търси все по-поетични образи, най-

ярки думи. Речта му зазвучава ритмично, разделя се в стихове, в завършеците на стиховете се появяват рими, „похвалното слово“ се превръща в стихово изградена творба. Например Похвалата на Лазар достига върхната си точка в следната словесна каскада:

„Лазаре — ти красна леторасъл от божията градина!
Лазаре — ти капка сърцевинна от божията мъдрост!
Лазаре — източник на духовна благодат!
Лазаре — неувяхващ цвят от райската градина!
Лазаре — небопорещ орел на върховната премъдрост!
Лазаре — нищелюбиво съкровище на божията сърдечност!
Лазаре — втори предтеча за седящите в тъмнина и сянка!
Лазаре — горчив посрамник на адовата сила!
Лазаре — сладък възлюбленик на Христа!. . .“

В Похвално слово за пророк Захари и Йоан Кръстител в завършеците зазвучават една след друга напластени рими:

„Яко кедър ливански умножится
и добро приемля будет в старост мастита,
старост доброчестна с богочестием сияет,
в мире като слънце уста своя отверзает,
с житие честно гонит омрачения
и с проповед направляет кораб нераумичения. . .“

Отбелязах, че Климентови „песнопения“, за каквито говори житиеписецът, досега не са открити. Смятам, че тоя вид „песнопения“ Климент е вмъквал в своите похвали (обикновено в края им) или че житиеписецът има предвид последните части на похвалите, когато упоменава тоя вид негова книжовна дейност. Всякак Климент трябва да получи място между създателите на българската и славянската поезия.

Както става ясно от направеното изложение, книжовното дело на Климент е разнообразно и значително по обем и изиграва огромна роля в развитието на старобългарската и старославянска литература. То утвърждава окончателно българската и славянска книга, обогатява с много нови произведения и видове бедната още българска и славянска литература. Това дело има голямо народностно значение: засилва позициите на славянството и България в една отдалечена от политическия център област. Създадената от Климент Охридски книжовна школа е една от най-силно пулсиращите артерии в културния и народностен живот на средновековна България. Нейното влияние преминава и в ново време, съхранява българщината срещу опитите за денационализация и претопяване и я подбужда към нов живот. Книжовното дело на Климент бива усвоено и развивано по-нататък и в Русия, Сърбия и Румъния.

ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОРДАН ЙОВКОВ

ЛИТЕРАТУРНИ ОТНОШЕНИЯ И ВЛИЯНИЯ

Димо Минев

Името на единия писател почти винаги ни насочва към името на другия — дотолкова ги чувствуваме свързани по време и по характера на тяхното творчество.

Елин Пелин и Йовков са почти връстници: първият е три години по-възрастен от втория и живя дванадесет години след него.

И двамата са родени и отрасли в село, но в различни български краища, които не си приличат. Елин Пелин е от Западна България, чедо на упорита шопска среда, сред която той е изградил основния си мироглед и характер, макар че след двадесет и третата си година (1900 г.) е живял само в столицата, докато Йовков има по-продължителни и яки корени в селото. Последният е закърмен и прекарал детинството си в дебрите на Балкана — Жеравна; — а зрялата си възраст — в равна Добруджа, край границата, гдето е учителствувал до Балканската война, та му се събират към трийсетина години живот на село.

И за двамата селото е постоянният източник на вдъхновение, теми, образи и светоразбиране. А като съвременници, те отразяват сходни исторически състояния на българския бит и психика, затова винаги сме склонни да ги сравняваме, да търсим прилики и отлики в техните произведения.

Елин Пелин е прекарал само двадесет и две години на село, а столицата след това се оказала благоприятна среда за неговата писателска изява още в началото на сегашния век. Така през 1904 г. той издава първата си разказна сбирка, която го утвърдява като майстор разказвач. Той продължава да пише само в областта на разказа, извън не много стихотворения, пародии и стихове за деца, засяга повестта, но в романа не се и опитва.

Йовков, напротив, е живял по-продължително на село, по-дълго време е натрупвал наблюдения и впечатления от селския живот, ала по-късно и по-бавно се отприщва писателската му стихия, която по-плодовито изявява по-нататък. Макар да се опитвал да пише преди 1905 г., той засилва творчеството си след тая година, първоначално лирическо — в духа на Яворовата поезия, на модния за онова време индивидуализъм до 1910 г., когато е печатан първият му разказ, за да продължи само като разказвач — с разкази и повести — до 1930 г., когато навлиза и в областта на драмата и романа.

Така се очертават два различни пътя на творческо развитие у двамата писатели.

Но времето налага върху тях своя печат и ги свързва. Малко по-младият Й. Йовков тръгва като белетрист по пътя, начертан от Елин Пелин и се учи от неговото писателско умение. Че го е чел и харесвал, това свидетелствуват негови съвременници, близки другари учители като него. Георги Вълчев казва за времето около 1905—1906 г.: „Виждал съм го

(Йовков, Д. М.) да чете от Елин Пелин „Разкази“ и „Пепел от цигарата ми“ и се възхищаваше от хубавия му език.“[1]

А друг учител от онова време д-р Стефан Мартев пояснява по-подробно: „По време на дружбата ми с Йовков (1906—1909 г.) най-много четяхме преводна литература. От българските автори най-любими и най-четени от Йовкова бяха Иван Вазов и Елин Пелин, който по онова време беше издал две сбирки разкази (1904 и 1906 г.)[2] и „Пепел от цигарата ми“ (1905 г.): Йовков, а и цялата ни група любознателни учители и ученици, със жажда поглъщахме всичко писано или издадено от тоя многообещаващ български писател.“[3]

Йовков бил страстен читател на художествена литература както в мирно време, като учител до Балканската война, така и през войните и по-късно до края на живота си. За тая Йовкова страст към книгите ни дават представа няколко негови молби от 1917 г. да му бъдат дадени за прочит книги от Народната библиотека — София: от Толстой и Куприн, а по-късно от майсторите на античното разказвателно изкуство — гръцките и римските историци.[4]

От друга страна, той бил надарен със силна памет и впечатлителност, които са задържали в съзнанието му наблюдавани образи, случки и събития в живота и добитите от прочит представи за лица и събития, описани от други майстори на разказното изкуство. Затова в негови повести, романи и драми може да доловим навеи от харесани образи и действия на герои на други писатели — български или чужди.

Когато след 1910 г. Йовков започнал да пише разкази, той се спира на заобикалящата го действителност и от нея почерпва сюжети и образи. За тия негови първи разкази: Облог, Баща, Сините минзухари, Звездна нощ, Нова пролет, Една песен, Елка, Русалска нощ, Тъга — печатани между 1910 и 1912 г. — Йовковият другар Георги Вълчев посочва прототипове, пейзажи и случки, възпроизведени от писателя и наблюдавани в Добруджа, гдето е живял и учителствувал Йовков.[5]

Ограженне на добруджанската действителност, някои от тия разкази напомнят Елиновн Пелинови творби на подобна, но в друг географски обект действителност — из бита на българския селянин.

Ала Йовков следва не само идейната насока на Елин Пелиновото творчество, а се ползува и от някои негови похвати на живописно и езиково изобразяване. И тук откриваме по-пряко влияние, което в тоя случай се явява полезна школа за писателско израстване.

„По жътва“ от Елин Пелин (Разкази, том I. 1904 г.) започва с картина на лятната жега в Софийското поле по време на жътва. Млад момък Никола жъне на нивата с майка си и малката си сестра. Дочуват се песни на жетварки от други ниви. Сред тях се извива гласът на Пенка, Николовата изгора. Той я слуша и се провиква, но скоро Пенкиният глас млъква. Тя е поразена от слънчев удар и примира. Струпват е жетвари около нея. Дохожда и Никола, който припада до трупа на любимата си.

В разказ с по-усложнена интрига „Елка“ (сп. „Наш живот“, год. V, 1912 г. кн. 5, с. 258—269) Й. Йовков рисува също лятна картина на полето по коситба. Елка, една сестра между петима братя, е на полето с брата си Иво, който коси трева, а тя си плете венци. Извива се буря, Иво качва сестра си на коня, и с косата в една ръка, препуска към селото, но конят се подплашва, извива се и Елка пада над косата, която пробожда гръдта ѝ и тя умира.

---

[1] Димо Минев, Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. БАН, 1947 г. с. 94.

[2] Вторият том разкази е издаден през 1911 г. Може би се отнася за сбирката „От прозореца“, 1906 г.

[3] Димо Минев, Йордан Йовков. . . с. 125.

[4] Димо Минев, Йордан Йовков. . . .с. 143 и 210—11.

[5] Там, с. 221—225.

В тоя разказ на Й. Йовков има един момент на надиграване при ръченица. Елкиният брат Стойчо засвирва на кавала, Елка заиграва, след нея полита нейният връстник овчарят Стамен. Двамата се надиграват.

Този епизод напомня ръченицата-надиграване между Христина и Лазар Дъбакът във „Ветрената мелница“ от Елин Пелин в първия му том разкази (1904 г.).

Йовковият разказ, с типичен добруджански пейзаж, има донякъде автобиографичен характер: Йовков е имал една сестра между петима братя и тя умира през 1907 г. при други обстоятелства, но разказът на Елин Пелин със сюжетната си интрига очевидно го е подсетил да нарисува по-друга картина с много повече подробности — дълги описания и много епитети.

Друг разказ на Елин Пелин „Спасова могила“, печатан най-напред в списание „Художник“, год. I, 1905 г., в което и Йовков е сътрудничел тогава със стихове, навеял Йовкову идеята за разказа „Русалска нощ“ (сп. Наш живот, год. I, 1912 г. кн. VII—VIII).

В Елин Пелиновия разказ дядо Захари носи на гръб болното си внуче Монката към Спасова могила да преспят там, наред със стотици други болни, дошли да се излекуват, но Монката през нощта умира с последна мисъл за покойната си майка.

Йовков възсъздава подобна картина: стотици селски коли пренасят болни към Севендишката гора, където те ще пресяпт през русалската неделя, когато русалки ще берат росен, ще го поставят в кърпите на болните, които с това цвете лекуват болестите си.

Болният Видул е докаран също от родителите си, преспива сам в гората. През нощта той сънува своята любима, която в това време е дошла край него и поставя билки в кърпата му със стрък здравец, отбоден от косата ѝ. Видул се връща общастливен в село.

Йовковият приятел Георги Вълчев, учител в село Саръджа (днешно Росица), край което е Севендишката гора, свидетелствува, че турци и българи вярвали, че в тая гора растат лековити билки, затова ги берели рано сутрин през русалската неделя, но, пише той „не чух да ходят хора в тази гора на лечение. Може би Йовков, като е слушал постоянно от Спаса (училищният слуга, който берял билки оттам. Д. М.) за лечебните свойства на билките от тази гора, да му е хрумнала идеята да измисли и напише този хубав разказ.“[1]

По-интересен е фактът, че разказът „Спасова могила“ от Елин Пелин е насочил Йовков да одухотвори подобно вярване в Добруджа с типични за нейната георгграфска особеност картини и вярвания.

Изобщо Йовков и в по-късното си разказно творчество се ползува от харесани образи, случки и положения, които намира у други писатели.

От такива подсещания и примери той изгражда съвсем убедителни нови положения и събития в своите разкази. Така например завършекът на разказа „Червеният цветец“ от Всеволод Гаршин (Издаден от Всемирна библиотека след 1910 г.) — гдето е разказано как душевноболният избягва от лудницата, за да откъсне желано цвете, което се намира вън, и сетне се връща пак в сградата. „Сутринта го намериха мъртъв. Лицето му беше спокойно, светло; изтощените черти с тънки устни и дълбоко хлътналите му затворени очи — лицето му изразяваше някакво гордо щастие. Когато го поставиха на носилката, опитаха да разтворят ръката му и да махнат червения цвят. Но ръката му беше вкоченясала и той отнесе своя трофей в гроба.“

И в края на големия разказ „Последна радост“ от Й. Йовков главният герой Люцкан, продавач на цветя в мирно време, през войната е издъхнал с простряни ръце към близкото цвете. „Той се вгледа в това изгаснало и безжизнено лице, забеляза вторачения поглед и това чудно умиление, което беше застинало на него. Проследи посоката на погледа, проследи и протегнатата ръка. Очите му срещнаха белия цветец, леко разклатен от вятъра. Той спря коня си и още веднъж се вгледа в трупа.

---

[6] Димо Минев, Йордан Йовков. . .с. 225.

— Бедният! — помисли той. — В последната си минута той като че се е мъчил да откъсне това цвете!“

Йовков сам изповядва: Имам добра памет. Помня всичко.“,[1] затова може вече несъзнателно да се ползува от запечатани дълбоко в съзнанието му образи, картини и положения.

В повестта „Жетварят“ (1920 г.), глава XVI, е разказано за ограбването на златен венец над икона в селската черква. Това злодеяние е извършено от Гроздан през една бурна нощ със светкавици и дъжд.

Икона, каквато Йовков описва, не е имало в с. Каралии (сега Красен), гдето е разположено действието на повестта, и тая черква послужва на писателя за място на това действие. „Кражба на венец не е ставало в Каралии“ — твърди тамошният учител и другар на Йовков — Георги Вълчев.[2]

Такава сцена — ограбване в среднощ на венец от икона в черква има в романа „Нова земя“ от Иван Вазов (Част пета, глава XXVIII. Небивали нощни богомолци).

Но подобно действие по-подробно се разиграва в повестта „Нечиста сила“ от Елин Пелин (сп. Слънчоглед. Год, 1, 1909 г. кн. 1, 2, 3—4). Там игуменът на манастира с размътена душа от страст към изкушаващата го кръчмарка Цековица, за да задоволи нейната ненаситна жажда за пари, разпродава всичко, което има в манастира, и най-сетне една нощ, при светкавици, влиза в черквата, обира сребърните украси на иконите, кръста и всички сребърни съдове в олтаря, продава ги в града и парите от тях дава на Цековица.

Тази именно случка-картина у Елин Пелиновата повест е по-сигурният повод за Йовкова да развие и опише още по-подробно деянието и преживяванията на главния герой Гроздан, който ограбва венеца под иконата, подарена на черквата от неговия враг Вълчан.

И в езиково отношение Йовков през първия период на разказното си творчество между 1910 и 1912 г. — е следвал линията на Елин Пелин: описания на природни картини, психологически анализ и предаване преживявания на героите, с тази разлика, че у Елин Пелин има по-сбити по-стегнати описания, докато у Йовкова те са по-разтегнати, с много прилагателни и епитети, от които той по-късно се освобождава.[3]

Затова той не включи тия разкази в събраните си произведения.

Първият допир и конфликт по книжовен път между двамата писатели става, когато Йовков написал разказа си „Балкан“ и го предложил на военното списание „Отечество“ за печат: Елин Пелин е бил един от редакторите на списанието. Сам той разправя:„Аз веднъж си намерих белята, защото си позволих да кажа на Йордан Йовков за едно нещо, което беше втикнал в един негов разказ, че е излишно. Той ми се разсърди. После стана цяла разправия из литературните кръгове и из излязох най-лошият човек, а той стана много „гонен“ писател, че съм го „подгонил“. (Обаждат се: — За кой разказ?). За неговия разказ „Балкан“ (с кучето)). Аз бях тук през време в войната. Във Военното министерство, което издаваше „Отечество“, бяхме мобилизирани няколко писатели. Григор Василев беше негов покровител и близък приятел. Той ми даде този разказ и каза: „Вземи го, Пелине, много хубава работа.“ И аз го взех. Но поради тия литературни скрупули, дето ви ги разказвам — да търся да няма излишна дума, намерих нещо излишно. Той за едно куче Балкан разправяше и беше турил и една кучка вътре, която съвсем излишно си размахваше опашката в разказа. Аз казах на Григор Василев: „Всичко хубаво, но дали би могло той да види — да премахне

---

[1] Спиридон Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков. София. Наука и изкуство. 1960 г. с. 12.

[2] Димо Минев, Йордан Йовков. . . .с. 232.

[3] За тия първи свои разкази Йовков през 1932 г. се признася така: „Те не струват“... „Сега не мога да ги чета. Но онова време аз съм обичал много прилагателните и съм ги блъскал без мяра — по две-три наведнъж. Види се, такава ще да е била модата тогава. Днес, може да се каже, сме се освободили вече от това зло.“

Спиридон Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков. . .с. 69.

тази кучка, да очисти разказа.“ Той му казал и Йовков се разсърдил: „Той ще ме учи мене на акъл!“ И, разбира се, станах лош. Но мисля, че той я премахна после.“[1]

Неприет в списание „Отечество“, разказът „Балкан“ е печатан в списание „Съвременна мисъл“ (Год. IV, кн. 27—3. IV. 1915 г.).

За тоя отказ от сп. „Отечество“ Божан Ангелов своевременно обвинява главния редактор: „Нали през дене си един от най-големите бездарници в нашата литература, който ръководи субсидираното списание „Отечество“ (става дума за Александър Кипров — б. м.) и който с празни патриотски фрази изкупува своето тлъсто платено място, нали той е отказал да напечати в това списание, което се рекламира за патриотично, най-художественият патриотически разказ от ново време — говоря за разказа „Балкан“ от Йордан Йовков, един млад белетрист с големи надежди. . .“ (сп. Съвременна мисъл, кн. 29—17. IV. 1915 г.)[2]

Но в писателските среди е останало впечатление, че Елин Пелин е отхвърлил разказа от сп. „Отечество“. Това пише Георги Константинов: „Елин Пелин някога бе отказал да печата във военните издания, където е бил редактор, Йовковия разказ „Балкан.“. . .[3]) Първата изява на отношение към Йовков прави Елин Пелин в едно интервю през 1924 г. Дотогава Йовков е проявен писател с два тома военни разкази, една повест „Жетварят“ (1920 г.), та Елин Пелин се изказва за вече достатъчно оформен свой събрат по перо.

След като отрича художество у Георги Райчев, когото обвинява в подражателство, Елин Пелин отговаря на въпрос какво мисли за Йовков.

Разпитващият го пише „Елин Пелин цени неговите разкази, но, като тънък съдия на художествената техника, той намира у Йовкова художествени прегрешения.

— Неговите разкази са премного дълги. На Йордан Йовков липсува чувството за мярка и не знае къде да спре. В разказите си той понякога вмъква излишни подробности и епизоди, които нямат нищо общо с основния мотив на произведението, с главния нерв на събитието.

Просто се чудиш, защо му е потрябвало да се отбие в една странична случка, която разваля впечатлението и уморява вниманието. В това отношение по-стегнат е Георги Райчев, който си е изработил и хубав стил.“[4]

Йовков в това време е бил в Букурещ, на служба в българската легация, гдето били получавани всички български вестници, излизали в София, и той сигурно е чел това интервю.

Христо П. Капитанов, тогава студент в Букурещ, често се срещал и разговарял с Йовков, ми сподели, че през пролетта на 1924 г. Йовков му говорил за Елин Пелин с голямо раздразнение и нападки, което е още едно доказателство, че на Йовков е било известно изказването на Елин Пелин.

Но в това интервю Йовков ще е прочел казаното от Елин Пелин за повода и съдържанието на повеста му „Нечиста сила“. Елин Пелин разказва:

„А знаеш ли как ми се наложи тоя сюжет?

Аз много пъти съм минавал през хана на Горни Богров. Тука аз си почивах, когато отивах на лов. На тезгяха всякога стоеше снажна жена, не в първата си младост, но запазена и не знам какво привлекателно и съблазнително нещо имаше в цялата ѝ фигура.

В тоя хан цял ден се трупаше народ, пиеше и поглеждаше към ханджийката. Цялото село си харчеше парите в хана. Сума свят се беше разсипал. Постоянен посетител на хана

---

[1] Елин Пелин, Събрани съчинения. Том десети. София. Български писател, 1959 г. с. 497—498.

[2] Виж Йордан Йовков. Събрани съчинения. Том първи. София. Български писател, 1956 г. с. 550—552.

[3] А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. София, Български писател, 1962 г. с. 461.

[4] С Елин Пелин, в. Неделна епоха, седмичен лист за литература, изкуство и критика. Год. 1, врой 8, София, 16 март 1924 г.

Това интервю не се намира в том X. Събрани съчинения на Елин Пелин.

беше и калугерът от близкия манастир. Поради ханджийката той разсипа манастирското богатство и сам се сгромоляса. Мъжът на ханджийката не е можал да издържи и казват, че бил отровил жена си, тая селска Месалина". Разбира се, обвинението не се доказва и ханджията е днес свободен.

Видях неотдавна калугера. Станал е неузнаваем и остарял и увехтял.

Ето тоя мир около хана, селото и манастира ми послужи като материал за „Нечиста сила"

Йовков ще е чел на времето повестта „Нечиста сила", печатана в списание „Слънчоглед" (1909 г.), ала и тоя подробен и конкретен авторски разказ за възникването на „Нечиста сила", може също да го е подсетил и подбудил да се залови да опише Антимовския хан и неговата магнитна сила за добруджанските селяни — Сарандовица.

Подобен образец на разказна постройка Йовков е можел да види у Н. Гогол — „Вечера на хуторе близ Диканьки", преведени и на български през 1919 г.

Интересен факт е, че през 1928 г., когато е издадена книгата „Вечери в Антимовския хан" от Йовков, в Румъния излиза от печат разказна сбирка с подобно заглавие „Ханът на Анкуца" от Михаил Садовяну. Последният, запитан за Йовковата книга, която той прочел в румънски превод, отрича всякакво влияние между тях: „и дума не може да става за някакво заимствуване. Едно съвпадение между близки по дух писатели."[1]

Въпросът обаче за връзките между тия произведения досега не е проучен и следователно остава открит. По-убедително е сходството в сюжетната линия между „Нечиста сила"[2] и „Вечери в Антимовския хан."

Елин Пелин в повестта си обрисува Цековица като съблазнителен физически образ, който като магнит привлича мъжете, посетители на новооткритата кръчма: кметът, калугерът Гераким, селянинът Стоичко и полякът Младен. Всички зарязват семействата си и се разсипват по нея, а тя, съзнаваща своята непреодолима власт над тях, ги използува: иска им пари уж в заем, без да ги връща. Кметът ѝ дава пари, които той взема от общинската каса. Заради Цековица, обзет от страст и ревност, той се опитва да убие съперника си Стоичко, но след като е арестуван и сметките в общината са разследвани, той бива изпратен в затвора и когато го повеждат там, Цековица го изпраща с безразличие.

Едва възмъжалият Младен, отблъснат от Цековица, се обесва.

Посочих как игуменът на манастира Гераким, омагьосан от тая „селска Месалина", след като е разпродал манастирския имот, ограбва и черковните скъпоценности, за да снабдява с пари ненаситната кръчмарка. Той извършва и други престъпления все тласкан от страст по измамната сирена: удушва манастирския пърч и застрелва манастирския бик, за да даде пак на Цековица кожата и месото му.

В разказа „Дрямката на Калмука" („Вечери в Антимовския хан") ханът в Антимовото прилича на Щетинското ханче в „Нечиста сила". В Елин Пелиновото ханче, току-що отворено от пришелеца Цеко, са се събрали изброените по-горе лица, тръгнали по работа, но когато се вестява кръчмарката Цековица и се запознава с тях, те „четиримата мъже се прибраха, стеснено отговориха и замълчаха. Тоя миг беше един магьосан от тая жена миг". Тя ги пленява с физическата си хубост и „мъжете мълчаха и я гледаха страстно, жадно, с широко отворени очи".

Те забравят работата, за която са тръгнали, застояват се в ханчето и се предават на пиене: „шумяха и се смееха и за всички, освен за бае Цеко не съществуваше вече друго, освен жената със съблазнителната плът. Тая жена пълнеше с една таинствена сила всичко наоколо — от небето до земята. Тя трепереше като лятна мараня над тия разгуляни души и под нейната слънчева топлина зреeха и се ронеха златните ниви на потаени човешки желания".

---

[1] Димо Минев, Йордан Йовков. . .с. 191.
[2] Елин Пелин, Събрани съчинения, том пети. София. Български писател. 1958.

И Йовков рисува своята героиня с подобни черти. „А зад тезгяха, сред пушека и мъглата на печените наденици, стоеше Сарандовица, снажна, мъжествена, хубава и в напредналата си възраст, със завити около ръченика си коси и със запретнати ръкави."

В тоя хан се заседяват селяни „уж все готови да си ходят". Там дреме от години Калмукът и слуша „как пърпорят полите на буля Сарандовица". Постоянен посетител на кръчмата е частният учител Баташки, който иска да се ожени за дъщерята на Сарандовица, но като получава отказ, стреля по нея и се самоубива (Дрямката на Калмука).

Все в тоя хан си пропиляват парите бащата Матаке и синът му Матея, запленени по хубавата ханджийка (Баща и син).

В тоя хан си събират спорещите за мера селяни от две села (Врагове). Дядо Моско е изоставил семейството си, „не излизаше от хана, като че беше се венчал за Сарандовица". пие, разорява се от пиянство и завършва трагически живота си. Един от постоянните посетители на хана признава: „На всички ни е направена една и съща магия — ходим де ходим, пак около Антимовския хан обикаляме. Въртим се около Василка като харманджийски коне около стожер" (Една торба барут).

Но Йовковите герои, дори когато с нещо приличат на Елин Пелиновите, са с омекотени характери, с подчертана свенливост, с по-сдържани жестове и действия. А когато са обладани от страст по ханджийката, те се владеят, прикриват чувствата си, с думи едва ги издават и по-плахо проповядват жизнения си нагон.

Един образ в „Нечиста сила" — пръчът, който често се вестява в съновиденията на игумена Герасим като олицетворение на тъмната страст, която го разяжда, е използуван умело от Йовков в „Пастолови воденици" (Скаропланински легенди).

Елин Пелин прави натуралистическа картина на тоя пръч — успореден мотив с разложената от страст душа на калугерина — а Йовков го представя, според библейските апокрифи, като дяволско творение, което увлича човека и го води към грях. У Йовковия разказ пръчът не е убит, както това става в „Нечиста сила", а само причинява падането на воденичния камък над воденичаря Върбан, който бива премазан, а след туй пръчът неотклонно следва своя стопанин козарят Марин, за да напомня на читателя, че престъпната страст не е напуснала последния.

През есента на 1927 г. Йовков напуснал службата в Букурещката легация и се установил в София. Тогава се посветил по-редовно на писателско творчество. До 1930 г. той пише разкази. По това време той поддържа ограничени връзки с писатели, между които е и Елин Пелин. Проф. Спиридон Казанджиев, в чиято къща живеел под наем Й. Йовков, отбелязва старателно разговорите си с писателя и натрупва ценна документация за творческия процес у Йовкова и за неговите разбирания относно живота и литературата.

В разговор (3 септември 1930 г.) с проф. Сп. Казанджиев Елин Пелин изказва мнението си за Йовковото творчество и за начините на творене у единия и другия писател. Като научил, че Йовков е във Военния клуб да наблюдава запасни офицери Елин Пелин обяснил: „Аз не правя такива наблюдения, нито си служа с тях някога в работата. Нито едно мое лице няма съответствие в моя тип — всички са измислени. Само имената съм вземал от познати лица и някои моменти, които са ми давали повод за нещо", а за своя събрат той установява противоположен начин на писане: „У Йовков се чувствува през всичкото време, че зад всяко лице стои жив човек, зад всеки момент, положение в разказа стои действително преживяване, спомен из личния живот или нещо разправено или чуто от някого. У него няма нищо измислено, създадено. А според мене това не е истинско творчество. Писателят трябва да познава изобщо човека и да умее след това да му дава хиляди превъплъщения. Не е необходимо да познава тоя или оня, а човека" . . . „Копирания реален човек не е интересен.". . . „Трайно и ценно е всъщност онова, което е създадено, сътворено и „измислено" от художника без непосредствено съответствие в действителния живот. Например Дон Кихот, Тартюф, Скъперникът и пр. „После у Йовков има и друг недостатък. Много често в неговите разкази липсва център. Напоследък той печати няколко разкази

във вестник „Зора“ — те тъкмо в това отношение никак не ми харесваха. Вземи например „Белите рози“. Кой е героят тук? Опълченецът ли? Учителката ли, офицерът ли и къде е центърът на разказа? Е вижда се, че оня момент от непомитането на падналите от вечерта рози е уж тоя център — това ще е направило впечатление на автора — но не е направен тоя момент център, от който да излиза и към който да се връща разказът. Същото нещо е според мен и в разказа „Сенебирските братя“.

Йовков има добро име и трябва да го пази. Последните му разкази не са хубави.“[1]

В това неприкрито отрицание, което Елин Пелин прави за Йовковото творчество, права е Елин Пелиновата мисъл за обобщението, което писателят изобщо трябва да прави, кога изобразява наблюдавани типове, но тъкмо това върши и Йовков. Изследванията им и показанията на Йовкови съвременници потвърждават тоя общ за всички големи писатели начин на превъплъщяване действителността, само че това се проявява в нееднаква степен у Елин Пелин и Йовков.

По същото време (18 септември 1930 г.) Йовков е имал добро мнение за творчеството на Елин Пелин. „Стана дума изобщо за нашата белетристика. Йовков смята, че тя все още е слаба. „Най-добър майстор е Пелинко, ама не работи. Талантът му е по-голям от културата и инстинктът му е по-силен от съзнанието.“[2]

И по-рано, когато е бил в Букурещ между 1924 и 1927 г., Йовков е имал благосклонна оценка за Елин Пелиновото творчество. Йордан Стратиев свидетелствува: „За Елин Пелин говореше сериозно, но намекваше, че пише само за деца“, а друг път го сравнявал с виден румънски писател: „Изтъкваше като изключително даровит Ливиу Ребряну — „един Елин Пелин в едър мащаб“.[3]

Тия отношения на взаимно търпими зачитания между двамата писатели биват нарушени и влошени рязко през есента на 1932 г., когато в Народния театър — София бе поставена Йовковата трета драма „Боряна“. Елин Пелин присъствувал на генералната репетиция. Съпругата на Владимир Василев, тогавашен директор на театъра, разправила на Сп. Казанджиев: „. . . на генералната репетиция бяхме едно до друго с Елин Пелин. А он неспокоен, неспокоен; току ми дума — Цвете, каже, видиш ли го тоа — Димов, — он е цял откраднат от моите „Гераци“.[4]

Георги Константинов потвърждава какво е било настроението на Елин Пелин след представянето на „Боряна“: — „И сега сякаш звучи в ухото ми (обади ми се по телефона рано сутринта след премиерата на „Боряна“) неговият малко спънат, но ясен глас:

„Константинов, тебе те нямаше снощи в театъра. . . Иди, иди утре да видиш как Йовков е окрал моите „Гераци“. . .[5]

Първият отрицателен отзив за драмата дава Д. Б. Митов във в. „Литературен глас“, год. V, брой 161, 24. IX. 1932 г. След като твърди, че „в нея действието не е драматично“, че „героите не са определени характери“, а „по-скоро литературни, книжни образи“, той заявява, че Йордан Йовков „не се е помъчил да измисли един свой сюжет, а е зает почти изцяло сюжета на „Гераците“ от Елин Пелин.“

В следния брой 162 (1 октомври 1932 г.) на „Литературен глас“ Елин Пелин излиза със статия „Йовковата „Боряна“ и Елин Пелиновите „Гераци“. Авторът твърди, че „не за сюжет е думата, не за съвпадение на събитията, а за изцяло драматизирано чуждо художествено произведение, и то, както се изтъкна вече от критиката, лошо драматизирано.“

---

[1] Спиридон Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков. . . с. 28—29.

[2] Там, с. 34—35.

[3] Димо Минев, Йордан Йовков. . . с. 191.

[4] Сп. Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков. . . с. 73.

[5] А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. . .с. 461.

За да докаже тоя си извод, Елин Пелин прави следните съпоставки между своята повест и драмата „Боряна“.

«СЪДЪРЖАНИЕТО НА ГЕРАЦИТЕ»

Накратко. Дядо Йордан, старият Герак, има трима синове: Божан най-стария, след него — Петър и най-малкия Павел — всички женени. Дядо Йордан е трудолюбив и честен човек. Той има спестени пари, но ги крие от синовете си. — В къщата царува несъгласие и раздори, породени от просташки егоизъм и безсмислена завист. Селската мълва разправя, че старият има скрити пари. Синовете също го подозират. Божан следи баща си и най-после го обира.

Спирам до тая точка.

СЪДЪРЖАНИЕТО НА БОРЯНА»

Накратко. Старецът Златил има трима синове: Рали — най-старият, след него Андрей и най-малкият Павел (едноименник с моя Павел). Златил има пари (не спечелени с труд като на стария Герак, но откраднати от баща му). Той ги крие от синовете си.

В къщата царува несъгласие и раздори, породени от силен егоизъм, необяснима завист. Селската мълва знае за парите и за престъплението на Златила. Синовете също го подозират. Рали следи баща си и най-сетне го обира.

Спираме до тая точка.

Защото оттук натам и повестта и драмата се развиват различно една от друга и стигат до различен един от друг завършък.

ЛИЦА И ХАРАКТЕРНИТЕ ИМ ЧЕРТИ

В „Гераците“. Старият Герак, стар българин, който иска да господствува в къщи, изпуща юлара из ръце. Крие парите от синовете си.

В „Боряна“. Златил, също стар българин. Обрал някога баща си и крие откраднатите пари от синовете си. Той също иска да бъде господар в къщи, не му се удава да управлява отрасnали вече мъже.

В „Гераците“. Божан, най-старият син на дядо Йордан, хитър, скритен, работлив и жаден за пари. Той си туря на ум да обере баща си и най-после го обира.

В „Боряна“. Рали — най-старият син на Златил. Скритен, работлив и жаден за пари. Той си туря на ум да обере баща си и го обира.

В „Гераците“. Петър — средният син на дядо Йордан. Безгрижен и нехаен ходи по кръчмите и пие. Не обича да работи, но има добра душа и домашните раздори го огорчават. Той казва: „Добре прави стареца“. Нека ги крие тия пущини (парите). Кога да е, пак тая душа ще яде и пие от тях!“

В „Боряна“. Средният син на Златил Андрея. Безгрижен и нехаен. Не му се работи. Ходи по кръчмите, пие и се готви за кмет (за да оправдае леността си). Той казва на брата си Павел: „Каквото и да прави баща ни тез пари, пак на нас ще ги остави“.

В „Гераците“. Павел — най-малкият син на дядо Йордан. За него е казано: „Старият Герак възлагаше най-много надежди на Павел.“.

В „Боряна“. Павел — най-малкият син на Златил. При една среща с него, Златил му казва: „Хей, синко, Павле, на теб ми беше надеждата“.

В „Гераците“. Една от героините е болна: това е Елка.

В „Боряна“. Елица — също болнава (без никаква нужда за пиесата).

В „Гераците“. Ило Търсиопашката — незначително, декоративно лице, селски окаян пияница. Злъчен.

В „Боряна“. Двама подобни типа Ваклин и Едрьо. Окаяни пияници — незначителни декоративни лица. Ваклин също е злъчен.

В „Гераците“. Старият дядо Йордан живее в тъмната и прашна кръчма усамотено.
В „Боряна“. Златил живее в мазето усамотено при парите си.

След това кратко съпоставяне на съществено и важното в „Гераците“ и в „Боряна“, нека добросъвестният читател и всички ония, които служат честно на българската литература, без да си правят „кумир и идол и да му се кланят“ кажат тая еднаквост фатално съвпадение ли е или ако не, как да се окачестви.“

В незабавния си отговор (в. „Зора“, брой 3974 от 30 септември 1932 г.) Йовков заявява, че приведените от Елин Пелин прилики между „Гераците“ „Боряна“ са „толкоз общи, че лесно може да се намерят не само и в други литературни произведения, но и в безброй случки от живота, които стават всеки ден и ги четем из вестникарските хроники. От подобни прилики и „факти“ обаче драма още не става, нито пък моята драма се състои само от тях.

Истината е съвсем друга. Заявявам, че когато пишех драмата си „Боряна“, нито за миг мисълта ми не се е спирала върху повестта на г. Елин Пелин. Нито ми е минавала през ума дори; изходната точка, първоначалната идея за драмата си аз взех от собствения си разказ „Имане“ (във „Вечери в Антимовския хан“). Отначало сюжетът беше по-друг и претърпя ред изменения, които са известни и на г. Д. Шишманов, комуто по него време бях разказал плана си. Тоя сюжет доби окончателния си вид по-късно, когато един мой приятел, г. Петко Колев Тишелов, учител в гимназията в гр. Харманлии, ми разказа една действителна случка, която е и ядката на драмата ми.

Именно. Един стар селянин, голям скъперник, имал пари и ги криел. Един от синовете му го проследил, открил где са парите и ги взел. Старецът от мъка умрял. Отпосле синът, който ограбил баща си, остарява, става също такъв скъперник, крие парите си, а неговите синове на свой ред искат да го ограбят. Тая истинска случка още в суровия си вид съдържа, както се вижда, всички данни, които намериха място и в пиесата ми.

Когато Тишелов ми разказа всичко това, аз го помолих да иде в селото, дето живее старецът (той му е роднина) и да ми съобщи повече подробности. Той направи това и резултатът ми съобщи с няколко писма, които притежавам. Съобщи ми напр., че един от синовете на стария от ден на ден ставал по-скъперник, че постоянно викал: „нямам, нямам“ и пр.

Освен тия подробности, които Тишелов ми съобщи, понеже е учител по български език, по мое предложение той зададе на учениците си от VI клас домашно упражнение на тема: „Караници между баща и синове“. Тия упражнения, в които са разказани най-различни семейни свади, отчасти използувани от мене, също ги имам у себе си.

Учениците, които са ги писали, са живи, жив е и учителят им Тишелов.

Нещо повече: старият скъперник, който е прототип на Златила в „Боряна“ и за когото се отнася цялата история за парите, както е в пиесата, е също жив и си живее и сега в едно тракийско село. Ако стане нужда, аз ще кажа и името му и селото, гдето живее. Г-н Елин Пелин и приятелите му (пък и ония, които поискат) ще могат да отидат там и да го видят с очите си.“

По-нататък Йовков уверява, че „никога не съм изпитвал липса от сюжети. Колкото ги имам, би трябвало да живея още един живот, за да ги обработя. От тях аз бих отстъпил на драго сърце и на ония, които от двайсет години напразно ги търсят“.

За извор, от който черпи сюжети за драмите си, Йовков посочва белетристическите си произведения, в които „живеят цяла галерия от най-разнообразни типове, от които за една моя пиеса мога да си взема колкото и които ща.“

Последното Йовково уверение е вярно за произхода на първата му драма „Албена“, която е възникнала от сюжет, почерпен от разказ със същото име.

И за „Боряна“ посоченият книжовен извор е разказът „Имане“, печатан през 1927 г. В него е разказано за предсмъртните минути на старица-скъперница, намерила в младини скритите пари на своя свекър, който на умиране не смогнал да обади где ги е скрил и тя

сега — в същото немощно състояние и по същия начин — само със знак на ръката си не успява да издаде тайната си. Нейните дъщери и зетьове остават умиращата и хукват да търсят из къщи тия пари.

Когато не ги намират, те се връщат да я питат, но намират майка си издъхнала.

За тоя разказ Йовков е използувал действителна случка, станала в село Чифлик Мусубей (сега Долен извор),[1] където е бил учител през 1900—1901 г. и между 1904 и 1906 г.

Указанието, което Йовков дава за приноса на П. Тишелов, се потвърдява от Йовковата архива, в която са запазени няколко негови писма до Йовков по тоя въпрос, заедно с 54 писмени работи от ученици и ученички от V-б клас на Харманлийската гимназия като домашна работа на тема: „Добър баща, а лоши синове и дъщери".[2]

Самият Петко Тишелов, запитан от мене, през 1946 г. писа какво е разправил на Йовков и каква помощ му е оказал относно „Боряна".

„Веднъж, когато бях в София, разказах на Йовкова за този селски семеен живот, който той рисува в „Боряна".

Едно доста заможно семейство, в едно старозагорско село живее посред полето — обладано и денем и нощем от упорит селски труд. Главната ос на вълненията и тревогата на техния душевен живот е едно скрито гърне със сребро и злато, повече злато („лири"). То е заграбено по това време от единствения син на живия още старец-скъперник. Този единствен син на свой ред има няколко синове, които знаят за това гърне — всеки поотделно — и дебнат, всеки за себе си, да го заграбят, във вреда на братята си. Това страстно и алчно желание е заслепило всички. В душата си те са се превърнали на същински вълци хищници. Постоянното дебнене, подозрение и недоверие е потиснало всички останали се мейни и човешки добродетели у тях.

Помрачен е живота им. Има достатъчно ниви за всички, хамбарите са пълни с храна, но вместо радост — спречквания и ежби. Срещу всяко желание да се задоволи някоя появила се нужда, се чува над всичко думата „няма", „няма". . . произнасяна от стария и от младия старейшина. Целият дом се е превърнал на извор и гнездо на типичното селско скъперничество. . .

Когато по-нататък довършвах разказа и се спирах на повече подробности, на типа на лицата, отношенията между членовете на семейството, на смешната и сериозната страна на този живот, в който главното (двигателната сила) са тези скрити пари — аз не знаех и не подозирах тогава, че Йовков е посрещнал моя разказ като откровение за своите авторски задачи и му е отдавал такова изключително значение и внимание. За този сюжет, толкова известен и разработен в световната литература от големи писатели — Плавт, Молиер, Гогол и др. — си мислех тогава, че всичко е вече казано. Но Йовков продължаваше да ме слуша с голямо внимание и интерес. Той толкова се вживяваше в разказа, че ме запитваше за някои подробности, на които аз в момента не можах да отговоря. Заради тия подробности, в края на разговора, се уговорихме — след като се завърна, да отида в село и наново да направя проучвания, съобразно с изискванията и въпросите на Йовкова.

Разбрах, че Йордан се интересува от много подробности, затова, освен моите проучвания, му изпратих описания от ученици, на които зададох домашни работи на теми: „Скъперничеството", „Скрити пари", „Богатство", „Каранници", „Лоши отношения в семейството". Учениците писаха с увлечение, без да се подписват, за да имат свобода на изказване.

Йовков писа, че и тях използувал. Доколкото си спомням, имахме още една среща и сме говорили допълнително за тези материали."[3]

Обяснението, което дава Йовков, потвърдено от разказа на осведомителя му Петко Тишелов, е решително доказателство, че нашият живот, сходните условия на живот и раз-

---

[1] Димо Минев, Йордан Йовков. . .с. 280. Сведение от Ловчо Стоянов.
[2] Димо Минев, Към изворите на драмата „Боряна" от Й. Йовков. сп. Театър. Год. X. кн. 3, 1957 г. с. 17.
[3] Димо Минев. Йордан Йовков. . .с. 357—358.

бирания у западните (шопските) и тракийските селяни, също и в някогашна Добруджа,[1] е служил като непресушим извор за художествено изобразяване у двама писатели съвременници, които познават основно селския бит, за да стигнат и двамата до сходни образи и драматични положения.

Йовковата драма е изградена от два потока: — скъперничеството на бащата, притежател на много укривани пари, алчността на синовете му да ги присвоят и — влизането в тоя дом на млада, обаятелна снаха, която с хубостта и веселия си нрав разсейва отровата на ежби и престъпни замисли.

Вторият сюжет (за Боряна) е разказан Йовкову от един добруджанец Стоян Петров Бандев от с. Алфатар. Касае се за истинска случка на пристанала мома у богато семейство на скъперници, което бива преобразено от новата снаха.[2]

За своята драма Йовков е натрупал градивни материали и от други източници. Един от тях идва от неговия тъст Абаджи Кольо, който на младини живял оскъдно, много работил, пестял и скътал пари за старини. В края на живота си той разделил парите на петте си дъщери. Когато „Боряна" била представена в Добрич (сега Толбухин), гражданите открили, че има подобни черти между Златил в драмата и Абаджи Кольо— в характера му, негови думи и изрази.[3]

Все пак, не е изключена и тази възможност: у Йовковото съзнание да е заседнал сюжета на „Гераците" и по-късно, когато той композира своята драма, може би вече несъзнателно да ползува някои характерни прояви и положения, дадени от Елин Пелин в „Гераците". В случая сходствата между „Гераците" и „Боряна" имат някои съответствия и в народното творчество. Там, в някои народни приказки за бащата и тримата му синове, винаги първият е представен като лош, с лош нрав, а най-малкият е надарен с добродетели и той, макар да е преследван от съдбата, в края винаги успява да възтържествува.

Директорът на книгоиздателство „Хемус", което издаваше Йовковите произведения, Христо Т. Хаджиев разправя, че когато възникнала свадата между Елин Пелин и Йовков, последният му поискал разказите на Елин Пелин, за да ги прочете, та да разбере какви са основанията на обвинението в плагиатство. Двамата писатели след три-четири месеца се сдобрили, според уверенията на този техен общ издател.[4]

За това помиряване ни осведомява и Георги Константинов:

„Тази вечер край Йовкова се бяхме събрали доста приятели. И той беше необичайно весел, говореше непрекъснато. . . А ние слушахме прехласнати. Накрай, когато наближаваше времето да се разотиваме, след една къса пауза, той — широко усмихнат — се обърна към нас:

— Знаете ли — ние с Пелинко се сдобрихме. . .

Разбрахме защо тази вечер той беше тъй разговорлив, тъй доволен и весел. . .[5]

Убедително обяснение за тия предизвикани свади между двамата писатели дава близкият на Елин Пелин другар, литературният критик Симеон Радев, който прави съществена разлика между писателя и човека Елин Пелин. За писателя той сочи, че е „реалист, но с реализъм, проникнат от дълбоко човешко чувство. Сърцето му е пълно със състрадание към жертвите на съдбата". Същият автор изтъква, че „има и друг Елин Пелин — този, когото познаваме ние, другарите му, от срещите си с него" и той заключава: „Истината е,

---

[1] „Тая история наумява ва Йовков друга подобна в Добрич и от двете тия истории се слагат накрай основните линии на действието в новата му пиеса". (Боряна, Д. М.). Сп. Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков. . .с. 66. Йовков е разправил на Казанджиев сюжета на „Боряна" на 9 януари 1932 г.

[2] Димо Минев, Към изворите на драмата „Боряна" от Й. Йовков. . . с. 13—14.

[3] Димо Минев, Йордан Йовков. . . . с. 304.

[4] Там, с. 198.

[5] А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си... с. 462.

и няма защо да се крие: Елин Пелин не обичаше успеха у другите. Неговото отношение спрямо Йовков е известно.“[1]

Елин Пелин до късно е запазил отрицателно отношение към Йовковото творчество. Георги Константинов предава мнението му: „Пред мене той се е изказвал с известна благосклонност само за една книга на Йовков: „Ако можеха да говорят“. . . За всички останали намираше какво да възрази, дори да обвини Йовкова.“[2]

Йовков пък е проявявал по-голяма обективност в преценката си за Елин Пелиновото творчество, без вътрешно да се е освободил от една потаена неприязън към сродния си по талант събрат.

Пак Георги Константинов, който е дружил и с двамата, посочва:

„За двама от българските писатели Йовков говореше винаги само хубаво: Вазов и Елин Пелин. Техния език сочеше за пример, чрез тяхното творчество обосноваваше най-често собствените си разбирания за белетристиката.“[3]

Сп. Казанджиев е записал разговор с Йовков на 13 април 1936 г. — година и половина преди смъртта на последния. Като говорели за младите писатели, Йовков казал: „Тръгнаха по крив път. Трябваше да се излезе от стария Славейков и Вазов и техния езиковен инструмент да не се изпуска от ръце.

Елин Пелин следва тая традиция, но у него има много думи, които изведнъж те спъват, и особено образи — явно мислени, търсени и пр.“[4]

*

От този преглед на отношенията между Елин Пелин и Йордан Йовков се вижда, че двамата писатели са изминали свой творчески път и като чеда на селска среда, техният поглед и интерес са били насочени пак към селския бит, но в две различни среди, гдето обаче общото и типичното в тоя бит си схождат. Йовков в началото на разказните си опити се е учил от Елин Пелин и е подражавал на неговата тематика и писателски похвати. Тая краткотрайна школа е била полезна за Йовков, който по-късно, през време на войните (1912—1918 г.) се оформя като оригинален битописец на бойните подвизи, а след тия войни се връща пак към селото, към селския труд и селските неволи. И през тоя период той не стои далеч от Елин Пелиновото белетристично творчество, което с някои свои образи и драматични положения пак му оказва благотворно влияние за ново по-детайлно обрисуване на селския труженик в Добруджа.

Такива прилики, породени от самия живот — източник на вдъхновение и творческо оплодяване за двамата — и от може би неосъзнати внушения на по-утвърдения Елин Пелин над развиващия се и зреещ Йовков талант — ги довеждат до враждебни стълкновения, подозрения и обвинения, които за добра чест се оказват краткотрайни.

Връх на тяхното съперничество в кръга на битовото изображение и плод на неовладяна авторска завист е сблъсъка и полемиката, по повод успешно представената Йовкова драма „Боряна“.

За тоя случай приемам заключението, което във връзка с тоя спор, прави Симеон Радев: „Не важи сюжетът, а неговата психологическа и художествена обработка.“,[5] защото примери на заемки на сюжети, идеи и образи в световната литература има много, без това да накърнява художествената цена на такива произведения.

---

[1] Симеон Радев. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. София. Български писател, 1965 г. с. 248—250.

[2] А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си... с. 461.

[3] Там, с. 461.

[4] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. . . с. 83.

[5] Симеон Радев. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени... с. 250.

Всъщност, породените недружелюбни отношения между двамата най-изтъкнати наши белетристи са „обикновена история“ във всяка национална литература, защото и Елин Пелин се е учил, влиял се е от творчеството на Максим Горки, Антон Чехов и Алфонс Доде, както Йовков — от Толстой, Гогол, Гаршин и от самия Елин Пелин.

От такова школуване у по-големи майстори на художественото творчество — наши и чужди — израснаха и се утвърдиха Елин Пелин и Й. Йовков като признати класици на българското художествено слово, заради което те са превеждани с еднакъв интерес на много чужди езици.

НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА НА АНТОН СТРАШИМИРОВ ДО ВЕРА БАЛАБАНОВА

Христо Йорданов

Антон Страшимиров се запознава с Вера Балабанова, по мъж — Божкова, през 1932 година. През последните пет години от живота си Страшимиров поддържа редовен творчески контакт с Балабанова, която проявява жив интерес към литературата и живописта. Когато е била в София, се е срещала редовно лично с писателя, а когато е заминавала за по-дълго време в Кърджали или Хасково са поддържали писмена връзка.

По-рано Вера Балабанова е живяла дълги години в Германия и след завръщането си се отдава на литературен живот. Сътрудничи в „Литературен час“, „Литературен глас“ с разкази и статии. Издава романа „Ник“, 1937 и повестта „Анчето пише. . .“, 1939, наградена от Министерството на народната просвета и Централния комитет на Комсомола.

Домът на Балабанова в миналото бил често посещаван от видните български писатели Стефан Л. Костов, Антон Страшимиров, Г. П. Стаматов, Теодор Траянов, Иван Радославов и други. . . Балабанова притежава интересната кореспонденция между Иван Радославов и Теодор Траянов и съхранява личната си кореспонденция с Георги Стаматов, Теодор Траянов, Иван Радославов и други.

Писмата на Антон Страшимиров до Вера Балабанова са изпратени през годините 1934—1937. Те са писани по различни поводи и от различни места. Последното писмо на Страшимиров, което тук не се прилага, е писано от Виена, една седмица преди смъртта на писателя. Носи дата 30 ноември 1937 година. Общият брой на писмата е 91. Тук се обнародват само двадесет. Подборът е направен с помощта на адресанта, който бе достатъчно любезен да ни предостави да прегледаме и останалата част от писмата, които не се публикуват.

Преди да замине на лечение за Виена, Страшимиров се е намирал в клиниката на д-р Димитраков (София) и там предава на Балабанова писмата, които тя му е писала, за да се съхраняват заедно и на сигурно място. . .

Писмата са писани на ръка с мастило и много рядко с молив.

Двадесетте писма, подготвени за печат в настоящия им вид от Вера Балабанова, представляват ценни документи, свидетелствуващи за гражданската и творческа атмосфера на времето, когато са писани. Страшимиров се изказва по много въпроси на реализма, романтизма, неоромантизма и натурализма. . . Засяга проблемите на творческата личност и лабораторната работа на писателя за уплътняване на художествените образи. Спори за

националното, изказва мнения за констативното в реалистичния образ. Брани творческото начало в изкуството и литературата, иронизира подражателството и т. н. . . .

Почти всяко писмо е съпроводено с анализи на отделни епизоди от познати и непознати творби, с различни сентенции, оригинални хрумвания или изказвания за отделни писатели като Гьоте, Пушкин, Островски, Лесинг, Белински; Вазов, Илия Иванов-Черен, Никола Янев, Христо Ясенов, Николай Лилиев, Николай Райнов, Йордан Йовков и други. Изказва се и за отделни качества на романа „Ник“ и безименната пиеса на Вера Балабанова. Навсякъде проличава силната обич на Страшимиров към начеващите писатели и голямата готовност да ги открие и насърчи. . .

Ценна страна на писмата са признанията на Страшимиров за себе си: за своя метод на „романтик“, както той се изразява, за своите виждания по някои обществени и творчески явления в нашия тогавашен живот, за новите си замисли и т. н. И литературният критик, и теоретикът, и литературният историк ще открият ценни сведения за епохата и за автора, обичан и уважаван от нашата съвременност, за неговата гражданска тревога и непримиримост, за творческото му безпокойство и артистично дръзновение. . .

1

Божкова,

Чувствувам се погален от Вашето топло писмо. Радва му се и Стефка. Жалко, наистина, че сме тъй далеч, та не можем да се видим!

И се радвам, че работите. Аз отдавна не се съмнявам, че Вий може да се дадете на съвременниците си (а може би, и на поколенията тъй, както и сама не подозирате).

Аз не пиша, но работя. Да, работя даже когато моите „бели бели“, както ги нарекохте Вий в първото си писмо, ми дърпат брадата и ми бъркат в джебовете. И наверно от това ще излезе на есен нещо. За всеки случай дишаме с Балкана (Берковица е опасан от него), чувствувам се млад или поне подмладял и никак не завиждам на Георги, че не пуши: такова удоволствие представя изпушването на една цигарка под кестеневите исполини! (Все пак свел съм това удоволствие само до три-четири цигари на ден).

Повтарям: жалко, че сме тъй далеч, та не можем да се видим! Аз бих искал да знам: обнадежден ли е Георги в своите очаквания! В тоя снажен млад човек се крие не само едно

*

хубаво дете, но и един tüchtiges интелект. А е толкова плитко вече нашето море и е тъй мъчно да се развърти младият човек!

Целуваме „поукротялата“ Ваша „беля“ и Вашата тиха кукличка. Стефка Ви целува. Кланям се!

А. Страшимиров

Берковица, 22. VII. 1934 г.

2

Вера Божкова,

Някога мене ме посрещнаха като „реалист“: наричаха ме „българският Золя“. И потръгнаха после все „реалисти“ у нас. . . А когато най-после забелязаха, че разликата между нас и Вазова е малка (не в маниерите и в задълбочаванията, а в авторската психология), нарекоха и него „реалист“. . .

Сега, след драмата Ви, намирам, че Вие сте, може би, първата родена реалистка у нас.

Не е важно, как даваме нещата, а как ги чувствуваме. Ето, в такъва смисъл Вие сте психична реалистка. Само тъй може да се обясни, че Вие и в личните си отношения се

---

* Превод на В. Б. — способен.

поддавате (афектирате) от всека мълва. Аз отдадох това на „клюкарската“ среда. А то е основен елемент на Вашия дух. Вие проверявате всичко, което е дошло до Вашия слух; искате да „знаете“ — и то с математическа точност. И ако се бяхте явили в живота през времето на Золя, наверно щехте да изброявате и гвоздеите по къщните мебели, които бихте описвали. Но Вие идете през време на н е о р о м а н т и з ъ м. И почвате с експресионистична живопис. Много правилно: Символизмът дойде като с и н т е з на реализма. И освети ерата на нов романтизъм, т. е. откри хоризонти, които всецяло отричат к о н с т а т и р а н а т а от реализма съвременност.

Щета е, че тъкмо сега трябваше да отсъствувате от София. Има какво да се обмисля. Ако обичате, п р о щ у д и р а й т е моята „Жени и мъже“. Ще Ви помогне, може би, не да застанете на моите концепции, а да осъзнаете себе си. Защото няма в живота нова ориентировка, без приемничество. Вие, новите, ще се дигнете на своя творчески пиедестал, като стъпите върху нас. Казвам — като „стъпите“, а не като ни възприемете. Наопаки, тъкмо това, че ние не Ви задоволяваме, — тъкмо то е гаранция за Вашия възход (разбира се, доколкото сте творчески силни).

Аз често се трогвах от междуредията в драмата Ви, както ставаше това по самите страници на Ник. И обмислях недоволството Ви от досегашните Ваши работи. Смятам, че то иде от неосъзнат творчески индивидуалитет — преди всичко.

Драмата Ви е още само скелет. Но тоя с к е л е т е одухотворен тъй, че на мести добива силата на кошмар. Остава да се налепи с глина, за да бликне по него веднага кръв и образите — да действуват (пак по начупена линия, разбира се).

Случаят с Ник е основно по друг. В него начупената линия е комай случайна — само по интуиция. Взела е връх реалистичната психология у Вас (помня: Вие веднага решихте че купената от моята бедна Стефка неголяма кожа е от мече и ѝ определихте точната цена). И защото сме деца на селски — демократичен нарсд, за Вас — родената реалистка —, се вижда за редно професорът — лекар да предложи законен брак на своята прислужница. Така, когато професорът казва на Звезда, че той не може да ѝ предложи брак, тя не отсича саркастична гримаса (както би постъпила моята Бена), а го пита като наивна селянка — защо? Това е български реализъм, който обаче досущ не подхожда на художествената идея в „Ник“. Защото, ако професорът не беше ангажиран с друга (досущ случайно), не би ли рухнало цялото построение на „Ник“ и романът не би ли се превърнал на мелодраматично четиво за готвачки? Но защо Звезда плюе в лицето на банкера, защо става гувернантка, как зрее да стане свободна любовница на професора и защо после отказва да е Nebensache* край „законната“? Ясно е, нали? Звезда е протест (но светъл, а не тъмен) спроти гнилия дънер на съвременността — гнилия дънер, по който никнат гъбите на любопитството. (Ето затова смятам, че моята Бена е по-нова, по-млада от Звезда. А в живота ни Бена вече е отдавна стара!)

Няма нужда, Вера Божкова, да се връщате пак на Ник: аз Ви забранявам това (щом приемам да съм опекун — нещо противно на моята духовна същина). Вие тепърва има да се дадете в нови сюжети. И затова наистина е щета, че тъкмо сега отсъствувате. Аз скоро ще надвия, може би, на страшното си сътресение, та ще се отдам на свое творчество и може да се отчуждя от хода на горните си мисли.

Инак — моята скръб напусна града на мъртвите и все по се разлива из живия човешки мравунек — да търси топъл образ. На всуе, уви! И се давя в безднена скръб. Но тя ми е скъпа. Дори е удоволствие да умре човек от нея. . .

Пишете ми, ако намерите какво.

София, 30. X. 1935 г. А. Страшимиров

---

* Превод на В. Б.: странично нещо.

Забравям да Ви се поклоня, забравям да поздравя Жоржа, забравям да целуна ръчичките на Зоичка. Простете, аз се боря, като удавник, с други чувства. . . борба на живот и смърт.

Същий

3

Вера Божкова,

Писмата ни са се разминали — и аз получих „действието". Бях Ви забранил това, а ме зарадва, като че ли видях самата Вас. Ще го прочета още довечера.

Няма, Вера Божкова, интернационално изкуство. И погледът към „всички хора" наложително минава през образите и живота, — който ни обкръжава. Другото е неверен път. Аз във всички свои значителни работи съм търсил „всички хора", като си оставах до гуша в българска пръст. И в това ми е силата. Защото при психичната култура, която „българската пръст" застъпва в живота на човечеството, ние не можем намери мировата висота на мировите гении. Така че ако „българската пръст" няма значение, то — защо да късаме сърцата и душите си? Нека превеждаме чуждите гении. . .

У Вас има мисловна отплеснатост. Инак интуицията Ви е в „българска пръст". Наистина, мъжете в „Ник" са твърде много немци. Истинският Боголюбов би могъл да каже на Звезда: „не ми позволяват. . . моите връзки, моето обществено положение". И това би могло да се изведе с такава художествена сериозност, че — не да разсмее читателя, а дълбоко да го потресе. И да затвърди Звезда още по-неколебимо в психичния протест срещу гнилия дънер на живота. . . Но затова пък в „Дъщерята на перачката" Вие сте до там в „българска пръст", че изпадате в мелодраматичен битопис (в най-добрата смисъл на думата: издигате любовта на героинята до общочовешка висота — нещо, което може да се срещне даже у селенката у нас, но е мелодраматична, защото е рядко изключение).

Научете се да у б и в а т е не в частностите, а в самата си художествена идея. Затова Ви изпратих „Чужди". Намерете к о р а в и н а, когато замахнете, ударът да бъде смъртоносен. Това го има у личността Ви, — дайте го и в своето творчество. А то не е лесно. Защото р е а л и з м ъ т само к о н с т а т и р а. Тоя процес се завърши в мировата литература. И няма защо Вие да се връщате назад, когато психологията Ви, като съвременница е далеч напред.

Не, Вера Божкова, трябваше да сте тук: взрат ли се очи в очи, мислите по-другояче се чувствуват. Синтезът като образ в художествено творение, все още бяга от Вашето перо. И остават констатации. А кому са те потребни днес, кой ги не знае? Или трябва да се набиват на съзнанието? Но то е културтрегерство, е програмност, е социален резон, макар и от общочовешки характер.

Впрочем, ще прощудирам новата Ви безименна работа. И ще пиша пак. Вие ме спасявате от мене си — в тия убийствени дни от живота ми. И Ви благодаря с всичката си сърдечност.

София, Димитровден А. Страшимиров

P. S. Пак забравих Жоржа (той трябва да се е върнал) и пак забравих башибозука. Целувам изобилно ръчичките „Чичо Страшимиров".

4

Вера Божкова,

Връщам Ви „действието". Бъдете послушна ученичка и свършете драмата. Замисълът е грандиозен, контурите на образите са дадени, а за другото ще говорим, когато творението се завърши. Може и сега, но ще набележа наверно неща, за които и сама ще се до-

сетите в развитието на работата Ви. А е за предпочитане да не се менторствува, защото действително може да се изпадне в опекунство, а то е нежелателно дори и като шега.

Казах Ви някога: Сценичната игра трябва да се схваща от зрителя дори и когато той не разбира езика на артистите. Не беше ли така с немото кино? А то ще каже: репликите са преди всичко за артиста — да се даде той на сцената. И след това, ако репликите може да стигнат и до зрителната зала, толкоз по-добре. Нали затова тонфилмът победи немия филм, въпреки опозицията на Чарли Чаплин? А у Вас — и в двата Ви сценични опити — репликите са за публиката — и твърде малко (комай никак!) за артистите. Трудна, много трудна работа е сценичното авторство. Защото театърът е колективно творчество. А поезията е строго индивидуално. И затова гении като Достоевски, Мопасан, Дикенс не са могли да дадат нито една драма — въпреки желанията си.

Но наистина, Вера Божкова, Вие трябва да сте тук. Моето одобрение, че сте там, е несериозно и твърде егоистично: да има кому да пиша в безсънните си нощи. . . като че ли не бих прогонил безсъницата само след един задушевен разговор с Вас — която сте за мен, като творчески индивидуалитет пълна със загадки.

За всеки случай работете, много работете. И не мислете за никакви приказки от 1001 нощ. Не слушайте и Жоржа, като се надсмива над потното Ви от работа чело. Той ще се съгласи, че трябва да слушате изповедта на универсалните творчески гении. А те до един признават: г е н и я т е т р у д — в смисъл не създаване на много творения, а преработване на едното и също творение често по 100 пъти.

Сега за мене си. Аз искам да ампутирам убийствения мазол в душата си, но се боя да не си причиня смърт. А не искам, — не за да творя още, а за да видя какво ще излезе от новите наченки в живота ни и преди всичко от Вас. Оставете какво говорят X. У. Z. и помнете какво ние си казахме: не е важно какво пишем, а какво с м е. И ако един ден дадем това, което сме постигнали като простосмъртни човечета, ще оставим, може би, и нещо безсмъртно.

Целувам Ви и двете ръце. (Ако на Жоржа се зловиди това, тогава — само едната). А на Башибозука — и двете бузички (тук вече Жорж не може да се меси).

Бъдете здрави — и Вие и Жорж и Зоичка.

Събота

Чичо Страшимиров

5

„Очи на очи“ — с няколко реплики може да се изчерпят мисли, които инак изискват километрически писма. Прочие, елате си, Вера Балабанова! Поне за една- две седмици — и после пак си идете в Кърджали. Направете това за Сашко, ако не за „литературата. . .“ (Бива ли ме да увещавам?). Защото наистина има мисли, които изчезват в празното пространство. Та какво друго ме тъй много интригува в новите творчески прояви (каквато сте и Вие), ако не съзнанието, че Вие ще трябва да ни надхвърлите със своето о т ъ р с в а н е от локалното българско, което е наша кора? Нима може някой да желае вашето завръщане към селските пътища, из които аз ида? Или бива да надуете кавала на . . . Но нима аз съм надувал тоя кавал, макар да съм до гуша в „българска пръст“? Но аз се създадох под звуковете на гайдата и кавала, понесох тази кора и се оставих с естествен ръст да се изпокърти от моя творчески напън тази кора и да изпопада. Изкуственото люпене за мене значеше, да изменя на себе си и да изпадна в подражателство. Аз скъпях своя усет за нещата, аз скъпях своя творчески оригиналитет и само за това бех единствен в тази бедна страна, който посрещаше и посреща новото — от Тодор Траянов, че до Вас. Но Тодор Траянов даде „Струма“ и „Смърт в равнините“. Очевидно, новите творчески натюрели още от Траянова идат като универсални: т е н е и з м е н я т на себе си, като търсят универсалност, нито пък изгубват о р и г и н а л и т е т а с и, макар и да се

давят в подражателство (като творчески сили в назаднала страна). В края на краищата те остават с хубавите и незаличими чувства на дете към майка. Ето, това е, което търся и у Вас, като творческа натура. Казах Ви еднаж: Вий и немски да пишете, пак ще сте българска писателка — не по „национално чувство", а по творчески натюрел, по творческа психология, по творчески хоризонти, по творчески възможности. Защото се оформяте, като творческа сила у нас, а не в Германия. Писах Ви и Ви пиша за всичко това, тъй като Вие се движите в среди, отчуждени от страната и народа ни. За тези среди „тази страна бъдаще няма". Това е и във Вашата душа (изразихте го недвусмислено еднаж, помните ли?). Аз се боя, че с такъва скрито колебание дълбоко в себе си Вие скоро може да се видите в своята страна като дърво без корен. И ще изгубите творчески импулси: ще отречете и сама себе си — като израз на отречена страна. . . Как инак трябва да се обясни, че Вие не може да четете българските творения (дори моите! — въпреки Вашите най-хубави чувства), когато те са толкова силни, колкото са силни строго старогръцките, испанските, италианските и пр.? Тях четете, вярвам, с чувството на скромна читателка, както четете и строго германските, а българските — не. Защо? Нямат „хоризонти" ли? „Битопис" ли са? Не, мила Вера Балабанова, а защото са български — нещо, което, според средата, в която сте, е неценно, е без бъдаще.

Да, аз се боя за Вас. И пак — вярвам във Вас. И Ви обичам (Жорж може да бъде спокоен: аз обичам Вера Балабанова). Затова — елате си поне за една-две седмици. Ние трябва да си дадем едно словесно сражение, като хора, които не само се тачат, но и които чувствуват Verwandtschaftlichkeit.*

Целунете за мен Зоичка по двете бузички.

Стискам ръцете и на двама Ви (разбирам и на Жоржа, ако той е повярвал, че аз обичам Балабанова а не Божкова).

(А колко имах още да Ви говоря! Особено за това, че работите всеки свободен час. За такъва съобщение аз съм готов да падна пред Вас на колене, като влюбен гимназист).

София, 14. XI. 1935 г. А. Страшимиров

6

Божкова,

Писмото Ви е невесело. Но то ме облекчи. Защото е от Вас. И защото разкрива у Вас душевно състояние, което ми е тежало цял живот, та ме е подбуждало да търся само младите, по възможност най-младите. Бедна, малка, назаднала страна: страшна липса от личности! Погледа се човек понякога и почва да се съмнява и в самия себе. . . (Запитва се: не съм ли и аз от същото тесто и, значи, не лепя ли по себе си същата изтритост?) Но — фаталност, Вера Божкова: тук сме се родили и тук боравим! Прочие, подвиг е, ако можем надскочи своя ръст.

Почват пак да се навъртат младежи около мен. Но безрадостен съм — и Ви очаквам да си дойдете по-скоро. Общението с Вас е вече от две години, изпитахме много от онова, което сме, и знам, че мога да бъда при Вас като пред себе си. А тъй мъчно се постига това — в нашия беден от завършени образи живот!

Аз чакам драмата — макар и да съм уверен, че тя е още само нахвърлена. Драмата не е литература, не е строга поезия — ако е действително драма: тя е канава за колективно творчество. А Вие сте поетически индивидуалитет (комай тип б ю т е в и) и мъчно ще се усвоите със страничните съображения за колективно творчество на сцена. Но най-после дайте драмата като своя, индивидуална литературна работа. А доколко тя ще бъде при-

* Сродство.

способена за сцена — нека оставим да съдят люде с режисьорски способности. Ние сме литератори — и це бива да губим своята база.

Поздрав на Жорж. Не можех да го видя — бях простинал, та пазях стаята.

Чакам възвръщането Ви с най-хубави чувства. А дано преди това получа и драмата. Здравейте!

София, 23. XI. 1935 А. Страшимиров

7

Вера Балабанова,

Не официално обръщение, а досущ интимно: литературно.

В разговора ни при случайната среща затрогнахме три неща.

1. Островски (единственият руски драматург) е живял при обща мания за дуелиране сред дворянството. Един дуелант е бил чудовищен. Еднаж играе на карти; съобщават му, че някой е предизвикал негов мил човек на дуел; чудовищният скочил, предизвикал обидчика, излезли зад клуба, убил го (на дуел, разбира се), върнал се и продължил партията си на карти. . . Ето тоя чудовищен човек Островски взел за герой на една своя драма. Поетът дал художествен образ, а не фотография. Но все пак още от първата сцена салонът настръхнал: зрителите познали чудовището (което също присъствувало — на първите редове) и се обояли за участта на любимия си драматург. Но когато пиесата се свършила и настръхналата публика заочаквала дуелантска трагедия, страшният дворянин се поклонил на Островски и казал:

— Чудесно сте ме типосали, дявол да ви вземе! Но на вас се прощава. П и с а т е л я т с т о и н а д в с и ч к и н а с — не, разбира се, за да се губи над облаците, а за да е тук, на земята, че да ни типосва с нашето добро и с нашите безобразия.

. . . . . .

Когато аз писах моята едноактна драма „Чужди“, люто ми се разсърди страшният терорист Тодор Паница, убиецът на Борис Сарафова и Гарванов, — същият, когото една македонка застрели във виенския Бургтеатър. Сръднята беше, че съм типосал жена му като „развратница“. Защото героинята ми е анархистката Измирлиева — учителка в Солун (и после по селата там) и противница на „националистите“. Революц. организация я осъжда на смърт, двама воеводи отиват с четите си да я обезглавят, но и двамата един след друг се влюбват в нея, а третият — Тодор Паница — се влюбва в тази неотразима учителка тъй, че си я превръща на „съпруга“. Тя живее и сега във Виена. И никак не ми се сърди, — наопаки: укроти и оня страшен убиец. Писателят е свободен, — от образите, които му дава живота, да разработва своите художествени идеи! Защото изкуството не е съчинителство: то е живот, взет от живота и превърнат в образна мисъл.

2. Бях Ви се похвалил, че на Никулден написах 7 сентенции. Ето последната:

„Нашият разум е безсилен. И упованията ни често се обръщат към туптящето наше сърце. Но то бяга от скърбите, бяга от страданията. А скръбта е съпътник на радостите ни, и щастието е дете на нашите страдания. Тогава къде да търсим опора? Бог ли? Да, Бог — върховно Начало, което като не ни отрича и най-дръзките радости на съществуването, възпира ни да не се удавим в тях.“

Нашата душевна ваза е това Начало. И ще секне всеко творчество, щом убиеш върховното в душите си, т. е. щом се удавиш в дързостите на съществуването.

. . . . . .

3. Пушкин в Русия пише „История на Пугачевския бунт“, Шилер ни дава „История на Нидерландската революция“, Гьоте прави открития в минералогията и управлява цял живот Ваймарското херцогство, т. е. строител е, а Лесинг по едно време се застрастява тъй в картоиграчество, че в предните редове на интелигенцията в цяла Германия се за-

ражда идея, да пратят депутация при великия критик — да го моли, — нека се опомни: Германия чака от него, да закръгли великия ренесанс в германската литература! Лесинг узнава това и пише на приятел: „Младежта се вълнува от глупости! Аз не съм машина, а човек. Всичко, което ме възбужда, ме подтиква към творчество. Картите ме възбуждат."

Прочие, вършете всичко, което може да Ви подтикне към творчество: рисувайте, играйте на карти. . . Но на какво може да Ви подтикне. . . плетенето на шал? Впрочем, не съм прав: плетете и шал, щом вярвате, че ще може да затрогнете тъй, както затрогнахте!

Целувам Ви ръка

Нова година 1936 г.

А. Страшимиров

Вера Балабанова,

Простинал съм малко, пазя стаята — и снощи Ви изпратих по пощата километрическо писмо. Довърших преработката на „Пропаст" (втората половина е сполучена и остава същата), и се чувствувам като боа, която се е нагълтала с много месо и кокали, та се излежава. . . Но не мога да се откъсна от мислите си. Не се чудете, че те спират на Вас: аз вярвам твърдо в Звезда и търся да налучкам, какво й липсва. И ето — намирам, че тя трябва да разкъса обръчите около себе си, — да разшири своя мисловен кръгозор. Разбирам следното:

Силната художествена натура е много самоуверена в своя възход. И немари към знания и към логическата мисъл въобще. Като изключим педантична Германия, на всекъде и до неотдавна големите фигури са комай н е д о у ч к и. Те са такива, защото чувствуват, че когато им потребват знания и логическа мисъл, ще ги придобият „като нищо".

При своето възмъжаване аз мъчно четях философия и социология, — заспивах на книгата или я просто захвърлях. А при другарски наддумвания, аз мълчах, защото малко знаех. Но веднага вниквах в спора, и когато се обаждах, бивах „капак", — слушаха ме и препирнята комай спираше.

Това, може би, ме подсети, че аз мога да знам повече от другите и да мисля по-добре от тех. Оставаше само да надвия на „поезията" и да пристъпя към „сериозното". Но как?

Помня, един ден задигнах от ученическата библиотека два грамадни тома на руски (от друг език не се ползувах) „Илюстрованая история всемирной литературы". Смятах — ще чета историята на поетите. А се оказа, че това е история за развитието на идеите и философията въобще. А! Поезията е, значи идеи и философия? И се напрегнах на работа. Мъчно беше: логическата мисъл бе противна на самата ми натура!

Това с мен се случи към 18-годишната ми възраст. Нямах условия за работа — бях сиромах, трябваше да учителствувам из селата в една безкнижна страна.

Но надвих на всичко. И в университета после (Берн, Швейцария) с разбиранията си за развитието на идеите аз можах да опонирам успешно на професорите си. Намирам, че с много не, а с малко постигах и надхвърлях. Бихте казали, — „голяма дума". Да, голяма дума! Но така беше.

Прочие, защо да не се опитате и Вий? Малко знаете, Вера Балабанова, и мислите повече с впечатлителността си. А постигате и надхвърляте с най-малки подсещания големи мисли. Очевидно, Вий имате подсъзнателно онова, което може с малко да постигне много и да надхвърли. Трябва само да се вземете в шепа и да си наложите по-упорит труд— в четения, противни на художествената Ви натура. А затова има и улеснения. Един Иполит Тен или Ренан в Франция, един Нитче (дори един Шопенхауер) в Германия са много по-големи поети и от Вас и от мене, макар да са образи на логическото мислене. Никак не е важно, че те са вече с т а р и: трябва да ги запознаете що от що, ако искате да видите и

да надхвърлите н о в и т е (само с прелистване дори!). А без ориентация в развитието на идеите, — повярвайте ми, Вера Балабанова, без такава ориентация, — Вие — с наличния у Вас творчески дар — ще останете само в реда на другите у нас. А нали си казахме или нещо, или нищо. Средното е за просяците по алеите на суетата.

Целувам Ви ръка
Коледа, 1936 г. А. Страшимиров

9

Балабанова,

Топли са редовете Ви за „Пропаст". Лекарът е оправдал Ганичка преди десет години с всичката си горещина, но — като психиатър. А жертвата й той е обикнал с дълбоко приятелско чувство, наслоено през най-хубавите години от живота — студентческите. Това чувствува и Ганичка: тя първа иска да се отдалечи от очите му. При това — Вий бяхте дете през ония страшни години, та не знаете. Ужасите на войната се последваха от ужасите на вътрешно крушение в народите: години наред самоизтребление и глад. . . Бягахме един от друг — ние, близките през страшната епоха. А когато случаят налагаше да се съберем, отбягвахме дори от хубавото в спомените си. . .

Трогват старанията Ви да вникнете в онова, което е деление между млади и стари у нас. Боя се, че същината е малко по-трагична, отколкото Ви се представя. Не знам, дали войната не тласна назад нас в нашата разорена и задръстена страна. Вий не познавате покойните млади белетристи от нашия кръг — Илия Иванов Черен и Никола Янев. Първият не написа нито един ред „български": ще трябва някога да се поровите в него. А вторият даде десетина повести изключително от сексуален характер и с дълбока страст, доходяща до универсалност. Преди няколко години аз издадох едно томче негови работи с мой предговор. Ще потърся екземпляр от това томче и ще Ви го изпратя. Погреба ги войната тъй, както погреба и Христо Ясенов. Край тях се бяха явили Николай Лилиев, Николай Райнов и Йордан Йовков. Да, Вера, има сега завой, но той е или назад, или към сляпа уличка! И ако аз се радвам тъй много на Вашата поява, това не е само от експанзивност. Вие идете като непоколебимо продължение на зароденото — и дори цъфнало — преди войните. Новото у Вас е, че идете с творчески подбуди вече н а с о ц и а л н а б а з а. Само това е новото! Имаше и преди войните същото, но то беше тогава само книжно, а не и ч у в с т в о, та му се отдаваха по-посредствените натури, а не и силните, които винаги само търсят искреността си.

. . . . . .

Ако се опитате за нова корица, недейте изтънява буквите: те трябва да останат тежки. Така мисля. Само — оставете досущ малко поле („въздух") от двете страни. Може би, те (буквите) биха били по-внушителни, ако не са рисувани (с чертици — сенки), а отсечено тежки. Впрочем, аз правя предположение, т. е. трябва да видя новия проект, за да се откажа от пратения. Инак — държа за него.

. . . . . .

Прието, Вера Балабанова! „Белите" си са „бели", колкото и да са сладки, та — „Аве" може да върви и по-бавно. Само да няма много картоигране. Защото покерът не е трудно занятие, като творчеството, а застрастява не по-малко от него — особено един човек с азартните слабости на Вера Божкова. И Жорж е прав, ако влезе в ролята си на цензор по тая част. . .

Така — аз чакам първите 30 печатни странички. И не чувствувам никакви „трепети", не защото съм чужд на Вашите самоизмъчвания и страхове, а защото вярвам в благотворното влияние на Вашите преживелици през изтеклата година. Съдя по писмата Ви: в тях се чувствува вече замах, който надхвърля обикновения у Вас преди зиг-заг от несмели ре-

дове на „ученичка“. . . И сега може да съобщите на Жорж: моите впечатления от Вас стават опасни, аз почвам да се чувствувам горе-долу влюбен. . . О, Господи! Дори и материалният свят е против нелегитимното мое увлечение: ето че се свърши хубавата хартия и аз не мога да продължа излиянията си. . . Впрочем, моят доставчик на хартия обеща „да прави — да чини“, но да ме снабди с тънките зеленикави странички. . . Тогава ще продължа — ако не излияния, то пак строежа на хубавите мисли от хубавото в душата ми.

Бързам да изпратя и това писмо, като имам урока от Коледните празници: тогава Вашите две писма от Чам-Кория аз получих след 15 дни! Дано сега пощата не се задръсти: не бих желал да чета Ваши писма и сега след. . . 15 дни!

Целувам Зойче и Сашко (дано съм ги зарадвал с пратката си), поздрав на Жорж и поклон на Вас — за „Пропаст“ и за всичко друго.

София, 6. III. 1936 г.

А. Страшимиров

10

Вера Балабанова,

Боледувах десетина дни — тъкмо по време на Вашето отпътуване за Кърджали. И не можах да Ви видя. Не съжалявам, защото бих Ви изразил новите си впечатления от „Ник“ с присъщата ми експансивност, значи с повече лиризъм отколкото критичност.

Първата част пак ме затрогна, както преди две години, когато отърчах у Вас, да Ви стисна ръката. А втората част ми се видя — не знам защо! — като нова, с нова горещина, с нов чар. Аз имам силна памет — Вий трябва да сте се уверили вече: тя у мен е комай феноменална! — и пак четех сякаш нещо досущ ново. Периодът у Галушеви не е многопреработен, дори смятам, че би могло на места още да се ирендоса. (Впрочем, аз не бих могъл да бъда напълно обективен: белетрист съм, имам своя отривист маниер за разказване, та съм субективен към Вашия спокоен и обстоятелствен дори в дреболиите маниер). Но от стъпването на Звезда при Боголюбов романът е една песен! И такъв ще остане той в нашата художествена литература, поне до когато Вие навършите моите години. Аз вярвам, че и самата Вий дотогава ще останете тъй смела и издигната в творчеството си, каквато Ви чувствувам днес. Това ще ме топли и в земята.

Аз си вече позволих да говоря за „Ник“ на всички, които ме посещават. Някога бях Ви дал обещание да мълча. Но сега вземам романа, като постъпил в редакцията на бъдещето списание, та се смятам освободен от обещанието си. Но все още не обаждам името на авторката — под предлог, че не си е установила псевдонима. Разбира се, съобщавам, че е жена с европейско възпитание и образование. Това иде обаче, след ефекта от сюжета и развиването му, които предавам. А ефектът е такъв, какъвто очаквах. В нашата художествена литература ние до днес нямаме нещо подобно на „Ник“ — и по сюжет и по развитие. Сам аз често се завръщам към „песента“ в него и чувството ми е такъво, че ми става съвестно за някои мои дързости. Бях суров към средата, от която идете, а край нея — суров, може би, и към самата Вас. Искам Ви прошка, разбирате ли? Простете ми волните и неволни суровости. Когато е дума за художествени постижения, аз имам коравината на жрец. Найпосле, нали този е кръста, който ми е охлузвал и гърба, и душата — цял живот. . .

Край тези свои мисли, чувствувания и уверености аз мисля често и за „Аве“. Намерете творческото си спокойствие и работете със съзнателно търсене да съвладеете фантазията си — нещо трудно за Вас толкова като начинающа, колкото и като болезнено впечатлителна натура. И още: внушавайте си строга художествена искреност — нещо, което е ключът на всяко изкуство. Дори когато постигнете искреността си, тя може да се колебае. Почувствувате ли това, спирайте! И вникнете в причината на колебането. Тази причина обикновено е двояка. Или не сте си представили доста ясно, доста очертано съзерцавания образ, та трябва да се отдадете на свободно съзерцание (без перо в ръка), или — н е с т е

се достатъчно издигнали над него. Никой образ — нито най-идеализираният, нито най-противният — не може да излезе изпод перотоВ и верен и точен, ако неуспеете да гледате на него от горе на долу. Ако рисувате царска особа и благоговеете в душата си, знайте, че ще излезе нещо „по протокола“. Защото, поради благоговението си, Вие ще забравите, че и той ходи пеш там, където и ние (с позволение!). . . Ако рисувате престъпник и подлец — и сте се надъхали с ненавист към него, знайте, че ще излезе нещо фейлетонно или даже карикатурно, защото не сте се издигнала над образа, та сте забравила, че и той е бил дете на майка, имал е братя и сестри, а също — любима жена и мили деца, може би.

. . . . . .

Ах, колко много бих искал да Ви пиша — и все тъй обстоятелствено, като на ученичка, въпреки че Ви чувствувам величина сама за себе си — самоопределена, силна, „бютеви“, макар още зреяща!

Защото, мила Вера Балабанова (позволете ми тази сърдечност), голяма е същината на Шилеровото прозрение: — „Когато ние учим другите учим и себе си.“ В картичката, с която ми изпратихте „Ник“, пишете: „благодаря Ви за всичко“. Мило ми е, че съм съумял да стопля душата Ви. Но който дава топлота и светлина, също взема. Вий не знаете, с колко много ново облъхнахте душата ми и стоплихте моето покрусено сърце. Ето, сега съм наново обкръжен с цяла вълна младеж, която също търси да стопля и осветля, защото се чувствувам облъхан и стоплен от нея. Но не мога да забравя, че нямам вече образите в улица „Гурко“. Вий ми бяхте опора, Вера Балабанова, в дните на ужаса. Макар през седмица — през две, когато скръбта ме обаряше и животът ми ставаше непосилен, аз имах къде да отдъхна. И бивах посрещан от строгото ви, но съчувствено лице и от галените ръчички и усмивки на Зоичка и Сашко. Нищо не може да замени това, Вера Балабанова, и никога не ще мога да Ви се отблагодаря!

Още една съкровена мисъл — преди да свърша това и така вече дълго писмо. У Вас блескат мълнии от главоломни стихии, макар и да сте вече зряла като човек. Това е така, защото силният човек по-бавно зрее. И аз се уж боя, че тези стихии може да Ви затъмнят, а все пак ме е страх. Пазете се от озлобление към хората, към света, Вера Балабанова. Ето, това е!

11 март 1936 г. А. Страшимиров

Вий през последните месеци растехте не с дни, а с часове — в мисли, в преценки и, хората и в художествения си усет поне към чуждите работи (към своите човек се затвърдява в усета си предимно в самия процес на творчеството.) И е пакостно, че тъкмо сега трябваше да се уедините в Кърджали. Но — съдба. Много ще се измъчвате от несигурността сиа от неувереността си. Писвайте ми, когато можете и за каквото искате. Аз винаги ще намирам време за Вас, — дължа Ви толкова много! Също съм на разположение и за четива да доставям. Защото Вий трябва да работите върху себе си, Вера Балабанова, преди всичко като човек, а после вече като писател. Собствено, те са в пълна зависимост! Несведущият човек може и гениален да е, но ще е пръв само между несведущите. . .

А. С.

Какво ще кажете, Вера Балабанова, — дали ще е претрупано следното:

В корицата за „Подем“ буквите да са в горната част на полето, а сред корицата да стои един миниатурен синтез на представата за подем? Н. пр. един изострен планински Gipfel,* а от подножието му да се възземa царът на въздуха — орел? Ще кажете: какъв орел сте Вие с Вашата скръб и съкрушеност?. . . Но думата не е за мен, Вера Балабанова, а за списанието „Подем“, в което ще излезе „Ник“!

---

* върх.

Помислете върху това! Вий — тъй впечатлителна, дори избухлива — в творчеството си разполагате с класическо спокойствие, та бихте могли да дадете нещо, подобно на горното, с п р о с т о т а, до каквато не са дораснали още у нас душите. Може би, ще кажете „лакае". Дано! Защото досега аз бивах спроти Вас повече суров (дори и „жесток" — Ваш израз!), отколкото ласкаещ.

А. С.

11

Вера Балабанова,

Пребиваването в Кърджали има някои преимущества: спокойствие, работа, картоигране. И още: само два месеца зима, а не пет, като в София. Убийствено е сега тук: наново студ, ветрове, леден дъжд. . . Мен от дете ме наричаха „африканецът", защото и при най-малък студ се свивах като какавида. Може да си представите, какво ми е сега: — нищо не може да ме стопли! Или по-право, топлят ме само приятелските участия и писма — особено Вашите. Но това са приливи уви! Идат отливите и — пясъчна пустиня е пак. . .

Пребиваването Ви в Кърджали, обаче, има едно преимущество и за мен: виждам Ви от далеч — значи, в перспектива, — а имам и резон всяка своя мисъл да Ви нахвърлям в тези мой странички — колкото безрадостни, толкова и утешни. Когато бяхте тук, нямаше резон за писма, а при това не винаги се решавах да Ви смущавам със своите тъжни посещения, та много от мислите ми се губеха като сапунени мехурчета.

Ето, толкова пъти съм мислил да наблегна върху своята възбрана — да не унищожавате ръкописите на „Дъщерята на перачката" и „Диктаторът". По-нататък, те ще влезат в работа — особено първата. Как, — ще Ви пиша при по-друго разположение.

Ам съм вече добре и работя — „Роби", трети том. Миналата пролет бях се обрекъл да го довърша — срещу довършването от Ваша страна на „Ник". Тогава нахвърлих само една глава — доста дълга. Сега вече продължавам. Дано не ме отблъсне пак! Ще ми помагат писмата Ви, ако винаги завършват като първото — с букет от хубави мисли и чувства.

След като ме залъгахте с „момчето", аз нямах кураж да настоя за един Ваш портрет. А би ме радвало това, Вера Балабанова повече, отколкото може да допущате. Вий не сте далеч от младежта, която ме търси сега, но Ви чувствувам по-близка от нея. Какво говоря! Ако бях от Вашия пол, — или Вий от моя, — бих съумял да бъда по-лиричен. Аз чувствувам у Вас светлина и я търся. . . може би, защото и Вашето отношение към мен, е такъво. А в нашата просешка страна това се случва не тъй често, Вера Балабанова! И не е важно, кои какво ще мислят — тъй са тъмни още душите в нашенско! — а важното е, да намерим ние сами искреността си и да я не крием. Защото ценно в живота е само онова, което може да бъде поставено на светло, на открито дори и пред тъмни погледи. Аз говоря пак за средата, в която бяхте тук. Може да съм суров, несправедлив. Но всичко това ще се изпари, смятам (заедно с всичката моя несправедливост), щом „Ник" стане достояние на всички. Недейте забравя: така е било винаги! Близки и далечни търсят у своите близки и познати само слабостите — по техни разбирания. И ги преувеличават дори. Но удариме ли ги по гласните с делата на нашата беззаветна любов към добро, истина, хубаво, — те постепенно млъкват и почват да благоговеят.

Аз вече очаквах първите 100. И съм спокоен за успешността. Вашата сила не е в диалога, нито в стегнатата структура на етюда (разказа). Стихията Ви е в епоса — класически спокоен и пак трагичен (без да изключва бистра, но трогателна лирика).

Трябва да ми кажете и за преработеното в „Пропаст": има ли още да „дращи", още да се шлифова?

Подробен съм и настоятелен в тези си странички, защото не смятам, че мога да Ви дотегна. Най-малкото допущане в такъва смисъл би ме дълбоко огорчило.

А мина ли простинката на Зоичка и Сашко? И това ли трябваше — при първата голяма радост на Жоржа! Аз исках да му изразя завистта си, а ето че трябва да му изпратя топли съчувствия. И не само съчувствия, а и моята хубава обич към тия „най-кротки" същества на света. Предайте им моите целувки.

София, март 18, 1936 г. А. Страшимиров

*

Почаках отговора Ви, Балабанова, и почнах да се боя, че децата не са добре. Така — написах приложените пет страници. Но после съобразих, че нямам право да ви безпокоя, ако децата не са добре. И не ги изпратих, а заочаквах пак — със свито сърце. Слава Богу, — макар, че — „кротичките" не са Ви дали да довършите писмото си. Нека пречат — само да са здрави!

Писмото Ви е много мило, то ме затрогна дълбоко.

За „Пропаст" аз смятам, че фигурата на майора-полицай е достатъчна, за да хвърли студенина върху всички други. В изкуството не е темпераментната горещина, която може да уеднакви образите (особено сред южен народ, като нашия), а — едностранчивостта в чувствуванията. Не знам, дали има тази едностранчивост, макар че разказът се дава не от самия художник, а от името на простосмъртен, който не може да третира образите като художник, а ги дава със субективността на сътресен от събитията обикновен психиатър.

Пък и — Вера Балабанова въобще не е уверена в своите общи преценки (дори за самите свои работи). Тя обаче е силна (с остро око) в детайлите. Пишете ми и за тях в преработеното от „Пропаст"!

Предстои шестмесечна панихида. Това наново ме дави в скръб. А нямам вече своята опора в ул. „Гурко", нямам „башибозука" и „гангстерчето". Но аз живея с тежката проблема: как би могъл чичо Страшимиров да трогне — по Великден — своите мънички приятелчета? Дано успея да разреша тази проблема сполучливо. . .

Чакам кориците за „Подем" и Ви целувам ръката.

понедлник, 21. III. 1936 г. А. Страшимиров

12

Балабанова,

„Всички пътища водят в Рим". Когато Ви говорех, как бихте могли да развиете Вашия пръв опит за разказ, Вий казахте: „Но тогава тоя разказ ще бъде Ваш, а не мой." И аз Ви успокоих: „Не бих могъл да работя върху такива образи." Не знам, дали сте се замислили върху тези мои думи. Мисълта ми би могла да се синтезира ето тъй: „Не бихте могли да поставите Вашите очила на мен, тъй както аз през цялото наше сътрудничество до днес се пазех да не поставя своите очила на Вас. Защото аз съм романтик, а Вие — родена реалистка."

Сега, когато романтизмът и реализмът в литературата са комай отдавнашни преживелици, термините ми не бива да се вземат в буквалния им смисъл. Все пак ние в нашата страна сме в опашката на психичния вървеж в общочовешкото художествено творчество. Затова у нас романтици и реалисти се догонват, размисат се и може да се изпадне до вавилонско разноезичие. Писах Ви зимас, когато пак бяхте в Кърджали: некога мене нарекоха „български Золя", а после намериха, че не съм далеч от Вазова, та и него обявиха за „реалист.". . . Към това си твърдение в онова писмо аз добавих: „ето, във Вас откривам първата у нас родена реалистка". Вие дойдохте с последното си писмо сега да потвърдите това мое прозрение върху Вашата психична същина. Вам лицата в „Пропаст" се виждат много и еднакво „горещи". И много обяснимо! Само такива „горещи" (по-необичайни,

по-изключителни) образи привличат моя художествен интерес — художественият интерес на романтик. И затова аз не бих могъл да работя върху образи от катадневието, както бяха ония във Вашия опит за разказ: те са за Вас, реалистката по психология.

Но — всички пътища водят в Рим. Изкуството има свои основни и неизменни закони, които са еднакви за всички школи и течения. Така— когато Ви говорех как бихте могли да развиете Вашия разказ, посочвах Ви само, как да запълните кухината в него — „вътрешноста" му, за да намерите наложителната за всяко художествено творение г р а д а ц и я. И нищо повече! Т. е. не исках да Ви поставя моите очила на романтик, та да превърна разказа Ви на мой, а Ви свеждах като стар майстор (ако ме признаете за такъв) до неизменните художествени закони, които са еднакви за всички школи и течения в изкуствата.

Ето, струва ми се, че Вие изпаднахте в такава грешка сега с няколкото си реда за „горещината" на образите в „Пропаст". И добре е, че с откровеността си ми дадохте възможност да развия горните си мисли, които смятам, че са от голям интерес за Вашето самопознание. Ний трябва да си казваме всичко, Вера Балабанова, защото аз наистина съзнавам, че поне от време на време мога да говоря пред Вас, като пред себе си. Следователно можем да си помагаме — с откровеността си — в постигане на големи творчески съкровености. Защото сме психично две коренно различни творчески натури.

Приключвам писмото си с някаква дълбоко скрита в душата ми радост. И не знам, на какво се тя дължи, не знам същината ѝ. Но и не питам. Тя е от Вашата светлина. И това ми е доста. Дано тези ми странци Вм навеят същата радост.

Аз разреших проблемата, как да поздравя моите малки приятелчета с Христос Възкресе— моите „най-кротки на света" приятелчета. И съм доволен, т. е. вдетинен съм като тях.

Поздрав на Жоржа. И — всичко хубаво!

четвъртък, 24 III 1936 г.

А. Страшимиров

Търся хубавото мислене, защото пак умирам от скръб, та не мога да се отдам на образно съзерцание.

Помня, Вий еднаж въздъхнахте и казахте като на себе си: „чувствувам се обезверена", Вий сте вярующа, Вера Балабанова, но времето, в което зреете като личност, е обезверено.

Всяка творческа натура е родена вярующа. Но се твори не само с вродената вяра,а и с надъхването, което иде от вън — от живота. И ако животът за даден исторически момент е обезверен, творческата натура се чувствува разпната на кръст: вродената ѝ вяра е със строшени криле и не може те да се размахнат.

Ето при такъво психично състояние творческото старание на ред поколения избива в крайности. Дори гениални натури се хващат като давящи се, о половия инстинкт и низпадат до тъмнотите на сексуалните ексцеси. Защото без вяра животът е непоносимо бреме,та в обезверените проговорва коренният стимул на безсмъртие: продължението на рода.

Животът в нашата бедна страна се дави още в наивитета на примитиви, та не е мислимо наша творческа натура да изпадне в същинския трагизъм на обезверяването.

Значи, не е мислим той и за Вас.

Ето „Дъщерята на перачката". Какъв бунт кипи в репликите на самата перачка. А възможен ли е какъв да било духовен бунт, без вяра в пресъздаването на отричаната действителност! И наистина: нейната дъщеря не иде ли да докаже, че вечното и безсмъртно, което издига нейното сърце и я подтиква към саможертва (по-страшна и от физическо самоубийство), — че това вечно и безсмъртно блика у нея от неизчерпимия човешки наивитет, в който се корени всяка вяра?

Заслужава тази проблема, която е продиктувана на перото Ви от вродената у Вас вяра, да се осъзнае, да се осмисли и да се въплъти в живот, строен конструктивно и силен

по плът и кръв. А това Ви е д а д е н о, Вера Балабанова, ако Вие сте наистина родена реалистка, както аз допущам. Защото образното мислене е преди всичко наивитет, та когато тоя наивитет е под контролата на реалистично съзерцание, постига той трагизъм, който сътриса и пречистя душите, без да ги довежда до мелодраматична плачливост. Реалистът Золя взема често такива крупни, такива могущи фигури, че му завижда дори Виктор Юго.

Защо дъщерята на Вашата разбунена перачка да не се превърне в герсиня на обширен роман — героиня, която да издържи страшната саможертва, на която Вие в драмата си я обричате само за момент? Дайте тази саможертва в цял живот. Повлечете тази бедна дъщеря на перачка из калните улици на съвременността, погазете я, обезличете я, а тоя, за когото е нейното самоотричане, издигнете до върховете на съвременното гнило общество. И на край — срещнете ги. Те не ще се познаят, нали? Той ще ѝ се изсмее, дори когато с пълни подробности се посвети в истината на нейното герсично сърце. А тя. . . ще трябва и тя да се изсмее, разбира се, но. . . над самата себе! Може ли да има нещо по-сътресаещe от това? И нали не може да го даде един романтик? И нали тази велика трагедия на днешната действителност е творческият Lebebahn* на реалиста?

Ето, нахвърлих отдавнашни свои мисли върху Вашия опит за драма. От почерка ми и от разкривените ми редове виждате, че съм раздвоен: тоя, който пише, като че ли предава чужди мисли. . .

Но. . . Здравейте, Вера Балабанова. И не ме съжалявайте: аз ще надвия някак на своите приливи и отливи. Утре е шестмесечната панахида на Стефка, която Вий също обичахте. . .

А. Страшимиров

София, 1. IV. 1936 г.

P. *p.* Утре предавам на пощата колет, адресиран на Зоичка и Сашко. Правя това тъй рано, за да преваря задръстването на пощата по Великденските празници. Искам пратката да е в ръцете на „кротките" адресантчета на сам Великден. Защото тя трябва да се открие на великденската трапеза. . .

Всичко хубаво, Вера Балабанова! Аз обичам големите традиционни празници. Уви, няма вече с кого да споделям тази си малка радост. Но — Вера Балабанова, пожелайте ми Вие Христос Възкресе!

3. IV. 36 г. А. Страшимиров.

14

Още не разрешават изданието на „Подем". Неудобно било да се прави „изключение", трябвало да се отмени самото решение („не се позволява издаването на никакви нови вестници и списания") и това щяло да стане „тия дни". . . Мръсно време! Ще почакам още няколко дни и ще дигна пак юмрук.

Прочетох романа на. . . Аз не мога да бъда „половинчат" (на половина да решавам работите). Да или не? И отговарям: не.

Направих една поправка само на един израз в „Ник", — дано я одобрите. Когато момчето на Боголюбов донася плика с част от парите, Звезда очаква досущ друго и кипва: „Вий сте за мене въздух" и пр. Тук „въздух" е не подходящ, защото „въздух" се употребва в смисъл: „само с теб мога да дишам аз". Замених въздух с „празно пространство."

„Вий сте за мене празно пространство. . . само празно пространство и нищо повече". . . Ако не сте съгласни, ще остане Вашето или както Вий бихте коригирали.

---

* жизнен път

„Пропаст“ чака — за сега — въпросът с „Подем“, за да се поръча наведнъж хартия. Както виждате, раздразнен съм от тормоза в хода на работата. Съдружническият кадър се разшири повече, отколкото очаквах, всичко е готово, за да се пусне в ход и — стоп! Но уверен съм 100/100, че всичко това е досущ за късо време, освен. . . ако не гласят хитлеризъм и у нас! Тогава ще пристъпим към отделни издания: това вече не могат спря! Прочие, работете. И се радвайте: според евреите, първоначалните пречки в „начинанието“, означават сигурен успех.

Целувам Зойче и Сашко. Всичко хубаво!

София, 30 VIII 1936 г.

А. Страшимиров

15

Вера,

Върху ролята и значението на художествената критика има огромна литература. Някои я отричат изцяло. Това е смешно. Художественият ценител има толкова значение, колкото и самият художник — ако не и повече!

Според руския литературен историк Коган, руската общественост дължи на Белински своето приобщаване към общочовешките идеали, а също че са били прояснени целите и задачите на мислящите в Русия.“ Белински съпостави мисъл срещу мисъл там, където се смятахме сподвижници. Той отдели светлината от тъмнината и разчлени мъгливите лучкания в безпътицата на обществената мисъл. До него светлите и тъмни сили се сблъскваха, без да се опознаят, и се сплитаха в неестествени групировки, та даваха безсмислени и извратени сближения. Само един взирчив и неподкупим съдия, като Белински, можеше да отбули и най-скритите мисли и въжделения на отделните групи, да разкрие пред самите тях душите им; да посочи неотстранимата борба там, където е немислимо помирение и да сближи или раздели ония, които бяха съмишленици или врагове по неразбория.“

Такава е, според тоя литературен историк, ролята на критика Белински в развитието на руската обществена мисъл.

Изящните изкуства са живот в живота. т. е. те не са огледало, което отразява действителността. Образният мислител съзерцава и откройва онова, което е видимо само за човешката душа: той е сърцеведец и ясновидец. Дейният художествен ценител се издига до прозренията на образния мислител, т. е. намира висотата на сърцевед и ясновидец. И към това свое достояние той добавя още в е л и к а т а с и л а н а т ъ л к у в а т е л. Така художественият критик съвладява съзнанието на простосмъртните, отмахва завесата пред окото на душите им, та — где повече, где по-малко прави и тях сърцеведи и ясновидци. И откровенията на божествения човешки гений стават свои поне за ръководните предни слоеве на поколенията.

Прочие, литературната критика е от съществено — дори от първостепенно значение за успешния ход на обществената мисъл въобще. И не бива да се смущаваме дори от ненавистническите прояви в критиката. По тоя път се е идвало във всички страни до духовна висота. Наистина, ние образните мислители, сме болезнено чувствителни към ненавистническо отнасяне. Не току-тъй един Расин във Франция е заклел децата си, да не се отдават на поезия. Но какво да се прави, — този ни е трънливият път. Остава да се надъхаме със съзнанието, че сме носители на жива мисъл. А носителите на жива мисъл понасят не само ругания — те отиват и до саможертва.

Не искам да кажа, — да си гледаме работата, а комуто е нещо криво, нека ругае. Тоя начин на замазване е душевна плоскота. Моята мисъл е много по-предметна: Някога бедният Вазов сам пишеше — скритом отрицателни критики за своите работи и сам — пак скритом излизаше да ги защищава. При липса на художествен интерес в ония мъчни времена допустимо е било и това! Слава богу, сега вече не сме тъй: имаме безогледни отри-

щатели толкова, колкото и възторжени почитатели. Защо да не се утешаваме, че не сме поне в положението на Вазова?

При това — в безпътица са днес и самите народи — цивилизатори на света. В криза е не само материалната култура. Едва ли не се твърди, че Европа старее: няма нови изблици! Ние не може да сме изключение. А в такива периоди на безвремие душите издребняват. И на повърхността плува мътинякът. Ако сме напрегнати да дадем искреността си — с всички свои съмнения и колебания, — може ли да не бъдем опръскани от тоя мътиняк?

Ще стоят на нозете си само твърдите, — и ще вървят по своя път само верующите в своите сили.

Аз Ви пиша, Вера, тези редове, защото Ви предстои тежко изпитание — най-тежкото в живота: да излезете на обществената арена не с дребна опитна стъпка, а с цял роман. При това — роман със смела почти дръзка замисъл. Трябва да очаквате всичко! Жребият Ви е особено тежък, защото печатът е скован, няма място за щракане на идеи, шири се само приспособливата мисъл. И ако тя вникне в опасната същина на Вашата искреност, ще се нахвърли. . .

Издателът вече склони, да махнем ръка на списанието. Аз му предадох „Ник", той ще излезе от печат най-късно до средата на декември. Прочие, нав. ечете си железна ризница, набавете си дори и шлем за главата. . . Защото нямаме условие да бъдем защитени. Или — ако потърсим тези условия, трябва да сме способни на концесии, които ще ни подринат повече, отколкото самите атаки.

Моите невралгични болки продължават. Ще трябва, може би, да се отдам на. . . пътувания и сказки! Ще видим.

Бъдете тъй мила, побързайте да ми съобщите, как е Сашко. Аз го обичам поне колкото „ученичката", ако не и повече. . .

И пак, и пак: не се подавайте на своята впечатлителност пред ориенталската лъжливост на нашите хора! Боя се, че сте способна да изпаднете в паника, макар да Ви считам за гранит. Така Вий често не ще чувствувате почва под стъпките си. И „Аве" може да се залута из шубраците. . . Не знам, дали трябва да Ви дам себе си за пример: руган съм и отричан цял живот. Организирана хайка е имало по всяка моя стъпка. Десетки години около мен цареше убийствено мълчание. Спомнете си, колко малко ме знаяхте и Вие самата! И с какви тъмнотии съумяваха да Ви подведат дори и след като ме знаяхте. Това не е вече възможно с Вас, Вера! Прочие, махнете ръка на злословията в провинциалното градче, каквото представя нашата забутана страна в света, и се отдайте на упорит труд. Той ще бъде възнаграден — все пак: Вий ще доживеете да сте звезда в тъмното късче на българско небе!

Стискам Ви топлата и смела десница!

София, 9. XI 1936 г. А. Страшимиров.

P. S. Разкошна е случайната снимка по софийските улици. Благодаря, Вера!

Аве.

16

Положението на Сашко ме затрогна: кой знае как изглежда сега милата малка и светла главичка! Червеният вятър често е тъй жесток с нежната детска кожичка. . . А сега. . . нали не съм последователен човек? — чувствувам, че Зойчето обичам повече и искам час по-скоро да чуя, че е освободена от карантината.

А какви са тези редове, Вера, за изданието на „Ник"! Нали решихме въпроса още миналата година, а аз поех грижата за това.

Тук атмосферата става все по-задушна. Надига се вълна от смут, избива в гнев и не знам, кого и колцина може да удави тя. Властниците са подивели: искат да турят катанец и върху устата ни. За себе си — смятах, че съм прекипел, а ето че почвам пак да вра. И естествено, наново се отчуждавам от литература и изкуство. Е, къде ли не е това сега по света... освен в Кърджали! Ето че сте по-щастливи там. Прочие, дано по-скоро послушате Сашко („кога, маминка, ще почнеш да пишеш?“).

Старите книгоиздатели са също щастливи: тях не заплашва никаква обществена вълна. Те са се ужасили от евтината цена, която поставяме на изданията, и ни откриват „фронт“. Памфлетът на Иордан Бадев бил поръчан от тях. „Пропаст“ не се вижда никъде по витрините. . . Прави са хората! Имат много издания и всички са с цени — 4 л. на печатна кола. А ние поставяме 2 л., — подбиваме им „капитала“ по прашните книжарски рафтове с 50%!

Ако успеем да уредим агентури по градове и села за ръчна продажба на прочитната книга, ще бъде спасително. В такъва смисъл тези дни издателството ще разпрати печатно писмо до всички познати тук и в провинцията. Ще го видите някъде в Кърджали и Вий.

След като дадох „Пропаст“ ето какво още се налага на вниманието ми. . . Но това да е, да не е другото: гражданският кипеж. . . Да знаете с какво отвращение излизам понякога от дома си! Колко са прави, наистина ония празни варели, за които поезията е аристократична забава! Светът да изгори, чергата им не изгаря. Ето сега, под сурдинката на книгоиздателите, мобилизирани са всички за борба с тоя „неспокоен“ Страшимиров. И по тоя път „спасяват отечеството“, т. е. коренят възможния в бъдеще „Подем“.

Както виждате, струпах изеднаж пред очите Ви цял куп от софийска улична кал, — простете!

Чакам по-скоро да ми пишете нещо по-весело.

Чичо Стлашимилов поздравява Сашко и Зойче и техните маминка и татко.

София, 13. XI. 1936 г. А. Страшимиров.

Бях прекарал пак нощна криза и се мъчех да се убедя, че за болно сърце е спасителен само. . . синапизмът! Но получих синьото пликче и се убедих още еднаж в своята непоследователност.

Вчера беше тук Цанков от Ловеч. Той тури под печат „Бялата лилия“. Пласирал е от „Ник“ десет екземпляра, — взема още десет. Той ще Ви пише. Жена му е гимназ. учителка, раздала е „Ник“ на колегите си и на заранта всички се оплакали, че „новата“ не ги е оставила нощес да спят. . . Колкото и да не долюбвам гимназ. учители, все пак са хора с висше образование!

Аз не Ви съобщих: изпратих на Велеви в Дупница 20 екз. от „Ник“ — и не им писах нищо. Ще помислят, че Вий сте им ги изпратили. Ако съм погрешил, простете.

Слава богу, „Ник“ е победил и Жоржа! Може ли да се иска нещо повече?

Тук възторзите от „Ник“ продължават, обаче югославо-българският товатур* е удавил и печата, и душите, та за литература все още няма място. Види се, от това общо настроение изключва себе си само Сашко в Кърджали: той живее с маминка, която пък е във вълните на „Ник“. . . И да живее милото!

Но тази маминка, която е във вълните на „Ник“, е наистина трогателна! Аз бих желал да ми се удаде още еднаж случай, да направя нещо таково, че Сашината маминка да ми пише пак: „Страшимиров, ако имате. . .“ т. н. Е, добре, добре, добре, имам едно желание, което бих желал Вера да може винаги да изпълня: да ми позволи да целуна къдриците над челото ѝ (видими няма, но разбирам невидимите).

---

* Турц.: сблъскване, бъркотия.

Прекъсвам, защото лекарят сам закова на пътните врати бюлетин: „А. С. отсъствува." Думата е — никакви разговори, никакви писма и т. н. А бих искал да взема на ръце Зойче и да викна тъй, че да чуе и баща ѝ от хотела: „хей мало и голямо по света, Зойче е най-кротката ученичка във вселената". Всичко хубаво!

София, сряда. А. Страшимиров

18

Значи, ако хвана дори и слънцето на юзда, пак не ще спечеля първата премия! Наново 40 дни карантина, — не Ви завиждам, макар че може да гледате през прозорец, да четете, да мислите и да работите. Впрочем, и аз не съм зле. По цели дни и нощи лежа на гръб и си мисля: дявол да го вземе, дори ако бих се видял през девет слънчеви системи в десета, пак бих се върнал в нашата мъничка земя и то направо в Кърджали, където една най-кротка ученичка на света като Зойче, ми изпраща целувка.

(Прекъснах писмото, за да ѝ взема портретчето и да ѝ нацелувам замрежените очички).

Много мъчно става, Вера, не издържам вече, искам да работя, а лекарите недоумяват пред моите протести, струва им се, че се шегувам. Но наистина аз не чувствувам нищо такъво, което да оправдава техните опасения! Малко задух през нощите, — да! Но не ми пречи да спя — и спя юнашки както винаги. Имах късо дишане и при най-малко движение, но то изчезна. Аз даже почвам да съжалявам, че излезох пъзлю, та се уплаших и напуснах тютюна. Сега съм в чудо: получавам синьото пликче, разпечатвам го, прочитам нанизаните като маниста редове и. . . не мога да се излегна, да запаля цигара и да литна през безкрайния Родопски лабиринт с мисли и с чувства! Ето, получих-току що! — надписания „Ник" — почнах да пипам джобовете си за кутията цигари. . . Нищо не е сладко без тях — дори надписаният „Ник" (като че ли той не е надписан от Вас в самата ми душа!)

А колко ми се ще да работя, арестантке! Помогнете ми някак! Потърсете тайните на изтока и чрез тях разгонете тези лекарски грижи около мен! О, аз бих съумял да спечеля — въпреки всичко! — премия № първи! Да, бих се озовал една заран под арестантския Ви прозорец в Кърджали и бих изпратил на Зойче десет целувки срещу нейната една.

Чакам с нетърпение отзиви за „Ник" — дадени са екземпляри във всички редакции. Характерно за мудния литературен живот у нас: чака се обикновено длъжко. . .

Бих искал да знам впечатлението от „Ник" на хората около Вас.

Целувам Сашко и ръката, която ми е надписала „Ник".

София, 22. I. 1937 г. А. Страшимиров.

19

Изкуството става и професия. Това е така дори и с гении като Гьоте. В такъва смисъл има двояка творческа искреност: с ъ ч и н и т е л с к а (професионална) и ч о в е ш к а (истински творческа).

Големство е, Вера Балабанова, да се задържи художникът, поне през първите години на своя възход на творческа висота. А тя е в постигането на човешка искреност.

Проявеният талант т ъ р с я т — редакциите, хората на салоните и проявеният вече художнически свят. Всичко това подкупва суетата му и го надъхва със самомнение. Новата даровитост вече мисли, че всеки час, всеки миг може да даде нещо ценно. И лесно се надъхва („вдъхновява") на работа. То е чудно: във всяка негова работа сега се чувствува топлота и оригиналност. Така новата даровитост излъгва не само себе си! Но проникващото око на истинския ценител веднага отделя житното зърно от кюклицата. Защото а р-

тистичността е елемент на изкуството, но не е самото изкуство. А в съчинителската искреност е налице само артистът, не обаче и творческата амбиция. Артистът съзнателно и несъзнателно залъгва — себе си и околните си: видимо дава изкуство, а в същност само забавлява. Той се движи по гребените на мисълта, на задушевността и на впечатлителността. А гребените са пенлива проява на разиграно море, — те не са неговата същина и не откриват дълбочината му. И аз бих казал: по гребените на морските вълни се движат самодоволните чайки. Те са много лакоми, затова са игриви: ловят рибички.

Творчеството е проникновение. За да имате това, трябва да познавате образите си, т. е. всеки от тях поотделно да виждате тъй ясно, както художникът вижда и проучва своите модели. Не казвам, че певецът, поетът, композиторът трябва да се превърнат на портретисти. Но докогато певецът, поетът, композиторът не гледат с очите на своето подсъзнание онова, което искат да дадат, а го не виждат тъй ясно и точно, както портретистът вижда образа, който ще рисува, дотогава не може да става дума за проникновение, т. е. за онова, което се крие в даден образ (и за портретиста също!) и което не само го оживотворява, но го и осмисля в а. Оживотворяването е дело на артистичния елемент в изкуството и е въпрос на силна отразителна дарба. А осмисляването е дело на творческата духовна дълбочина и е вече въпрос на гений.

. . . . . .

Току-що получих последното Ви писмо. Не ми пишете вече така, Вера Балабанова! „Ще ми позволите ли да идвам у Вас?“ Как можихме да дойдем до там! Не ми пишете вече така, щом ме щадите. Нима ние нямаме помежду си нещо, което стои над всички сблъсквания на темпераменти, манталитети и съсловни заблуди у нас?

А за идването Ви тук — значи не ще е до година. Наново се разчу моето заболяване, та ме галят. Канят ме на гости в Наречен през май, във Вършец през юний, във Варна — през юлий, а през август и септември — в Ловеч „на лозе“.

И щом уговореното за Банкя се отменява. . . Впрочем, права сте Балабанова: то е още тъй далеч!

А. Страшимиров

Аз съм вече добре, даже твърде добре!

Същий

Вера,

Мога да Ви зарадвам: падна и онази теория за „декомпенсацията“, — няма вече аритмия, палпитация и пр., сърцето се възстанови. (Наверно, помогнах си сам: мислено излизах няколко вечери по „Царя“ само с здравата дясна половина на сърцето си, та разслабих и нея. . . Е, няма да бъда толкова нескромен, да не призная, че все ще да е помогнал и елексира със стъкълцето). Наистина, Вера, сърцето се възстанови: няма вече от няколко дни никакви болки и смущения. Не са изключени и занапред конвулсии сегиз-тогиз, но и тях, наверно ще прогоня в Стара Загора. Мъчителното е с астмата. Откакто моите лекари се бореха с признаците на пневмонията, беше останало едно хъркане в гърлото, което те смятаха за „кардиал“. Но това продължи и когато сърцето се възстанови. И най-после допуснаха, че то е продължение от голямата настинка, т. е. че не е „кардиал“, а „бронхиал“ (Как мислите: не бих ли могъл да се явя на медицински изпит поне по Herzkrankheiten*?) И сега ме тъпчат с pyramidoni — трябва да призная, доста успешно.

---

* Сърдечни болести.

Не можете си представи, колко много ме радва, че ще мога най-после да работя! Впрочем, загрижва ме привичката да мисля само за Сила и да разговарям само с нея: навикът е втора природа. . . Току вижте, че съм станал некадърен да се върна на каква да било друга работа! Ето, имам много сериозни мисли в главата си за изкуство, за оригиналитет, за характерен образ в изкуството, но искам да ги съобщя на Сила и само на нея!

Така почвам:

Според Канта, художникът твори свободен от всекакви правила. Стремлението (вълнението) му е, да дава творения такива, че да изглеждат като произведения на природата, т. е. да са също тъй непосредно гледани и съзерцавани, да са чувствено-нагледно (по впечатление) възприемливи и които да можем също тъй да си представяме, както си представяме самите реални природни вещи и явления. Как трябва да разбираме това? Ще взема за образец самата Вера. Тя е майка на живи деца и автор на художествено творение. Каква е разликата между тези два вида рожби? Децата са реални природни вещи и явлния. А според Канта, и художествените творения трябва да „изглеждат" като произведения на природата. Прочие, едните (живите деца) с а, а другите (художествените творения) и з г л е ж д а т. Как трябва да се вникне в това различие? Ето как, според същия философ: „Изкуството може да бъде наречено прекрасно само тогава, когато ние съзнаваме, че то е изкуство, макар да ни прави впечатление („изглежда") на природа (на природно-обективна реалност)". Така творенията на изкуството са свободни от физическите отправления и физическата същина на предметите от природно-обективната реалност. Една статуя може да бъде толкова жива, че да ни „порази". Но тя ще ни порази само, защото едновременно с възприятието, че тя е „много жива", ние имаме и възприятието, че тя е не природен предмет, а художествено творение. Инак ние не бихме се поразили, а бихме пожелали да я погалим, да я разсмеем, да я подразним. . .

И тъй: художественото творение трябва да е тъй детайлирано и тъй завършено, че да изглежда като предмет от природно-обективната реалност, но да запазва едновременно художествената си същина, а именно — да е свободно от физическата предметност и от физическите отправления на природните видове творения.

Сила има поразително моментно проникновение, Вера, но струва ми се, че й са чужди абстракциите и въобще по-отвлечените философски построения. Прочие, ако горните теоретизирания не се окажат отекчителни за нея, аз ще продължа. Тя се нуждае от известно вдълбочаване в концепцията за изкуството, — особено ако е верно, че е родена реалистка.

Може да съобщите на Зойче и Сашко, че чичо Страшимиров вече се е дигнал от легло, макар че не е още съвсем оздравял. И че ги целува много.

Всичко най-хубаво!

София, четвъртък,
13. V. 1937 г.

А. Страшимиров

БЛАГОРОДНОТО СЛОВО НА БЕШКОВ[1]

Всеки път, когато мисля за големия художник, в съзнанието ми ярко се очертават силуетите на неговите многобройни герои. И наред с тях възкръсва образът на незабравимия Бешков. Не зная защо, ала най-ярко се очертават неговите полупрозрачни, жилави и дълги, много дълги пръсти. Такива изящни и гъвкави пръсти, силни и подвижни пръсти, срещнах за първи път у Илия Бешков. В тях имаше нещо благородно и изискано, галантно и нежно, изключително и властно. Тези пръсти играеха с еднаква вещина по кръглите отвори на неброените му свирки, дудуци, двоянки и цафари, които вадеше от вътрешния джеб на сакото си. С тях държеше забележителното острие на писеца, който не познаваше покой. С тях барабанеше по дайрета, тъпани и по случайни предмети и като заситнеше заместваше барабана. Тези пръсти са държали дълго време и молива, с който той е написал своите оригинални есета за равноапостолите Кирил и Методий или за народната песен, за Паисий Хилендарски или за дякона Левски, за богобореца Христо Ботев или за „огнения пророк“ Георги Димитров, за Стамболийски или Коларов, за двубоят Алеко — Бай Ганьо или за многобройните му приятели — Никола Маринов, Иван Милев, Пенчо Георгиев, Константин Петканов, Александър Божинов, Руска Маринова, Александър Стаменов и за много други. . . Бешков е записвал много свои хрумвания за изкуството, сентенции за живота, афоризми за човешкото битие, своите „шеги“, в които се съдържат толкова мъдрост, мъка и гордост. . .

Човек изпитва истинско удоволетворение, когато среща „Словото на Бешков“, поднесено изискано от издателство „Български художник“. Такава книга не е всекидневно явление, както и творци като Илия Бешков се раждат вдънъж на столетие. За мнозина името на големия карикатурист бе свързано предимно с неговите неповторими рисунки, карикатури и скици. А и сам Бешков не уважаваше живописта и считаше, че единствено острието на писеца е подходящо за големия талант, че само чрез него може най-добре да протекат чувството и мисълта, най-точно, прецизно и най-ярко да се отлеят в образи. Сборникът със „слова“ от и за Бешков разширява нашите знания за него и откроява образа му в цялата му величина и духовно богатство. . .

Съставителите и редакторите на сборника — Станислав Сивриев и Александър Гетман — са проявили похвално усърдие и синовна любов, за да издирят и систематизират вълнуващата публицистика на Бешков. Те са подбрали не само онова, което е било публикувано по различни поводи в „Литературен фронт“, „Земеделско знаме“, „Български воин“, „Младежко знаме“, „Труд“, „Отечествен фронт“, списание „Изкуство“, „Лост“, списание „Художник“, „Народна култура“, „Стършел“ (седмичник за хумор, сатира и критика. Редактор Сава Попов, 1940—1941, където се обнародват оригиналните „карикатури интервюта“ на Бешков), „Народна младеж“, „Литературни новини“ и други, но са открили и много ценни изказвания, интервюта, есета, писани изказвания, приветствия и „слова“ по различни поводи, откъси от студии по важни въпроси на изкуството, сентенции за живота на твореца, за свободата на художника, за творческата личност, за истината и лъжата в изкуството, спомени за приятели, откъси от автобиографична повест, извадки от трогателни изповеди в дневника и архива на Бешков. . . Освен лично записаното, неспокойното слово на

[1] Словото на Бешков, сборник есета, профили, изказвания за изкуството, «интервюта», спомени и сентенции от архива на Бешков и спомени за него. Съставители и редактори — Станислав Сивриев — Александър Гетман. Издателство Български художник.

Бешков се „възстановява“ и обогатява посредством спомените на неговите най-близки приятели, съратници и другари. Колкото и дълъг да е техния списък, той все пак е непълен, защото най-близките хора на Бешков — неговите домашни, роднини и съселяни, студенти и колеги от Висшия институт за изобразителни изкуства „Николай Павлович“ и други негови познати и другари — има какво ново да прибавят към многостранната творческа физиономия на големия българин.

Човек истински се възторгва и изпитва национална гордост, когато общува с гъвкавата диалектична мисъл на карикатуриста. И чрез неговото словесно, свързано с неподражаемия му талант на карикатурист, той се очертава като една от най-колоритните фигури на нашата съвременност: човек с душа на артист и с въображение на пламенен поет; художник, който е концентрирал в себе си голяма мъдрост, почерпана от народа, който излъчва сякаш истинско духовно сияние, което възродява и възвисява в помислите и делата; един социален хирург, който до безумие мрази грозните язви на живота, изрича смъртни присъди над тях, за да тържествува силната му любов към човека, за да изригнат неговите чувства на неизтощим обожател на красотата и чистите пориви. . . Неговата чувствителна душевност, неутолимата му жажда за свобода и красота са пречупени през призмата на неговото реалистично изкуство, което ражда дръзновение и духовна храброст. . .

И ако покойниците могат да бъдат щастливи, то Бешков ще бъде в първите им редици, защото в големия строй на живота са и неговите карикатури и рисунки, правдивата му мисъл, благородното му слово, неговото голямо изкуство. . . Защото „за твореца няма давност“, както той обичаше да се изразява, и защото той поставяше човека и неговото щастие над всичко. . . И ако някога властниците в старото общество определяха шестия кръг на ада като най-подходящо място за сатириците и присмехулниците, то социалистическата ни съвременност тачи и обича хумора, сатирата и критиката на творците, защото в тях се съдържа „абсолютната свобода“ на развитието и прогреса, защото само в цивилизованото общество е позволено да се казва истината за живота, за човека и обществото. Или както Бешков казва: „Власт, която е лишена от хумор, е осъдена на загиване“. . .

Бешковите карикатури и рисунки, Бешковите „слова“ за Ботев и Димитров, за мира и народната песен, за свободата и изкуството издават тревожното горене на една творческа личност, познаваща хоризонтите на българската мисъл, на българската гордост, на личност, преизпълнена със силна любов към обикновените трудови хора, познаваща амплитудите на гнева и присмеха, на леката ирония и злъчната сатира, на добротата и тихата печал. В тези есета, сентенции и афоризми се съдържа драматизмът на „националния педагог“, съзнаващ трудностите на времето и повелите на своя дълг. Дълг, отговорен и неблагодарен за онова време, рискован и мъчен. . . И понеже тревогите на художника са фиксирани в карикатурите и рисунките и засвидетелствувани словесно, в съзнанието на съвременника ни се ражда възторжената радост, засиява една хармония, която покорява; ражда се едно духовно съприкосновение, подтикващо към размисъл и етична чистота, към активност и дръзновение. Публицистиката на карикатуриста насочва в същото духовно направление, към което ни води остроумието му. Не ще му е било леко да превръща гнева и гордостта си в духовен подвиг, подчинен на една борба. Той сам доказва, че изкуството не е само тихо съзерцание, но и една напрегната мъка, страдание и преобразователна борба. В своята знаменита карикатура „Преди 20 години“ той нарисува палачът на народа със вдигната ръка, в която държи блюдото с отрязаната глава на Стамболийски. И както кръвта капе от блюдото, отразяваща кървящите сърца на народа, така кръвно свързано с народа и неговите борби е и словото на Бешков. . .

Бешковият свят ни става съкровен, защото сме подкупени от една искреност. Ние не само го обикваме, а се саморазкриваме в него, защото е проникнат с много знания и мъдрост, с много прелест и богатство. Мъдростта той е извлякъл и погълнал от неподражаемата душа на народа, с когото никога не се е разделял. Своето остроумие — от прозренията на обикновения човек, от хитростта на трудовия селянин, от неговата изобретателност и изврътлива мисъл. А вярата си — от силата и непобедимостта на природата, от нейното най-величаво творение — човека. . . Затова той пише възторжено, със замах, искрено и дълбоко. Ето как се възторгва той от подвига на Ботев: „И днес българският дух стои завързан в един възел, брулен от времето и стихиите, глозган от покварата и скептицизмът! И е неразвързан! Това е Ботев, който дойде да ни освободи, а направи всички ни свои роби.“ И в заключението на своето есе за безсмъртния автор на „Хаджи Димитър“ Бешков прави значителни обобщения и то в онова време, когато над Европа надвисваше Втората световна война: „Без Ботев няма България! „На тая робска

земя“ той стана небе, което я огрява и оплодява — самата нея и „свободния дух“ на тия, които я работят.

Той не пожела да направи повече, защото наистина няма по-велико от това — да оплодиш народа си, да превърнеш въздишките му в стих, плача му в песен и страданието му в подвиг и саможертва!. . .

И в най-облачните и бурни дни българската земя ще има своето слънце — Ботев!“ Тези знаменателни редове Бешков пише в Париж през 1939 година. Тяхното значение и сила не са претърпели никакво изменение. Те не са остарели, защото в тях гори пламъкът на едно народно сърце, което изстрада въздишките, плача и страданията на народа, който бе поруган, но непобеден от фашизма.

Със същия възторг и с особена признателност художникът пише и за Георги Димитров. Удивлявайки се от неговия граждански ръст, той се възхищава от родината ни. „Чудна е тая бедна и тясна страна — пише Бешков —, из която израстват такива върхове, които хвърлят по целия свят своята сянка“. И когато лично е разговарял с вожда на нашия народ той се е учудвал на неговата „безкрайно сложна човешка душа“, която се е вълнувала като море. За първи път в живота си Бешков разбира силата и значението на мирогледа и то благодарение на близостта и топлотата, с които Димитров се отнасяше към хората на изкуството. За отбелязване е, че срещата на Бешков с Димитров даде плодотворни резултати. Той разбира някои истини и закономерности от новия живот на победилия народ и бива не само благодарен, но и с нов подем, с нови творчески импулси заработва като художник. Благодарността си към Димитров той изразява и в своето траурно слово пред художниците по случай смъртта на вожда, в което между другото прави следното признание: „Сега тоя човек е обявен за мъртъв. Всички радиостанции вместо неговия глас предават неговата смърт. Аз не мога да приема така обявената смърт, нито мога да си позволя да жаля и скърбя този, който ме е удивил. Това удивление е непобедимо, неизменно и смъртта няма власт над него.“ В това признание се съдържа и частица от голямото признание на художника към партията, за която той има и преки изказвания: „У нас Комунистическата партия пое ръководната и отговорна роля за изграждане на цялостен живот. Непрестанните ѝ борби в миналото и днес, подкрепяни от бедните и прогресивни люде, в края на краищата се очертават и като огромна борба за стил, без какъвто животът е немислим.“ И очертанията на този стил Бешков открива „преди всичко“ в изкуството, към което партията е насочвала и насочва големите си грижи. . .

За да ни държи в плен и след смъртта си, за да ни възторгва и вълнува, насочва и напътствува, Бешков притежава обаянието и силата на големите художници — точната и ясна мисъл, искреното признание и изповедната реч. . . Неговото прямо слово притежава качествата на съкровена изповед, наситена с много търсения и жажди, с много копнежи по бъдещето, с големи пориви и мечти по настоящето. Тази топлота и искреност той е открил в народната песен и в нежната душа на народа. „С песен топла, със сърдечна любов, народът е повил и отгледал всяка своя мъдра дума, както отглежда, храни и кичи децата си — пише Бешков. „От лоша дума песен не става!“ С такава нравствена чистота и почтеност на ума, така изумително правдиво народът е определил песента, словото и самия сесе си като техен син и творец.“ От етиката на народа и неговите нравствени норми Бешков изработва свой естетически и нравствен критерий за нещата и явленията и затова е така точен и категоричен, когато изрича своите присъди над социалните язви, когато ругае неблагодарните синове и безсърдечни хора, които закрили ушите, сърцата и лицата си за народните тежнения не виждат почтеността на човека от народа, неговата съвършена мярка за песен и изкуство, за нравственост и себежертва. . . В това отношение Бешков и Иван Хаджийски се допълват. В своите констатации те разкриват не само оптимистичната теория на народа, неговата кристална душевност, изявени или скрити възможности, но очертават и свои концепции за психологията, бита, демократизма, скромността, пестеливостта и щедростта на човека, закърмен с богатите традиции на безсмъртния народ. . .

Във всички свои помисли и дела, реализирани и нереализирани мечти и житейски планове Бешков поставя народа и България над всичко. Затова така убедително звучат неговите думи: „Българинът не знае броя на годините си, но винаги предузнава историческото време, отмерва точно синорите му и поставя предел.“ И тъкмо будната гражданска съвест на българина Бешков е единствения стимулатор, за да отпрати на точен адресат своите сатирични заклинания и жигосващи стрели. Той е еднакво безпощаден към охранените гешефтари, проядените от леност и коеснафи, мазните дворцови министри, коронованите глави и техните политически съветници; срещу ония „духовни пастири“, които откриват божието величие единствено в руменатa плът на младите вдовички; срещу всичко пошло и недостойно, ре-

троградно и чуждо, което пречи в мъдрия път на народа. . .

С интуицията на човек от народа Бешков улавя същностни черти от характера и психологията на българина, измервайки я с координатите на такива личности като Паисий и Левски, от една страна, и от друга — скицира сложното устройство на митове като Хитър Петър или Бай Ганьо... Многостранността на националния характер той повече чувствува, отколкото го проучва; подчертава, отколкото обяснява. И когато се взира в историята, Бешков вниква с чудното прозрение повече на психолог, отколкото на историк, усещайки изворите на нравствената ни устойчивост и борчески темперамент; измерва както гордостта на достойните, така и низостта на отцеругателите; заклеймява падението на неграмотността и посредствеността. А когато се обръща към съвременността, той превръща цялата горчивина на своя живот в усмивка — „искрена и чиста", с която дарява първия срещнат човек. Чрез своя смях и ирония той гледа да ни предпази от погрешна стъпка, иска да ни защити от порока. Затова на своя хумор и на своите карикатури той гледа като на една своеобразна социална профилактика. „Карикатурата и хуморът, признава Бешков, не огрозяват света, а ни спасяват от грозотата му. Без тях ние щяхме да презираме света и себе си." И за да обичаме повече света и неговата примамна красота, и за да презираме повече себичното у себе си, Бешков се смее над грозното у човека, изобличава с болка и достойна мъка, защото обича етичната сила на човека, вярва в него и счита, че само в организираното и културно общество може и трябва да се понася справедливата критика, защото само мъдрият смях озонира и предпазва; защото сатирата, иронията и присмехът свързват чистите пориви на създателя и твореца с големите пориви и граждански идеали на духовно храбрите. По такъв начин карикатуристът, сатирикът се превръщат в лечители на социалните недъзи. Така се способствува по-лесно и по-бързо да се очистим от нагара на самоуспокоението там, където се появи и винаги да сме чувствителни към собствените си увлечения и слабости. . .

Ето с каква убийствена ирония той се надсмива над страха, с който всеки се „съхраняваше" по време на култа към личността: „Ние бавно отвикваме да бъдем умни. Всички се съхраняват! Всеки от страх се е отдръпнал дълбоко в себе си, тайно е утвърдил някаква себестойност и някак си всеки се е отчаяно влюбил — макар и недостойно." Тъкмо тази самовлюбеност и тази относителна себестойност на недостойната любов Бешков с ярост атакува. Той не може (и не бива) да се помири с онова човешко състояние, при което творческата немощ го побеждава, защото е лишен от правото на общност. Презирайки самотата („отделността"), която разделя хората с ледени стени и ги превръща „като камъните, по-безответни от тях и като тях тежко и дълбоко обидени..." Бешков жадува чистота в бита и културата, сърдечност и топлота, за да се унищожат из корен всички зловредни бурени, които заглушават честните гласове на съзнанието.

Когато влиза в разпра с ретроградното, Бешков е язвителен и силен. Той ни показва свои публицистични маниери, свои стилни похвати, като използува всички тропи, за да подсили обобщението, за да ни внуши неподправената истина за живота. Словото на Бешков е изпъстрено с ярки остроумия, афоризми и сентенции, парадокси и взаимноизключващи се съждения... И когато се опиташ да постигнеш силата на неговия спонтанен стил, чувствуваш осезателно стихията на неговото поетическо дарование. Усещаш острия поглед на разностранната личност на художника, съумял да се добере до тънкото усещане на музиката в народнопесенното творчество, до тайните открития на майстори като Домие или Пикасо, като Леонардо или Рембранд, Доре или Гоя, Кукриникси или Жуков. . . И когато трябва да обоснове своя теза за изкуството, своя концепция за реализма, ще прибегне до мъдростта на Данте или Гогол, на Толстой или Ромен Ролан. . . Той спори страстно, темпераментно и вдъхновено. Тази негова страст ярко проличава, когато защитава карикатурата и нейното право на живот. . .

За явленията в изкуството Бешков има свой критерий и отдавна определена мярка, пробвана неведнъж в творческата практика. Той брани карикатурата, творческата свобода и доверие и спецификата на изкуството както никой друг в историята на изкуството ни. „Свободата на мисленето единствено ни задължава към сериозно мислене. Без нея човек е лекомислен. Законът на свободата е най-сериозният от всички. По този закон ще бъдем съдени." (Из архива на художника. Вж. в. „Поглед", бр. 31, стр. 10, 1 август 1966 г.). Бешковото признание насочва към трупане на по-голяма култура, на повече знания и компетентност, към богатство в погледа и изостряне на усета и чувствителността. Той защитава правото на талантливия художник: брани свободата на „знаещия и можещия" творец. „За коя свобода пледираме ние?" — пита той и сам си отговаря: „За свободата на цялостната, пълната, творческата личност." За оная свобода, която подсилва творческото начало и чувството за дълг пред народа.

Той ратува за цялостно творческо отношение към явленията и фактите на живота и изкуството и ненавижда догмата и рутинерството. За него истината не е „побит камък", а вечно възобновяващата се правда на живота, познаваща много нюанси и тънкости. И когато тя трябва да се превъзсъздаде в образите на изкуството, тази нова истина трябва отново да се роди и изстрада, да се износи докрай, както се изстрадва и изпитва всяка истина на живота. Истината в изкуството се превръща в оня съкровен критерий, без който не може да се роди голямо изкуство. Дългът пред народа и святата истина в изкуството са за него колкото вътрешни, толкова и външни дразнители, които го заставят да превърне жизнените конфликти във факти на културата. Така външното дразнение заставя „мидата да превръща глождещата я чужда песъчинка в бисер". . .

Свободомислието на Бешков понякога поражда капризното своеволие на мисълта, което катурва бариерите на натрупаните предразсъдъци и осенява с надеждите на новото, с прозренията на мигновеното откритие. И когато художникът се шегува, и когато забива копието на своя присмех, или тъгува и плаче, той е пределно искрен. Откровен като дете, чист като планинска роса и тъжен като увяхнали цветя. . . Бешковата ирония и мъка, присмех и мъдрост, радост и гордост ни насочват не към безизходните дебри на песимизма, а към пределите на бъдещето и красотата. Той ни отвежда към богатството на едно сърце, което обикваме. И тъкмо затова Бешков ни е трижди по-близък и по-скъп: добрудушен като стар баща, ловък в мисълта като мъдър дипломат, далновиден като зрял политик и кротък като християнин, който въпреки че посещаваше понякога църквата, вярваше единствено в силата на човека-строител и в правдата на народа-победител. . . Тази негова потребност е повече своеобразен израз на духовна енергия и повишено чувство за толерантност и търпимост. Той тълкува по своему евангелските текстове, за да защити правдата на живота и реалистичната същност на голямото изкуство. Верен на своята търпимост, точен знак на духовна свобода, Бешков превръща своя дом в свободен клуб, където се установява „мирно съвместно съществувание" между „атеисти и християни, ортодоксални и еретици, лоялни и нелоялни към режима, уплашени и самонадеяни, комунисти и земеделци, художници, писатели, журналисти, истински и съмнителни почитатели на художника" и т. н., както добре си спомня Александър Гетман.

В своите неповторими интервюта с гарвана, овцата, лъва, плъха, маймуната, гъската, магарето, свинята, катъра, вълка, котката или бомбата, в неговите сентенции и афоризми ще срещнем изключителни догатки за смъртта и живота, за младостта и духовната старост; ще открием оригинални паралели между отделни мисли и поетически образи на Ботев и Вапцаров; абсурдни концепции и двусмислени обрати на речта; и навсякъде — мъдрост и остроумие, хумор и философия, почерпани от благородното слово на народа.

В студията си за карикатурата и в останалите сентенции за изкуството Бешков нееднократно обосновава правото на художника да деформира в карикатурата и гротеската, да хиперболизира или да модифицира обекта и то с единствената цел да се упражни контрол над злото в обществото. „Карикатуристът, пише Бешков, отнема част от хармоничната цялост на обекта (човека), като в замяна му придава от своята, насища отнетите свободни валенции с нови — грозни. По такъв начин той го изравнява със себе си, с нас и го поставя дори по-низко, за да подчертае нашето (на обществото) превъзходство над него и по такъв начин да го направи подсъден. С други думи, угрознява човека не заради самото угрозняване и заради издигане на грозотата в култ и възхвала, а да го приведе и подчини на обществен контрол!" Деформацията обаче не се разглежда като самоцелно проявление, а като необходима жизненост при типизацията на образа и композицията на отделната творба. Бешков говори за „необходима деформация", която позволява да се види, че не грубите факти на живота правят отделната творба, а „освободената от фактите истина — трайностите, освободени от мимолетните неща". Той особено набляга да се търсят жизнените истини, същностните проявления, които характеризират най-пълно и цялостно образа.

Гражданският патос на много от неговите изказвания, есета и „интервюта" имат твърде актуален характер и са насочени към съвременността. Пледира за яснота в художествените обобщения и за богатство в образните изживявания: за повече нюанси и детайли. Но в същото време Бешков е противник на мъглявото нюансиране. „Нюанси! — се провиква той. Нюанси има много, но нюансът не е размазване. Не можете да напишете число — хем да е пет, хем да е едно".

Като признава таланта на художника като необходима жизнена искра за големия огън на изкуството, Бешков непрекъснато съветва младите творци да привикват отрано на системен труд за овладяване на майсторството: „Александър Божинов е мой учител. От него съм се учил да правя карикатури, от него съм чул и тая мъдрост: „Човек, който се двоуми в занаята си, не е майстор". . . Той препоръчва непрекъснат

контакт с живота и времето, цитирайки мъдростта на Левски: „Ние променяме времето и то нас“. Той учи, че за да се създаде една рисунка, която е израз на организираната, умствена, нервна и жизнена енергия на художника, са необходими много търсения и творчески труд, много наблюдения и опит, който трябва да се натрупа. И в своя труд майсторът ще долови онова, което е специфично само за отделния човек, един-единствен сред милиардите други: неповторимото, характерното, равностойно на откритие. На много места Бешков гневно изрича заклинания срещу стандартното в изкуството, серийното, повърхностното, схематичното... Изобщо цялата книга е пропита с антидогматичен патос... и с много опит на зрял човек и художник. Всяка негова сентенция поражда различни асоциации и успоредици, имащи значение и за другите изкуства и литературата.

„Словото на Бешков“ е книга, в която е скътана и много голяма мъка. Мнозина освен смеха и сатирата са откривали и тъгата, но между другото. Тук тя е засвидетелствувана с горчиви писмени признания, събрани под рубриката „Прозорецът на болния“. Бешков е записвал в дневника си мислите, чувствата и настроенията, които са го овладявали месеци и дни преди смъртта. В тези лирични изповеди се съдържа целият Бешков — с неговата ирония и горчива искреност. Той дарява предсмъртната си усмивка на хората, с които никак не му се разделя. Чувствува своята немощ, съзнава своята физическа старост и истината, че се разделя с живота. И в последните си секунди той се шегува със себе си, за да отклони смъртта и да превърне живота в красота. Той не бърза към смъртта, но тя се устремява към него, за да го освободи от страданието. И в своя край съзнава новото си рождение. Много тъга по живота ще доловим в „Рождение“, „Сърце“, „Жив съм“, „Какво видях приживе“ или в „Моята последна шега“. Тази тъга не потиска, защото е вик за живот: „От три дни съм в болницата във Владая. Човек не се връща жив от болница, освен ако случайно или погрешно е попаднал там. Никаква надежда! Гледат ме внимателно като непогребан мъртвец. Всичко ми е ясно и известно. Новото е кучешкият лай на владайските псета, коректността на прислугата и естествената добрина на хората. Чистият зимен въздух се носи благодатно над тоя нерадостен и грозничък пейзаж — малко див и осъден на вечна бедност. Между мене и тая „природа“ няма нищо общо. Аз ще умра тука. Кучешкият лай ще остане през пролетта и лятото ще се смеси с мириса на чубрица и топъл човешки дъх. Но аз ще бъда съвсем, съвсем далече... Лекуването ми е една от шегите на моя живот. Може би най-тъжната.

Не крия, че плача често, но не мога да определя точно за какво — затова и не бива да бъда обвиняван.

Все пак кучешкият лай и звездите ще останат, а това може да изпълни с утеха едно умиращо сърце.“ Бешков предусети цялата истина за края на своя живот. Излъга се само в едно: че ще е далече от нас...

Христо Йорданов

ПОУКИТЕ НА МИНАЛОТО[1]

Името на Георги Цанев е така неразделно свързано с историята на нашата литература, че винаги когато говорим за нейните най-изтъкнати прояви, ние така или иначе ги свързваме с дейността на критика, а когато мислим за човека и литератора Георги Цанев, в негово лице виждаме една от най-активните фигури на критическата мисъл у нас през последните няколко десетилетия. Проникновен критик и историк с богата ерудираност, Г. Цанев ето вече в продължение на повече от четири десетилетия работи неуморно на литературното поприще и дава своя принос в решаването на големите въпроси на нашата литературна история и оперативна литературна критика. Трудно е да се каже къде неговите заслуги са по-големи. Усилията и на критика, и на историка са еднакво благородни и резултатите от тях еднакво значими за нашата литература. Защото проявите и на единия, и на другия, колкото и неестествено да звучи това деление на единната същност на твореца-литератор, са свързани с най-актуалните, най-трудните и невралгични проблеми и състояния на литературния ни живот.

Винаги неспокоен, вечно търсещ, критично настроен и добре осведомен, Цанев воюва срещу посредствеността в изкуст-

[1] Георги Цанев, Писатели и проблеми. Изд. Български писател, 1965 г.

вото, открива талантите, поощрява дарбите, насочва младите, опровергава лъжливи учения, смело издига нови тези за стари решения. В този стремеж за постигане на пълната истина той не се свени да признае и своите увлечения, да коригира свои становища. И Цанев е прав, когато призовава в своя послеслов към книгата си „Писатели и проблеми“ да се оценява не онова, което не е успял да направи, а това, което действително е постигнал. Сега, когато авторът се представя със свои работи, писани преди 10—20 и повече години, за нас е лесно да видим къде е прав и къде не е и още по-лесно да го съдим от висотата на днешния ден на литературната мисъл. Но всяка работа тежи на своето място и ние, ако искаме да бъдем справедливи, трябва да сме диалектици, а не догматици, за да оценим по достойнство всяка проява на критика в исторически аспект. Само тогава пред нас ще застане истинският образ на критика, без ореол около главата, но и без дребнавите забележки с късна дата. Та нали и без наша помощ критикът е могъл да се „поправи“. Но в такъв случай неговите работи биха загубили своя първоначален вид, би се нарушила историческата правда. Защото това, което е изгодно за автора, не е полезно за историята, която иска автентични данни, неподправени факти, която търси атмосферата на събитията, за да си гради вярна представа за епохата и тенденциите на литературното развитие. В този смисъл авторът прави голяма услуга на литературната ни история, като й поднася своите рожби на духа в оня вид, в който те са се родили, живели и влияли върху литературния процес. В това се заключава и смисълът от издаването на подобни книги, които носят в себе си поуките на миналото и така участвуват в градежа на новото.

Предлаганият том съдържа избрани литературнокритически и историко-литературни статии. Неговото съдържание е доста разнообразно: кратки литературни бележки, рецензии, отзиви, проблемни статии с критически или исторически характер, литературни студии. Повечето от работите са писани по конкретен повод, отговаряли са на актуални нужди и въпроси. Поради това за един и същ автор срещаме статии от различно време, писани с различна цел. Новото в този том, за разлика от първото издание на същите статии под надслов „Критика“ (1961 г.), е включването на 7 нови работи — три отпреди 9 септември („Народен театър“, „Ангел Каралийчев — Ръж“: „Никола Фурнаджиев — Пролетен вятър“, „Проф. Ст. Младенов — Съвременният български книжовен език и народните ни говори“), и четири, писани след 9 септември 1944 г.: „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература“, „Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни“, „Алеко Константинов“ и „Поетическото майсторство на Никола Вапцаров“. Отпаднала е статията за Пенчо Славейков. Книгата „Писатели и проблеми“ е разделена на три части: в първия дял са поместени работи от по-общ теоретико-литературен и културен характер, втората част обхваща статии с подчертано литературно-критическа насоченост, а третият дял се състои от конкретни рецензии и отзиви за автори и книги. Спазена е хронологията за всеки раздел. По такъв начин творческият път на критика още по-ярко се откроява, защото е създадена една допълнителна възможност да се видят конкретно превъплъщенията на автора в трите сфери на неговата дейност като критик, историк и теоретик на изкуството.

Общопризнато е мнението, че Георги Цанев е преди всичко литературен критик от висока класа. Това, което той сам изисква от другите критици — сигурен естетически усет и високо чувство за отговорност — с пълна сила важи за собственото му критическо дело. Всичко, което е писал (а той е писал много и по различни поводи), носи белега на непосредния импулс, на творческото горение, на гражданския патос. И наред с това — печата на една голяма дарба, на едно критическо вдъхновение. Защото и критиката като всяка друга част от литературата е творчество в истинския смисъл на думата, изискващо непосреден художествен усет, богата ерудиция, сигурен вкус. Истинският критик, според Цанев, се ражда с талант, който му позволява да се изяви като творец в една особена област — литературното творчество. Подобно на поета, който притежава дарбата интензивно да възпрема действителността и да прави от нея нови съчетания, литературният критик обладава чувството да възприеме едно чуждо творение и способността да създаде нещо ново, в което не само да представи образа на художника, но да вложи и себе си. Така той проявява своята творческа природа, реализира се като критик...

Няма да се спираме подробно на всички онния изключително верни и плодотворни мисли, които Г. Цанев развива за делото и личността на литературния критик в своите две статии „За литературния критик“ (1931 г) и „За литературната критика“ (1937 г.). Ще посочим само, че тези две кратки статии, както повечето от работите на Цанев, са блестящо доказателство за дарбата на критика да улавя важното, значимото и да го отлива в пределно лаконична форма, където наистина на думите е тясно, а на мислите — просторно. Изказаните съждения, доводи, съображе-

ния издават една завидна дълбочина на мисълта, едно учудващо прозрение, което не е изгубило нищо от предишното си значение. Бихме цитирали само последните фрази от първата статия, защото те разкриват много важни страни в работата на всеки литературен критик. Като характеризира накратко специфичния дар на критика, Цанев пише:

„Неговата дарба е много по-рядка, отколкото обикновено се мисли. В света има толкова големи поети, но малцина са големите критици. Тук е нужен особен талант, при който творческият импулс е също тъй силен, както у всеки художник: нужна е извънредна яснота на съзнанието, широта на ума и сърцето, безпогрешен усет за жизнена и художествена правдивост". И все пак критикът не е безпогрешен съдник. Цанев има смелостта да признае това: „А грешки той прави. И не една, не две — много. Може да се заблуди, да стане жертва на увлечение. Това се е случвало с всички критици, случва се и ще се случва. Но всеки от тях има доблестта да признае и поправи грешката си. Може и да не успее понякога в своите критики, да не му се удаде да изрази онова, що е почувствувал и доловил. Но спомним ли си думите на Шалда за редкия, нежен материал, с който критикът борави, и особената стилизация, която тоя материал изисква, вземеме ли предвид, че и той изпитва „мъката на словото" — ние ще го разберем напълно. И не по неговите грешки и несполуки ще го ценим, а по положителното, което е направил, по талантите, които е открил, по художествените истини и неистини, които е изтъкнал, и най-после по имената, с които е свързал своето име" (стр. 49—50).

Ако така погледнем и ние на собственото дело на критика Г. Цанев, ако съдим за него не по грешките и несполуките, неизбежни за такъв род прояви, а по имената, с които е свързал своята критическа дейност, по талантите, които е откривал и утвърждавал, по художествените истини, които е изричал, то равносметката от многогодишната му критическа изява ще ни покаже пътя на един неспокоен творец, който всеотдайно е служил на истината и красотата в изкуството. Неговото име като критик е неотлъчно свързано в съзнанието на читателите с името и делото на големия пролетарски поет-комунист Христо Смирненски, с първите прояви на септемврийските поети Н. Фурнаджиев, А. Разцветников и Ангел Каралийчев, за които написа възторжени отзиви непосредствено след погрома на въстанието, с имената и първите книги на О. Василев и И. Волен, на Св. Минков и Ст. Загорчинов, Ем. Станев, Г. Караславов, П. Вежинов и толкова други изтъкнати творци на нашата национална литература. По-нататък интересите му на критик и историк го отвеждат към нашето наследство, в което той търси трайните белези на самобитното у всеки художник и неговия принос в общото развитие на родната ни белетристика. И тук имената са големи, проблемите — сложни и нерешени. Цанев с еднакво вдъхновение пише и за съвременниците си, и за класиците от миналото. Него еднакво го интересуват както проблемите на съвременната литература, така и въпросите на историческия роман, както поезията на Лилиев, и Дебелянов, така и разказите на Й. Йовков и Г. Райчев: наред с проблемните статии за Захари Стоянов, Г. П. Стаматов, Алеко Константинов и други, вървят рецензиите за стиховете на Иван Хаджихристов и романа на Христо Цанков-Дерижан. Строг в преценките, максималист в изискванията, Цанев поставя всеки на мястото му — категоричен и неумолим. Без да отрича субективността на критика, Цанев се пази от пристрастията. В едно само е постоянен и непоклатим — в любовта си към голямото изкуство и омразата си към фалша и бездарността. Особено е непримирим към извращенията и клеветите на буржоазните критици по адрес на Христо Смирненски („Буржоазна критика за поезията на Смирненски", 1922 г.). Вълнението на критика е дълбоко, естествено и то се излива в къса, отривиста фраза, която искри от страст и благороден гняв. Не случайно тъкмо в тези кратки бележки на Цанев, писани в първите години на неговата критическа дейност, най-добре проличава драгоценното качество на критика да пише свежо, раздвижено, интригуващо.

И не само това. По-важно е другото — умението на критика да се ориентира безпогрешно в сложната литературна действителност и да изрича прогнози и истини, които остават непокътнати от времето. Като спори с В. Пундев, който уж признавал талант у Смирненски, но вижда в поезията му само комунистическа „програма и плакарди", Цанев пише:

„Преди всичко г. критикът погрешно покрива „програма" с комунизъм. Програмата е практически, политически израз на комунистическото движение, зад който се крие цяла наука, философия, култура. Комунизмът е не само програма — той е нов дух, нов светоглед. И тоя светоглед, тоя революционен комунистически дух е отличителният белег на „Да бъде ден!". Не програма — а дух, не плакарди — а чувства борчески, комунистически — това едно. Друго: на г. критика е известно, че големият поет, талантът ще съумее винаги да направи от грубия обществен факт художествено произведение... А Смирненски е несъмнен поет. Програмата —

доколкото я имау него — е освободена от суровия й всекидневен смисъл и възведена в стремеж, мечта за нещо, което става отвъд валога на днешния ден и се разкрива като нов, жадуван свят, където всички

...морни роби и робини
ще озари и приласкай
усмивката на първи май!"

Това е писано през 1922 г. и по смисъл се доближава твърде много до оценката на Г. Бакалов за пролетарската поезия, която „не значи прилагане в стихове на партийната програма и лозунги", а „образно възсъздаване на цял един нов свят на чувства и идеи, които въодушевляват пролетариата в неговата епична борба". Малко по-късно, през 1924 г. Г. Цанев ще отбележи:

„Христо Смирненски има грамадно значение за развоя на пролетарската поезия у нас. Той вля в нея живата струя на непосредственото вдъхновение, внесе творчески пламък и я обърна от агитация в изкуство...Значението на Смирненски обаче отива по-далеч. То обхваща въобще българската литература. Във времето, когато българската поезия бягаше в безсилие към облаците, изсъхнала под разсъдъчните напъвания на разни символисти, експресионисти и др., — ...Смирненски я върна на земята, внесе в нея нови идеи, нови чувства и нови образи. Обич към цялото човечество, човещина в проявите на личността, влечение към масите, стремеж да се слее поетът с душата на народа. Край на индивидуализма. Тоя завой трябва да се отбележи като един напредък в нашата литература и да се отреди на Смирненски мястото на голям поет" (305).

Както се вижда, и тук Цанев се доближава до оценката, която марксическата литературна критика в лицето на Г. Бакалов даваше на Смирненски като поет с д р у г п о д с т ъ п към вечните теми в изкуството, с друго о с в е т л е н и е. „Новото не е в темите" — пише Бакалов. „Но подстъпът към тия теми, но тая разработка — това е нещо небивало в нашата поезия." И това „нещо небивало" по-късно Цанев ще подхване и обясни вече като метод на социалистическия реализъм в нашата литература. Но кълновете на това разбиране са заложени, както се видя, още в първите работи на критика за поета.

Изобщо може да се каже определено, че още в първите си работи за поети като Фурнаджиев, Разцветников, Багряна, Каралийчев и др., Цанев предусети вярно насоките на тяхното по-сетнешно развитие. Критикът не се смути от необичайната образност на такъв самобитен художник като Фурнаджиев, а потърси обяснението на изключителното у поета в неговата волева натура и във времето, което го създаде като поет-гражданин. За един период от тридесет години първите спонтанни оценки на критика за такъв труден и своеобразен поет като Н. Фурнаджиев са запазили своята стойност — един сигурен белег за реалистичен подход към явленията на изкуството, манифестиран от Цанев още през 20-те години на н. в.

А такива са неговите оценки и за много други автори, които са пробудили неговия критически интерес. И за всеки той ще търси отличителното, самобитното, обещаващото. Като разглежда творчеството на Г. Райчев, критикът ще забележи: „И това, което е особено у него — то е, че в основата на неговото модернистично чувство за неизяснимите, непонятни страни в човешкото същество лежи всъщност едно биологично схващане за човека. Тая двойственост отправя творчеството на Райчев още в началото в две посоки — към така наречения диаболизъм и към задълбочен психологичен реализъм" (стр. 357). И още: „Прекрасен анализатор, със способност да въплъти всеки душевен трепет в конкретна постъпка, за да създаде белетристична интрига, той търси в своята анализа повече индивидуалното, особеното, отколкото обобщителни образи" (371). За да заключи: „Една от най-привлекателните черти на неговото творчество, отразена както в най-първите му произведения, така и в последните, е — че той е и ще си остане писател, който не се задоволява с постигнатото, който търси непрекъснато и се взира в нови области на живота. Изобразявайки тъмните влечения в човешката природа, Райчев ни я прави понятна, пречиства я и осветлява живота в неговите дълбочини. В това лежи не само естетичното, но и нравственото значение на неговото творчество" (стр. 371).

По повод стихосбирката „Прозорец" на Атанас Далчев критикът ще отбележи: „Богата и оригинална образност — по характер, по цвят нашенска, родна, първично сурова — тук е в строго съподчинение на цялото, на художествения умисъл... Далчев е безспорно даровит. Неговият „Прозорец" разкрива радостни изгледи: и дава, и обещава." (495—496).

Тия лаконични преценки се налагат убедително, защото са плод на непосредствен художествен усет и високо чувство за отговорност — качества, които характеризират всяка талантлива критика.

За да се закръгли представата за критика-творец Цанев, бихме желали да спомена още великолепните му работи за Йордан Йовков — написани с голяма вещина и любов към автора. Проникновеният анализ на разказите от „Старопланински легенди" дава основание на критика още приживе на писателя да осъди: „С тия си качества на зрели художествени произведения „Старопланински легенди" са

не само връх в творчеството на Йовков, но и една от най-хубавите книги в българската литература". (1927 г.)

Определяйки особеното в стил и метод на писателя, проявено в сборника „Женско сърце", Цанев подчертава: „Тълкувател на сърцето, на емоционалната страна в човешката природа, той създава образи и положения, които действуват преди всичко и най-вече на нашите чувства. И не ни се натрапва никога със своите мнения, не ни внушава нарочно никакви идеи, не ни налага своите отношения, своите симпатии и омрази. Той е художникът, който иска да стои над добри и зли, за да ни покаже човешкото и в едните, и в другите. Оттук двойната сила на разказите му — художествена и нравствена" (стр. 506).

Така само в няколко пункта са уловени и разкрити най-съществените черти на художника Йовков. С такава пределна яснота е характеризирана и третата книга на писателя — „Ако можеха да говорят". Ето началото на статията: „Това е една книга съвсем оригинална, изцяло нова по съдържание и дух. Една книга без предходници в нашата литература." И краят: „Ако можеха да говорят" оставя неотразимо впечатление и изгражда цялостния и завършен образ на един рядък художник анималист."

Като четем тия редове, ние не можем да не се удивляваме на способността на Г. Цанев да навлиза отведнъж в света на художника и да го изследва с една завидна артистичност и дълбочина на проникновението.

Би било погрешно обаче да се мисли, че Георги Цанев е предимно утвърждаващ критик, който оперира само с несъмнени ценности в изкуството, че раздава само похвали и отбягва естетическите сблъсъци. Нищо подобно. Тъкмо обратното е вярно. Примерите и в това отношение са много и твърде поучителни. В нито една своя рецензия критикът не заобикаля трудностите по пътя не разглеждания автор, не тушира слабостите, а ги посочва конкретно и безпогрешно. Критични бележки от различен характер се срещат почти във всичките му „положителни" рецензии, но най-добре те проличават в писаното за О. Василев и А. Страшимиров — да не говорим за такива работи, като рецензиите за „Елен и гора" на Иван Хаджихристов и за романа „Аз бягам от една жена" на Хр. Цанков-Дерижан, които са категорично — и основателно — отрицателни отзиви. Патосът на отрицанието тук е продиктуван от едно високо разбиране за изкуството като висша проява на творческия дух, като област на възвишените човешки стремления и граждански добродетели. Подобни разбирания са движили перото на Цанев, когато е писал бележките си „Мъртва поезия", „Комедии", „Стихотворци", „Литература за деца" и мн. др. Тук Цанев е категоричен в отрицанието на бездарността и неумолим като съдник. По-друго е положението с автори, на които критикът не отрича талант и възможности, но съди за допуснати слабости, като внимателно анализира творческите им сполуки и несполуки. Такъв е случаят с Орлин Василевите книги „Бялата пътека" и „Тор", които критикът разглежда като обещаващи творби на белетриста, но същевременно посочва и сериозните им недостатъци. Цанев не е доволен от края на романа „Бялата пътека", чрез който „авторът е искал да придаде определен идеен завой на романа си, но това е сторил изкуствено, а не по художествен път".

От подобен характер са и забележките му за романа „Тор". Като засяга композицията на произведението в най-тясна връзка с идейната му проблематика и образна система, Цанев отбелязва и „най-слабото място на романа — липсата на художествено-идеен център,... люшкане между два неспоени вътрешно мотива. При това не бива да се забравя, че социален мотив не значи разговори за Съветска Русия например, или откъснати мечти, а логично построен живот, отношения, постъпки" (стр. 536—537).

Вижда се с каква сериозност се отнася критикът към задължението си да посочи конкретно слабостите на всеки разглеждан автор, като обстойно се аргументира и обосновава, с какво внимание и загриженост пише за всяко отделно произведение. А това е загриженост всъщност за успехите и растежа на българската литература.

Между най-значителните работи, включени в тоя том, се нареждат безспорно проблемните статии на Г. Цанев, писани пред и след 9 септември 1944 година. Всяка от тях носи белега на оригиналност в концепцията и страстна убедителност в правотата на защищаваната теза. Не е възможно да се охарактеризират поотделно всички проблеми, които Цанев разрешава в тези свои работи, но това, което прави най-силно впечатление и което се налага с убедителна сила е тяхната подчертана актуалност и зрялост на критическото изследване. Това важи за такива статии като „Проблеми на днешната българска литература", (1933—1939), „За историческия роман" (1942), „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература" (1958), „Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни" (1963), „Алеко Константинов" (1947—1952), „Поетичното майсторство на Никола Вапцаров" (1952) и др. Тези работи представят Г. Цанев не само като талантлив критик и теоретик, но и като ерудиран историк на нашата

литература. Между тях най-представителна е студията му за началото и развоя на критическия реализъм у нас, която съдържа оргинални постановки и решения, но не е лишена и от някои увлечения. При решаването на тази важна проблема за българската литература Цанев е подходил предимно като критик, който се опира на известни факти, подкрепящи тезата му, без да дава по-обстойно теоретическо осветление на метода изобщо и оттам да гради своите съждения. Приведен е огромен литературен материал, посочени са редица съоръжения от различно естество, за да се докаже тезата, че критическият реализъм в българската литература е едно мощно направление, в руслото на което творят почти всички демократични писатели от Възраждането до 9 септември 1944 година. С метода на критическия реализъм Цанев свързва творчеството на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов, П. К. Яворов, А. Страшимиров, Елин Пелин, Г. П. Стаматов, Св. Минков. Елементи на критико-изобличително отношение сочи у Ст. Михайловски, П. П. Славейков, Мих. Георгиев, Й. Йовков, Ем. Попдимитров, К. Петканов, Л. Стоянов, Г. Белев и др. Влияние на критическия реализъм върху отделни творби долавя в творчеството на Т. Г. Влайков, Ц. Церковски, Христо Максимов-Мирчо, Ник. Попфилипов и др. Представителите на септемврийската революцинна литература А. Разцветников, Н. Фурнаджиев, А. Каралийчев и Гео Милев поставя над критическия реализъм, като подчертава, че Г. Милев се доближава плътно до социалистическия реализъм.

Този стремеж да се свързват непременно с критическия реализъм почти всички писатели реалисти и демократи прави тезата на Цанев твърде преднамерена и затова уязвима в някои нейни пунктове. Може да се оспорва не само началото на критическия реализъм, което Цанев извежда от П. Р. Славейков, но съмнение пораждат и редица други моменти, отнасящи се до метода на писатели като Й. Йовков и Гео Милев например. Правилно Цанев отбелязва, че „художественият метод — принципно един и същ — има свои специфични черти у всекиго, определени от неговия светоглед, от таланта и светоусещането му, от начина, по който възприема действителността, от емоционалното напрежение, с което реагира на жизнените впечатления, и от други особености на неговата личност“ (с. 214), и с оглед на това прави похвални усилия да характеризира индивидуалните особености в метода на всеки споменат автор, да подчертае качествените промени, които настъпват в метода на критическия реализъм през различните етапи на неговото развитие. Въпреки това обаче общата теза се е наложила над всички съображения и е довела автора до максимализъм и уравниловка. Има ли критико-изобличителни моменти или страни в делото на един творец, па били те и неголяма част, авторът го въвежда в лоното на критическия реализъм. Но така се губят специфичните, общометодологични и идейно-естетически характеристики на метода изобщо. Литературните явления са много по-сложни и богати, (и това отлично знае критикът), за да могат да се вместят всички в рамките на защищаваната теза. Затова ни се струва много по-плодотворна и творчески приложима мисълта на Цанев, развита в очерка му за Н. Фурнаджиев (1963), където авторът с основание апелира за по-голяма гъвкавост в естетическите съждения: „Методът на Фурнаджиев, — пише той — не може да се определи с една дума — той може само да се опише, като се изтъкнат специфичните му черти. Само догматиците смятат, че методът на всеки автор във всички случаи може точно да се причисли към известните основни методи. Макар че по най-общите си изобразителни принципи методите могат да се класифицират, всеки автор внася в общия метод свои строго индивидуални черти. Някъде се смесват черти на различни художествени методи, получават се преходни категории и пр.“ (стр. 62).

Това, което се признава за Фурнаджиев, се отрича като възможност при другите автори. Цанев и тук е категоичен: „Като оставим настрана представителите на пролетарската революционна литература и на социалистическия реализъм, както и неговия предшественик Хр. Ботев, — тук (в литературата на критическия реализъм, б. н.) влизат с по-голям или по-малък дял от своето творчество почти всички български писатели, а някои от най-значителните автори — с цялото си художествено дело... Сантиментализмът и романтизмът, които през миналия век имат в някои други страни видни представители, у нас не съществуват като определени направления — те засягат само повече или по-малко творчеството на отделни автори, при което по-значителни са проявите на романтизма“ (стр. 172).

Така представена, картината на нашата литература се обеднява не само преди Освобождението, но и след него, като се признава наличието на един само основен художествен метод — критическия реализъм. Въпросът за богатството на методи и стилови направления все още стои открит пред нашата литературна история.

Особен интерес представляват и двете статии на Цанев „За историческия роман“ (1942) и „Някои проблеми на българския

исторически роман между двете световни войни" (1963). Първата от тях носи белезите на едно задълбочено теоретично изследване на историческия роман изобщо. Въз основа на обилен материал из нашата и световната литература авторът развива свои оригинални мисли за спецификата на този литературен жанр, които издават не само одарения критик, способен на проникновени анализи, но и опитния теоретик на изкуството. Родена от съвременни потребности, тая статия, наред със своята подчертана актуалност импонира на читателя и с дълбочината на съжденията, и с артистичността на своя стил. Нейното значение на проблемна статия по въпросите на историческия роман и сега е напълно съвременно.

Втората статия е предимно историко-литературна. Вниманието на критика тук е насочено към разкриване на проблемата личност-народ така както тя е решена естетически от романистите между двете световни войни. Основната мисъл на Цанев, че времето след Великата октомврийска революция и Първата световна война, наред с таланта на авторите, са оня главен фактор, обусловил появата на значими художествени произведения, които плътно се доближават до социалистическия реализъм, е изведена с научна аргументираност и отлично познаване на материала.

Критическият талант и теоретическите възможности на Цанев определено са манифестирани и в статията „Поетическото майсторство на Никола Вапцаров". Авторът не си поставя за задача да изчерпи всички въпроси около тая голяма тема, но и това, което е направил, е достатъчно, за да се добие една вярна представа за поетиката на Вапцаров. Като изтъква решаващото значение на идеите, мислите, чувствата в художествените произведения при характеристиката на поетическото майсторство, с други думи, като признава примата на съдържанието по отношение на формата и същевременно като отдава заслуженото на таланта в творческия процес, Цанев се заема да докаже въз основа на конкретен анализ онова особено, оригинално и неповторимо, което определя Вапцаров като голям и самобитен творец. Много сполучливо са използувани в началото на статията изказванията на самия поет по въпросите на литературата, които хвърлят определена светлина върху неговото естетическо верую. Тези кратки бележки на Вапцаров, писани по различни поводи, свидетелствуват за една осъзната естетическа програма, която поетът блестящо е защитил и в своята художествена практика.

В студията си Цанев проследява конкретно как своеобразното съдържание на Вапцаровата поезия се е изляло в оригинална, самобитна вапцаровска форма, разбрана не само като поетическа лексика, но и като емоционално-образен строй, не само като ритмика, но и като вътрешна структура на художественото съдържание. Макар темата да насочва към формалната страна на Вапцаровата поезия, авторът е дал превес на описателния елемент, който обяснява преди всичко художественото съдържание, отколкото съдържателната форма. Това е един от възможните аспекти за разрешаване на поставената задача, макар че и обратният начин е допустим и полезен: да се тръгне от чисто формалните белези на Вапцаровата поезия и оттам към нейното идейно съдържание. Но и тук Цанев е останал верен на себе си — да отдава предпочитание преди всичко на съдържателния момент на художествеността и на тази основа да обяснява единството на форма и съдържание. И тук ще веднаж се потвърждава правилото, според което подходът към изкуството на един творец може да бъде различен у различните изследвачи, а резултатите да са еднакви — постигане на истината за художника.

*

Критическото дело на Георги Цанев лежи в основите на нашата литературна мисъл и е един от нейните най-мощни идейно-естетически стълбове. Критик по призвание, обладаващ рядката дарба на проникновен ценител и тълкувател на художествените прояви Г. Цанев със завидно усърдие, работоспособност и ентусиазъм работи повече от половин столетие на един от най-отговорните участъци на нашия литературен фронт и продължава да твори с една пословична всеотдайност и днес. Всичките му творения издават родения артист, умеещ с неподражаема простата и естественост на словото да довежда големите проблеми на литературата до разбирането на читателя. Неговият аналитичен ум на учен и стил на художник се налагат с голяма сила. Фразата му — отривиста и колоритна — веднага го отличава от другите критици. Това, което е изрекъл за творци като Алеко Константинов и Елин Пелин, За Йовков и Г. П. Стаматов, за Смирненски и Фурнаджиев и за толкова други, се заковава в съзнанието ни като афоризъм, като правило и закон. Характеристиките му — лаконични и оригинални — остават завинаги като естетически еталон към творчеството на оценявания писател. Всичко това, наред с последователната прогресивна идейност, дълбока проблемност и актуалност на неговите изследвания, обуславя непреходното значение на голямото му научно дело.

Петър Братоев

ЗАЩИ́ТЕНИ КАНДИДАТСКИ ДИСЕРТАЦИИ

През първото полугодие на текущата година Научният съвет на Института за литература при Българската академия на науките взе решение да бъде присъдена научна степен „Кандидат на филологическите науки“ на старши преподавателя във Факултета по славянска филология на Софийския университет „Климент Охридски“ — Георги Митрев Марков и на редовния аспирант към Института за литературa — Атанас Василев Славов.

ГЕОРГИ МАРКОВ — „ПОЕЗИЯТА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ“

В дисертационния си труд „Поезията на Димчо Дебелянов“ Георги Марков прави опит за цялостно монографично изследване на художественото наследство на поета. Той анализира богатството от мотиви, сложното идейно-естетическо съдържание на Дебеляновата поезия и нейното обаяние. Взети са предвид всички биографични данни, както и съществуващата библиография. Дисертантът се спира на главните моменти от противоречивото развитие на поета. Трудът има преди всичко литературно-критически характер и това своеобразие на изследването проличава при разглеждането на Дебеляновото творчество. Авторът проследява отношението на поета към символизма, романтизма и реализма, сочи социалните му позиции и специфика на творческата му личност, сложили своя отпечатък върху стиховете. Дисертацията се състои от кратък увод и седем глави.

Рецензентите академик проф. Михаил Арнаудов и ст. науч. сътр. Минко Николов подложиха на сериозен научно-критически анализ издирванията на дисертанта и утвърдиха неговите научни постижения.

В обсъждането взеха участие проф. Е. Георгиев, ст. науч. сътр. Кръстьо Генов, писателят Ангел Тодоров, Иван Попиванов и др. Те подчертаха положителните страни на дисертацията, допълниха и уточниха със свои конкретни бележки проучването и с това допринесоха да се даде по-пълна и по-богата представа за творческия портрет на самобитния български поет.

АТАНАС СЛАВОВ — „ФУНКЦИИ НА РИТЪМА В ХУДОЖЕСТВЕНАТА СТИХОВА РЕЧ“

В своята дисертация Атанас Славов си е поставил задачата да открие произхода на експресивните разлики между обиходната реч и стиховата реч. Той подлага на проверка доколко ритъмът е носител на експресивната сила на стиховата реч, по какъв начин ритъмът в стиховата реч придобива особената си експресивна сила и как се използува тя в поетическата практика. Дисертантът изследва ритмичната структура на стиховата реч, сравнява я със структурите, върху които почива обиходната реч, установява структурните им различия и прилики, сочи техните „силни места“, смислови акценти или стилистично композиционни задачи и накрая прави преглед на начина на прилагането на ритъма като средство за създаване на различни по изразителна сила пространства в стиха, от различни майстори на стиховата реч при различните жанрове.

Научен ръководител на аспиранта е чл.-кор. проф. Пантелей Зарев.

Рецензентите проф. д-р Емил Георгиев и доц. Мирослав Янакиев подчертаха усилията и резултатите в научните дирения на аспиранта, като изказаха и свои съображения и концепции по повдигнатите въпроси.

При обсъждането на дисертацията се изказаха Лазар Цветков, Иван Пауновски, М. Табакова и Тодор Киров. Те изтъкнаха, че авторът работи резултатно с материал от няколко литератури, ползувал е библиография на няколко чужди езика и за да докаже тезите, които защитава, подбира убеждаващи примери, чрез които дава отпор на остарелите традиционни метрически анализи. Подчерта се, че дисертантът строи свои хипотези, аргументира се с модерни средства и разчита фактите със своя интерпретация. Препоръча

му се да се стреми да избягва чуждата терминология, да внесе по-голямо разнообразие на изследователските методи и да не се предоверява само на статистическия метод.

И двамата дисертанти отговориха подробно и изчерпателно на всички зададени въпроси и взеха отношение към проблемите, по които се разисква.

НАУЧЕН СБОРНИК ЗА КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ

На 2 юни т. г. Научният съвет на Института за литература при БАН обсъди и прие за печат сборник с изследвания, който Българската академия на науките и Софийският държавен университет подготвиха по случай 1050-годишнината от смъртта на бележития български и славянски просветител, учител и книжовник Климент Охридски. В него са включени 24 студии от български автори-историци, литературоведи, езиковеди, специалисти по история на българското изобразително изкуство и музика, както и една библиография на българската литература върху Климент Охридски за периода 1945—1966 г.

Проф. П. Динеков запозна присъствуващите със съдържанието на сборника. Той изтъкна, че работата на авторския колектив и редакционната колегия е била съобразена с многостранния характер на Климентовото дело, тясно свързано с историческата съдба на българската народност, с развитието на старобългарската просвета и литература и на старобългарския литературен език. Произведенията на Климент Охридски, подчета той, бързо намират широко разпространение сред другите славянски народи, особено сред южните и източните славяни; и оказват въздействие върху старите славянски литератури. Този факт, както и цялата вдъхновена дейност на Климент за утвърждаването на Кирило-Методиевите традиции, определят общославянското му значение.

Изяснено бе, че част от авторите участвуват с проучвания върху по-общи проблеми — ролята на Климент във формирането на българската народност, заслугите му за организирането на просветния и литературния живот в България в края на IX и началото на X век, приносът му за общославянския културен напредък. Такива са работите на Дим. Ангелов, П. Динеков, Ем. Георгиев и П. Петров. Други от изследванията съдържат наблюдения върху отделни литературни произведения на Климент, уточняват важни положения около неговото авторство върху някои от приписваните му творби, анализират двете му гръцки жития, написани от охридските ерхиепископи Теофилакт и Димитър Хоматиан, характеризират писателските му постижения на фона на средновековната естетика и стилистика, излагат, най-сетне, становища по частни, недостатъчно изяснени въпроси. Тук спадат най-голямото число изследвания — на Б. Ст. Ангелов, К. Мирчев, Ив. Снегаров, Ив. Дуйчев, К. Куев, Ал. Милев, Хр. Кодов, Д. Иванова-Мирчева, Б. Велчева, Л. Грашева, К. Мечев, Ив. Венедиков. Включени са и студии, посветени на всенародната почит към Климент Охридски, увековечен в ранни календарни вести, в българската художествена литература и в българското изобразително изкуство от първите им стъпки в ранното средновековие до наши дни. В този дух са изследванията на Ас. Василиев, М. Стоянов, Кл. Иванова, Ст. Петров, Т. Герасимов, Б. Райков.

В обсъждането се изясни, че сборникът съдържа разнообразни, богати по съдържание материали, осветляващи всестранно забележителното дело на Климент. В много от тях са направени ценни научни приноси. Като особено необходими бяха отбелязани работите, в които основните изводи са изградени върху факти, свидетелствуващи за единството между двата културни центъра на българската държава в края на IX и началото на X век — Преслав и Охрид. С одобрение бяха посрещнати аргументираните възражения, отправени от някои наши автори към чуждестранни историци, чиито тези са в разрез с историческите факти. Интерес предизвикаха някои спорни въпроси — неизбежни за сложната кирилометодиевска проблематика (например въпросът за епархията на Климент Охридски). Наличието на работи от по-общ характер не породи несъгласие, тъй като мястото им в подобен сборник с юбилеен характер е напълно оправдано, от една страна, а, от друга страна, въпросните статии обобщават важни научни постижения.

В заключение сборникът бе окачествен като нов израз на изключителното уважение

на българската наука към историческото дело на Климент Охридски.

*

По решение на ЦК на БКП в края на тази година ще бъде организирано всенародно честуване на голямото народополезно дело на един от първите сподвижници на Кирил и Методий, на просветителя и книжовника Климент Охридски. Създаденият за целта национален комитет, начело с председателя на Комитета по културата и изкуството, подготвя тържествено събрание с доклад за Климент Охридски. Софийският университет „Климент Охридски“ ще организира научна сесия. Във всички средни учебни заведения ще бъде зачетен с подходящи събрания един от първосъздателите на старобългарската книжнина. Издателството на БАН ще подготви две издания: събрани съчинения на Климент Охридски и сборник с изследвания на неговото дело. Уточнено е мястото за паметник на Климент Охридски и е обявен конкурс за паметника, за кантата, портрет и плакат. В плана за всенародно честуване са включени и други мероприятия и инициативи.

ГАНКА НАЙДЕНОВА — „РОМАНТИЧЕСКИЯТ ОБРАЗ — СИМВОЛ НА ТВОРЕЦА“

На 23 юни 1966 г. Научният съвет при Института за литература обсъди и труда на ст. н. с. Ганка Найденова „Романтическият образ — символ на твореца“. В писмената си рецензия проф. Стефан Станчев направи подробна характеристика на труда. Според него трудът на Найденова представлява оригинално научно изследване с приносен характер. Концепциите на авторката са изградени върху богат материал от цялата западноевропейска литература. Материалът е третиран оригинално с оглед на авторската теза.

При обсъждането на труда на Г. Найденова се изказаха: проф. Емил Георгиев, проф. Стоян Каролев, ст. н. с. Минко Николов, акад. М. Арнаудов, ст. н. с. Кръстьо Генов и директорът на института Стойко Божков. В изказванията се подчерта важността на темата, богатството на материала, върху който е изграден трудът и оригиналните анализи и авторски концепции. Подчерта се, че трудът има приносен характер. Изказалите се направиха някои препоръки: по-голямо обединяване и стягане на материала с оглед на централната тема; по-голямо прецизиране на някои формулировки; главата за българската литература да отпадне, тъй като се чувствува изкуствено прикачена. В заключителните си думи директорът на института Стойко Божков препоръча на авторката да вземе под внимание направените пожелания и да обедини материала с оглед на поставената тема, да насочи вниманието си към понятията, с които борави и с които се характеризират явления, различни по своя генезис.

SOMMAIRE

Le neuvième congrès du parti communiste Bulgare

Stoïko Bojkov — Le regard envers les perspectives 3

Le premier congrès d'etudes balkaniques

Ilya Konev — Questions et problèmes de l'étude comparée des littératures balkaniques 15
A. Mirambel — L'évolution des littératures en Europe du Sud-Est de la fin du XVIII-e s. jusqu'a nos jours et leurs rapports avec les autres littératures. Généralités et méthodologie 27
K. Bihiku (Albanie) — A travers l'histoire de la littérature albanaise 32
Ghéorghi Dimov (Bulgarie) — La science littéraire bulgare et le problème de l'étude hisotorique comparée des littératures balkaniques 40
S. Dimaras (Grèce) — Questions de la littérature grecque 46
A. Dima (Roumanie) — La littérature roumaine dans son évolution 53
S. E. Siavusghil (Turquie) — Les fondements d'une littérature comparée des pays balkaniques 65
V. Vuletić (Yougoslavie) — Svétozar Markovitch et Christo Botev 67

*

Iskra Panova — La „musique" de l'intégral. Notes sur le style de Ivan Vazov, Eline Pèline et Yordan Yovkov 76
Nicolas Ghéorghiev — Nouvelles directions de la nonhistoricité dans la science littéraire bourgeoise. Jugement critique par rapport à l'ouevre de P. K. Yavorov 113

1050 ans de la mort de Clément d'Ochrida

Emile Ghéorghiev — Clément d'Ochrida écrivain 137

COMMUNICATIONS ET DOCUMENTS

Dimo Minev — Eline Péline et Yordan Yovkov. Relations et influences littéraires 147
Chr. Y. — Lettres inédites d'Anton Strachimirov adressées à Véra Balabanova 166

REVUE

Christo Yordanov — La noblesse du verbe du peintre-caricaturiste Ilya Bechkov 181
Pétar Bratoèv — Les enseignements du passé 186

Chroniques

* * * — Soutenances de théses de candidats ès sciences philologiques: 193
Ghéorghi Markov — „La poésie de Dimtcho Débélianov"
Athanase Slavov — „Les fonctions du rythme dans le discours poétique en vers" 194
* * * — Recueil de travaux savants sur Clément d'Ochrida
* * * — Ganka Naïdénova — „L'image romantique, symbole du créateur" 195